ESCOLA DE DOUTORAMENTO
INTERNACIONAL DA USC

Roberto
Pascual Rodríguez

Tese de doutoramento

Os festivais internacionais de teatro en Galicia (1984-2020). Achegas para unha análise histórica e artística.

Santiago de Compostela, 2022

Programa de Doutoramento en Estudos da Literatura e da Cultura

TESE DE DOUTORAMENTO

Os festivais internacionais de teatro en Galicia (1984-2020). Achegas para unha análise histórica e artística.

Roberto Pascual Rodríguez

ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL DA UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN ESTUDOS DA LITERATURA E DA CULTURA

SANTIAGO DE COMPOSTELA
2022

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

AUTORIZACIÓN DO DIRECTOR/TITOR DA TESE

D./Dna.	Manuel Francisco Vieites García e Dolores Vilavedra Fernández
En condición de:	Director/a
Título da tese:	Os festivais internacionais de teatro en Galicia (1984-2020). Achegas para unha análise histórica e artística.

INFORMA:
Que a presente tese, correspóndese co traballo realizado por D/Dna Roberto Pascual Rodríguez, baixo a miña dirección/titorización, e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como director/titor desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.

En Santiago, 1 de xullo de 2022.

Sinatura electrónica

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

D./Dna. **Roberto Pascual Rodríguez**

Título da tese: ***Os festivais internacionais de teatro en Galicia (1984-2020). Achegas para unha análise histórica e artística.***

Presento a miña tese, seguindo o procedemento axeitado ao Regulamento, e declaro que:

- A tese abarca os resultados da elaboración do meu traballo.
- De ser o caso, na tese faise referencia ás colaboracións que tivo este traballo.
- Confirmo que a tese non incorre en ningún tipo de plaxio doutros autores nin de traballos presentados por min para a obtención doutros títulos.
- A tese é a versión definitiva presentada para a súa defensa e coincide a versión impresa coa presentada en formato electrónico

E comprométome a presentar o Compromiso Documental de Supervisión no caso de que o orixinal non estea na Escola.

En Vigo, 6 de xullo de 2022.

Sinatura electrónica

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Agradecementos

A todas as persoas que facilitaron e contribuíron nas longas tarefas de documentación desta tese, especialmente a María Armesto, Fina Calleja, Carmen Castro e Roberto Taboada por me axudaren a recuperar datos e memoria dos festivais. A Luís Álvarez Pousa, pola valiosa documentación e as conversas sobre os inicios das políticas teatrais en Galicia. A Paco Oti, Inma López Silva, á xente de Abrente de Ribadavia, ao Museo Etnolóxico e a todas as persoas que custodian con entusiasmo a nosa memoria teatral.

Aos colegas Directores Artísticos dos festivais entrevistados, polo seu valioso tempo e o seu discurso, que tanto achega tamén á dimensión teórico-crítica desta investigación. E a todas as voces que non están nas entrevistas pero resoan no relato, froito de encontros e conversas, pero que non se puideron materializar nos formularios, ben por volume das tarefas burocráticas destas actividades da Dirección dos festivais, ben por outras imposibilidades. Grazas a todas e todos.

Ás persoas que fan compañía e que brindaron o seu tempo e reflexións a este investigador. Á crítica teatral e aos investigadores e investigadoras, especialmente a quen respondeu amablemente ao noso cuestionario. Grazas especialmente a Fabrice Corrons tamén pola súa mirada rigososa e agarimosa sempre e por abrir pontes dende Toulouse.

Aos directores desta tese e ao alumnado da ESAD, pola mellor compañía que coido pode ter un traballo coma este, a do compromiso coa formación, a vocación de servizo e a confianza.

Aos afectos que alimentaron todas as fases deste longo camiño.

Ribadavia. Xullo de 2022.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Resumo:

Desde os tempos en que en Atenas se consolida como espazo de encontro e confrontación entre creadores e espectadores, seguindo un proceso de conversión do rito en espectáculo que xa se prefigura en grandes celebracións multitudinarias celebradas en Exipto e no Crecente Fértil, a festa teatral ten sido un evento de extraordinaria importancia no acontecer cultural de vilas e cidades. Na cultura romana e na cultura medieval esas festas obedecen a moi diversas finalidades pero sempre aparecen como unha oportunidade para o lecer e a presentación de novidades literarias ou escénicas. Xa en épocas máis recentes, aparece a idea de festival como espazo de confluencia de creadores chegados de diferentes lugares, sendo Bayreuth un dos primeiros referentes a considerar. Logo virán os de Salzburgo, Edimburgo, Aviñón ou Nancy, nos que Europa foi recoñecendo todo o seu potencial escénico, pero nos que tamén asomaron outras voces e propostas chegadas de diferentes puntos do planeta. Vaise conformando así a idea dunha escena supralocal e/ou internacional, que vai ser un dos eixos deste proxecto de investigación.

Os festivais internacionais de teatro xogaron un papel fundamental naqueles países que, por diversas razóns, moitas delas políticas, viviron afastados desa escena internacional. En Galicia comezan a agromar nos últimos anos da ditadura franquista e supoñen un revulsivo fronte a outras tendencias de promoción do autóctono como parapeto ante as influencias externas. Ese conxunto de festivais que se convocan por todo o territorio van incidir no coñecemento de novas formas de creación escénica que se vinculan con novas maneiras de entender a escrita dramática, a dramaturxia, a dirección de escena, a interpretación, a escenografía, a relación cos públicos ou a función social e artística do teatro. Supoñen unha fonda renovación das bases sobre as que se sustentaba un sistema teatral en proceso de reconfiguración e un forte impulso para o que naquela altura se coñecía como teatro independente, pero tamén para o desenvolvemento de sistemas emerxentes, como é o caso de Galicia. Máis recentemente, os festivais internacionais de teatro van reflectir a tendencia a crear unha escena transnacional na que as barreiras lingüísticas, estéticas e artísticas se dilúen, en beneficio dun teatro cuns códigos cada vez máis universais, ben que haxa tendencias que apostan por loitar fronte a unha crecente uniformización.

Con esta investigación queremos analizar, explicar e interpretar o proceso de creación, desenvolvemento, diversificación ou especialización dos festivais internacionais de teatro en Galicia, o seu impacto no sistema teatral e a súa incidencia nas comunidades en que xorden e se desenvolven, mostrando o seu impacto tamén nos planos social, económico ou político. Unha investigación coa que tentaremos demostrar que os festivais internacionais de teatro supuxeron unha plataforma para a promoción da modernidade nunha escena anquilosada e máis recentemente para a incorporación e a apropiación das últimas tendencias e para a converxencia da escena galega na escena transnacional. Tamén unha importante oportunidade para definir un novo perfil profesional no ámbito das Artes Escénicas, o da Dirección Artística.

Palabras clave:

Dirección Artística, festivais, teatro. internacionalización, sistema teatral galego.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Resumen:

Desde los tiempos en que en Atenas se consolida como espacio de encuentro y confrontación entre creadores y espectadores, siguiendo un proceso de conversión del rito en espectáculo que ya se prefigura en grandes celebraciones multitudinarias celebradas en Egipto y en el Creciente Fértil, la fiesta teatral ha sido un evento de extraordinaria importancia en el acontecer cultural de villas y ciudades. En la cultura romana y en la cultura medieval esas fiestas obedecen a muy diversas finalidades, pero siempre aparecen como una oportunidad para el ocio y la presentación de novedades literarias o escénicas. Ya en épocas más recientes, aparece la idea de festival como espacio de confluencia de creadores llegados de diferentes lugares, siendo Bayreuth uno de los primeros referentes a considerar. Luego vendrán los de Salzburgo, Edimburgo, Aviñón o Nancy, en los que Europa fue reconociendo todo su potencial escénico, pero en los que también asomaron otras voces y propuestas llegadas de diferentes puntos del planeta. Se va conformando así la idea de una escena supralocal y/o internacional, que va a ser uno de los ejes de este proyecto de investigación.

Los festivales internacionales de teatro jugaron un papel fundamental en aquellos países que, por diversas razones, muchas de ellas políticas, vivieron alejados de esa escena internacional. En Galicia comienzan a aparecer en los últimos años de la dictadura franquista y suponen un revulsivo frente a otras tendencias de promoción de lo autóctono como parapeto ante las influencias externas. Ese conjunto de festivales que se convocan por todo el territorio va a incidir en el conocimiento de nuevas formas de creación escénica que se vinculan con nuevas maneras de entender la escrita dramática, la dramaturgia, la dirección de escena, la interpretación, la escenografía, la relación con los públicos o la función social y artística del teatro. Suponen una profunda renovación de las bases sobre las que se sustentaba un sistema teatral en proceso de reconfiguración y un fuerte impulso para el que en aquella altura se conocía como teatro independiente, pero también para el desarrollo de sistemas emergentes, como es el caso de Galicia. Más recientemente, los festivales internacionales de teatro van a reflejar la tendencia a crear una escena transnacional en la que las barreras lingüísticas, estéticas y artísticas se diluyen, en beneficio de un teatro con unos códigos cada vez más universales, bien que haya tendencias que apuestan por luchar frente a una creciente uniformización.

Con esta investigación queremos analizar, explicar e interpretar el proceso de creación, desarrollo, diversificación o especialización de los festivales internacionales de teatro en Galicia, su impacto en el sistema teatral y su incidencia en las comunidades en que surgen y se desarrollan, mostrando su impacto también en los planos social, económico o político. Una investigación con la que intentaremos demostrar que los festivales internacionales de teatro han supuesto una plataforma para la promoción de la modernidad en una escena anquilosada y más recientemente para la incorporación y la apropiación de las últimas tendencias y para la convergencia de la escena gallega en la escena transnacional. También una importante oportunidad para definir un nuevo perfil profesional en el ámbito de las Artes Escénicas, el de la Dirección Artística.

Palabras clave:

Dirección Artística, festivales, teatro. internacionalización, sistema teatral gallego.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Abstract:

Since the days when Athens was consolidated as a meeting and confrontation between artists and spectators, following a conversion ritual spectacle already prefigured in large mass celebrations held in Egypt and the Fertile Crescent, the theatrical festival has was an event of extraordinary importance in the cultural events in towns and cities. In Roman culture and medieval culture these parties serve very different purposes, but always appear as an opportunity for leisure and presentation of literary and performing innovations. In more recent times, the idea of festival appears as space confluence of artists coming from different places, being one of the first Bayreuth referring to consider. Then come the Salzburg, Edinburgh, Avignon and Nancy, where Europe was recognizing their potential scenic, but also loomed in other voices and proposals coming from different parts of the world. It is pioneering the idea of a supra scene and / or international, to be one of the pillars of this research project.

International theater festivals played a key role in those countries which, for various reasons, many of them political, lived away from the international scene. In Galicia they begin to appear in the last years of the Franco dictatorship and pose a shock compared to other development trends of the native as a shield against the external influences. This set of festivals that are held throughout the country will influence the knowledge of new forms of performing arts that are related to new understandings of dramatic writing, dramaturgy, stage direction, acting, set design, relationship with the public or the social and artistic role of the theater. A profound renewal of the bases on which a theatrical system was based on reconfiguration process and a strong impulse for at that height is known as independent theater, but also for the development of emerging systems, as is the case of Galicia. More recently, international theater festivals will reflect the tendency to create a transnational scene where linguistic, aesthetic and artistic barriers are diluted, for the benefit of a theater with ever more universal codes, rather than have trends betting to fight against a growing standardization.

With this research we want to analyze, explain and interpret the process of creation, development, diversification and specialization of international theater festivals in Galicia, its impact on the theatrical system and its impact on the communities in which they arise and They develop, showing its impact also on the social, economic and political levels. An investigation will try to demonstrate that international theater festivals have brought a platform for the promotion of modernity in a stagnant scene and most recently for the incorporation and appropriation of the latest trends and convergence of the Galician scene transnational scene. This is also an important opportunity to define a new professional profile of Performing Arts, that of Artistic Direction.

Palabras clave:

Artistic Direction, festivals, Theater. internationalization, Galician Theater System.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PRINCIPAIS ABREVIATURAS EMPREGADAS

ACE – Acción Cultural Española

AECID – Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

AFEARTE – Asociación de Festivais de Artes Escénicas de Galicia

AGADIC – Axencia Galega das Industrias Culturais

AGPXC – Asociación Galega de Profesionais da Xestión Cultural

CCG – Consello da Cultura Galega

CDG – Centro Dramático Galego

CDN – Centro Dramático Nacional

CGAC – Centro Galego de Arte Contemporánea

COFAE – Coordinadora de Ferias de Artes Escénicas

CDAEM – Centro de Documentación das Artes Escénicas e Musicais

DXC – Dirección Xeral de Cultura

IGAEM – Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais

INAEM – Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

ESAD – Escola Superior de Arte Dramática

FETEGA – Festival de Teatro Galego

FIOT – Festival Internacional Outono de Teatro

FIT – Festival Internacional de Teatro / Títeres

FITO – Festival Internacional de Teatro de Ourense

MITCF – Mostra Internacional de Teatro Cómico e Festivo

MIT – Mostra Internacional de Teatro

MITEU – Mostra Internacional de Teatro Universitario

MOTI – Mostra de Teatro Infantil

MOTIX – Mostra de Teatro Infantil e Xuvenil

REDELAE – Red Eurolatinoamericana de Artes Escénicas

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Índice.

1. Introdución. ..... p. 13

2. Antecedentes, estado da cuestión e marco teórico-conceptual. ..... p. 27

2.1. Antecedentes. ..... p. 27

2.2. Definición e funcións dun festival de teatro e artes escénicas. ..... p. 31

2.3. Festivais internacionais de España e Portugal: análise de casos e perfís da Dirección Artística. ..... p. 40

2.4. Festivais internacionais galegos: definición e presentación do obxecto de estudo. ..... p. 49

2.5. A Dirección Artística de festivais de teatro. Funcións e aspectos conceptuais. .... p. 51

3. Obxectivos da investigación e hipóteses de traballo. ..... p. 59

4. Marco teórico e metodolóxico. ..... p. 65

5. Panorama de festivais en Galicia (1984 – 2020). ..... p. 71

5.1. Xustificación do marco e do campo de estudo. ..... p. 71

5.2. Xénese e evolución do mapa e do calendario de festivais de artes escénicas en Galicia ata 2020. ..... p. 77

5.3. Os festivais no sistema teatral galego. Análise das súas funcións e da súa incidencia na construción diacrónica do canon escénico galego. ..... p. 81

5.4. Os festivais internacionais de teatro en Galicia. Estudo de casos. ..... p. 90

5.4.1. A MIT de Ribadavia. ..... p. 90

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

5.4.1.1. Xénese e desenvolvemento. ..... p. 90
5.4.1.2. Edicións e repertorio. ..... p. 91
5.4.1.3. Fortalezas e feblezas. Análise crítica e conclusións. ..... p. 109
5.4.1.4. Documentación da programación. ..... p. 110

5.4.2. A MITCF de Cangas. ..... p. 138
5.4.2.1. Xénese e desenvolvemento. ..... p. 138
5.4.2.2. Edicións e repertorio. ..... p. 140
5.4.2.3. Fortalezas e feblezas. Análise crítica e conclusións. ..... p. 147
5.4.2.4. Documentación da programación. ..... p. 148

5.4.3. O FIOT de Carballo. ..... p. 176
5.4.3.1. Xénese e desenvolvemento. ..... p. 176
5.4.3.2. Edicións e repertorio. ..... p. 177
5.4.3.3. Fortalezas e feblezas. Análise crítica e conclusións. ..... p. 186
5.4.3.4. Documentación da programación. ..... p. 187

5.4.4. O ALT de Vigo. ..... p. 204
5.4.4.1. Xénese e desenvolvemento. ..... p. 204
5.4.4.2. Edicións e repertorio. ..... p. 207
5.4.4.3. Fortalezas e feblezas. Análise crítica e conclusións. ..... p. 213
5.4.4.4. Documentación da programación. ..... p. 214

5.4.5. O FITO de Ourense. ..... p. 225
5.4.5.1. Xénese e desenvolvemento. ..... p. 225
5.4.5.2. Edicións e repertorio. ..... p. 226
5.4.5.3. Fortalezas e feblezas. Análise crítica e conclusións. ..... p. 231
5.4.5.4. Documentación da programación. ..... p. 232

5.4.6. Escenas do Cambio. ..... p. 241
5.4.6.1. Xénese e desenvolvemento. ..... p. 241
5.4.6.2. Edicións e repertorio. ..... p. 242
5.4.6.3. Fortalezas e feblezas. Análise crítica e conclusións. ..... p. 248
5.4.6.4. Documentación da programación. ..... p. 250

USC UNIVERSIDADE DE CURSTELA

5.5. Reflexión de conxunto: confluencias, complementariedade e diverxencias. ..... p. 256

6. Análise e tratamento de datos dos cuestionarios a compañías, axentes da crítica teatral e directores/as artísticos ante os festivais internacionais. ..... p. 262

6.1. Elaboración de repertorios. ..... p. 262

6.2. Identidade do festival. ..... p. 266

6.3. Dimensión internacional e contactos externos. ..... p. 270

6.4. As tarefas da Dirección Artística e os perfís. ..... p. 272

6.5. Evolución dos festivais e tendencias no ámbito ibérico. ..... p. 274

6.6. Estudo comparativo: compañías, crítica e directores/as artísticos/as. ..... p. 276

7. Análise, discusión de resultados e propostas de mellora. ..... p. 280

7.1. Proposta de definición de obxectivos e criterios de mellora e innovación dos festivais. ..... p. 290

7.2. Propostas para a mellora da figura da Dirección Artística e para o establecemento dunha nova disciplina académica. ..... p. 310

7.3. Revisión das preguntas de investigación, hipóteses e obxectivos. ..... p. 320

8. Conclusións. ..... p. 325

9. Bibliografía. ..... p. 331

Anexos. ..... p. 345

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1. Introdución.

Ao longo de máis de doce anos veño exercendo a práctica e o estudo, tamén a docencia, de cuestións, habilidades e contidos relacionados coa Dirección Artística de teatros e festivais, que tamén teñen relación coa Dramaturxia da Recepción ou coa Historia do Teatro Galego. Tales campos de coñecemento conflúen agora nesta tese de Doutoramento que nace da convicción e do desexo de sistematizar a partir do método científico unha realidade profesional escasamente tratada e sobre a que existen poucos puntos de consenso en relación a un perfil profesional, aínda por definir. Falamos do traballo que exercen as persoas que se ocupan non só da programación dos teatros e festivais, senón tamén da conformación dunha posición estética, artística e social da actividade escénica fronte á sociedade e coa sociedade nun determinado marco espazo-temporal e diante dunha visión dos procesos artísticos.

Dende que en 2009 asumín a tarefa da Dirección Artística da Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia, son moitas as cuestións, dúbidas, decisións e aprendizaxes que se foron presentando arredor do ámbito conceptual e procedimental da Dirección Artística, das súas competencias, atribucións, necesidades, habilidades e problemáticas. Tamén moitas as cuestións sobre o rumbo e a responsabilidade para contribuír á construción dun selo propio e dun concepto nidio da idea de festival no contexto e na liña da tradición teatral galega contemporánea, iniciada precisamente en Ribadavia co movemento de Abrente e as súas Mostras e Concursos de Textos teatrais nos últimos anos da ditatura franquista. Ás preguntas foron sumándose as ganas por construír un compendio que puidese reconstruír a memoria do teatro galego recente tamén dende a actividade e as tarefas específicas dos festivais e así poder revisar de xeito crítico e construtivo a nosa historia da arte escénica galega contemporánea ao abeiro dunha práctica que sempre desexei conectar co ámbito académico. Algunhas desas cuestións serán tratadas nesta tese de doutoramento, coa que pretendemos abrir camiños de reflexión sobre as funcións e identidade dos festivais escénicos de Galicia, coa mellora da súa estrutura e funcións, sempre considerando unha perspectiva comparada con outros festivais do Estado, sen esquecer o seu rol na relación do teatro galego co exterior, e o seu proceso de institucionalización. Pero, ao mesmo tempo, tamén cómpre considerar a realidade profesional da Dirección Artística, para, tendo en conta a súa situación no contexto do Estado, avanzar na súa institucionalización como unha figura fundamental nos procesos de xestión cultural, para o que será necesario considerar cuestións relativas a unha necesaria cualificación profesional.

Algunhas das cuestións que quixemos abordar dende os inicios da planificación desta tese, hai máis de dez anos, teñen que ver co exposto anteriormente. En que contribuíron os festivais ao

longo da historia teatral e cultural da Autonomía de Galicia? Cales foron os seus principais acertos, carencias, debilidades e fortalezas? Que distingue un festival dunha feira ou mercado, dun ciclo ou dunhas xornadas? De que maneira dialoga e complementa un festival o que sucede de xeito máis ou menos regular na programación estable dos teatros e auditorios? En que se distingue ou que debería distinguir dende o noso punto de vista conceptual e procedimental, na perspectiva das funcións do seu perfil profesional, as figuras dun programador/a, dun técnico de cultura, dun xerente, e dun director ou directora artístico? Existen tendencias, modas ou peculiaridades dun sistema teatral emerxente coma o galego con respecto a unha certa mundialización ou festivalización da escena internacional que se veu dando en Europa e Lationamérica co auxe de festivais internacionais dende unha visión liberal das industrias creativas como motor de impulso turístico e de marca ou prestixio local ao longo da segunda metade do século XX?

Son moitas as cuestións que se presentaron e que tentaremos responder neste traballo, que parte da reflexión, da lectura e da práctica, e dunha indagación reflexiva e crítica no marco dun ámbito de escasa produción científica ata hai ben pouco, agás moi recentes traballos académicos coma o de Ruiz-Pastor (2021), en cuxa tese de Doutoramento tamén sinala o feito de que a abordaxe deste asunto ten sido no noso ámbito maioritaria ou exclusivamente relacionada co estudo dos festivais dende o punto de vista turístico (Gómez-Casero Fuentes, 2018), da mercadotecnia e a economía (Carreño Morales, 2014) ou da xestión (Bonet e Schargorodsky, 2011; Llacuna i Ortínez, 2016), pero escasamente en termos artísticos, case nin tan sequera historiográficos.

Concordamos con Ruiz Pastor en que a tarefa da Dirección Artística debe ser tida en conta coma unha actividade complexa na cal conflúen aspectos relacionados coa planificación daquilo que a institución desexa que aconteza no patio de butacas, entendido coma un epítome das relacións, prexuízos, enciclopedia vital e status económico e político da sociedade. A Dirección Artística debería ir máis alá, como é de supor, da realización dunha escolma, da selección de espectáculos que poidan traer o favor en forma de aplausos, ocupación completa ou boas críticas que satisfagan a posición da persoa responsable da liña e do camiño a longo prazo dese teatro. Particularmente, afinando aínda máis, a Dirección Artística dos festivais, sexa esta colexiada, unipersoal, colectiva, de forte ou débil presenza, ten aínda máis marcada a súa pegada no deseño desa relación que se establecerá coa sociedade, dende o noso punto de vista, pola condensación no tempo de todo polo canto se toma partido e da forza da súa coherencia, claridade e eficacia:

> Aparecen parámetros que relacionan la entidad del festival con la creación, con la conciencia colectiva, con la observación de las nuevas vías teatrales, con el riesgo, la experimentación, la

> recuperación de repertorios, la conformación de tejido artístico, la pertenencia a un sistema, la solemnidad en la celebración, la relación con el público, la divulgación de grandes obras, la política cultural, la crítica, etc. (Ruiz-Pastor, 2021: 32-33)

Das palabras de Ruiz Pastor derívanse cuestións que cómpre situar en diferentes niveis: as políticas culturais e as políticas teatrais ao non ser a mesma cousa, a configuración dos sistemas teatrais e a medida en que os festivais contribúen nesa tarefa, a ordenación e organización dos festivais en relación ao tecido cultural da cidade e da comarca, as opcións estéticas e artísticas dos festivais e os seus repertorios, a configuración dos públicos, a construción da persoa espectadora e a súa formación, o rol da recepción e outros que se agochan nese etcétera, con que remata. Cuestións que supoñen engadir riqueza e complexidade á figura da Dirección Artística e ás funcións dos festivais, que nós tentaremos abordar neste traballo.

Aí polo tanto, enmarcaremos o noso estudo dos festivais internacionais de artes escénicas de Galicia, no terreo propicio para o uso das ferramentas que nos ofrece a Semiótica (Ubersfeld, 1993; Fischer-Lichte, 1999), a Estética da Recepción (Sanchis Sinisterra, 2010), as Teorías dos Campos Culturais (Bourdieu, 1995), as Políticas Culturais (Caride et al., 2000; Pose, 2006), as Políticas Teatrais (Vieites, 2017), a Teoría Teatral (Pavis, 1990; Trancón, 2006) e a Historia do Teatro (Vieites, 2005; López Silva, 2015). Perseguiremos, polo tanto, ampliar ou proseguir a partir dos principios que fundamentan o traballo de Ruiz-Pastor (2021), con quen concordamos en que:

> (...) "el discurso artístico del festival tiene que estar reflejado en cada una de sus partes, de sus gestos, de sus acciones, que deben ser portadoras de sentido. Efectivamente, todos los episodios del festival —que a su vez constituyen entidades cerradas con sentido propio— deben contener parte del discurso. En definitiva, todo lo que aparece en un festival constituye un signo —el festival semiotiza cada elemento— y la suma de los signos construye el discurso; esos signos gozan de un valor análogo en la construcción del discurso, en un ejercicio de parataxis, por la que la programación de espectáculos no supondría el mayor activo artístico sino uno de ellos —en un símil posdramático— (*Op. Cit.* 34)

Pero o noso traballo tamén quere procurar unha exhaustiva documentación da historia dos festivais de teatro galegos que sirva para poder realizar unha análise contrastiva, de evolución interna, modificacións, puntos en común, reforzo da identidade propia, reacción ás dinámicas do sistema e do campo cultural marco en que se insiren, actúan e se proxectan. Como feitos extraordinarios e de forte visibililización ou repercusión do seu carácter xenuíno, incluso na asimilación e copia de actividades, os festivais escénicos, nunca antes analizados con atención e

rigor científico no seu conxunto, poden devolvernos importantes conclusións que afecten ao discurso crítico establecido sobre a construción do sistema teatral galego despois da instauración da Autonomía Galega en 1981. A visión interna e externa, as relacións e dinámicas que se foron dando ao longo dos anos nos festivais internacionais de teatro en Galicia coa maneira de entender e valorar as cualidades escénicas, os fluxos e as tensións establecidas nos procesos de canonización subalternos e o contraste con outros dinámicas consolidadas no panorama internacional, poden supor un rico material de contribución para a nosa historiografía teatral e para a reflexión do teatro galego do futuro. Así, fronte á retórica mediática e os titulares repetidos e comúns dos medios xeralistas que recollen a noticia, a incursión profunda e sosegada nunha documentación rigorosa, que nos traia os espectáculos, procedencia, dirección e autoría, xunto coa contextualización dos mesmos no conxunto de actividades paralelas e outras cuestións destacables ou prioritarias na escolla de cada edición dun festival, farán que a nosa base conceptual e documental poida ir ampliándose e soportándose sobre un terreo ben asentado nunha sistematización da traxectoria da totalidade dos festivais, por moi laboriosa e longa que resultase a tarefa.

> El festival delimita por su propia condición un territorio físico (en un lugar) y cronológico (durante un tiempo); del mismo modo, debería obstinarse en delimitar un territorio artístico, un territorio metodológico y un territorio conceptual. Pero sobre todo debe basar su discurso artístico en la calidad. Esta es una idea fundamental en la investigación, porque constituye la base de todas las demás. De nuevo, como en otros conceptos, el acuerdo general es poco. ¿Qué es la calidad?, ¿y cómo se diferencia? Se vuelve a presentar un concepto líquido, difícil de definir, que, en este trabajo, se propone abordar desde dos tipos de parámetros: aquellos que constituyen variables evaluables objetivamente, y aquellos otros, más inestables —pero no por ello con menos criterio—, que se podrían denominar como la precisión intangible, expresión que se refiere a aquellos elementos de gran densidad, pero de compleja percepción, que son los que marcan la diferencia, y que nada tiene que ver con la arbitrariedad, pues conllevan la exigencia de un gran conocimiento. Se estudian y analizan ambos tipos de factores, que determinan la excelencia —idea que siempre ha estado ligada al arte— y que gobiernan la relación con un espectador crítico. (*Op. Cit.* 35)

Unha vez concluído o traballo de recompilación e rexistro de actividadades e espectáculos programados polos festivais e despois de reconstruír o seu percorrido histórico, preséntasenos tamén a necesidade de procurar ese discurso dos festivais sobre a calidade e a arte, a innovación e a interacción social a través non só das escollas e da práctica de mediación, senón tamén sobre a propia apertura de liñas de acción, sobre a confesión das Direccións Artísticas dos seus plans e estratexias encamiñadas a revolucionar, asentar, consolidar, promover unha actitude disruptiva ou

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

conservadora con respecto aos estilos, ás temáticas ou aos modelos de produción que se poden levar a cabo e que un festival pode demostrar para o progreso e o avance do común. Nese sento, procuramos o discurso en entrevistas, artigos, análises ou presentacións nos propios programas de man, que sempre son unha importante base documental das intencións artísticas planificadas e meditadas pola Dirección Artística de cada festival. Igualmente, debido á escaseza xeral e a pouca consistencia en moitos casos do relato, que case sempre está derivada, como pode ser lóxico nun mercado de libre competencia e de lóxica competitiva de xeito xeral, nas virtudes, louvanzas e importancia de cada unha das parcelas de festivais do país, procuramos unha metodoloxía cuantitativa para a obtención de material base de posterior traballo cualitativo en base a cuestionarios a tres núcleos de interese: compañías galegas, críticos teatrais galegos e directores/as artísticos de Galicia e de fóra de Galicia. Este importante material, sumará significativamente o nivel de posibilidades de coñecemento e avaliación do que entendemos por expresión solvente e consciencia de responsabilidade dunha Dirección Artística dun festival homologable a calquera estándar de calidade ou de traxectoria cultural normalizada e consolidada, pois hai certos puntos en común, máis alá dos territorios, que sempre estarán presentes, por acción ou omisión, no perfil profesional que ha de esperarse da Dirección Artística dun festival profesional:

> Las tareas que asume una dirección artística definen su propia condición, y exponen su línea de pensamiento —y su núcleo de convicción—, extensiva a todos los aspectos del festival. Así, se han diferenciado varios campos conceptuales en los que se condensan las funciones de la dirección artística y que hacen referencia al índice de espectáculos, la «institución que decide», la creatividad, la reflexión y la investigación, la calidad, el territorio, la gestión, el conocimiento o la difusión. (Ruiz-Pastor, 2021: 37)

Así, organizamos este traballo académico en tres grandes bloques. O primeiro estará relacionado coa fundamentación teórica e coas bases metodolóxicas, así como cos obxectivos e coas hipóteses, ou preguntas de investigación, que nos permiten reflexionar sobre todas as cuestións antes sinaladas en relación aos festivais e ás súas funcións en tanto institución fundamental dun sistema teatral, no que desenvolve unhas determinadas funcións e no que mantén relacións con outros axentes e institucións do sistema. Ao mesmo tempo, e considerando que en todo festival existe a función da dirección artística tamén se poderá propor un perfil profesional específico e descritible en parámetros da súa habilitación profesional e da súa competencia académica; unha figura que ha de vir, dende o noso punto de vista e partindo da nosa concepción da mesma, a renovar e modernizar as estruturas de mediación e difusión das Artes Escénicas no noso país, para converter as infraestruturas en espazos eficientes e intelixentes en tanto que espremen as súas posibilidades de atención e dereito de prestación de servizos á cidadanía no seu conxunto.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O segundo bloque conterá unha exhaustiva documentación e reflexión sobre os aspectos máis relevantes da historia dos festivais internacionais de artes escénicas que se celebraron en Galicia dende a democracia ata marzo de 2020, data de corte da presente investigación que coincide co peche dos teatros e o confinamento da sociedade por mor da pandemia mundial derivada do virus SARS Cov-2. Consideramos que este feito histórico mudou as condicións e as dinámicas dos festivais como non tiña acontecido antes na nosa historia recente, nin tan sequera coa crise económica de 2008. Esta circunstancia, que mesmo levou á cancelación, aprazamento ou anulación de varias edicións dos festivais, mudou a súa esencia e condicionou de xeito moi relevante a vontade de todos os teatros e festivais, debido ás restricións, peches de fronteiras e outros condicionamentos normativos, que non nos permitirían ver un desenvolvemento normal, senón restrinxido e afectado incluso nos piares do seu sentido de existencia. O ano 2020 serviunos daquela de marco de delimitación cronolóxica para o acoutamento tamén da nosa investigación, que parte no ano 1981.

Finalmente, no terceiro bloque, presentaremos o tratamento dos datos dos trece cuestionarios recibidos das compañías galegas, sete de críticos teatrais e oito entrevistas a Directoras e Directores Artísticos de festivais internacionais de Artes Escénicas. O deseño e a avaliación dos cuestionarios foi levado a cabo, antes do envío ás persoas pertencentes aos tres grupos de interese, polos profesores e investigadores José Antonio Caride Gómez, Hakan Casares Berg e Héctor Pose Porto, a quen agradecemos enormemente as súas contribucións, melloras e suxestións para levar a cabo do xeito máis rigoroso e produtivo posible a misión de procura de datos destinada á obtención de porcentaxes, índices, tendencias e reflexións conceptuais ou de feitos.

O festivais internacionais poden ser entendidos ou explicados, como dixemos, como unha concentración excepcional e intensiva de programación, que implica un posicionamento dende un contexto local nun diálogo coa escena internacional, e unha apelación á sociedade do momento dende a escolla, o discurso, o punto de vista, os cuestionamentos e as fendas que poden abrir con respecto á arte teatral. Tamén poden ser estudados en función do que xa coñecemos de certas etapas da nosa historia teatral, pero igualmente en función da posición subsidiaria e periférica que o noso teatro tivo e en certo modo segue a ter no conxunto do Estado, e máis aínda no ámbito de sistemas tradicionalmente centralistas e con institucións de prestixio e tradición na nosa contorna que moitas veces contribúen a frear e deter outras en sistemas emerxentes. Baste de exemplo que nun dos primeiros estudos académicos sobre festivais escénicos de España, o de Ruiz-Pastor (2021) non

atopamos nin unha soa referencia a ningún festival galego[1]. Agora ben, esa condición periférica pode ser un motor ou motivo de reacción e posicionamento crítico de certos festivais nun momento determinado, tendo en conta a situación privilexiada e de inercia doutras institucións tradicionalmente recoñecidas e cuxas dinámicas moitas veces queren ser subvertidas ou contestadas. Desde esa condición periférica do noso sistema teatral e como xeito de abordar a análise contrastiva entre festivais doutros sistemas culturais, podemos ter en conta a condición de cambio inherente á tensión entre centro e perifera que comporta a oposición entre canon estático ou dinámico explicada por Rakefet Sela-Sheffy (2002) e que pode ser útil para analizar a posición dos nosos festivais nun marco global. Esa condición periférica pero ao mesmo tempo de definición internacional, supón un reto para avaliar a proxección exterior da nosa cultura e o diálogo que establece cos sistemas teatrais consolidados a través das redes de festivais internas e externas. Como nos di Cortés (2003: 79) nunha reflexión aplicada ao ámbito expositivo e museístico, pero que podemos aplicar igualmente con moi bos froitos ao subcampo teatral:

> (...) lo que realmente me interesa es descubrir aquello que está negado u olvidado, darle importancia, sacar de la oscuridad y el olvido aquello que la ortodoxia no autoriza. En este sentido, me parece muy conveniente la reivindicación de los discursos periféricos (sean estos referidos a aspectos de tipo cultural, social, sexual o geográfico), la difusión de los discursos de todos aquellos a los que se les ha negado la palabra, ocultando su historia y condenando al ostracismo del modo más brutal (unas veces) o más sutil (otras). La atemporalidad, la universalidad o la neutralidad se me aparecen como algunos de los mayores lastres que una práctica artística o cultural puede acarrear tras de sí y que a mí me gustaría evitar. En este sentido, las periferias, debido a su ubicación descentrada de los mapas de poder económico, político, cultural y simbólico, han desarrollado unas actitudes de resignificación de los repertorios impuestos por los centros que veo muy conveniente potenciar y desarrollar. Es una apuesta que trata de llevar adelante una estrategia transgresora que cuestiona los cánones y la autoridad de los paradigmas centrales y el poder ofrecer así posibilidades no excluyentes de intervención cultural.

Resultará estimulante, polo tanto, recoñecer as actitudes e as pretensións de transgresión e/ou asimilación dos festivais en tanto que forman parte dun sistema periférico coma o galego, pero

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1 Na relación cronolóxica que o autor ofrece no Anexo da súa Tese de Doutoramento, onde nos fornece dunha relación persoal "por su año de creación de algunos de los festivales más importantes" (*Op. Cit.* 440), figuran os anos de constitución de festivais europeos, latinoamericanos ou españois de maior ou menor visibilidade tanto no ámbito académico, como o artístico e social, con diferenzas notables que van dende o Temporada Alta de Xerona até o Festival de Palma, o Festival de Manizales ou as Jornadas de Teatro de Puerto Real. Resulta moi chamativa a ausencia de calquera referencia ao teatro galego, aínda que fose ao do teatro independente de Abrente, parello ao de Puerto Real e que neste caso en Ribadavia deu pé a unha continuidade internacional de base social e construción dun relato de capitalidade escénica para un país.

con vontade de posicionamento, polo menos na súa denominación, internacional.

Cómpre analizar, polo tanto, unha vez que temos o material empírico de análise das actividades e escollas dos festivais internacionais, cómo e cal será a dimensión e o nivel de oposición do sistema teatral galego a través dos seus festivais cos sistemas culturais maiores e cal a estratexia de disidencia ou de asimilación e incursión nos fluxos maioritarios doutras culturas normalizadas, porque iso permitiranos ver o xeito e o grao en que os festivais internacionais de artes escénicas de Galicia veñen a propor, poden ou deben atender saldos históricos e débedas con respecto ao repertorio, ao coñecemento de artistas canónicos de fóra do país, a proposición de dinámicas alternativas de mediación e xestión, políticas teatrais innovadoras ou ferramentas para axudar a promocionar exteriormente a creación Galega a través da optimización das súas infraestruturas de cooperación no exterior. Recórdanos López Silva (2015: 12-13) o estatuto ontolóxico da posición menor das culturas e das lóxicas das súas dinámicas, que tan ben nos han guiar no estudos de quen ocupa un lugar de ponte entre o propio e o externo como son os festivais internacionais:

> O sentido de alteridade e da disidencia, así coma a constante necesidade de construír e a necesidade serán, entón, factores definitorios das culturas menores (das súas literaturas, para Deleuze e Guattari; dos seus teatros, para nós) entre elas, a galega.
>
> Estas circunstancias van determinar as dinámicas do sistema teatral galego debido a que a autoconstrución da identidade por oposición a outro, como alternativa a un poder dominante ou como revolución, sementan o xurdimento do que denominamos neste ensaio *conflito cultural* e que, en Galicia, condiciona e impregna absolutamente todos os discursos artísticos e ideolóxicos. Velaquí, por tanto, por qué é imprescindíbel o estudo sistema teatral en relación coas dinámicas específicas da sociedade galega, así coma cos seus símbolos de identidade básicos e co seu artellamento ideolóxico e social.

Resultará estimulante e moi revelador estudar polo miúdo as solucións e a posición de cada un dos festivais internacionais ante esta dicotomía, a necesidade de reafirmar a pertenza e a raizame a unha cultura propia e minorizada xunto coa imperiosa necesidade de saír da invisibilidade ou da inacción en termos de política exterior para a cultura galega. Tamén será interesante saber que levou ao noso teatro a certa endogamia en momentos históricos, un illamento que non repercutiu positivamente á hora do recoñecemento da innovación, o contraste crítico ou a toma de consciencia que permiten encontros plenamente diversos e multiculturais para recoñecer os valores, fortalecer o autoprestixio e evitar o plaxio que poden provocar certos impulsos globalizadores. Como nos

recorda Jarauta, as responsabilidades que imos vendo que se depositan na Dirección Artística dun festival internacional de teatro nunha cultura coma a galega terán que ver coa adecuación á diferenza, ás necesidades estratéxicas dese contexto, ás capacidades de desenvolvemento dun proxecto internacional nun determinado lugar e con todas as súas características sociais, económicas, patrimoniais, educativas, etc., en xogo, máis ou menos activas.

> Una sociedad cada vez más compleja como la nuestra debe asumir desde su propio funcionamiento la idea de diferencia. Lenguas, etnias, géneros, etc., son la base estructurante de una diferencia que debe reflejarse en la mirada de quien la interpreta, pero también en la política de quien orienta sus problemas y propone su solución. Se trataría de construir conceptos suficientemente abiertos que nos permitan pensar nuevas situaciones, los nuevos conflictos. En definitiva, lo urgente es construir modelos de interpretación próximos a las complejidades creciente, que nos permitan no sólo adecuar nuestra mirada, nuestra lectura, nuestra escritura a esta nueva perspectiva, sino que hagan también posible una política que, lejos de supuestos privilegios administrados desde imaginarias identidades, nos acerquen a nuevas formas de tolerancia y libertad. (Jarauta, 2003: 11)

Así como a maior liberdade no ámbito da difusión e recepción teatral se conquista cunha meirande predisposición social para o novo e cunha serie de habilidades e competencias relacionadas co capital cultural (Bourdieu, 1995) que a sociedade vai edificando, a maior satisfacción darase coa toma de consciencia cidadá de que o senlleiro carácter do festival da súa contorna é un símbolo xenuíno, de orgullo, auténtico, de calidade e ao mesmo tempo recoñecido fóra. Ese conflito cultural que entendemos como propio das culturas minoritarias, polo tanto, pode ser unha oportunidade para intervir cunha serie de plans e liñas reitoras, posto que os festivais deben evidencialos e concretizalos nun prazo de tempo moi delimitado e concentrado. Cales foron os resultados nestes corenta anos de historia? Velaquí tamén unha das cuestións fundamentais das que parte a nosa tese.

As ferramentas para levar adiante unha análise comparada virán das relacións históricas e naturais que o teatro galego e os seus festivais tiveron e teñen entre si, e as que tiveron e teñen cos festivais de ámbito ibérico, tanto do estado español coma con Portugal. Son importantes as conexións establecidas de xeito formal entre o teatro galego e o portugués (Núñez Sabarís, 2014; Pascual, 2018) coa implicación directa dos festivais, coma o que se leva a cabo entre a MITCF de Cangas, Teatro de Ningures e Teatro do Noroeste, Centro Dramático de Viana desde 1995 ata as coproducións da MIT cos Teatros Nacionais São João ou Dona Maria II ou co Teatro Oficina de Guimarães-CCVF en época máis recente, a partir de 2010. Mesmo houbo a tentativa de crear e

consolidar un festival internacional da lusofonía en 2013 coa posta en marcha de Ponte... Na escena, festival que non incluímos no noso corpus de análise precisamente por non ser un proxecto que se consolidase co tempo e tivese un percorrido de máis alá de cinco edicións, como tampouco o foi o Festival das Rías Baixas, que igualmente excluímos, máis alá de referencias concretas, desta investigación.

Tamén avaliaremos as relacións co teatro do estado, tanto nas axudas recibidas dende o INAEM por parte das Mostras de Carballo e Ribadavia, Escenas do Cambio e o FITO de Ourense ou as relacións de colaboración de irmandade como no caso da Mostra de Cangas co festival Singlot de Cataluña e que formarán parte dun capítulo de estudo contrastivo das funcións, estrutura e liñas creativas e de mediación da Dirección Artística. Loxicamente estes son os ámbitos de comparación, mais non esqueceremos facer referencias a outras relacións exteriores, tanto as existentes e fortalecidas, coma as ausentes e incipientes. Nas primeiras están as lóxicas dinámicas con Latinoamérica e coa posición de prestixio cultural eurocéntrico, sobre todo cos festivais internacionais de referencia canonizante que se poñen en marcha en 1947 en Francia (o de Avignon) e no Reino Unido (Edimburgo). Nas segundas estarán as escasas ou nulas relacións, malia a corrente lusófona, con festivais africanos coma Mindelact (Cabo Verde) ou o FITI (Festival Internacional Teatro de Inverno) organizado pola Associação Cultual Girassol en Mozambique dende o ano 2002, por citar algúns exemplos. Esa feble relación con institucións escénicas de fóra do ámbito occidental pode estar relacionada coa necesidade de prestixio que require unha cultura menor coma a galega e a necesidade de nutrirse do prestixio e lexitimación que concede a tradición europea transmitida de xeito acumulativo ao longo dos séculos, pois se ben existen referencias actuais á hora de denominar a situación dalgún festival para concederlle prestixio como "Ribadavia, a Avignon de Galicia", xa antes esa apropiación ou asimiliación formou parte da posta en marcha do festival francés por Jean Vilar en 1947 como servizo público de calidade e lugar de encontro da profesión local coa internacional, como foi o lema pronunciado naquel momento "Avignon, un Bayreuth francés" (Loyer e de Baecque, 2007: 35).

Resultará importante afondar na capacidade e intención que os festivais galegos manifestan, se é que o fan, nun proceso de normalización-dinamización da súa cultura propia despois dun período de represión e censura dun réxime ditatorial, de secundar unha corrente eurocéntrica por mor de construír un prestixio e lexitimación social e ao mesmo tempo sinalar a súa diferenza e desviación alentadas como cultura minoritaria con respecto ao que o sociólogo Grosfoguel tan certeiramente reflexiona sobre o "Ego" non situado do suxeito cultural e do pensamento occidentais:

> En la filosofía y las ciencias occidentales, el sujeto que habla siempre está escondido, se disfraza, se borra del análisis. El "ego-política de conocimiento" de la filosofía occidental siempre ha privilegiado en mito del "Ego" no situado. La ubicación epistémica étnica / racial / de género / sexual y el sujeto que habla están siempre desconectadas. Al desvincular la ubicación epistémica étnica / racial / de género / sexual del sujeto hablante, la filosofía y las ciencias occidentales pueden producir un mito sobre un conocimiento universal fidedigno que cubre, es decir, disfraza a quien habla así como su ubicación epistémica geopolítica y cuerpo-política en las estructuras del poder / conocimiento coloniales desde las cuales habla. (Grosfoguel, 2006: 22)

Será que os festivais internacionais galegos secundarán este principio teórico? A nosa intención é desentrañar se os seus obxectivos e a súa función van máis alá de satisfacer momentos de lecer e de promover un negocio rendible ou eficiente para a entidade organizadora. O material perdurable, os beneficios intanxibles, ás veces non son doados de concretar e de enumerar, por moito que sexan un argumento á hora de expor demandas de apoio e de mellora por parte dos propios festivais ás autoridades competentes. Tentaremos expor eses beneficios e ese capital simbólico e social como froito dun estudo baseado na recolla do material e datos adecuados, así coma das reflexións propias e alleas en forma de artigos ou creacións científicas e artísticas que os festivais son quen de xerar grazas á súa acción (Corrons, 2022).

Todo festival conta cun impulso no seu nacemento e unha rota en base á agulla que guía ese motivo de arranque. Ese desexo, esa ansia por mudar ou por abrir un horizonte estético, ontolóxico e crítico fronte ao maioritario ou o asimilable polas convicción sociais e as esferas de poder danse en cada época con matices diversos en función das necesidades e dos cambios que poden afectar a esa forza do volcán nas súas varias fases. Tentaremos neste estudo analizar os motivos poderosos que facilitan o tesón e a continuidade dos festivais internacionais de Galicia, mesmo en tempos adversos, e como estes van incorporando, abandonando ou matizando os desexos primixenios, coma os que relata Jorge Louraço (2017: 265) para o FITEI do Porto: "O festival tornou possível imaginar uma comunidade ibero-americana diferente da que dava o noticiário e na ficção televisivas." Porque como o mesmo crítico e dramaturgo afirma, o teatro permitiu o contacto directo co relato artístico, dende o desexo de liberdade creativa e de expresión dos pobos latinoamericanos que querían loitar contra calquera forma de opresión ou desviación do seu propio relato a través da súa expresión artística e dos seus costumes. Dese xeito pregúntase Louraço, ao igual que nos podemos preguntar por cada un dos mundos imaxinarios, políticos e utópicos que se deseñan en cada un dos festivais galegos : "Quantos mundos de expressão ibérica terminaram e quantos passaram a existir em cada

no do FITEI?" (*Ibid.*)

En consecuencia, a perspectiva sociocultural, as circunstancias políticas e a evolución diacrónica dun sistema cultural manifestadas nos seus festivais internacionais e os estudos comparados con outros sistemas emerxentes e outros sistemas consolidados, permitirannos facer unha avaliación non só dos propios festivais de xeito individual, senón tamén das propias estruturas do sistema teatral galego, moi centradas na produción e non tanto na creación de estruturas formativas e profesionalizadoras (véxase que a creación dun centro superior como é a ESAD de Galicia non se leva a cabo ata o ano 2005, nin existe aínda a día de hoxe un marco normativo autonómico que ordene e defina os perfís profesionais dos axentes que interveñen no subcampo da creación e difusión escénicas).

Ata que punto, pois, a urxencia da produción e distribución teatral na Galicia pos-autonómica retrasou a consolidación dun marco de pensamento e articulación da súa estrutura profesional? Como nos pode axudar a análise comparada (interna e externa) dos festivais internacionais a (re)visitar esta cuestión hoxe, coa perspectiva de corenta anos de Estatuto de Autonomía para o país? Que accións "reparadoras" acometen os festivais na súa posición privilexiada como entes independentes e observadores do conxunto ao servir tamén en certo modo de complemento, reforzo ou impulso da actividade dos circuítos e espazos estables da programación galega, organizada maioritariamente en dous semestres (de setembro a decembro e de xaneiro a xuño)? Dende que ese mapa inicial foi pensado e planificado polo daquela Director Xeral de Cultura, Luís Álvarez Pousa, entre o período de 1983 a 1984, a xeografía foi mudando e fóronse creando e desaparecendo festivais, algúns promovidos por compañías asentadas na multitarefa de actividades na súa cidade, como é o caso de Sarabela Teatro en Ourense, e outros por iniciativa de profesionais das artes escénicas a través de asociacións culturais sen ánimo de lucro, na maioría dos casos.

En definitiva, o que pretendemos con esta investigación é estudar a partir dun corpus perfectamente acoutado e xustificado sobre aspectos profesionais e sistémicos, moitos deles considerados como requisitos para a obtención do selo de calidade da organización europea EFA (European Festivals Association), en cuxa liña de acción "Europe for Festivals, Festivals for Europe" (EF, 2022), contempla os seguintes puntos como aspectos a ter en conta na súa consideración artística, social e cultural:

1. Presenting a coherent and curated artistic programme.

2. Supporting on-going artistic development (some examples of this are: offering residencies to artists, contributing to new creations, and supporting artistic research).

3. Providing opportunities for upcoming or innovative artists to create or to be presented in your programme.

4. Being rooted in its' local community fostering local connections in the programme and among the performers/performances. The festival involves local artists as well as local audiences in its projects.

5. Helping to increase access to culture and attract diverse audiences. (some examples include different socio-economic backgrounds, age groups, genders, and cultures).

6. Taking measures to be more sustainable. This can refer to environment, economics, business models, and social impacts.

7. Helping to shape, encourage and promote intercultural experiences for your audiences and artists.

8. Embracing inclusivity as a core principle and practice.

9. Investing in innovation and capacity building.

10. Engaging with audiences, for example through educational programmes.[2]

Despois da análise histórica e teórica, así coma do coñecemento da realidade de festivais en base á obtención de datos entre axentes implicados, procuraremos dar resposta nos capítulos finais, tanto nas conclusións coma na análise e discusión de resultados, a cales poderían ser os avances de profesionalización e formación específica para a mellora dos festivais e da súa relación sistémica, así como fornecer de ferramentas claras para os procesos de internacionalización e funcións específicas nunha visión holística da Teoría Xeral de Sistemas.

2 Tradución propia: (1) Presentar un programa coherente e unha liña artística curatorial; (2) Apoiar o desenvolvemento artístico en continuidade (algúns exemplos poden ser: ofrecer residencias artísticas, contribuír ás novas creacións, e apoiar a investigación artística) (3) Brindar oportunidades para que artistas emerxentes creen ou presenten o seu traballo no programa do festival; (4) Estar arraigado na súa comunidade local fomentando as conexións locais no programa e entre artistas e as súas creacións. O festival envolve tanto a artistas coma ao público local nos seus proxectos; (5) Axudar no fomento do acceso á cultura e atraer a públicos diversos. (algúns exemplos refírense a diferentes colectivos de diversidade socio-económica, grupos de idade, de xénero e culturais ou etnias); (6) Tomar medidas para ser máis sostibles. Isto pode referirse a medio ambiente, economía, modelos de negocio e impactos sociais, (7) Axudar a dar forma, fomentar e promover experiencias interculturais para o seu público e os artistas; (8) Tomar a inclusión como principio e práctica central; (9) Investir en innovación e desenvolvemento de capacidades; (10) Comprometerse co público, por exemplo, a través de programas educativos.

Polo tanto, e en conclusión, a presente Tese de Doutoramento pretende achegar unha serie de consideracións e propostas asentadas en datos empíricos sobre as consecuencias das políticas teatrais en Galicia ao longo do período establecido para a análise ou a consecuencia da ausencia delas (Domínguez e Pascual, 2020) na conformación de iniciativas illadas, coordinadas ou inacabadas por parte de cada unha das institucións que forman parte da realidade (inter)nacional da escena galega, principalmente depositada nas funcións e acción destes festivais. Tamén as iniciativas sociais e de innovación artística, así como a cohesión territorial que se promove a partir da cosmovisión de cada Dirección Artística en relación ás problemáticas específicas do sistema teatral galego durante esta época e das ambicións e sintonía con respecto á evolución externa.

Chega o momento de estudalo con distancia, rigor académico e con visión de conxunto.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2. Antecedentes, estado da cuestión e marco teórico-conceptual.

2.1. Antecedentes.

No eido de historiografía teatral galega, podemos dicir que partimos dun corpus de análise extenso e diverso, froito do estudo académico e divulgativo nos últimos anos das nosas artes escénicas en períodos históricos clave coma a época das Irmandades da Fala e a etapa contemporánea. Os estudos camiñan entre a crónica e a reflexión das actividades escénicas (Lourenço e Vizcaíno, 2000; Vieites, 2005 e 2007), o estudo dos textos dramáticos (Riobó, 2000) e dos movementos xeracionais (Vieites, 1998) ou os traballos de análise sistémica e as políticas teatrais (Antelo Lema, 2020; López Silva, 2015). En ningún estudo do teatro galego existe un traballo demorado sobre o papel e das Mostras e Festivais Internacionais e da súa función na configuración do sistema teatral galego. Tampouco existen referencias aos festivais galegos naqueles escasos traballos que se adican a analizar os festivais de artes escénicas no marco ibérico (Bonet e Schargorodsky, 2011; Ruiz-Pastor, 2021), o que nos demostra que existe un amplo campo de investigación así como un profundo silencio[3] da realidade destas institucións que pode alterar en certa medida o relato construído sobre a historia do teatro galego recente e os trazos do mapa de actividades dos sistemas teatrais periféricos no Estado español.

Chegados a este punto e co reforzo dunha das 15 conclusións das Xornadas do CCG *A industria cultural galega no horizonte 2025*, consideramos que é preciso estudar, completar e sistematizar aquilo que se considera estratéxico e vital, pero do que pouco ou case nada se coñece: "As feiras internacionais, os festivais, os foros de relación internacional son espazos estratéxicos que deben ser aproveitados cunha política de intercambio e actuación conxunta dende a iniciativa privada (individual ou empresarial) e dende a iniciativa publica." (CCG, 2017: 4)

Por outro lado, na esfera da perspectiva dos estudos sobre os festivais escénicos, tanto manuais de xestión como análise de casos de festivais exemplares en tanto estruturas consolidadas, eficientes e de prestixio, debemos indicar que a súa abordaxe faise dende unha perspectiva maioritariamente socio-económica e de estudo organizativo e non tanto de análise de repertorios, definición profesional e académica da Dirección Artística ou de definición conceptual e prescritiva de festival fronte a outros modelos de exhibición ou de mercado das artes escénicas. Así, o libro de Llacina i Ortínez (2016) ofrécenos un conxunto de reflexións e experiencias do autor como director

3 Aínda que é certo que si hai algúns estudos sobre algúns festivais coma a MIT de Ribadavia (Pascual, 2009) ou das Jornadas de Vigo (Miloro Costas, 2011), por poñer algún exemplo, mesmo das históricas Mostras de Abrente, como pode ser o fundamental libro *Un Abrente teatral. As Mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia*, de Inma López Silva e Dolores Vilavedra, publicado no ano 2002 na editorial Galaxia.

da Fira de Tàrrega e un modelo de boas prácticas nun demorado estudo do organigrama, das tarefas técnicas, de comunicación, captación de públicos, administración ou misión, visión, valores e obxectivos da feira-festival.

O libro de Bonet e Schargorodsky (2011) contén unha primeira parte máis conceptual ou reflexiva e de opinións sobre a festivalización e a expansión de fenómenos de festivalización principalmente por Europa e América Latina, unha segunda parte de exposición da paisaxe de festivais no ámbito Atlántico e unha terceira de debate profesional. Existe nalgún dos capítulos unha certa explicación histórica, se ben un dos estudos pioneiros para o coñecemento diacrónico do nacemento do concepto moderno de festival é o libro do que foi profesor da Universidade de Artes de Belgrado e Director do Theater Instituut Nederland (TIN), Dragan Klaic (2015). Como nos explican Maugham e Bianchini na introdución do libro, Klaic foi un visionario e un dos primeiros en investigar o fenómeno dos festivais dende o ámbito universitario, co seu Proxecto de Investigación dos Festivais Europeos – EFRP. Era consciente do potencial para desenvolver competencias interculturais e unha consciencia internacionalista europea, ademais de lanzar unha mensaxe clara sobre o interese polas linguas e as culturas e o que é máis importante, o respecto polos dereitos dos pobos, os dereitos das culturas minoritarias e os dereitos humanos a través da creación dunha rede de coñecemento.

O estudo do profesor Klaic ten un gran valor de base, pois a súa sistematización histórica e a súa perspectiva de análise crítica e diacrónica, permitiranos ubicar os motivos, referentes e comparativas de nacemento e copia de modelos dos festivais internacionais en Galicia e no marco ibérico en función dunha xustificación histórica e xeopolítica. Así, o profesor comeza por explicarnos as orixes ancestrais, entre rituais e festivas, dos festivais en Grecia e Roma, pasando polas celebracións aristocráticas renacentistas e as festas triunfais barrocas ata a tradición alemá do Fiestpiele ao servizo dunha burguesía liberal e das súas necesidades. Pronto chega a aparición do festival de Bayreuth en 1876 como reforzo solemne da identidade nacional ata a súa conversión nun encontro elitista, centro de esnobismo, prestixio e conservadorismo estético, como di o autor. Explícanos así os grandes episodios centrais das referencias contemporáneas do S. XX:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> La historia de los festivales contemporáneos continuó desarrollándose lentamente tras la desolación de la Segunda Guerra Mundial, momento en que las fórmulas de los festivales tuvieron que reinventarse y avanzar para aseverar los valores de la cultura contra el odio, la brutalidad y la opresión. Los festivales se convirtieron en celebraciones de la humanidad, su talento y creatividad, y su voluntad colaborativa, una inversión en las virtudes de la ciudadanía en las democracias de la posguerra, una fuerza inspiradora y alentadora que reiteró una promesa

> de paz, estabilidad y prosperidad futuras en Europa, a pesar de las tensiones y las preocupaciones causadas por la Guerra Fría en aumento. Mientras que el Festspiele de Salzburgo se relanzaba en 1945, dos festivales de la posguerra aparecían en 1947 en dos lugares muy diferentes. El primero, en la capital escocesa, Edimburgo, que cumplía con los criterios descritos por Sir Rudolf Bing: una ubicación que pudiera acomodar un gran número de visitantes en un lugar de bran belleza escénica y comprometerse con un festival que pudiera "proporcionar una plataforma para el florecimiento del espíritu humano". El segundo, como resultado de la iniciativa del actor y director Jean Vilar, en Aviñón, una aletargada ciudad histórica de la Provenza en el sur de Francia, con espléndidos y monumentales palacios papales medievales. (Klaic, 2015: 6)

Este fenómeno explicaranos a expansión e os cambios das políticas culturais que na idea de democratización e posta en valor de cidades medianas provincianas e de gran valor patrimonial tivesen un auxe como gran sede de festivais, caso do Festival de Holanda en Amsterdam no ano 1948, o Festival de Verán de Dubrovnik en 1950 ou aínda que el non o apunte, a recuperación do Festival de Mérida en 1954, en plena ditadura franquista.

Continúa falando de moitos outros referentes que nos serán de gran axuda para conectar o noso obxecto de estudo, como é a posta en marcha en 1972 do Festival de Outono de París como un festival de ambición cosmopolita e holística de representar o mundo do teatro, feito tantas veces anceiado en Galicia e quizais sen saber concretizar exactamente o modelo e a súa procedencia, que tanto influíu por outra banda, na creación doutras réplicas en grandes urbes coma o Teatro Mundial en Londres ou o Festival de Otoño de Madrid e o Temporada Alta de Girona, máis próximos a nós.

Finalmente, remata o seu percorrido histórico coa reflexión sobre a contribución á ruptura do "telón de aceiro" por parte dos que considera festivais estudantís coma o de Nancy ou a explicación do auxe de festivais internacionais en España e Portugal a mediados dos 80 debido á incorporación destas novas democracias xunto con Grecia na Unión Europea e o establecemento do modelo de festivalización das Capitais Europeas da Cultura ata o que el considera a resposta anti-globalización dos festivais no novo milenio. Un longo proceso no que moito teñen que ver os programas de democratización cultural que se desenvolven en toda Europa desde finais da Segunda Guerra Mundial (Caride e Meira, 2000), promovidas por países como Francia ou institucións europeas (VV. AA., 1978).

Tamén resulta de interese este libro polo estudo dos festivais en función da súa ubicación, polas actividades levadas a cabo ou pola categoría dos festivais (experimentais, lonxevos, únicos,

megafestivais, especializados, de temática complexa, bienais, oficiais, off, alternativos, produtores, etc.), pero sen dúbida un dos traballos máis recentes que amosa a complexidade e dificultade de atopar unha definición completa da idea de festival que non sexa froito da arbitrariedade ou da definición por negación é a recente tese de Doutoramento de Ruiz-Pastor (2021), que se centra na definición da actividade artística da Dirección dos festivais e na reflexión conceptual do festival como territorio creativo e creación de discurso artístico, "personalidad artística, voz propia, sentido esencial, posicionamiento estilístico, sello propio, lectura personal, vertebración, identidad, universo creativo, lenguaje propio, semántica propia, línea de pensamiento." (Ruiz-Pastor, 2021: 296). Nese seu traballo, o investigador formúlase unha cuestión á que en certa maneira queremos dar continuidade tamén no noso traballo, se ben o noso establece un corpus de análise centrado no ámbito internacional galego, pero con puntos en común froito da súa adaptación e consideración dunha realidade profesional homologable. A cuestión é a seguinte:

> (...) si se valora con exigencia la trayectoria y coherencia de una compañía; si se alaba o se admira la conformación coherente de un repertorio en un teatro, etc., cómo es posible que no se observe la misma exigencia para un festival, y cómo es posible que se admita, con cierta ligereza, bajo la denominación de festival, cualquier acumulación desordenada de representaciones, sin más crítica ni diatriba. (*Op. Cit*., 302)

Para tal fin, o investigador e director fala das fases de declaración, institución e exploración nos festivais como explicitación da complexidade de elaboración do proceso de funcionamento dun festival e propón o concepto de "entornos" como materialización das tarefas desa figura que canaliza o discurso artístico. Así,

> Los «Entornos» se definen como puntos de referencia para seguir el festival. Son recorridos que aglutinan ideas teatrales, y que vertebran y enriquecen el punto de vista sobre la programación, trazando sus líneas de pensamiento. Caminos transversales que sugieren al espectador una forma de ordenar, entender y sistematizar las propuestas. Suponen la savia que circula por el interior del tronco. Conceptualmente, materializan la corporeización de las rutas, como medio de transitar por la abstracción de la construcción de una personalidad artística peculiar, sólida, seria y audaz, fundamental para entender la dirección. Se revela como un buen catalizador de los significados del festival. *(Op. Cit.,* 372-373)

Este concepto e a definición das tarefas da Dirección Artística é unha das principais achegas deste último traballo relacionado co noso campo de estudo e a partir do cal seguiremos a investigar para desenvolver a súa defensa como realidade profesional e especialidade formativa. Tamén como

punto de valoración crítica dos festivais galegos analizados.

2.2. Definición e funcións dun festival de teatro e artes escénicas.

Como indicamos no capítulo de introdución desta tese, a literatura sobre os aspectos económico, turístico ou de xestión financeira e administrativa dos festivais no ámbito europeo ten unha certa cantidade de publicacións, da que adoecen na súa perspectiva artística ou social. Esta idea, apoiada por Ruiz-Pastor (2021) obríaganos a ampliar, matizar e dialogar coas escasas reflexións publicadas sobre a definición dos festivais e as súas misións ou sobre a lexitimidade social do seu funcionamento e do seu soporte organizativo e de financiamento pois, malia os diferentes modelos que podemos atopar no ámbito ibérico, todos manifestan e obteñen dalgún xeito e en diferente grao, un apoio público. Enténdese, polo tanto que son un ben común a soster e protexer e por aí imos comezar, formulando unha serie de puntos que poderían definir a misión dun festival, para posteriormente engadir outros puntos de vista e rematar por ofrecer unha definición de festival en base á descrición e con certo afán prescritivo dende a construción da idea de festival e, polo tanto, dende a reivindicación do rigor profesional da actividade.

Pero antes de falar das misións dun festival internacional en época contemporánea, debemos considerar que malia seren fenómenos complexos que evolucionaron ao longo da historia (Klaic, 2015) e foron asumindo nas últimas décadas obrigas novas derivadas dos movementos sociais, da reivindicación de dereitos cidadáns de participación activa en asuntos socio-políticos e das novas visións de institucións escénicas que reivindican un papel máis aló da difusión de contidos, certamente non existen definicións que inclúan esa nova realidade derivada tamén dun estudo profundo das funcións que han levar a cabo as direccións artísticas nestes novos contextos. Existen algunhas definicións, escasas, que iremos vendo, coma esta de Patrice Pavis, que nos servirán para apreciar as diferenzas e matices que se van engadindo nunha posible definición ao abeiro do estudo concreto dos festivais internacionais, no noso caso no campo galego. Así, Pavis (1998: 206) afirma que "el interés primordial de los festivales reside en ofrecer a un público la posibilidad de ver, en un lugar y en un tiempo, espectáculos nuevos, de descubrir tendencias y experiencias poco conocidas, de confrontar a los animadores y a los amantes del teatro."

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A definición dun festival tamén vén informada polas súas funcións e viceversa, polo que quizais conveña agora considerar cales poden ser, e para iso imos tomar en consideración dous traballos que estimamos importantes. En primeiro lugar, temos a Szabó (2010, 5-6), quen, citando a Hunyadi (2003), fala das funcións dun festival en relación á sociedade na que se inserta ou integra,

e que nos servirán para completar a idea de festival escénico exposta por Pavis e poder aplicala á realidade dos festivais do ámbito que desexemos estudar:

A experiencia comunitaria.

O festival é igual á xente.

Os festivais recollen "o mellor de" en diferentes ámbitos artísticos.

Os festivais fortalecen a tolerancia na diferenza entre as persoas, as culturas e as subculturas.

Os festivais involucran á poboación local nunha experiencia comunitaria que reflicte a súa identidade.

Os festivais promoven a singularidade local contra a uniformización mundial.

O ánimo festivo involucra a persoas de grupos sociais excluídos sen educación e a moitos deles achégalles unha primeira toma de contacto coa experiencia teatral.

Os festivais, a miúdo, ofrecen unha mistura de xéneros artísticos pensados e fáciles (valiosos ou menos valiosos). Un festival "sándwich" pode ofrecer unha produción valiosa a un público máis amplo. Este é o toque formativo, o papel educativo dos festivais.

Festival... pracer e singularidade. Os festivais son un momento único no tempo, que brindan cada día actividades dun nivel superior.

A organización do festival require da cooperación de moitas organizacións locais, rexionais, nacionais e internacionais. A función da cooperación e a sinerxía.

Os festivais dan un espazo ás expresións artísticas dos afeccionados.

Os festivais promoven a cooperación e a coprodución artística profesional.

Os festivais axudan á recuperación económica e ao desenvolvemento de infraestruturas. Función de revitalización.

Como podemos ver, estanse a considerar funcións diversas e complementarias que dan idea das liñas de acción dun festival, que atinxen a cuestións sociais, económicas, educativas ou culturais, debemos ter en conta de qué modo chega a eses resultados un festival, pois non todos terán a mesma capacidade e prioridades e por iso a aplicación de definicións coma anterior ao noso campo de estudo pode ser moi elocuente.

En segundo lugar, investigadores coma Bonet (2011: 59-61) ofrécennos unha descrición das finalidades dun festival escénico en tres grandes bloques que corresponden á lóxica artística, a social e territorial e a industrial e sobre os que iremos reflexionando a continuación. Indícanos que a priorización ou combinación dos obxectivos que nos ofrece, definirá a misión e estratexias de cada festival, sobre todo os que estean relacionados coa lóxica industrial, pois dende o noso punto de vista iso marca a maior ou menor distancia entre os compromisos de servizo público e os lexítimos desexos de operacións de negocio ou extracción de recursos a partir dunha oportunidade de actividades empresariais ou mercantís. Sería reducionista pensar que a explotación industrial non

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

ten en conta os compromisos sociais e que os festivais entendidos como servizo público descoidan a xestión dos recursos, mais si que existen diferenzas notables que se poden extraer da aplicación destas tres finalidades a cada festival e que ten que ver precisamente coa priorización ou mesmo coa anulación dalgún dos puntos. Vexamos cales son.

Finalidades na perspectiva da da lóxica artística:

- Dar a coñecer obras, xéneros e repertorio de maior risco, alta calidade ou envergadura, que dificilmente se ofrecen na programación regular. Os festivais acostuman conseguir maior permeabilidade para aceptar o novidoso e o arriscado, pero iso ás veces pode converterse en puro mercado do provocador, o diferente o hepatante, se non hai un obxectivo coherente e ordenado.

- Fomentar a creación e a produción local contemporánea, consolidada ou emerxente. Mesmo en festivais de repertorio clásico poden dar cabida ás creadoras e creadores novos con versións, adaptacións ou reescritas de pezas clásicas. A convivencia entre o consolidado e o emerxente é máis habitual nos festivais que se moven polo interese do apoio á diversidade de creadores e creadoras có interese de aproveitamento da atracción mediática e de consumo cara o coñecido, o popular ou o consolidado, en resumo, a fama como valor de mercado e venda.

- Permitir unha reflexión máis tranversal e profunda do feito artístico, onde o mesmo se poida vivir, mirar e analizar desde ópticas complementarias a través da exhibición, a formación os encontros, as publicacións ou outras actividades. Hoxe, a maioría dos festivais, incluso os macrofestivais ou aqueles máis centrados na cantidade de participantes e usuarios ca na calidade das actividades tenden a facer que o festival sexa máis unha experiencia ca unha pura exhibición de produtos.

- Render homenaxe, evocar, actualizar e/ou rescatar os referentes e o patrimonio artístico local, rexional e universal. Ademais de lexitimar e aumentar o prestixio do propio festival, esta tarefa de reafirmación ou ben histórica ou ben institucional ou ben de responsabilidade social pode avaliarse tamén no calado da súa repercusión máis alá da homenaxe para a foto ou de cara á galería.

- Apoiar a xeración de propostas emerxentes e de novos formatos e contidos. Como

apuntamos no primeiro punto, un festival que asume isto asume que pode errar, non obter demasiado éxito ou simplemente sumar nun proceso de apoio sen rédito inmediato. O apoio decidido ao emerxente e novidoso non debe esperar a cambio necesariamente un beneprácito maioritario senón centrarse no mero apoio ao emerxente.

- Axudar aos artistas a ousar, a emprender proxectos arriscados. A idea de emprendemento nas artes escénicas moitas veces debe ter en conta a idea de precariedade e tentar erradicala na medida do posible e no seu devir histórico e sistémico. Un festival debe valorar cal é a súa postura diante disto e de que xeito pode contribuír cunha suposta base de emprendemento a precarizar ou elimnar esa precariedade e dependencia dun único modelo de produción e creación de actividade escénica.

- Fomentar a proxección social e simbólica dunha determinada expresión artística. Ese papel de divulgación e pedagoxía é moi importante nos festivais debido á súa maior visibilidade mediática e popular, por iso tam´n pode axudar no sentido de irradación de certas expresións artísticas esquecidas no ostracismo ou nos circuítos minoritarios a ser máis coñecida, aceptada e incluída na programación regular.

- Ofrecer unha panorámica representativa da creación e a oferta contemporánea. A representatividade entendida como visualización de xéneros, estilos e formatos compactados no marco conceptual e filosófico-artístico dese festival ou desa edición incluso.

- Promover o coñecemento e o intercambio entre diferentes disciplinas artísticas. Os festivais son cada vez territorios máis híbridos, por moito que existiron historicamente certos festivais coma Edimburgo fronte a outros que xa naceron con esa idea de convivencia de distintas disciplinas, pero cada unha no seu ámbito aínda que estivesen baixo o mesmo paraugas. O intercambio, pois, non é arremuiñar nun mesmo festival senón favorecer unha convivencia real de creación e públicos, como podemos ver cada vez en máis festivais por toda Europa coma o de Santarcangelo ou o Sirenos de Vilnus, en Lituania, por exemplo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

- Favorecer a reflexión sobre o papel da arte e as tecnoloxías no mundo contemporáneo. Iso non ten que ser entendido só como espazo teórico senón que o pensamento pode vir propiciado por outro tipo de actividades expandidas que cada festival, ao seu estilo, pode propor.

- Potenciar a formación e ampliación de públicos. Hai cada vez máis preocupación pola integración e a accesibilidade, que non debería quedar nunha moda pasaxeira, senón en territorios propicios para a convivencia na diversidade e a capacidade de que distintos colectivos do público se sintan convidados, pero isto tamén ten máis que ver coa priorización dun deber público ca cun desexo ou estratexia do ámbito privado ou de libre mercado.

- Ampliar o campo de referentes artísticos da poboación local e visitante. É o que noutro lugar chamamos competencia estética da cidadanía. Aumentar as súas capacidades de análise, manexo de referentes e asertividade arredor da formulación de criterios de opinión arredor da arte escénica.

- Ampliar os horizontes estéticos e achegar as expresións artísticas a un público non habitual, nun formato máis accesible psicoloxicamente có dos formatos e espazos convencionais. Moitas veces os festivais abren ciclos específicos que teñen que ver con algún ámbito concreto de relacións peculiares coma artes escénicas e xustiza, artes escénicas e enxeñaría, etc. Os festivais son un lugar moi propicio para este tipo de experiencias, pola concentración celebrativa e a capacidade de sedución mediática.

- Ofertar un espazo e un tempo excepcional para ver, escoitar, pensar, imaxinar asombrar, gozar compartir, festexar e emocionar. Todos os verbos relacionados coa experiencia, en moitos casos combinada con espazos históricos e artísticos singulares para descubrir, coma Almagro, o teatro romano de Mérida, a Corte dos Papas de Avignon, o Castelo de Ribadavia, o teatro grego de Epidauro, etc.

Finalidades na perspectiva da lóxica social e territorial:

- Fortalecer a identidade local ou rexional cunha actividade extraordinaria que fortaleza e enlace a propia tradición coas expresións contemporáneas, propias ou externas. Ás veces algúns festivais levan a cabo un proxecto que afea e minusvalora o local e iso produce unha sensación social de invasión, paracaidismo ou arrogancia.

- Fomentar a atracción de turistas e excursionistas (co obxectivo de complementar a oferta turística existente ou ampliar a tempada turística, e a actividade económica que conleva). A xentrificación, a especulación, a homoxeneización, etc., aínda que é máis habitual nos

festivais de música ca nos de artes escénicas, tamén pode ser un perigo para certos eventos mundiais, como se ten publicado en relación aos prezos do aloxamento e das entradas en Avignon ou nos últimos anos do festival de Mérida coa extensión dos períodos de exhibición dun mesmo espectáculo varios días para explotar o tirón do *show business* da fama.

- Democratizar o acceso á cultura co desenvolvemento de novos públicos. As políticas públicas máis avanzadas, como explicamos noutro lugar, hoxe en día falan máis de dereitos culturais (Jiménez, 2009) ca de democratización, pois a democratización entende que as institucións deben favorecer a través da difusión que a maioría das franxas sociais participen da cultura que se considera elevada, mentres que os dereitos entenden non só o proceso de difusión, senón tamén de participación, creación, acompañamento, etc.

- Favorecer a inclusión e cohesión social, facilitando ao mesmo tempo un acceso máis igualitario á arte a cultura. Falar de acceso á arte e non a través da arte é, como indicamos no punto anterior, adoptar unha posición de superioridade, de integración daquilo que estaba na marxe porque carece de saberes e habilidades en lugar de recoñecer os que ten ou a discapacidade para non ter outros e poñer en relación dende un espazo de igualdade esas realidades diversas. Cada vez máis os festivais contan co asesoramento de especialistas en diferentes ámbitos: persoas migrantes, empobrecidas, en situación de prostitución, trata e explotación sexual, colectivos xitanos, persoas con discapacidades e trastornos da personalidade, etc., para levar a cabo proxectos que concedan dignidade dende a experiencia artística dun festival e non como algo terapéutico, de inclusión sinalizada ou coma unha exhibición *freak* da diferenza.

- Desenvolver e intensificar o diálogo intercultural. Tamén falamos da cuestión iso que preferimos chamar transculturalidade nos procesos de internacionalización, pois cada vez son máis as preguntas que xorden no seo dos festivais en relación coa visión e postura nternacional, coma estas que nos formulan baixo a pregunta "Festivais, para que?" na recente edición de 2022 deste festival de danza de Portugal:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

> Vivemos num mercado de estreias e num ciclo sem fim de hiperprodutividade, o capitalismo das artes quer peças novas, artistas precisam de dinheiro e por isso criam mais – é a realidade. Como resolver a realidade? Como produzir menos? Como gerar uma ecologia também do discurso artístico? E por falar em ecologia, até que ponto é que a ecologia promove exclusão? Será mais ecológico viajarmos todos de comboio para um festival, ou o festival promover

apenas refeições veganas? E de que forma viajar de comboio vai impossibilitar a vinda de artistas da América do Sul ou da Ásia?[4].

- Potenciar a rexeneración social e económica dun territorio degradado ou marxinal dotándoo de notoriedade e valor. Tamén nos podemos cuestionar en que grao, de que modo e a custo de que un festival, que se caracteriza pola celebración de xeito concentrado e intensivo pode axudar a pór en valor un lugar marxinalizado ou empobrecido. Pode ser un efecto volván? De que maneira permanece o que o festival propicia para o benestar da comunidade residente? Son preguntas de maior complexidade cá primeira visión de dinamismo, visibilización (moitas veces efémera e cruel) que pode ter un lugar periférico nun momento determinado por algún tipo de interese. Se realmente un festival pode axudar na recuperación dun territorio empobrecido, cumprirá analizar todas as causas integrais da problemática para intervir nelas nese sentido.

- Desenvolver, culturalmente un territorio, potenciando o seu tecido asociativo, a participación social e as súas expresións artísticas. Non sempre todos os equipos e Direccións Artísticas, sobre todo as que non pertencen a esa convivencia no barrio, cidade ou pobo que acolle o festival pensan en que pode quedar máis alá do que ese equipo poida facer nun determinado tempo, cal será o legado no tecido social ou nas potencialidades do futuro.

Finalidades na perspectiva da lóxica industrial:

- Ser unha plataforma de encontro e/ou de negocios entre programadores, obras e intérpretes locais e internacionais que propicie e consolide o acceso ao mercado. Normalmente isto acontece máis en feiras e mercados (véxase Mercartes) ca en festivais, aínda que é certo que moitos festivais ou institucións responsables dos festivais aproveitan a consolidación da infraestrutura para crear convites dirixidos, pequenos e medianos encontros ou ciclos de programadores, con novos formatos incluso coma o pitching (presentación de proxectos ou fragmentos do espectáculo) moi enfocado cara o negocio e non cara o sentido da arte nun festival-territorio.

- Fomentar o desenvolvemento industrial dun xénero, formato ou estilo artístico particular. Existen festivais ou produtoras que aproveitan circunstancias de popularización, "nichos de

4 – [https://www.festivalddd.com/] (última Consulta: 15/04/2022)

mercado" ou intereses comerciais para promover, ás veces con estratexias de aculturación[5], campañas de lanzamento de novidades escénicas na máis pura lóxica de competitividade industrial, con todos os matices artísticos que queiramos engadir, pero para captar consumidores en base a tendencias, ou promoción interesada de formatos, temas e estilos.

- Fortalecer e difundir a produción, as iconas e a industria cultural local. Levar da man o produto local sempre foi unha boa estratexia de mercadotecnia en calquera sector industrial e de negocio para a boa implantación do multinacional, da industria externa ou da propia como orgullo colectivo. En certas dinámicas dos festivais escénicos tamén se pode ver, obviamente a menor escala.

- Estimular a interacción e o contraste de miradas e experiencias entre profesionais e expertos locais e internacionais. A utilización do ámbito educativo, os congresos e foros de expertos para a lexitimación de prácticas extractivistas ou modelos comerciais dalgúns festival obedecen a procesos de lexitimación e creación de capital simbólico que permita asentar sen presión social dito modelo.

Como síntese das funcións que pode desempeñar un festival, ofrecemos unha proposta das que consideramos máis relevantes, que nos servirán para analizar as finalidades e funcións dos festivais internacionasis de Galicia, que serían:

- Criterios socioculturais. Aqueles que gardan relación coa cohesión da comunidade, a participación e os dereitos de acceso á realidade escénica plural.

- Criterios educativos. Todas aquelas actividades formativas ou destinadas a xerar pensamento e reflexión arredor do feito escénico. Tamén a educación en valores, non só a través do que se exhibe senón tamén a través das accións do festival en relación á súa contorna, aos seus

5 Segundo o Instituto Cervantes, aculturación "es un proceso de adaptación gradual de un individuo (o de un grupo de individuos) de una cultura a otra con la cual está en contacto continuo y directo, sin que ello implique, necesariamente, el abandono de los patrones de su cultura de origen. Dicho contacto suele derivar en influencias culturales mutuas que comportan cambios en una o en ambas culturas. El proceso de aculturación consiste, por un lado, en la incorporación de elementos de la nueva cultura y, por otro, en el reajuste de los patrones culturales del individuo o grupo, motivados ambos por la necesidad de reorientar sus pensamientos, sentimientos y formas de comunicación a las exigencias de las realidades externas. A través de las actividades de incorporación y acomodación, el individuo va aprendiendo a desenvolverse, con altibajos, en la nueva cultura. Teniendo en cuenta que el proceso responde a una búsqueda de equilibrio (que a su vez implica una reorganización permanente), la aculturación, lejos de ser un proceso lineal, se desarrolla en sucesivos movimientos de avance y retroceso, de prueba y ensayo, de acercamiento y alejamiento entre ambas culturas. Algunos autores señalan que el individuo experimenta procesos de aprendizaje de algunos hábitos y fenómenos de la nueva cultura y de des-aprendizaje o deculturación de algunos hábitos de su cultura de origen." (DT, 2022)

compañeiros/as realizadores doutros festivais ou á memoria colectiva.

- Criterios artísticos. Retrospectivas, abordaxes a través das relacións transdisciplinares, residencias, foros de debate, etc. Calquera metodoloxía que deseñe o xeito de presentar a arte escénica nese marco e cunha serie de intencións. Os criterios artísticos conformarán o que denominaremos como "dramaturxia dos festivais", en base ás ideas da "dramaturxia da recepción" e que retomaremos nas conclusións deste estudo.

- Criterios económicos. Todos aqueles aspectos que garden relación coa xestión dos recursos, a priorización de gastos, a mercadotecnia en toda a súa expresión, a elaboración dun plan de financiamento, as políticas de prezos, etc.

- Criterios teatrais. O coñecemento sistémico e a plicación na dinámica dos festivais. Estilos, xéneros, tendencias, historia escénica, etc. Todos os factores en xogo relacionados coa arte teatral na súa dimensión diacrónica e sincrónica.

Volvendo á cuestión da definición dos festivais, podemos agora ofrecer unha proposta que nos axude a delimitar e acoutar o terreo xunto a todas as reflexións precedentes que no cruzamento de moitos festivais internacionais do mundo podemos atopar hoxe. O investigador Osvaldo Obregón ofrécenos unha definición centrada na importancia que dende o seu punto de vista teñen por acaso os festivais para marcar o futuro e proxección exterior das compañías de teatro, como sucedeu por exemplo coa difusión do teatro latinoamericano en Europa. Así, na súa definición destaca a idea de encricillada:

> En el ámbito teatral, entendemos por festival un evento circunscrito en el tiempo y en el espacio o un evento itinerante, que convoca un número determinado de compañías (de uno o varios países), las cuales representan sus espectáculos en uno o múltiples escenarios, ya sea en salas y/o al aire libre, donde concurren públicos muy variados.
>
> El festival es, por excelencia, un espacio privilegiado de acercamiento y confrontación entre las compañías participantes, una verdadera encrucijada donde cada cual muestra en el escenario el resultado de un trabajo artístico , que será valorado por el público y la crítica, pero también por los propios congéneres, a condición de que la permanencia temporal de los grupos sea simultánea. (Obregón, 2018: 175)

Esta definición, polo tanto, podería ser completada con todas as funcións que alén do cruce de espectáculos e a súa prexección, terán os festivais como lugar de experiencia estética, reflexiva,

formativa, de integración, evolutiva e de intercambios variados.

Tampouco podemos perder de vista a definición que contén o carácter consubstancial e orixinal do festival como festa, como celebración solemne e fóra do tempo, extemporánea na liña das tarefas ordinarias dos deberes, como nos recorda Pavis, e polo tanto todo o que comporta a festa (e o festival) como fenómeno antropolóxico cohesionador, celebrativo, instrumental e simbólico á vez como apuntan investigadores coma Ariño:

> Este resurgimiento moderno del festival sagrado revela la necesidad profunda de un momento y de un lugar donde un público de «celebrantes» se reencuentre periódicamente para tomar el pulso de la vida teatral, satisfacer a veces la falta de eventos teatrales durante el invierno y, más profundamente, de tener la sensación de pertenecer a una comunidad intelectual y espiritual al inscribirse en una forma moderna de culto y de ritual. (Pavis, 1998: 206)

2.3. Festivais internacionais de España e Portugal: análise de casos e perfís da Dirección Artística.

Sen pretender ofrecer unha listaxe exhaustiva de festivais con carácter internacional que se realizan no estado español e en Portugal, si ofreceremos un estudo comparativo neste apartado dos modelos e tipoloxía de festival que podemos atopar, cos seus aspectos máis relevantes e as cuestións máis substantivas relacionadas co perfil da súa Dirección Artística.

O festival de maior lonxevidade no estado español é o de Mérida (Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida), cuxa actividade xira arredor do patrimonio escénico grecolatino. Botou a andar en 1933 arredou da emblemática figura de Margarita Xirgu, quen actúa nunha versión de *Medea* de Eurípides, asinada por Unamuno e dirixida por Cipriano Rivas Cherif. O festival está directamente relacionado coa posta en valor dos xacementos arqueolóxicos e dos traballos de recuperación do teatro e anfiteatro romanos que levan a cabo a partir de 1910 dous arqueólogos que deron esplendor a esta localidade estremeña e a sinalaron como unha das máis relevantes capitais teatrais do mundo grazas ao seu festival. A Guerra Civil e a posguerra paralizaron a súa actividade, que non se recuperará ata o ano 1954. Unha data moi importante para o festival foi o ano 1984, (o mesmo ano en que en Galicia se constitúen tamén dous dos nosos históricos festivais internacionais, o de Ribadavia e o de Cangas), pois esa é a da creación do Padroado do Festival, que elixe como primeiro Director Artístico a José Monleón. En 2002 converteuse en Consorcio-Patronato, cuxos estatutos se publican no *Diario Oficial de Extremadura* o 11 de xaneiro de 2016 e onde se especifica, entre os asuntos máis relevantes, os órganos de goberno e administración, integrados por

USC DE COMPOSTELA

Consello Reitor, Comisión Executiva, Consello Asesor, Oficina de Xestión, Director Artístico e Director Xerente. É o Consello Reitor o órgano que posúe as funcións máis relevantes do festival, pois entre elas están as de establecemento das liñas xerais de programación do festival, os nomeamentos da Dirección Artística e da Xerencia, os membros do Consello Asesor, o cadro de persoal e a súa forma de provisión, os orzamentos ou o que é máis importante, a reserva daposibilidade de prescrición das propostas anuais de programación. Esta é unha cuestión moirelevante, pois significa que as decisións da Dirección Artística están sometidas á deliberación dos representantes dos gobernos municipal, autonómico, das dúas deputacións provinciais de Estremadura, do Ministerio de Cultura a través do INAEM e das Caixas de Aforros.

O festival non sempre tivo unha figura individual na Dirección Artística, pois flutuou entre a organización de equipos e/ou produtoras e figuras con distintos perfil, máis mediático coma Blanca Portillo, máis académico ou máis do ámbito da produción, coma o actual responsable, Jesús Cimarro, da empresa Pentación, que se suma á nómina de Manuel Canseco, Espectáculos Ibéricos, Jorge Márquez, Francisco Carrillo, Francisco Suárez e Blanca Portillo. Mais, como dixemos, a alma mater do festival en época recente foi Monleón, quen viu xa nos seus inicios a necesidade de organizar cursos e seminarios coas universidades, rexistrar os espectáculos, publicar libros e organizar un centro de documentación do festival con foros de debate e confrontación entre o mundo da Filoloxía e a Arte teatral. O director foi moi consciente da necesaria creación dun contexto non só de exhibición ou de promoción turística, poñendo de manifesto os valores intelectuais, morais, poéticos e políticos do repertorio grecolatino. Nun dos seus múltiples escritos, falaba deste xeito dos procesos artísticos e culturais que debería suscitar o festival de Mérida dende o seu punto de vista:

> ¿Cómo es el público de hoy y cómo era el público de entonces? ¿Cómo son los actores de hoy y cómo eran los actores de entonces? ¿En función de qué referencias está escrito el texto y cuáles son las referencias del público de hoy? La comunicación teatral cuenta siempre con la existencia de un subtexto, de una complicidad con los espectadores; el arte, y, por tanto el teatro, que lo explicita todo, es siempre malo. (Monleón, 2018: 56).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Así, a cuestión das versións e adaptacións, a utilización do espazo arquitectónico e a dimensión ou oportunidade excepcional que cobra un espectáculo nun lugar coma o das ruínas do Teatro Romano de Mérida para o goce e o coñecemento das funcións na orixe e as licenzas artísticas do seu uso en época contemporánea, son elementos de reflexión do que foi director deste festival. Na actualidade, o festival perdeu esa parte de foco artístico internacional e de

concentración como característica do formato, pois dura varios meses con espectáculos en exhibición por un determinado período de tempo.

Outro significativo festival internacional, tamén de ámbito clásico, é o de Almagro, que nace en 1978 como Jornadas de Estudio de Almagro. Tal e como desexaba Monleón en Mérida, o encontro nace como necesidade de romper as barreiras que lamentablemente se puidesen ter establecido entre os ámbitos da creación, a crítica e o mundo académico. Tamén estamos no marco dun monumento declarado de interese Histórico-Artístico, o Corral de Comedias, edificio representativo do teatro do Século de Ouro español, que fora rehabilitado entre 1953 e 1962. Debido ao éxito das primeiras xornadas, nace o Festival nun sentido estrito, sendo os anos 80 tamén fundamentais, pois se no 81 se celebraba o tricentenario da morte de Calderón de la Barca, o ano 1983 foi fundamental debido á creación do Padroado que escolle ao seu primeiro director Artístico, César Oliva. O festival conseguiu converterse nun foro importante a nivel internacional, mantido ata a actualidade, mesmo con países invitados e focos en Latinoamérica, un dos máis importantes focos de oportunidades de difusión e intercambio da cultura patrimonial do teatro aúreo español. Tamén destacou polo impulso para crear a CNTC (Compañía Nacional de Teatro Clásico), con sede en Madrid pero tamén durante a temporada de verán en Almagro e a implantación na vila castelá manchega do Museo Nacional do Teatro en 1989.

As dez Direccións Artísticas que pasaron polo festival foron avanzado na súa proxección internacional e na divulgación en varias capas do teatro clásico, máis centrado no patrimonio español renacentista e barroco, se ben ten contado con outras tradicións de épocas similares, o que sempre suscitou debates e diferentes puntos de vista sobre os obxectivos do festival. César Oliva, Rafael Pérez Sierra, Francisco José Mayans, Juan Pedro de Aguilar, Amaya de Miguel, Luciano García Lorenzo, Emilio Hernández, Natalia Menéndez e Ignacio García foron os encargados de desenvolver a historia deste Festival, con certames consolidados coma o Almagroff para novas compañías ou a Fundación, que nace en 2011, e ten como principais obxectivos “preservar, poner en valor, promocionar, difundir y visualizar ante el mundo el inmenso patrimonio cultural vinculado al Barroco de los siglos XVI y XVII con especial atención al Siglo de Oro”. No seu Padroado está o Ministerio de Cultura a través do INAEM, a Junta de Castilla-La Mancha, a Deputación de Ciudad Real, o Ayuntamiento de Almagro e a Universidad de Castilla-La Mancha.

Outro dos festivais internacionais cuxa elección da Dirección e organización está sometida a un padroado é o FIT de Cádiz. Neste caso, o organismo está composto polo Ministerio de Cultura a través do INAEM, a Junta de Andalucía, o Ayuntamiento de Cádiz, a AECID (Agencia Española

para la Cooperación y el Desarrollo), a Deputación de Cádiz e a Universidade de Cádiz. Este festival, tamén foi un fito importante nos anos 80, concretamente na súa posta en marcha en 1986, cunha dirección colexiada integrada por Juan Margallo e Petra Martínez, e volve ter na actualidade unha dirección colexiada froito da elección por concurso público de Isla Aguilar e Miguel Oyarzun en 2021. Tamén contou cunha edición dirixida por José Sanchis Sinisterra, en 1992 e a maioría delas, entre 1993 e 2019, estivo baixo a Dirección Artística de Pepe Bablé. O propio festival, na súa páxina web, ofrécenos unha detallada exposición sobre o seu posicionamento internacional e as súas liñas mestras:

> El FIT de Cádiz tiene la vocación de ser punto de encuentro y como tal tiene la oportunidad de resignificarse en el contexto actual, a ambos lados del Atlántico, como mediador entre realidades y diversidades culturales tan complejas y dispares como las que se aglutinan bajo el término de Iberoamérica –esa construcción cultural y política de la que formamos parte y que se enriquece tanto de lo que compartimos como de nuestras diferencias–. A través de proyectos que recojan miradas plurales queremos contribuir al ecosistema cultural y ser bisagra entre Iberoamérica y el resto del mundo. El FIT tiene que seguir ampliando su comunidad, local e internacional, desarrollar nuevos vínculos basados en la colaboración, el cuidado y los saberes compartidos. El FIT de Cádiz se sustenta en una identidad iberoamericana pero, también, ha de situarse como puente natural, único, entre América Latina, Europa, el Mediterráneo y África, dando cabida a esta amalgama de complejidades desde una diversidad de sensibilidades y abriendo espacios para recuperar narrativas todavía no contadas.
>
> El carácter experiencial del FIT propicia el pensamiento crítico a través de encuentros, talleres y laboratorios. El Festival se propone como un laboratorio artístico y social para explorar la forma en que transitamos las contradicciones de nuestro pasado y nuestro presente, que dé valor a las artes como mediadoras a la hora de revisitar la memoria y la historia colectiva e individual desde distintos parámetros, auspiciando nuevos relatos y cuestionando un mundo en tránsito. Un FIT dialéctico-práctico que cuestione el binomio centro-periferia, incorpore el SUR global, explore los malestares de la contemporaneidad, posibilite los espacios y el tiempo para la escucha de voces silenciadas, arroje miradas emancipadoras a pasados no resueltos y proyecte visiones hacia un futuro todavía por articular desde distintos prismas, con el afán de construir un espacio común. La identidad iberoamericana del Festival obliga a una curaduría inclusiva que proyecte una mirada decolonial que trascienda las narrativas hegemónicas. Esto implica deconstruir la visión eurocentrista entendiendo la complejidad de los territorios iberoamericanos, así como sus deseos y malestares para mostrar el resultado estético de sus creaciones y pensamientos. El FIT tiene la oportunidad de visibilizar una deuda pendiente con el SUR global y desplazar las lógicas de centro-periferia arraigadas en la modernidad. (FI, 2012)

Este festival, que reafirma nos seus últimos tempos a mirada de-colonial e transatlántica, máis alá do convite de manifestacións denominadas iberoamericanas, foi evolucionando e tomando consciencia da importancia de considerar conceptos e terminoloxías que historicamente se foron asentando no noso imaxinario e na nosa tradición cultural. Ese vínculo e esa mirada internacional, exclusivamente latinoamericana, deu lugar a outros festivais no estado español, de xeito máis recente, coma o Festival Iberoamericano de Almagro (en novembro, dende o ano 2000 e dirixido por un organismo, o CELCIT, polo que non se reafirma un discurso e posicionamento máis alá da distribución da entidade) ou o FITLO de La Rioja, con escasos cinco anos e dirixido polo director de escena Jorge Tesone.

A dirección colexiada, aínda que non sexa habitual, si podemos atopala nalgún caso como estivemos vendo e en épocas recentes quizais con máis presenza no estado español. Así, o festival de Olite, entre etapas de programación de teatro clásico e outras de creación contemporánea, conta na actualidade cunha dirección conxunta ou colexiada, formada por María Goiricelaya e Ane Pukaza, que toman o relevo do que foi director ata 2021, Luis Jiménez, que tamén é o director do Festival Don Quijote de París. Na resolución que xustifica tal decisión, temos unha das escasas exposicións públicas que especifican as funcións oficiais da Dirección Artística, máis alá das funcións lóxicas, teóricas ou profesionais que podemos atopar no desenvolvemento empírico do traballo. Debido á súa gran valía como material de documentación, consideramos pertinente ofrecer o fragmento do comunicado de prensa do Goberno de Navarra onde se expresan tales funcións:

> La dirección artística del festival es la responsable de colaborar con programadores, instituciones y artistas. Además, abordará sus líneas de programación teniendo en cuenta una presencia relevante de programación navarra.
>
> Por primera vez, el festival contará con un Comité de Dirección encargado, entre otras funciones, de la dirección ejecutiva del festival y de la aprobación definitiva de la programación, tras evaluar la propuesta de la dirección artística, así como de contribuir a la consolidación del festival, su evolución y a la mejora de su difusión, organización e infraestructura.
>
> La elección de las nuevas directoras artísticas del Festival de Teatro de Olite responde a la búsqueda de profesionales con capacidad de diálogo, generación de consensos, coordinación de equipos humanos, interlocución con el tejido artístico y ciudadano, y creación de sinergias y

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

proyectos de cooperación con otras instituciones públicas y privadas.[6]

Ao igual có padroado de Mérida, podemos ver a función de control e prescrición que se reserva a entidade organizadora a través dalgún órgano de goberno, e neste caso de Olite será o Comité de Dirección, que asume as funcións de selección e programación e ideación de actividades expandidas propias da Dirección Artística. Isto podería suscitar debate en relación á autonomía e garantía de non intromisión ou inxerencia na liberdade de pensamento das actividades e as súas repercusións na comunidade deseñadas pola Dirección Artística.

O verán é unha época maioritariamente adicada a festivais de teatro clásico por boa parte do territorio español (en Alcalá, Olmedo, Alcántara, Cáceres, etc.), pero tamén existen encontros e pequenas redes de festivais que pretenden converter os espazos abertos e de carácter festivo coma un espazo popular arredor da creación contemporánea máis vangardista e transversal, como é o festival GREC, dependente da municipalidade de Barcelona, asentado na idea de que:

> (...) un festival es como una cumbre. Forma parte de un paisaje, de un sistema, de un tejido. Es un momento excepcional que está conectado con la vida artística de la ciudad, que enlaza con lo que ocurre el resto del año, que sirve de ventana para mostrar todo lo que se ha ido cociendo y que dialoga con su talento, con su ciudadanía y con sus preguntas. Nos gusta imaginar nuestro Grec, más que como una fiesta, como una celebración, un momento esperado, un acontecimiento, un instrumento de reflexión, de cambio y de transformación, un cajón de sorpresas y, sobre todo, una experiencia para ser vivida. Un Grec popular, apreciado, reconocido, querido, estimulante. (GR, 2022)

Este festival naceu no ano 1976 da man da Asamblea de Actores e Directores pero xa no ano 79 pasou a depender do Ajuntament de Barcelona, que o converteu nun espazo internacional e nun elemento de atractivo turístico engadido para un modelo urbano alternativo ao sol e á praia, con espectáculos non só de artes escénicas, senón tamén de música.

Seguindo en territorio catalán, un dos festivais internacionais de maior volume e relevancia de todo o estado, herdeiro como dixemos das funcións e posicionamento artístico e social, en certo modo, do histórico festival de Sitges, é o denominado Temporada Alta, festival de outono de Cataluña e que funciona como unha sociedade mercantil privada que se encarga de todas as responsabilidades de xestión económica, organización e designación da Dirección Artística, que na actualidade exerce Salvador Sunyer. O festival nace en 1992 da man da produtora de artes escénicas

6 Departamento de Cultura y Deporte del Gobierno de Navarra, 29/12/2021 https://www.festivalteatroolite.es/

Bitò e hoxe ten como eixes centrais da súa actividade os seguintes puntos expostos na súa propia páxina web:

> • Somos la puerta de entrada en Catalunya de los mejores espectáculos de la escena internacional.
> • Ejercemos de motor de la escena catalana, potenciando la creación de nuevas producciones que circularán por teatros catalanes y de otros lugares durante la temporada.
> • Somos un espacio de innovación y apoyo a la autoría catalana.
> • Hacemos de puente entre la escena catalana y la escena internacional.
> • Nos hemos convertido en un punto de encuentro entre el teatro iberoamericano y el teatro europeo.
> (TA, 2022)

O festival destaca pola adicación ao crecemento empresarial e á exploración de aumento de recursos coa consecución de vías de financiamento alternativo, ademais das axudas públicas de ámbito municipal do municipio en que reside, Girona, coma estatal, europeas ou autonómicas, o clube de mecenado e a colaboración con Latinaomérica, do que resultou a exportación da marca en Arxentina. Un festival que funciona como fórmula mixta, entre os intereses empresariais dunha produtora e os deberes e responsabilidades do ámbito público, levando a cabo unha desestacionalización paulatina da actividade no marco temporal do festival (outono e novembro) derivada das necesidades de produción e creación de redes, sobre todo a partir de 2006, cando se implanta un modelo similar ao de Avignon con La FabricA en 2013, como forte entidade produtora de espectáculos en colaboración con El Canal-Centre d'Arts Escèniques de Salt. Como moitas empresas privadas, a organización deste festival por parte da empresa Bitó conta cunha fundación, que sería a ilustración do compromiso social corporativo da entidade, a través da Fundación La Ciutat Invisible, que:

> (...) es una fundación promovida por Bitò que se constituye en 2013 con la voluntad de potenciar la vitalidad cultural del territorio y multiplicar los puntos de contacto entre los agentes culturales, el sector empresarial y la ciudadanía. Impulsa debates, investigaciones, programas educativos y proyectos de gestión cultural fundamentados en la transversalidad de la cultura, los derechos culturales y la capacidad educativa de las artes. La Ciudad Invisible promueve acciones vinculadas a proyectos culturales como Temporada Alta o el Teatro de Salt, en este último caso haciendo hincapié en la promoción de programas sociales y educativos para acercar las artes escénicas a jóvenes y personas con riesgo de exclusión. Con la voluntad de convertirse en un cristalizador de todas aquellas energías que se movilizan en torno a las artes escénicas y la cultura en Girona, La Ciudad Invisible ha puesto uno de sus focos en Temporada Alta como

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

referente destacado. (TA, 2022).

Tamén temos, nesa estación, o Festival de Otoño de Madrid, que xorde en 1984 como réplica do recoñecido modelo do Festival D'Automne de París, fundado en 1972 baixo a seguinte filosofía expresada por Michel Guy, o seu fundador: "Le Festival d'Automne est né du vide ambiant. Avec, au départ, ces quelques idées-forces, auxquelles je n'ai cessé d'être attaché: les frontières nationales ne sauraient en aucun cas être des limites culturelles; la création n'a de sens qu'à se nourrir d'échanges, de brassages, de confrontations; Paris ne pourrait redevenir un lieu de rayonnement culturel qu'à être, simultanément, un lieu d'accueil et de circulation"[7]. A diferenza do catalán, o madrileño depende exclusivamente da Comunidad de Madrid, polo tanto estamos diante dun modelo público que tivo varias direccións artísticas vinculadas coa xestión ou coa produción e distribución, dende a súa fundación con Pilar de Yzaguirre e José Luis Ocejo ata Alicia Moreno, se ben nos últimos anos a administración aposta por figuras máis vinculadas coa creación (dirección escénica ou dramaturxia), como son Carlota Ferrer, Carlos Aladro ou xa na actualidade Alberto Conejero. Tivo unha etapa de unha certa perda de identidade, tras a Dirección de Ariel Goldenberg, figura internacional non moi habitual na escolla das Direccións Artísticas dos festivais internacionais no estado español, que case sempre optan por persoas vinculadas dalgún modo co territorio. Ao pasar a denominarse Festival de Otoño a Primavera semella realizar as funcións dunha temporada e non tanto de concentración para os efectos nun momento determinado da idea de festival nun determinado lugar.

Como diciamos ao comezo, sen pretender sistematizar unha listaxe completa de festivais internacionais, si queremos reflexionar sobre os diferentes modelos e a calidade dos mesmos como exemplo de diversidade e posta en valor do pensamento, profesionalización e sentido da súa personalidade. Algúns modelos destacados deixaron de ter actividade, por diferentes motivos, como o Festival Madrid Sur, dirixido por Monleón, sendo unha iniciativa posta en marcha por unha acción mancomunada de varios concellos do sur de Madrid en 1996: Alcorcón, Fuenlabrada, Getafe, Leganés, Móstoles e Parla. Neste caso, querían superar maxistralmente a visión de competencia e pechazón localista cun festival con visión de conxunto e solucións de calidade para un conxunto amplo da poboación, asinando un manifesto que sería emblemático na historia da xestión cultural recente en España:

> Una proyección de la Cultura entendida como un bien necesario para el desarrollo y emancipación integral de las personas; con unas señas de identidad basadas en la

7 https://www.festival-automne.com/ [Última consulta: 15/03/2022]

> democratización del hecho cultural, en una visión universal y solidaria, que se diferencie de la Cultura plnificada para el consumo de los más privilegiados" (Claudín, 2005: 21).

Este proxecto tiña o apoio e adhesión do Instituto Internacional de Teatro do Mediterráneo e a Universidad Carlos III e chegou a celebrar máis de dez edicións con distintos lemas arredor da diversidade de civilizacións, pero sobre todo demostrando a pertinencia e o poder do lema central de construción dunha "cidade de cidades".

Xa en Portugal, poderemos atopar outras fórmulas e tipoloxías organizativas coincidentes e con algúns matices diferenciais que poden enriquecer a visión e importancia dos festivais internacionais na vida cultural do marco ibérico. Quizais o máis histórico, máis ecléctico para moitos, e máis popular sexa o de Almada. Naceu en 1984, da man dun grupo de xente moza, que tamén se adicou a crear unha compañía estable e posteriormente un gran edificio central, ademais de salas pequenas e espazos ao aire libre en que levar a cabo outro festival internacional que nace ligado ao sintagma "festa do teatro", na cidade obreira de Almada, fronte á capital Lisboa, onde se acollen algúns espectáculos internacionais. Joaquim Benite foi o seu impulsor e director artístico durante un longo período, ata a chegada continuísta de Rodrigo Francisco, tamén como Director da Companhia de Almada, onde reside polo tanto nun labor continuado, en diálogo e asentado na participación cidadá, como nos di Gil Zamora (2021).

Fronte á mirada europea e latinoamericana de Almada, o FITEI no Porto aposta por unha posición ibérica e lusófona. Como nos indica o que foi o seu director artístico entre 1988 e 2004, António Reis, o festival xorde dunha idea de Júlio Cardoso e João Arnaldo Maia en 1978 a partir dun traballo compartido entre o Teatro Experimental do Porto e a Seiva Trupe (Louraço, 2017). Bota así a andar un proxecto senlleiro que en 1980 consegue os estatutos de cooperativa e na actualidade dirixe Gonçalo Amorim, no marco dunha estrutura cos seguintes órganos sociais: unha Asemblea Xeral, un Consello Fiscal e unha Dirección cuxa Presidencia ostenta Jorge Ribeiro. O festival, con fortes lazos históricos con Galicia, convértese nun foro de presentación de espectáculos do marco ibérico, con apoio importante do Teatro Municipal do Porto nos últimos anos, en comunicación e loxística, e con actividades emblemáticas coma as iniciativas ISTO NÃO É UMA ESCOLA FITEI e FITEI ABERTO, esta última, en parcería con Matéria Prima, funcionando como espazos de encontro entre o público do festival, os artistas e públicos doutras áreas.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Finalmente, cómpre non esquecer un festival xa tristemente desaparecido, o Festeixo, organizado dende o Centro Dramático de Viana, en Viana do Castelo, e que tivo 1996 e 2010 fortes

sinerxías de intercambio entre a escena galega e a portuguesa no marco das políticas culturais da Eurorrexión, se ben esta división administrativa froito da integración de ambos países na Unión Europea non tivo a suficiente aproveitamento para consolidar e achegar dúas realidades aínda moi afastadas na actualidade, malia os proxectos levados a cabo coma Teatragal, Troco por Troco, Proxecto nós, etc. (Núñez Sabarís, 2014; Pascual, 2018). Tamén podemos citar o Festival Internacional para a Infancia e a Xuventude Fazer a festa, organizado pola compañía de teatro Art'Imagem dende o ano 1982, na cidade do Porto principalmente, pero tamén en Maia. Coma moitos festivais, ten o concepto de festa como sinal de identidade e céntrase no estímulo e promoción da actividade teatral no ámbito xuvenil.

2.4. Festivais internacionais galegos: definición e presentación do obxecto de estudo.

No caso galego, partimos dun panorama en certo modo similar en canto a diversidade de formatos e modelos organizativos nos festivais internacionais de artes escénicas ao de España ou Portugal. Como nos indica na súa análise María Armesto (2022), os festivais en Galicia amosaron o carácter pioneiro en moitos sentidos, tanto na achega de traballos internacionais ao noso territorio coma na creación de novas fórmulas de coprodución, na realización de actividades paralelas que serviron de modelo e estímulo á realización de programas expandidos nos edificios teatrais e permitiron aumentar o asentamento comunitario e expansivo de compañías e profesionais na súa relación máis habitual e continuada coa sociedade.

En canto ao modelo de festivais internacionais, un deles é de titularidade pública local (a MIT de Ribadavia), outro é un proxecto xurdido dunha Fundación Pública (o Festival Escenas do Cambio, que é promovido pola Fundación Gaiás – Cidade da Cutura) e o resto, a maioría polo tanto, son xestionados dende unha asociación sen ánimo de lucro (ALT dende Noescafé Teatro, FIOT dende a Asociación Cultural Telón e Aparte, MITCF de Cangas dende a Asociación Xiria) ou dende unha compañía privada de teatro (caso do FITO por parte de Sarabela Teatro). As figuras da Dirección Artística son máis visibles e concretas no caso dos públicos, é dicir o festival Escenas do Cambio, cuxo perfil é designado directamente pola institución que o organiza, ao igual ca no caso do festival MIT Ribadavia, ao ser designado polo Concello. No resto, os perfís teñen menos proxección e identidade ou ben porque forman parte dun proxecto máis plural e de carácter asembleario (caso de Cangas ou do FIOT de Carballo) ou ben por pasar a ser unha dirección colexiada, como é o caso do FITO coa substitución de Ánxeles Cuña polas actrices de Sarabela Fina Calleja e Sabela Gago.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

De todos os festivais, só o festival de Ribadavia mantén un convenio de colaboración coa Xunta de Galicia a través da AGADIC. Os demais, acceden ao financiamento da administración autonómica a través de concorrencia competitiva. Ademais do financiamento autonómico, catro tiveron nalgunha ocasión financiamento estatal a través do INAEM: o ALT, A MIT de Ribadavia, o FITO e o FIOT. Escenas do Cambio tivo axudas doutras institucións estatais coma a AECID, ao igual cá MIT ou o ALT, que recibiron axudas de Axencias Estatais coma Acción Cultural Española (ACE) ou o Instituto de la Mujer. Canto ao financiamento supraestatal, só a obtivo o festival MIT de Ribadavia a través de fondo do programa intergubernamental de Iberescena.

Como veremos en detalle no capítulo 5, os festivais internacionais en Galicia nacen no ano 1984 (Ribadavia e Cangas serán os primeiros), para logo irse incorporando os demais ao longo dos anos 90 e xa de xeito máis recente Escenas do Cambio en 2015. Malia moitas voces críticas (Vieites, 2003) que demandan a creación dun festival internacional de ámbito urbano en Galicia e de carácter plural e popular (sen considerarmos polo tanto o carácter especificamente contemporáneo do ALT en Vigo e de Escenas do Cambio en Santiago de Compostela), podemos dicir que este feito non acontece ata o ano 2008, en que nace o FITO, o primeiro festival internacional de carácter plural na terceira cidade de Galicia, Ourense. No bienio 2003-2004, os estudos demoscópicos e a análise de rexistros realizadas para o Anuario do Teatro Galego levan a mostrar unha saturación de festivais de todo tipo (44 rexistrados, entre afeccionados, profesionais, de monicreques, universitarios, etc.) e co mesmo tratamento, moitas veces, por parte da prensa, da crítica, da profesión ou da sociedade, o que leva a amosar unha imaxe de saturación, falta de coordinación e illamento, como se indica na introdución do estudo:

> (...) constatamos o feito de que os festivais están a funcionar como unha programación illada e de escasa incidencia. De feito, as xentes de teatro de Galicia descoñecen a existencia da maioría dos que se celebran, debido a que non hai unha coordinación entre estes eventos e a que non se promoven axeitadamente. Baléirase en parte de sentido o propio concepto de festival como festa do teatro, como reencontro entre os artistas e o público. (Prego, 2006: 10).

Quizais isto sexa froito dun tipo de política teatral non especificamente aplicada aos festivais senón á produción xeral das compañías e dos teatros, que leva a aplicar ao longo dos anos 90 e 2000 unha aplicación da popularmente denominada "café para todos" sen unha distinción sinalada, aposta ou priorización específica que converta un festival nun sinal de proxección, diálogo internacional e recoñecemento social a nivel macro fronte a outros de nivel máis local sen que iso signifique menor calidade nin menor apoio. A aplicación do politicamente correcto ou do reparto localista ou da

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

equiparación igualitaria da diferenza leva a esta situación que sinala Prego no seu estudo de 2006.

Finalmente, como veremos tamén en profundidade no capítulo 5, non é ata a primeira década dos anos 2000 cando os festivais comezan a ter unha certa proxección exterior e a seren recoñecidos fóra no noso territorio, factor importante para conseguiren tamén o recoñecemento social interno. Tampouco acontece unha verdadeira programación internacional en estrito sentido ata esas datas, pois non comezan a sobretitularse espectáculos en linguas estranxeiras ata daquela, con espectáculos en italiano, inglés, alemán, lituano, francés, etc. Ten que ver isto tamén co perfil das Direccións Artísticas, pois a incorporación de perfís con vontade de diálogo en redes internacionais, coñecemento de linguas estranxeiras ou participación en actividades escénicas máis alá das locais ou das propias dun único ámbito (ben só xestión, ben só creación) non verá os seus froitos ata que nesas datas comprobemos cómo os festivais internacionais galegos comezan a manter relacións fluídas co ámbito editorial, con ámbitos académicos, con redes e programas internacionais (Foro Creativa, REDELAE, etc.).

Alén diso, son varios os estudos que sinalan o carácter paliativo dos festivais internacionais en particular e dos festivais en Galicia en xeral coa finalidade de (1) suplir na década dos 90 boa parte da programación regular dos espazos estables e (2) recompoñer e subsanar o déficit histórico de referentes escénicos internacionais nas nosas programacións a partir do novo milenio, especialmente a partir da primeira década deste. Estes condicionamentos externos constrúen un punto de partida para o traballo dende esta circunstancia para as Direccións Artísticas dos festivais galegos, como nos din sobre a década dos 90 Lourenço Módia e Vizcaíno Fernández (2000: 69): "Infelizmente estas circunstancias non se dan [os festivais como culminación dunha temporada regular], mais non por iso os festivais deixan de cumprir unha importante función, a de concentraren , aínda que de maneira moi pontual, parte do que debería mostrarse nunha temporada." E sobre a consciencia dese déficit, da oportunidade e tamén da responsabilidade, ábrese a partir da primeira década dos 2000 un novo panorama. Para algúns festivais existentes, un ámbito de competitividade por querer ocupar a posición máis internacional e por sinalarse como o máis internacional de todos, e por outro lado, para outros (algúns de nova creación), unha construción cualitativa, avaliativa e ponderada do que falta por coñecer e para construír dende a recepción propia dun cúmulo de referentes, obras e creadores que cómpre poñer en relación e "anosar" tanto na memoria colectiva coma na súa presenza en medios especializados e contactos con compañías, ámbitos formativos e institucións.

2.5. A Dirección Artística. Funcións e cuestións terminolóxicas.

Imos falar dunha actividade profesional que, se ben é nomeada e empregada en foros profesionais, moitas veces incluso nestes foros non quedan demasiado clara as súas funcións. Pode que esta figura, ás veces, debido ás febles e modestas estruturas profesionais das institucións teatrais galegas sexa confundida co perfil profesional da dirección-xerencia, dun técnico cultural ou da dirección de produción.

Parécennos moi sintomáticos e explicativos certos datos da actividade profesional da mediación ou da posta en relación da creación cos públicos que se dá en Galicia e no conxunto do Estado. Así, en Galicia, segundo un informe recente do Consello da Cultura Galega,

> (...) no 82% dos espazos estudados as tarefas de programación son levadas a cabo por persoal funcionario ou laboral que debe asumir ademais outras funcións, que en moitas ocasións son as principais. O 40,7% carece de formación específica e só un 21% posúe formación regrada no ámbito da xestión cultural. Ademais, 7 de cada 10 non tiñan experiencia previa en xestión cultural cando asumiron as funcións de programación. De feito, o 88,6% non se dedica exclusivamente á programación e un 89,8% non conta con retribución específica por ese labor. En xeral trátase dun perfil pouco profesionalizado, cun baixo nivel de formación regrada no ámbito da xestión cultural e sen experiencia previa nin dedicación exclusiva. (Observatorio da Cultura Galega, 2020: 148)

Este dato podería complementarse cunha análise cualitativa sobre o grao de coñecemento do sistema teatral, dos estilos, xéneros, tendencias, historia do teatro que posúen as persoas responsables desta tarefa nos espazos estables de exhibición escénica. Ante esta realidade, á que pode axudar a paliar as carencias un mercado concentrado para o ámbito interno, como é o de Galicia Escena Pro, súmase a oportunidade dos festivais como modelo de traballo, pois no caso dos festivais analizados, o 100% das persoas que exerce as Direccións Artísticas ten algún outro tipo de relación co teatro máis alá da súa actividade nos festivais (ben como creadores/as, investigadores/as, xestores/as ou distribuidores/as).

O elevado índice de precariedade e falta de recoñecemento, formación e experiencia previa nos espazos de exhibición dos teatros municipais do país que nos revela o CCG contrasta cos estables períodos, longos e de carácter visible das Direccións Artísticas dos festivais en certos ámbitos, que en moitos casos son froito de iniciativas asociativas e polo tanto de escasa remuda na figura da Dirección Artística, como desenvolveremos con máis detalle en capítulos posteriores.

Un dos traballos máis rigorosos e amplos que se teñen levado a cabo sobre este asunto é a tese de doutoramento de Ruiz-Pastor (2021), como temos dito. O investigador, que tamén foi Director Artístico do festival de Olite, sinala que a Dirección Artística específica dun festival (que dende o noso punto de vista comparte moitas características coa Dirección Artística de calquera outro espazo escénico) é unha tarefa poliédrica que esixe un cuestionamento crítico global, pois entre as súas funcións poderían enumerarse as seguintes, dando por supostas as evidentes de tipo burocrático e administrativo e centrándose no artístico, que é unha das principais conclusións da nosa investigación e da do citado autor:

- Discriminar entre propostas; criterios. Ten que ver coa competencia da persoa que realiza esta tarefa de escoller en base a un coñecemento contrastado que permita ligar os espectáculos entre si, as correntes estilísticas, os rumbos da evolución teatral os lugares en que atopar o que o festival necesita para un tempo determinado. Non conta o autor neste punto cos condicionantes que poida ter a burocracia do sistema ou os límites establecidos pola política teatral nos convenios e subvencións que recibe o festival e que son cada vez máis grandes no noso sistema teatral coma a porcentaxe de procedencia de espectáculos da propia comunidade ou de comunidades diferentes á propia para favorecer a suposta mobilidade e equidade territorial do Estado. Ás veces, eses condicionantes incluso poderían colisionar no seu encontro das subvencións que recibe un festival se se impoñen no seu conxunto pero o que resulta claro é que son factores prosaicos que condicionan o lirismo do discurso artístico, académico ou científico que poidamos facer da cuestión de elaboración de criterios.

- Dominar o coñecemento da paisaxe ou o que nós preferimos nomear como coñecemento da contorna sociocultural e coñecemento das opcións de repertorio para establecer unha relación dialéctica entre ambas realidades para promover o cambio. Ten que ver este punto co coñecemento e a formación contínua, a esixencia e as habilidades que ten a persoa especialista deste perfil profesional en construción para demostrar unha postura clara dese concepto elaborado Lehmann e que o autor relaciona co coñecemento e as capacidades de procura de fontes directas, na periferia más afastada dos grandes nomes e na propia historia da principal paisaxe da arte escénica. O autor reivindica neste punto a equiparación técnica e profesional coa habilitación específica que ten un somelier para realizar unha boa cata de viños ou un curador de arte para levar a cabo unha exposición, teno en conta que o visionado e a valoración de criterios á hora de elaborar un criterio ten que ver con elementos asibles e nada esotéricos (como pode ser o fomento das capacidades creativas, o gusto propio ou

xenialidade por descubrir) relacionados con esa posta en sintonía co coñecemento da paisaxe artística contemporánea e histórica.

- Extraer conclusións das propostas. Refírese á erudición e solvencia que se espera que o facedor das ideas do festival leve a cabo tanto no equilibro da abstracción e conceptualización de motivos, ideas e conceptos que vai configurando o conxunto de pensamentos e espectáculos do festival pero sen o encorsetamento dunha única voz discursiva e tampouco sen ser un simple catálogo de produtos. O autor pon de exemplo os boletíns de Avignon ou o laboratorio de La FabricA como exemplos de programación expandida, concepto do que falamos noutras páxinas da nosa tese.

- Estimular a creación. Ten que ver co papel activo dun festival. Dito dun xeito coloquial, se non existe nun momento determinado algo cercano ao que o festival procura, debe alentalo e promovelo poñendo a chispa na chama da (co)produción, con liberdade creativa, pero no marco conceptual, fisolosófico que o festival demanda e defende.

- Valorar a arte. Unha das xustificacións da existencia dun festival debería ser, para o autor e para nós tamén, a de servir aos procesos artísticos, con todos os seus engadidos, pero a arte no centro sen ningún outro utilitarismo como condición de ser, aínda que evidentemente terá varias outras utilidades na realidade da súa execución.

- Crear foros de reflexión. Transcender máis alá das datas a través da memoria e a as ideas como legado que cómpre saber coidar e acompañar. Iso é o que debe saber facer tamén, como explica Ruiz-Pastor (2021), un Director Artístico dun festival a través da xestión de vínculos artísicos e científicos.

- Instaurar liñas de investigación. Saber convidar e facer con consciencia ese convite a persoas e institucións que dende a práctica de diferentes actividades que acontecen nun festival poidan abrir liñas de investigación ou correntes nos centros de ensino, academias ou entidade profesionais é o que se trata neste punto. O autor é consciente de polémicas que poden acontecer cando colisionan ou se sobrepoñen os intereses da mercadotecnia sobre os tempos, recursos e esforzos da investigación no marco celebrativo dun festival que, aínda non sendo incompatibles, pode verse alterados ou afectados.

- Establecer os criterios e niveis de calidade. Máis alá do eclecticismo ou do relativismo

posmoderno do todo é posible ou da visión dulcificada do soño infantilizado de formatos de entretemento que promoven a descuberta e encumbramento dunha estrela descoñecida, os festivais teñen que conseguir unha certa imaxe de seriedade e rigor institucional en torno á calidade, entendida como marco de movemento máis alá das concesións ao efectismo dos gustos maioritarios e respectando os criterios e marcos. Ademais disto, dende o noso punto de vista, calidade (que non se refire á calidade do servizo a usuarios como tal senón á súa relación co artístico) tamén é implentar unha disposición consciente e responsable dos convenios profesionais intersectoriais e un manexo ético dos recursos.

- Afianzar a raizame no territorio. Xa que moitos festivais levan o nome da localidade no seu título, deberían coidar e presumir do que significa fundir e desenvolver o artístico nos terreos e formas desa localización. O autor fala de raizame en tres direccións de integración coa sociedade civil: do teatro á cidade, da cidade ao teatro e en ambas vías. Ademais da vinculación concreta co lugar en traballos de *site-specific*, a relación poética, simbólica, literaria ou histórica que pode establecer co marco social ten que ver coa sensibilidade e posta en valor de todo ese potencial que ademais é bo en termos de reciprocidade, pois dotará de peculiaridade ao festival. Trátase de ler a arte universal dende os lentes filtros do territorio.

- Dominar as xestións. Fálase aquí de algo moi relevante na evolución do noso sistema teatral. Do voluntarismo pasouse a unha excesiva burocratización na xestión. Involucrar a todos os equipos e recursos humanos no verdadeiramente primordial e non naquelas xestións de xestións que ás veces non se sabe nin para que serven ou que función teñen na súa tramitación con respecto ao real, ao suceso dunha realidade artística e ao desenvolvemento e axuda das ideas que rodean un desexo viable e beneficioso no artístico e no social.

- Trazar liñas de coñecemento. Progresión. Este punto fala da planificación dende e para o coñecemento a medio e longo prazo, non só do urxente, senón do necesario, da integración das novas xeracións de posicionar ao festival nunha liña e nunha proxección temporal a través do que virá das escolas superiores de Arte Dramática, da escena alternativa, do teatro exterior ou do formato de festival que irá facéndose cada vez e co paso dos anos máis recoñecible ou non se non se coida esta progresión (e transición normal de equipos e Direccións, diriamos nós tamén).

- Profundar na difusión do festival. Entender a figura da Dirección Artística coma un

embaixador/a do festival e non coma un home ou muller anuncio. A elocuencia á hora de saber transmitir a idea de festival que foi, é e quere ser, é unha das capacidades e méritos que se poden concretar e analizar neste perfil profesional do que estamos a falar. Hai festivais que buscan outros embaixadores en forma de premios, coproducións e vinculándose dalgún xeito ao que considera que pode expandir unha determinada imaxe da identidade do festival, como por exemplo na relación non convencional cos medios de comunicación, sobre todo cos especializados que poidan realizar un estudo en profundidade ou unha panorámica. Definir os puntos de interese para acometer unha comunicación eficaz e descompor a complexidade dun festival en función dos intereses mediáticos de cada liña editorial ou esfera de difusión, sobre todo aquelas que poden achegar novo públicos e novos grupos interesados no festival.

Moito máis escueto na enumeración das funcións da Dirección Artística é Pau Llacuna, quen diferencia entre as funcións desta coa Dirección Executiva, sen ben é certo que a maioría dos investigadores coinciden en que no caso dos festivais, tamén debido á febleza dos seus medios e recursos malia a proliferación que se viviu dos mesmos a partir da segunda metade do S. XX, acrecentada polo pulo da descentralización cultural, as tarefas de xestión económica e artísticas acostuman estar realizadas pola mesma figura da Dirección. Aínda así, centrándonos nos labores propios da Dirección Artística, Llacuna (2017: 71) enumera as seguintes:

- Confeccionar o deseño xeral do festival (que comprende a programación, seminarios, talleres, exposicións, etc.)
- Encargarse das relacións coas compañías e artistas.
- Manter o seguimento de propostas.
- Controlar o orzamento e o peche económico coas compañías e artistas.
- Establecer a imaxe do ano.
- Representar publicamente o festival.
- Atender aos medios.
- Elaborar a memoria final do ano.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Como temos dito, aínda que se suxiren algunhas cuestións relacionadas co pensamento e a filosofía, nesta clasificación do que foi director da Fira de Tàrrega vemos que se enumeran máis tarefas relacionadas co facer e non tanto co pensamento sobre o facer, tarefas de resolución de necesidades que poderían estar vinculadas coa produción, a coordinación de medios ou a xefatura técnica. En si, a Dirección Artística debe aunar e coordinar por ser a cara visible do festival como

indica o autor ou a alma do festival en palabras doutros moitos. Pero concordando de novo con Ruiz-Pastor (2021), este é un exemplo máis de material bibliográfico centrado máis no estudo de festivais dende o punto de vista da xestión administrativa, comunicativa, financeira e de vendas ca dende o da elaboración dunha cosmovisión e dinámicas artísticas e interdisciplinares.

A continuidade e estabilidade desta tarefa profesional é abordada por Guillermo Heras, quen manifesta ter sufrido a desconsideración, froito do descoñecemento, e as dúbidas dun funcionario por ter un contrato anual para a Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante cando, segundo tal persoa esa actividade só duraba dez días. Ese un dos motivos que levan ao autor e director a lanzar varias cuestións arredor do que el denomina "festivalite" ante a sensación crecente de moitos festivais sen horizonte, sen avaliación dos retornos e sen carácter de excepcionalidade (que non exotismo). Por tal motivo, Heras (2011) propón que a Dirección Artística deba atender cinco grandes áreas: a política, a artística, a económica, a organizativa interna e a proxección e promoción social. A responsabilidade social do bo uso dos recursos públicos e a súa organización e transparencia son igual de importantes para este director cás tarefas de elaboración de criterios e posicionamentos artísticos e a súa ubicación.

No ámbito galego, á escaseza súmase a visión exclusiva da persoa que ficha espectáculos para o seu espazo de difusión, da persoa que programa e polo tanto leva a cabo tarefas de selección, exhibición e produción, sen ter en conta a planificación, mediación e outras derivadas do ámbito artístico que estivemos a ver. Nun recente artigo, Lorenzo Pérez (2022) indica que no caso especificamente galego, quen traballe nas tarefas de programación teatral deberá ter as seguintes funcións:

- Coñecer as características do espectáculo (céntrase nas técnicas).

- Coñecer as características do público ao que se dirixe (non tanto o que se quere provocar nel ou a franxa do público ao que se desexa dirixir).

- Coñecer as condicións do espazo no que se levará a cabo a representación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Tamén apunta os procesos nos cales traballan os programadores teatrais, que nos permitirán tirar conclusión posteriores ao comparar necesidades con carencias nas tarefas da programación teatral e na transformación e defensa da programación en tarefa de Dirección Artística de teatros e festivais (en Galicia). Así, Lorenzo Pérez cita os seguintes procesos: "a selección de espectáculos, a

supervisión das instalacións, os procesos administrativos, comunicación e venda de entradas, a montaxe e desmontaxe do espectáculo, a exhibición e avaliación do espectáculo" (*Op. Cit.*, 635).

Vemos, en conclusión, que a complexidade deste perfil profesional non é óbice para establecer unha definición contrastada con experiencias, opinións e observacións diversas. Os puntos en común e as condicións mínimas, tamén para o seu desenvolvemento académico como disciplina, tal e como veremos no seguinte capítulo, deberán ter en conta a consideración da súa importancia, da súa capacidade artística máis aló da evidentemente técnica e que a arte escénica non é só acción, senón tamén pensamento e planificación e como toda nova realidade profesional e académica, precisará o seu tempo para a valorización social, o asentamento do seu prestixio, lexitimación e compresión.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

3. Obxectivos da investigación e hipóteses de traballo.

A continuación presentamos os dez principais obxectivos que informan a presente investigación, sendo o primeiro o principal, e os nove seguintes os secundarios, formulados para facer fronte e responder catro grandes cuestións, ou preguntas de investigación: Que papel desenvolven conxuntamente os festivais internacionais no sistema teatral galego?, Como entender e promover a función da dirección artística dun festival de teatro e artes escénicas?, Teñen unha auténtica dimensión internacional os festivais internacionais de teatro en Galicia? e Cal é a misión, visión e acción de cada festival e de que xeito se fai ostensible esa identidade propia? Vinculadas con esas catro preguntas de investigación tamén formulamos catro grandes hipóteses de traballo que se sinalan a seguir:

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	HIPÓTESES
Que papel desenvolven conxuntamente os festivais internacionais no sistema teatral galego?	A función fundamental dos festivais de teatro en Galicia pode ter mudado ao longo do tempo, pero non sempre a evolución foi pioneira nin sempre se percibiu con claridade.
Como entender e promover a función da dirección artística dun festival de teatro e artes escénicas?	A dirección artística dun festival de teatro e artes escéncias non se percibe como un ámbito profesional específico e pertinente. Con todo, e partindo das funcións que desenvolve, é posible singularizar un perfil profesional propio e desenvolver un proceso igualmente específico de formación académica.
Teñen unha auténtica dimensión internacional os festivais de teatro en Galicia?	A dimensión cuantitativa da presenza internacional, pode ofrecer unha idea de diálogo internacional que cómpre estudar en profundidade, para afondar na mesma e desenvolvela plenamente.
Cal é a misión, visión e acción de cada festival e de que xeito se fai ostensible esa identidade	A construción da misión, visión e acción de cada festival non obedece a uns criterios

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

propia?	programáticos precisos senón que se vai configurando e reconfigurando en función de incidencias diversas que afectan a unha identidade mudable e incluso borrosa.

A continuación pasamos a presentar os obxectivos da investigación, que xunto coas hipóteses de traballo serán analizadas no apartado 7.3. desta memoria de investigación.

- 1º obxectivo. *Documentar, valorar e analizar a historia dos festivais de Artes Escénicas de Galicia, principalmente os festivais internacionais, para levar a cabo unha reflexión sobre as súas oportunidades, debilidades, fortalezas e ameazas como institucións propicias para a proxección exterior da escena galega e o coñecemento de novas realidades externas dende o ámbito escénico máis cercano da poboación galega*.

Igualmente, a investigación sobre os festivais abordará a relación e conexión que se poida establecer entre eles, as posibles duplicidades, converxencias e carácter complementario das súas accións para o conxunto do sistema teatral galego en diferentes fases, entre 1984 e o ano 2020.

- 2º obxectivo. *Definir e defender unha visión da Dirección Artística como un perfil adecuado para o progreso das Artes Escénicas en base ao exemplo que nos poden devolver os festivais galegos e outras realidades próximas da nosa contorna cultural*.

- A Dirección Artística de teatros, festivais e outros espazos de encontro do público coa difusión, co pensamento, co lecer, coa formación ou coa descuberta de linguaxes, estilos e metodoloxías na creación escéncia, pode ser reivindicada non só como perfil profesional para camiñar na necesaria normalización teatral nun dos ámbitos máis importantes do sector escénico, aquel que establece unha relación social, un intercambio real e efectivo, aquel que promove o encontro da creación cos públicos, senón que tamén se pode reivindicar como perfil formativo, pero tamén como disciplina académica necesaria no conxunto de especialidades formativas en artes escéncias (arte dramática ou danza) no noso sistema educativo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

– 3º obxectivo. *Identificar e fixar as características comúns dun festival de artes escénicas e as particulares de sistemas culturais emerxentes coma o galego*.

– Neste senso, cómpre diferenciar entre festivais e ciclos, festivais e feiras de artes escénicas ou festivais e xornadas. Un festival debe cumprir unha serie de finalidades básicas e debe cumprir uns requisitos cualitativos mínimos para ser considerado como tal, como un festival profesional, máis alá da denominación popular e festiva que pode atraer mediática e politicamente a atención sobre un feito crematístico ou sobre un programa de actividades arrombadas baixo un título de festival nun proceso calquera de aculturación. En moitas ocasións, baixo o paraugas de festival caben unha serie de actividades sen relación entre si, dificilmente visibles como discurso coherente arredor dunha preocupación ou asunto relacionado coa arte. Ás veces vemos "contedores" escénicos onde o precario ou o amateur cobren ocos que deben estar dignamente ocupados por todas as realidades que sosteñen a diversidade escénica dunha comunidade que se xunta nunha concentración escénica relacionada dalgún xeito coa identidade e os desexos desa propia comunidade en niveis de esixencia e coidado técnico especializado.

– 4º obxectivo. *Complementar e revisar a historia do teatro galego posautonómico a partir do estudo sistemático e holístico dos festivais de artes escénicas, principalmente os internacioanais e das funcións que estes teñen nos procesos de canonización e de innovación do teatro galego nas súas fases de creación, (co)produción, difusión ou mesmo nalgúns aspectos da súa recepción crítica*.

– Os festivais escénicos galegos foron considerados como institucións subalternas arredor dos axentes principais e das institucións que contribuíron á creación do relato histórico do teatro galego contemporáneo: dramaturgos/as, Centro Dramático Galego e compañías teatrais principalmente. Levaremos a cabo unha revisión da literatura académica que neste sentido nos permita resituar e reelaborar dende a documentación, a reflexión e a contrastación, o papel dos festivais na evolución do sistema, moitas veces pouco evidente e de efecto escasamente inmediato.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

– 5º obxectivo. *Comparar os festivais internacionais de artes escénicas de Galicia entre si, tanto en cuestións de xéneros, marcos temporal e xeográfico, proxección internacional,*

tipoloxía de creación, paridade e igualdade de xénero, público potencial ou ámbitos de actuación, ben sexa a través da temática como das tendencias e repeticións ou incidencias de compañías e abordaxes (por exemplo a idea de repertorios da literatura clásica universal e os seu tratamento).

- A análise comparada de festivais vainos permitir ter unha visión de conxunto e facer constar disidencias, modas, ausencias, achádegos e carencias que a escena galega ten grazas á misión establecida polos diferentes festivais que imos analizar e documentar, atopando así a xustificación de certas realidades que configuran o noso sistema teatral ou formulando hipóteses sobre certos aspectos vinculados coas políticas teatrais de Galicia ou a ausencia delas en determinadas épocas.

- 6º obxectivo. *Ofrecer un tratamento cualitativo de datos, cifras, cuestionarios e aparicións en prensa e medios especializados dos festivais internacionais de artes escénicas de Galicia.*

- Ademais da documentación da historia dos festivais, tamén trataremos de ofrecer unha valoración, exposición e reflexión crítica, entre o empirismo e o rigor e a responsabilidade do tratamento crítico de respostas a cuestionarios en tres ámbitos principais: as compañías, os xornalistas culturais ou críticos e as Direccións Artísticas de festivais internacionais de ámbito ibérico.

- 7º obxectivo. *Reflexionar e explicar o carácter pioneiro, en moitos aspectos, dos festivais como proxecto integral dun servizo escénico en tanto que non se limitan á exhibición, pois promoven actividades de programación expandida, formación, mediación, publicacións, certames, xornadas, encontros profesionais, actividades intersectoriais con diferentes axentes sociais, etc*.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

- As relacións entre o ámbito educativo, a acción social e a xestión cultural, deron cabida a novos conceptos coma emancipación cultural, dereitos culturais, programas expandidos, mediación e divulgación creativa que tamén explicaremos en cada capítulo de xeito oportuno e preciso, con exemplificacións que se puidesen dar en cada festival estudado.

– 8º obxectivo. *Procurar unha perspectiva e visión externa dos festivais internacionais de teatro de Galicia, tanto a que poidan ofrecer medios, institucións, estudosos do fenómeno teatral dende fóra de Galicia coma na análise comparativa sobre a estrutura e modelo de festival internacional en Galicia e fóra de Galicia*.

– Tamén resultará moi operativo na consecución deste obxectivo a análise das alianzas, redes e intercambios que os festivais galegos van promovendo ao longo da súa historia, ben a través de feitos concretos como producións (pensemos no espectáculo *Terra de lobos*) ben a través de programas coma Iberescena, relacións institucionais, presenza en congresos internacionais ou intercambios informais á hora de establecer unha pequena xira dun espectáculo nun acordo con festivais cercanos en datas e relativamente próximos no ámbito xeográfico tamén.

– 9º obxectivo. *Fornecer dun modelo de análise de programacións teatrais, comprobado no seu empirismo e obxectividade, que non se limite a avaliar a recepción entre o público cautivo (ben a través de premios do público, enquisas de satisfacción ou sistema de puntuación como poden ter algúns festivais) senón a través dunha ollada transversal que nos permita ter unha avaliación cualitativa das programacións e das accións dos espazos escénicos en relación con aspectos de inclusión de realidades étnicas, diversidades funcionais, riscos temáticos e formais, así como de públicos potenciais, públicos pouco frecuentes e ámbitos científicos especializados en sintonía*.

– Un dos resultados de maior orixinalidade da nosa investigación terá que ver con este modelo posible de avaliación de programacións, un esquema novidoso en canto pode ser útil para outras programacións de teatros municipais, salas privadas ou espazos de exhibición escénica no futuro e que permitirá incorporar liñas de investigación sobre algún outro ámbito que poida resultar de interese para o estudo das programacións e das actividades que deseñan e propoñen as institucións para o encontro cidadán arredor da arte escénica.

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

– 10º obxectivo. *Brindar datos e ferramentas que poidan ser útiles para o coñecemento da realidade de cada festival e dos repertorios maioritarios e minoritarios, valores destacados e ubicación sociocultural no conxunto dos festivais, para que as propias institucións poidan*

levar a cabo futuras autoavaliacións e modificacións que consideren oportunas ou para que se poidan reivindicar medios e recursos necesarios de xeito obxectivo para o seu progreso e estabilización en función das súas contribucións ao sistema escénico, educativo, social e mesmo económico, como elementos dinamizadores de moitos sectores produtivos.

- Un coñecemento rigoroso e distanciado da relevancia artística e social dos festivais no conxunto do sistema permitirá ilustrar desequilibrios ou infravaloracións enquistadas en prexuízos ou desatencións descompasadas das necesidades da evolución dos festivais en termos económicos (evolucións macroeconómicas e necesidades de financiamento para o mantemento de estruturas) pero tamén da propia esixencia artística e social (ampliación de recursos humanos e necesidades de atención á diversidade ou do progreso e crecemento en termos de sustentabilidade daquelas actividades que contan cun respaldo e esixente demanda social, en vez de creación e desaparición constante de novas estruturas).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4. Marco teórico e metodolóxico.

Esta investigación sitúase nun espazo de confluencia de diferentes disciplinas, como son a Teoría Teatral, a Historia do Teatro ou a Socioloxía das Profesións. A elaboración dun inventario documental das actividades e dos datos que consideramos máis relevantes dos espectáculos e escollas estéticas-estilísticas e de xénero escénico dos festivais internacionais en Galicia de xeito diacrónico, polo tanto ao abeiro das ferramentas e procesos propios da historiografía do teatro, seranos moi útil para reflexionar posteriormente sobre os mesmos en base a conceptos importantes da Teoría Teatral como son os de repertorio, competencia estética, recepción, capital cultural, social e simbólico, Finalmente, no ámbito da Socioloxía das Profesións, teremos a oportunidade de completar unha visión crítica e propositiva que contribúa á mellora de aspectos relacionados coas dinámicas dos festivais e da Dirección Artística de espazos escénicos en xeral, pois grazas ás ferramentas e á metodoloxía da elaboración de cuestionarios e entrevistas en profundidade aos núcleos de interese deste estudo poderemos completar, ampliar e reafirmar ideas e visións de estudos precedentes, reflexións propias, hipóteses e puntos de vista contrastados con respecto ao fenómeno da internacionalización da escena galega a través dos seus propios festivais dende os anos 80 ata a época recente.

Igualmente o noso marco teórico vese arrequecido polas achegas de campos de coñecemento como poidan ser a organización teatral, e as políticas culturas e teatrais, dos que se ocupan disciplinas diversas, como poidan ser a Pedagoxía Social (Caride et al, 2000), a Animación Teatral (Caride, Vieites et al, 2006), a Socioloxía da Cultura e da Arte (Bourdieu, 1995), ou a Teoría de Polisistemas (Even-Zohar, 1979).

En relación ás metodoloxías, esta investigación pode definirse como unha investigación mixta en tanto combinamos a perspectiva cuantitativa coa perspectiva cualitativa, ademais da perspectiva comparada. Como estratexias de investigación optamos pola revisión de literatura, a análise documental, a aplicación de cuestionarios ou entrevistas.

En relación ao procedemento ou percurso seguido, dende o inicio comezamos por revisar e ir recollendo o escaso material intimamente relacionado con aspectos relacionados coa Dirección Artística ou coa historia, organización e realización de festivais escénicos no marco ibérico. A revisión da literatura que debería ir dando un soporte teórico a esta investigación si tiña unha meirande e nutrida cantidade en todo canto se refire á historia do teatro galego, á configuración de sistemas teatrais emerxentes, os procesos de canonización ou mesmo a xestión cultural aplicada ás

artes escénicas. A procura e revisión de todo o corpus bibliográfico pertinente foi, polo tanto, unha tarefa xa en convivencia, dende o inicio, coa longa tarefa de recollida e sistematización da historia dos festivais de artes escénicas que conforman o corpus de análise, da súa programación e actividades. A recollida desa documentación non sempre foi doada, pois en Galicia non existe un centro especializado nas tarefas de arquivo, documentación, análise ou estudo demoscópico da actividade escénica e tampouco percibimos unha especial sensibilidade dos propios festivais, probablemente motivada pola falta de recursos e de infraestruturas para atender esta tarefa de xeito permanente, por conservar a súa memoria, material e con frecuencia inmaterial, e os froitos da súa actividade.

Paralelamente á recollida desta documentación e á análise crítica do material bibliográfico e das achegas da literatura científica ao respecto do noso campo de estudo, foise perfilando tanto o problema de investigación, relacionado cos escasos estudos sobre os festivais de teatro e artes escénicas na historia contemporánea da escena galega, pero tamén na propia da escena ibérica, despois da autonomía pero tamén coa insuficiente consideración académica e profesional da función da Dirección Artística e de estudos sobre a mesma, ata a publicación da tese de doutoramento de Ruiz-Pastor en datas moi recentes. Tamén fomos formulando unha serie de preguntas de investigación, que se foron matizando de acordo co avance da investigación e o coñecemento profundo da realidade e do fenómeno que configura a xénese, a evolución e as diferentes reaccións que provocan as actividades dos festivais internacionais de teatro en Galicia, para intentar dar resposta a problemas reales dos ditos festivais.

Así, relacionadas coas preguntas de investigación que expuxemos no inicio do capítulo de obxectivos, podemos ver tamén as principais hipóteses de traballo.

Ben que se adoita considerar que as hipóteses non serían de aplicación en investigacións propias das ciencias sociais, nos estudos culturais, e neste caso tamén teatrais, as hipóteses nesta caso serven para definir ou describir un estado de cousas que cómpre ser considerado nas variables que así o determinan, pois unha vez identificadas tales variables poden establecerse accións para alteralas e en consecuencia mudar o estado de cousas. Así, na falta de consideración da función directora en festivais de teatro, inflúe a variable temporal, pois hai unha indentificación inadecuada entre tarefas de dirección e cronoloxía do festival, cando en realidade as tarefas de dirección comezan unha vez finalizada a última edición, para facer unha avaliación sumativa e iniciar a programación da próxima edición. En consecuencia a tal variable temporal debe ser considerada nesa perspectiva doble: a cronoloxía do festival, que comeza moito antes do que se inicie o

programa de representacións, e as accións directivas de deseño, planificación e construción da dramaturxia do festival, é dicir de todo un conxunto de accións precisas a realizar ao longo do ano para que o festival poida ser cando o público acode a cada función. Nese sentido, entendemos que cabe falar de hipóteses de traballo.

Como se dixo, en relación ao enfoque da investigación optamos por un modelo mixto. Un modelo que combine o método cuantitativo e cualitativo, pois coincidindo con autores diversos (Creswell, 2013; Tashakkori e Teddlie, 2008) entendemos que non son enfoques opostos nin incompatibles e teñen dado moi bos froitos nos últimos tempos. Así, a a orientación comprensiva do método cualitativo e a orientación explicativa do cuantitativo, axundan a explicar as circunstancias que rodean aos feitos que imos analizar, dada a natureza complexa e poliédrica dos mesmos. E como tamén salientan Hernández-Sampieri e Mendoza Torres (2014) as vantaxes desta escolla teñen que ver coa variedade de perspectivas que nos demanda o estudo dun fenómeno sometido a tantas variables como a organizacióne celebración de eventos culturais.

Como unha fonte complementaria de obtención de visións e informacións sobre o noso campo de estudo, e ao tempo, para considerar as formas de entender ou explicar a función dos festivais de teatro e artes escénicas, así como para valorar a pertinencia do perfil profesional en dirección artística de festivais, entendemos necesaria unha prospección de opinións en axentes diversos do campo da cultural Con tal motivo elaboramos un cuestionario dirixido a: compañías de teatro galegas, xornalistas culturais e críticos de teatro ou artes escénicas de Galicia e de fóra de Galicia e a persoas que exercen a dirección artística en festivais internacionais de teatro no marco ibérico. Unha escolla que en certa medida nos permite contrastar visións, opinións e valoracións, e tamén triangular ese conxunto de análises críticas.

Unha vez realizados os modelos de cuestionarios, seleccionamos coa axuda dos titores tres informadores especializados que nos puidesen achegar as súas suxestións, comentarios ou correccións para a mellor execución da tarefa de recollida de información entre os informantes clave. Os perfís dos informantes foron escollidos pola súa representatividade de idade, traxectoria e por responderen a diversas perspectivas de relación cos festivais internacionais de artes escénicas de Galicia. Nesa consulta, indicamos que a finalidade do traballo consistía en analizar o papel e a influencia dos festivais internacionais de teatro de Galicia, como desenvolvemento de sistemas culturais emerxentes e a súa propia identidade. Nesa dirección, os cuestionarios deberían permitirnos dispor de datos relevantes para tratar aspectos cuantitativos e cualitativos das dinámicas entre os distintos axentes que participan no subsistema teatral, así como información de interese

para establecer análises e conclusións comparativas a nivel interno e tamén cos sistemas culturais da contorna.

Para a creación do grupo de entrevistas a compañías, botamos man principalmente do carácter representativo da asociación Escena Galega e doutras compañías non asociadas que consideramos que tivesen percorrido suficiente no teatro galego e puidesen ser representativas da súa realidade profesional, da diversidade de formatos e xéneros. Enviamos o cuestionario a un total de quince compañías teatrais e obtivemos resposta da maioría, trece, entre elas as seguintes: A Panadaría (Areta Bolado, Ailén Kendelman e Noelia Castro), ButacaZero (Esther Carrodeguas e Xavier Castiñeira), Chévere (Xesús Ron), Contraproducións (Belén Pichel), Elefante Elegante (María Torres e Gonçalo Guerreiro), Excéntricas (Quico Cadaval), Ibuprofeno Teatro (Marián Bañobre e Santiago Cortegoso), Inversa Teatro (Marta Pérez), Os Náufragos (Gustavo del Río), Redrum Teatro (Guillermo Carbajo), Talía Teatro (Artur Trillo), Urdime (Emi Candal) e Voadora (Marta Pazos).

No caso das persoas que se adican á crítica, tanto en Galicia como fóra de Galicia, tamén quixemos crear un grupo de interese representativo de axentes que tivesen un certo percorrido en medios especializados ou xeralistas no exercicio da crítica teatral e con material crítico editado que puidese evidenciar certo coñecemento da realidade de festivais, alén dos espectáculos analizados e dos sistemas teatrais galego, español e portugués. Igualmente, a resposta foi satisfactoria, agás unha mínima porcentaxe de cuestionarios non contestados. Enviamos os mesmos a cinco xornalistas e/ou críticos de fóra de Galicia e oito de Galicia, todos eles colaboradores/as en diversos medios escritos (tanto tradicionais coma dixitais), de radio e televisión. Contamos coa contribución de cinco de Galicia: Afonso Becerra, Ana Abad de Larriva, Hugo Álvarez, Inmaculada López Silva, Montse Dopico e dous de fóra: Daniel Galindo e Raúl Losánez.

Finalmente, quixemos realizar entrevistas a varios Directores/as Artísticos de festivais internacionais de Artes Escénicas en Galicia e no marco ibérico, tanto de España coma de Portugal. Cando a resposta non foi posible, tivo que ver con diversas fases de traballo e volume de compromisos adquiridos que non permitiron atender ás nosas preguntas por escrito. Pero obtivemos contestación dos moitos que seleccionamos como representativos do mapa de festivais de ámbito ibérico, atendendo á representatividade xeográfica, volume de actividade e diversidade de percorrido histórico (dende aqueles que están a comezar e apenas teñen cinco anos de vida, ata algúns que xa superan as 50 edicións). Así, das dez entrevistas enviadas, conseguimos resposta destas persoas directoras dos seguintes festivais: o de Almagro, o Festiclown, Festival de Almada, o

Festival de Otoño, o FITLO de La Rioja, o FITO de Ourense, o GREC de Barcelona ou o Manicómicos. Oito de dez respostas de directoras/es (nótese a escasa presenza de mulleres, tamén no histórico dos festivais) destas institucións internacionais.

A valoración crítica e validación dos cuestionarios foi realizada polo profesor doutor José Antonio Caride, catedrático de Pedagoxía Social da Universidade de Santiago de Compostela, o profesor doutor Héctor Manuel Pose Porto, profesor titular de Pedagoxía Social da Universidade da Coruña e Håkan Casares Berg, director do Observatorio da Cultura Galega no Consello da Cultura Galega.

Os tres avaliadores achegáronnos melloras, correccións e importantes reflexións sobre os cuestionarios, que incorporamos aos mesmso, e que resumimos a continuación.

O profesor Héctor Pose valorou moi positivamente o primeiro paso de elaboración dunha lista de preguntas fundamentais como paso previo á hora de construír un instrumento cualitativo como a entrevista semiestruturada. A continuación, aconselleu cuestións organizativas da entrevista por tipoloxía de aspectos, en apartados, tanto para facilitar a quen responda como para posteriormente organizarmos a información recollida, indo do xeral ao concreto na medida do posible.

O profesor José Antonio Caride considerou fundamental que estes cuestionarios, como instrumentos de investigación, se correspondesen cos obxectivos e se as houbese, hipóteses principais, xerais ou específicas de partida da tese. Ao igual có profesor Pose, envía unha serie de correccións e suxerencias para a recollida de datos e a facilitación da resposta do cuestionario en base a tópicos, que permitiu mellorar o formato e a calidade de contidos do mesmo.

Håkan Casares aconsellou algunhas modificacións que animasen á maior cantidade de respostas posibles e ao éxito do convite a participar do cuestionario. Cuestións de formato para obter a maior cantidade de datos posible no menor tempo posible.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

No apartado de Anexos achegamos tanto o documento informativo coma o consentimento informado e os tres modelos de cuestionarios segundo o grupo de informantes clave que resultou da revisión e da mellora desta avaliación externa. De seguido, as respostas e os modelos cumprimentados por parte de cada informante.

En resumo, as fases de traballo desta investigación podemos resumilas no seguinte gráfico, onde teremos moi opresente a investigación non só por campos e métodos, senón tamén por enfoque, como nos recomenda Szabó (2010).

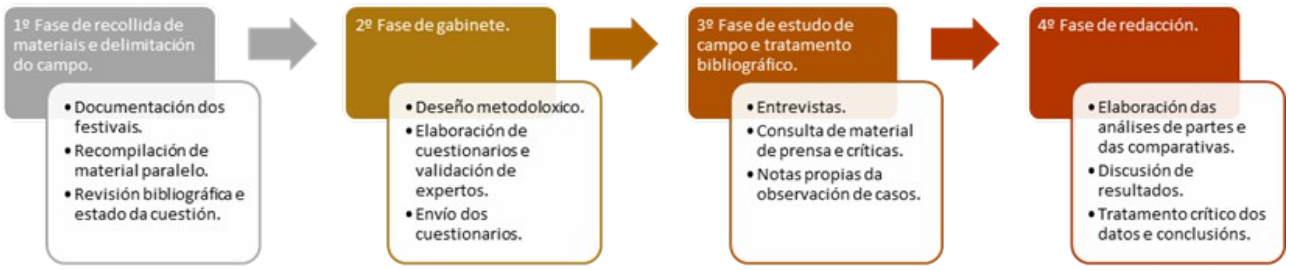

Ilustración 1. Etapas da investigación. Elaboración propia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

5. Panorama de festivais en Galicia (1984 – 2020).

Neste capítulo, de contido e exposición maiormente historiográfica, ofreceremos un percorrido diacrónico e sincrónico polos polos máis destacados da realización de festivais de artes escénicas en Galicia, procurando referenciar todos os que tiveron lugar no marco temporal acoutado desta investigación e desbotando os festivais de teatro afeccionado, escolar ou universitario, se ben algún como a MITEU aparecerá citado por conter unha parte relevante de actividades profesionais que permitiron a súa inclusión tamén na Asociación de festivais de Artes Escénicas de Galicia, ben outros como a MOTESMO polas implicacións lóxicas que ten co movemento teatral xeral da comarca do Morrazo e outros de similares repercusións.

5.1. Xustificación do marco e do campo de estudo.

A delimitación temporal do noso estudo está definida en base a dúas cuestións que consideramos significativamente poderosas e as máis importantes para o noso ámbito de investigación. O inicio en 1984 ten que ver coa posta en marcha das primeiras políticas teatrais de Galicia (e case únicas, pois rigorosamenter só volveremos atopar un programa e un plan de políticas teatrais en 2008 coa publicación do *Plan Galego de Artes Escénicas*), que levou á creación do Centro Dramático Galego, á celebración das primeiras edicións das Mostras de Cangas e de Ribadavia e á aparición das primeiras axudas para a creación e circuítos escénicos. A data de peche desta etapa de análise é o ano 2020, concreatamente marzo de 2020, posto que a irrupción dunha pandemia mundial sen precedentes na era contemporánea obrigou a parar e reformular as infraestruturas artísticas, feito que non nos permite analizar a progresión natural dos festivais ao se veren condicionados por todo tipos de normativas, cancelacións, protocolos ou reformulación de criterios de programación en base ao estímulo local, á recuperación e aos diuversos plans de continxencia e resiliencias que se foron dando a partir deste feito extraordinario.

É por iso polo que teremos en conta este marco, coas diferentes datas e fenómenos relevantes que se dan ao longo destes máis de trinta e cinco anos, como pode ser a posta en marcha do IGAEM en 1989, posteriormente AGADIC, da Rede Galega de Teatros e Auditorios a finais dos 90, ao igual cá Feira Galega de Artes Escénicas en 1997 e a crise económica que estoura en 2008. Aínda existe unha peculiariedade dentro do primeiro goberno democrático de Galicia que ten que ver coa chegada de Barreiro Rivas á Vicepresidencia da Xunta e o nomeamento de Luís Álvarez Pousa como Director Xeral de Cultura, o que supón a primeira planificación e apoio ás estruturas profesionais a partir dun proxecto cultural que ata ese momento non fora nin pensado nin deseñado, como nos di Damián Villalaín (2007, 168):

> É precisamente esta ausencia de proxectos e a práctica monopolización do discurso cultural por parte da esquerda e do nacionalismo que permitirá a apertura de intersticios e zonas de colaboración entre a profesión teatral e o novo poder galego. [...] Álvarez Pousa acepta o desafío e desenvolve desde a administración cultural unha política radicalmente nova, moi inclinada a crear estruturas institucionais estables, capaces de actuaren como canles de interlocución e de colaboración cos distintos sectores culturais.

Dese época que podemos considerar de actuación urxente, agora explicaremos ben por que, conservamos algúns documentos de vital importancia para a nosa análise. En primeiro lugar, a publicación "IDENTIDADES", que presentou o goberno galego en Vigo como rendición de contas (a respecto das políticas culturais desenvolvidas durante o ano 1984) relacionadas co Teatro. Nela vese moi concretada o que daquela fora unha novidosa e decidida aposta institucional polo teatro e polos festivais (que se quixeron especilizar para que a oferta fose moito máis plural e coordinada).

Tamén conservamos a publicación coa política teatral que presentaron o 27 de marzo, día do Teatro, de 1984 só catro meses despois de ser nomeado Director Xeral de Cultura (responsable da Cultura, porque se eliminara a Consellería que dirixía Filgueira Valverde, e que para teatro no ano 1983 tiña no orzamento 7 míseros millóns de pesetas, todos sen gastar cando Álvarez Pousa chega á DXC en novembro, a punto de rematar o ano, polo que a toda présa conseguiu que non se perdesen e ficasen sen executar, dándolles aos seis grupos profesionais/semiprofesionais un millón e algo máis a cada un). O orzamento para teatro no ano 1984 chegou ata os 75 millóns (a DXC tiña en total 400 millóns para todo, incluído Patrimonio), feito que supón tamén a concreción dos desexos e dos plans apoiados de asignación orzamentaria.

Ese acto de celebración do Día Mundial do Teatro de 1984 foi un episodio moi relevante na historia do teatro galego recente, pois a presentación do documento cultural tivo lugar nun acto masivo en Santiago de Compostela con todos/as cantos/as estaban daquela comprometidos/as co teatro de creación en Galicia, e tamén numerosos representantes dos demais sectores culturais, o que constituíu daquela a primeira proposta de política teatral no país, que tiña ademais un plus moi significativo, o de estar toda ela contrastada e pactada cos grupos de profesionais que sobrevivían/resistían á marxe das institucións.

Entre os obxectivos e entre os compromisos publicamente asumidos estaban xa de entrada: o apoio institucional e económico da DXC aos festivais de teatro, provocando e negociando cos seus respectivos responsables/programadores a súa especialización. Ademais de levar a cabo un empeño

persoal do Director Xeral: o de recuperar a Ribadavia teatral. Desapareceran as Xornadas (nas que el mesmo participara, non só como xornalista dándolles difusión senón tamén de maneira directa, colaborando cos membros de Abrente en articular un plan de comunicación para revalidalas dentro e fóra de Galicia). As xestións da Xunta de Galicia consistiron en desprazarse á vila e conseguín comvencer a Rubén García e á súa xente para que retomasen as Xornadas, pero dándolles xa a dimensión dun gran Festival de Teatro -o festival de Galicia-, no que o teatro galego seguise a ter o seu espazo de debate e programación, e á vez puidese ofrecer o que de máis interese se estivese producindo no Estado. Non só se aseguraba o apoio económico, senón tamén o apoio técnico para aquel primeiro ano, implicando directamente na súa realización a técnicos que formaban parte do equipo na Dirección Xeral de Cultura, o que lle confire á MIT de Ribadavia dende o seu nacemento unha estratexia institucional da cultura de Galicia. Como nos confesa o propio Álvarez Pousa, deuse conta dese acordo coa xente de Ribadavia, tendo que soportar as críticas de dous delegados provinciais que presionaban a Vázquez Portomeñe para que non lle dera o prácet, alegando que as xornadas de Ribadavia sempre estiveran nas mans de "roxos" (sic). Aquela foi a primeira vez, nos recordos do propio protagonista, en que deixou claro que se aceptara ser Director Xeral nun goberno de dereitas foi baixo a condición de que se lle deixase levar a cabo con total autonomía a política cultural que entendía que era necesario materializar no país (Portomeñe asistira á reunión convocada por Barreiro Rivas para ofrecerlle o cargo, e esa fora a condición previa como inexcusbale no caso de que 24 horas despois lles dese -se ese fose o caso- como resposta a súa aceptación).

No prólogo daquel documento, o Director Xeral destaca a importancia da profesionalización, o papel que virá a desenvolver o Centro Dramático Galego, os plans de estímulo do público e a reconversión da Mostra de Ribadavia nunha visionaria decisión de poñer en valor un potencial contexto patrimonial como escenario internacional xenuíno:

> Recuperamos a mostra de Ribadavia que convertimos en festival, conscientes de que é preciso entrar nunha dinámica creativa que asuma todas as formas de expresión e comunicación das que se sirve o teatro para refrexar con radicalidade o trasfondo da natureza humán. En Ribadavia está -xa o dixera hai anos- máis que a lembranza duns espectáculos mellor ou peor presentados, o compromiso colectivo a prol dun auténtico renacemento artístico que afonde nas raíces que nos identifican en terra e país. A ese compromiso hai que voltar unha e outra vez, namentras medran en calidade as propostas escénicas, namentras descubrimos no traballo diario dos homes e mulleres que se adican profesionalmente ou non ó teatro, unha poética propia. (VV.AA., 2008: 3).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nestas palabras, pois, vemos a cuestión de acompañamento, continuum transversal en materia de formación, exhibición e mediación que debe levar a cabo un festival para contribuír no desenvolvemento do sistema teatral.

Nese documento poderemos atopar unha páxina adicada en exclusiva aos festivais ou Mostras de Teatro, outra evidencia da importancia que as políticas teatrais daquel goberno lle conceden a estas institucións do sistema e ás funcións que se perseguen nun contexto iniciático coma ese. A potenciación dos festivais figura entre os cinco eixes clave da política teatral daquel gabinete: a creación do Centro Dramático Galego, a potenciacióne creación de Mostras e festivais teatrais, a política de difusión teatral, a promoción de proxectos teatrais e o apoio e potenciación das actividades teatrais que fomenten a creación de público. O propio texto reza:

> Galicia tivo, desde que o teatro tomou corpo, manifestacións máis ou menos puntuais chamadas "Mostras" ou "Semanas de Teatro" onde se daban cita cáseque tódolos grupos do país, nunha mistura entrañable máis ben pouco eficaz, alí loitábase polas liberdades, polo recoñecemento dunha cultura, por unha chea de dereitos e tamén un pouco polo teatro. Co paso do tempo e outras cousas as condicións alleas ó teatro mudaron como mudou o país, de xeito que o público foi pedindo máis teatro, máis creatividade e máis calidade artística e a cada paso menos do resto. (VV.AA., 2008: 8).

Neste inicio, podemos comprobar que exite unha férrea defensa da arte como elemento central, a fuxida da instrumentalización da arte e do seu carácter utilitarista e a consciencia dun tempo en que os encontros coma os festivais ou as mostras poderían dar cabida a outras actividades que por si soas poderían ser impedidas ou directamente prohibidas e castigadas. Pero nos tempos dunha democracia e da posta en valor da cultura, cómpre dfender a arte escénica na súa totalidade para o proceso de normalización da lingua e da cultura galega, como se agardaba.

Do conxunto de Mostras que poderían estar esparexidas polo país, algunhas desparecidas despois de escasos anos de vida, outras afogadas polas esixencias dunha nova demanda, etc., aquela Dirección Xeral de Cultura quixo establecer un eixe de tracción da escena en base a tres focos: Cariño, Ribadavia e Fene. Queríase ordenar e evitar duplicidades, concomitancias e aproveitar os recursos existentes, amais dos esforzos que tan importantes foron naquel momento aínda de moitos compromisos e militancia (na precariedade que aínda podemos arrastrar hoxe). Cariño estaba chamado a ser o festival galego-portugués no mes de agosto, con especial atención ao recoñecemento da profesión xornalística que máis se tivese implicado na difusión do feito teatral galego. Ribadavia debería ser o festival internacional de Galicia e debería conceder premio ao

mérito teatral e tamén premios ás profesións, en concreto ao mellor actor e actriz, e o mellor director ou directora que tivese pasado esa edición pola Mostra. Finalmente, Fene albergaría o teatro efeccionado galego e debería crear unha semana paralela de teatro infantil. Indícase que durante a Mostra de Fene outorgaríase un premio de "200.000 pesetas á mellor montaxe infantil co ánimo de incentiva-la realización en Galicia de espectáculos desas características" (Ibid.). Con estas bases e breves indicacións, vemos que en Galicia se estaba a xestar tamén unha estratexia de descentralización e implentación territorial de diversos focos de estímulo á creación e á difusión escénica, así como o de conceder un papel canonizador e de prestixio aos festivais teatrais. Igualmente, ao reivindicar a figura do que podemos considerar as orixes da figura profesional da Dirección Artística, pois explicítase concretamente que "para facilita-la xestión e o entendemento entre as distintas partes e concretar responsabilidades é preciso crea-la figura do director ou coordinador en cada mostra." (Ibid.)

Esta política teatral, que se publica no boletín *Entregas de Comunicación Cultural da Consellería de Educación e Cultura*, no seu nº 1, redáctase en base á análise da situación, á participación e á toma de decisión sobre que modelo de sistema teatral precisa o país nese momento, para conseguir a súa normalización, garantindo a diversidade e a estabilidade. Parécenos relevante expor unhas liñas teóricas e de marco conceptual desas políticas teatrais para analizar a súa evolución e comparalas coas que volveremos a ter de xeito explícito e fixadas por escrito case vinte e cinco anos despois, no goberno bipartito presidido por Emilio Pérez Touriño. Se neste de 1984 se di:

> Enfocar unha política teatral a curto-medio plazo implica unha análise da realidade actual e unha fixación de obxectivos a conquerir, e partindo disto artella-los pasos concretos entre a unha e os outros. A realidade é que existen un núcleso creadores do feito teatral que enfocan a súa actividade ó traverso de diferentes mecanismos; un público potencial disperso en múltiples estamentos de poboación, e un feito teatral cirunstancial e esporádico con diferente resposta debido á súa provisionalidade. (VV.AA., 1984: 4).

O Plan de 2008 estrutúrase tamén en cinco eixes: a promoción da dimensión sociocultural das actividades escénicas; a consolidación e fomento dos procesos de creación, innovación e formación, así como a posta en valor do patrimonio escénico galego; a potenciación das industrias vinculadas ás artes escénicas en Galicia; a consolidación do mercado; e a internacionalización das artes escénicas galegas. Este novo plan, avanzada a autonomía, mira cara o modelo das industrias creativas, que tantas críticas recibirá por parte de amplos sectores das artes escénicas e céntrase en dimensións cidadáns, artísticas, colectivas, patrimoniais e económicas, entendendo o acceso á

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cultura como elemento central do sistema de benestar:

> Se durante case 30 anos as políticas culturais impulsadas en Europa se desenvolveron entre dous polos contrapostos, hoxe en día a dicotomía entre democratización e democracia cultural deixou de ter sentido. A democratización cultural e a democracia cultural non poden ser entendidas nin como políticas opostas, nin tan sequera como alternativas, senón que se configuran como dúas liñas de actuación de carácter complmentario entro do marco de actuación dos poderes públicos. A difusión e o acercamento ao conxunto dos cidadáns da produción escénica é un elemento democratizador que contribúe á mellora do benestar da cidadanía. Pola súa banda, o apoio e impulso da súa capacidade creativa e a aplicación das técnicas escénicas para o desenvolvemento comunitario son instrumentos que procuran unha sociedade máis activa, dinámica, integrada e solidaria. (VV.AA., 2008: 21).

Case quince anos despois, as máis prestixiosas políticas teatrais xa falan de dereitos culturais, dereito de participación, dereito de diversidade ou dereito de inclusión, mentres que polo camiño se foron perdendo oportunidades de consolidar estes plans que, nos respectivos cambios de goberno, os deixaron á marxe e optaron polo que se chamou coloquialmente a política do "café para todos" ou da inercia do subsidio en base á meritocracia de modo xeral e case maioritario. Aínda que non é exclusivo deste sector a improvisación de medidas no caso de haber algunha novidosa en materia teatral, pois como nos din Lage, Losada e Gómez (2012: 143),

> La política cultural gallega y el sistema cultural gallego tienen grandes retos por delante. Persiste aún una importante falta de coordinación entre los diferentes actores de la vida cultural gallega. Los mecanismos que permiten coordinar actividades, gestionar recursos eficiente y eficazmente, o establecer criterios comunes, operan aún de manera espasmódica, voluntarista o parcial.

Que non existise unha oportunidade de aplicación ou iniciativa institucional para a implentación de políticas teatrais claras e con tomas de decisións, posicionamentos e discriminacións (positivas) para a potenciación dun determinado rumbo e identidade do teatro galego en cada franxa temporal deste período de análise do teatro galego, non quere dicir que non houbese análises e propostas por parte de organismos consultivos ou de asociacións e colectivos, coma os do Foro Teatral de Sada, en 1998 e 2004, o Consello da Cultura Galega en 2013 co informe *As artes escénicas en Galicia: situación e perspectivas* ou o *Anteproxecto de Lei de Artes Escénicas de Galicia*, cun primeiro corrador presentado en 2016 por un colectivo profesional mobilizado en boa medida sobre todo pola precarización, febleza continuada e falta de autonomía do CDG e a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

situación moribunda do Centro Coreográfico Galego.

Algúns dos festivais que discriminamos e consideramos que reúnen as características propias do noso estudo están vinculados con eses inicios das políticas teatrais do ano 1984, como son o caso da MIT de Ribadavia ou de Cangas, que se ben este último non figura na planificación, si o atoparemos na publicación *Identidades*, que ben a ser unha sorte de memoria de actividades daquela primeira xestión integral, articulada e financiada por accións concretas. Daqueles, non tivemos en conta neste estudo o festival de Cariño, pois non cumpriu a súa función internacional que se prevía na conexión lusa e quedou para a historia como festival de Teatro Galego. Tampouco a Mostra de Fene, por ser de teatro afeccionado e por estar centrada no ámbito infantil. Posterioremente, foron aparecendo nos anos 90 e no novo milenio outros festivais internacionais que si reúnen os requisitos para estaren incluídos no noso estudo. Dese xeito, e por orde de aparición, iremos tendo o FIOT de Carballo, o ALT de Vigo, o FITO de Ourense e Escenas do Cambio de Santiago de Compostela, que completan o corpus de análise desta investigación de festivais internacionais de artes escénicas galegas. Non incluímos aqueles certames que non conten con máis de cinco edicións consecutivas, cun mínimo de cinco días de programación ou que, aínda sendo internacionais e cumpran todos estes requisitos, se centren nun só xénero escénico, como son os monicreques (o que xustifica a non inclusión neste caso nin do festival Galicreques nin do FIT de Redondela) ou o circo e as artes de rúa (e por iso tampouco están nin o Festaclown nin o Manicómicos).

5.2. Xénese e evolución do mapa e do calendario de festivais de artes escénicas en Galicia ata 2020.

Aínda na ditadura franquista, existen en Galicia algunhas iniciativas previas á creación ou consolidación dun primeiro esquema articulado de festivais que convén ter en conta. A primeira delas podemos situala en Vigo, no ano 1972. Trátase da celebración das primeiras Jornadas de Teatro organizadas polo grupos vigueses, o que supuxo unha toma de contacto, aprendizaxe, renovación e estímulo procedente do teatro independente, de compañías procedentes de diversos puntos do Estado, coma Akelarre do País Vasco, Els Comediants de Cataluña, etc. Estas Jornadas, alén da programación de espectáculos e coloquios, foron moi relevantes tanto para a creación de dialécticas e debates en torno á promoción teatral, que naquela época se centraba en cuestións relacionadas coa normalización da lingua galega, a recuperación do patrimonio escénico galego e posterioremente, a profesionalización.

Estas Jornadas de Vigo, que estiveron en funcionamento ata o ano 1978, supuxeron un intercambio de ideas importante entre aqueles colectivos que entendían que este tipo de iniciativa con presenza de grupos do exterior supoñía un xeito de "colonialismo cultural" fronte ás mostras de teatro exclusivamente galego e outros que consideraban limitante o feito de non mirar e relacionarse co teatro de fóra mediante este tipo de encontros ou "festivais" en cimentación. Tamén toda esta actividade alentou que se puidese falar e establecer unha primeira tentativa de teatro estable galego, que funcionou tan só un ano na provincia de Pontevedra, ao longo do ano 1980.

Pero sen dúbida, o capítulo máis relevante da historia do teatro galego contemporáneo ten que ver coa celebración das Mostras de Teatro en Galego de Abrente en Ribadavia, o que marcou unha xeración e un lugar, a vila ourensá entre 1973 e 1980, como o foco de recuperación do teatro galego e de encontro dos grupos afeccionados con aqueloutros que empezaron a soñar cun futuro profesional de compañías que puidesen asentar a súa actividade artística coa lingua galega como código vehicular da súa expresión:

> Abrente xorde dunha necesidade de normalización do teatro galego latente, de maneira consciente ou inconsciente, no activismo cultural e político dos organizadores das Mostras. En efecto, a noción de normalización teatral non só se intúe a partir dun proxecto que pretendía aglutinar en Ribadavia boa parte da actividade espectacular galega, facendo da vila ourensá unha especie de capital do teatro, con todo o que isto supón de intención de convertela nun punto de referencia ou centro, malia a súa posición periférica a respecto dos circuítos culturais galegos do momento. Tamén se intúe a través do empeño amosado polos promotores da Mostra para que o traballo escénico levase parella unha renovación da escrita dramática que permitise relacionar intimamente o traballo escénico co literario, na busca dun cambio de carácter global no teatro galego contemporáneo (Vilavedra e López Silva, 2002: 32)

Xa no ano 1978 atoparemos o nacemento da Mostra de Cariño, da man tamén dunha da asociación cultural, Malveira, que se encargou da súa organización ata 1990. Entre 1984 e 1990 pasa a denominarse Mostra de Teatro galego-portugués de Cariño. O asociacionismo e o voluntarismo destas actividades é unha constante na historia do teatro galego ata que se empezan a sentar as bases da profesionalización, que no ámbito da Dirección Artística significa unha remuneración polas actividades de Dirección dos festivais, tal e como se contempla nas políticas teatrais autonómicas de 1984 para os festivais de Cangas, Ribadavia, Cariño e Mostra de Teatro Infantil Xeración Nós da comarca de Ferrolterra. Malia os intentos, o festival de Cariño non cobra tanta forza de estabilización coma os do resto e isto explica que a partir dos anos 90 esta cita aparecese e desaparecese, flutuando e amosando unha escasa posición de fortaleza institucional. En

2003 reiníciase unha nova etapa na Mostra de Cariño, o que leva a considerar que en 2018 puidese celebrarse a súa suposta edición número 40, converténdose deste xeito no festival máis veterano da escena galega.

Nese período que vai ata a aprobación do Estatuto de Autonomía en 1981 e, polo tanto, o marco oficial de protección da lingua e da cultura galegas, temos ademais deses festivais, outros encontros e xuntanzas que, dende o noso punto de vista, alentan todo ese caldo de cultivo que se dá en 1984 coa aparición do primeiro mapa de festivais de coordinación supra-local. Recórdanolo Francisco Oti Ríos na súa publicación sobre o ferrolán Grupo Autónomo de Lectura de Obras (GALO): "Nesa década xa se celebraban, entre outros, os primeiros certames Máscara de Ouro de Lugo (1970-71), as Xornadas de Teatro (1972-78) e as Mostras de Teatro Galego de Vigo (1975-79); nacía o Centro Coordinador do Teatro Galego (1975), as Mostras de Teatro Galego de Ribadavia (1973-1980), as primeiras xornadas de teatro infantil no Colexio Os Hexágonos de Barallobre, Fene (19-22 abril de 1975); a Asemblea do Teatro Galego era constituída en Santiago (setembro de 1977), os primeiros festivais de Teatro Galego de Cariño (1978), a Mostra de Teatro Galego no Kiosko Alfonso da Coruña (1979), os Cadernos da Escola Dramática Galega, os premios O Facho, Abrente e Infantil e Adulto do Ateneo Ferrolán; o Boletín Informativo do Teatro Galego *Don Saturio* (1980), entre outras moitas actividades." (Oti Ríos, 2018: 174-175). Podemos ver que ese dinamismo vai ser moi relevante xeograficamente tamén para a configuración do citado mapa de festivais, pois vemos que a comarca de Ferrolterra é un foco importante, ao que habería que sumar o nacemento da Escola Municipal de Teatro de Narón en 1979, así como as primeiras campañas que, se non deron lugar a festivais, si a ciclos de programación regular que axudasen a crear hábitos e educación teatral en vilas e cidades. A mostra de Fene destacou non só por celebrar a actividades senón por realizar unha autoavaliación rematada a súa celebración e axudar a mellorar aspectos e facer que se cumprisen certas indicacións do programa coma a franxa de idade recomendada para que a experiencia fose plenamnte satisfactoria para o público. Hoxe, en Narón, temos como herdeira daquela Mostra de Teatro Infantil "Xeración Nós" que se anunciaba en 1984 cun cartel deseñado por Xaquín Marín, a MOTIX, cunha duración de tres meses, polo que máis ca un festival, podemos considerala un ciclo dentro da programación Estable do Pazo da Cultura. Este Concello e este espazo en concreto, o Pazo da Cultura de Narón, é un dos que máis actividade teatral estable ten de Galicia e no futuro acollerá outras iniciativas coma o Festival Singular, festival de pezas de teatro unipersoal ou do monólogo teatral, a partir do ano 2015.

Nesa mesma década de 1980, pero xa a finais, nacen outros dous festivais importantes de teatro galego, en 1988 a Mostra de Teatro de Cee "Domingo Antonio de Andrade" e en 1989 o do

Carballiño, actualmente FETEGA. O do Carballiño tivo unha etapa de inactividade e o de Cee desapareceu en 2012 por problemas de financiamento que atoparon os seus organizadores da compañía Talía Teatro. Tamén cabe mencional o Festival Internacional de Títeres de Vigo, que se crea en 1989 por iniciativa da Asociación de Titiriteiros Galegos, pero que aínda terá unha continuidade menor, pois deixamos de ter constancia da súa existencia en 1995, chegada a súa 5ª edición.

Na década dos 90 e primeiros anos do novo milenio temos a eclosión dos festivais de monicreques e de rúa, ademais do FIOT Festival Internacional de Outono de Teatro en Carballo (1992), que comeza nos seus inicios coma un ciclo de teatro de primavera. Así, o Festival internacional de Títeres Galicreques en Santiago de Compostela (1996), o Festival Internacional de clown-Festiclown, itinerante dende Compostela, Lugo ata Vilagarcía na actualidade (1999), o Festival Internacional de Títeres de Redondela, memorial Juanjo Amoedo (2000), o Festival Titirideza en Lalín no ano 2001 ou o Manicómicos da Coruña en 2004. Pero, sen dúbida, o festival paradigmático que se desenvolve na rúa e bota a andar nesta década dos 90 é o festival En Pé de Pedra (1995-2007). Este "festival internacional para paseantes en Compostela" converte a toda a cidade e o fondo patrimonial desta urbe nun gran escenario para dar cabida en apenas dous ou tres días a varios artistas das artes do movemento nun econtro directo co público, sen necesidade de grandes infraestruturas nin de lixar visualmente a mirada da persoa espectadora con escenarios que impidan ver esa relación directa dos corpos en movemento coa pedra, a herba ou a terra de diferentes prazas e lugares da cidade. O festival chegou a integrarse nunha rede que pulaba por esta filosofía e convicción de exportar a beleza das imaxes ao cotián, a posibilidade de encontrar no quefacer diario dunha cidade un tempo demorado e dilatado que a danza transitando pola rúa pode darnos, obrigándonos a parar e a contemplar. Esa alianza, denominada CIUDADES QUE DANZAN (CQD), era unha rede internacional de festivais de danza en paisaxes urbanas, integrada polas urbes de Barcelona, Getafe, Sevilla, Marsella, Lisboa, Dro-Arco, Ravenna, Bologna, La Habana, Londres, Bos Aires, Bogotá-Bucaramanga, Río de Janeiro e Santiago de Compostela. Pór no mapa a Santiago doutro xeito, non só como cidade de peregrinación ou cidade histórica, senón tamén como cidade contemporánea e sen grandes edificios espectáculo contemporáneos para tomar contacto con diversas correntes dentro da creación coreográfica contemporánea, tamén con exposicións nalgún caso, encontros, obradoiros de danza, pero sempre cunha combinación entre artistas consagrados con outras linguaxes e creadoras emerxentes. Estes obxectivos encamiñados a popularizar a danza e a descubrir a cidade e tomar consciencia da nosa realidade e da posibilidade de atopar beleza dun modo sinxelo foi a grande achega deste festival que rematou a súa viaxe en 2007 con 90 compañías procedentes de Xapón, Francia, Bélxica, Alemaña, República Checa,

Portugal, etc., xunto con artistas do resto do Estado e de Galicia coma Bárbara Monteagudo, Andrea Quintana, a propia Matarile, Pisando Ovos, Anuska Alonso, Estela Lloves, Uxía P. Vaello, Felisa Segade. Un conxunto de imaxes para o recodo, coma esas fermosas fotografías que se expuxeron ao longo dalgunha edición do mítico festival nunha estapa compostelá de efervescencia cultural.

Xa moito máis recentes son os festivais Corpo(a)Terra (2010), Escenas do Cambio en 2015, mesmo o FITO de Ourense en 2008, que seguen na liña do teatro máis vangardista ou da danza, coma o ALT, que nace no ano 2002 e desaparece en 2017 tras quince edicións ininterrompidas, a MOTI-Mostra de Teatro Infantil de Ourense en 2004 ou os fugaces Festival Ponte en Escena en Gondomar en 2013 (dirixido polo actor e futuro director do CDG, Fran Núñez) e Festival Rías Baixas en 2011 (creado e dirixido polo actor Sancho Gracia, o produtor Celestino Aranda e o director Miguel Narros). Tamén podemos considerar festivais moi específicos coma o Núbebes, para bebés (entre 0 e 6 anos) no Pazo da Cultura de Pontevedra dende o ano 2015, a Mostra de Teatro Clásico de Lugo (creada no ano 2000) ou o Festival Titiriberia, de títeres tradicionais, que nace en 2015, organizado pola Asociación Morreu o Demo e na actulidade celebrándose na vila de Rianxo. Finalmente, quizais o festival máis recente que ten aberto novos panoramas no sistema teatral galego é o CoruFest, un festival de carácter moi específico, especializado na programación de accións que dean visibilidade á liberdade afectivo-sexual e que sexa lugar de reflexión, diálogo cultural e inclusión social, especialmente, de identidades do colectivo LGTBI+ e que conta co apoio de varias institucións coruñesas coma o Cencello, a Deputación, os teatros Rosalía de Castro e Colón ou a Fundación Luis Seoane.

Salas de Teatro coma a Ártika en Vigo ou Gurugú na Coruña, concellos coma Marín ou Ponteareas que anuncian festivais de rúa ou de teatro infantil, o festival de maxia vila de Sarria, os encontro titiriteiros de Mondoñedo, o outono titiriteiro ou o Titirirrúa de Vigo, a Semana de Teatro Infantil de Lugo, as Xornadas de Teatro Galego de Burela organizadas polo colectivo Buril, as Noites Teatrais de Vilamarín, son en realidade pequenos ciclos, pouco visibles e deslabazados programas case sempre limitados á exhibición, ás veces en programas de festas, que inclúen a denomiunación de festival polo feito celebrativo, pero que non podemos considerar como tal ao non seren ideados nin elaborados cunha idea de continuidade, visión complementaria e integrada nas lóxicas e dinámicas do conxunto do sistema teatral galego.

5.3. Os festivais no sistema teatral galego. Análise das súas funcións e da súa incidencia na construción diacrónica do canon escénico galego.

Na meirande parte dos estudos que se teñen realizado sobre a aplicación do concepto de canon ao sistema teatral galego ou sobre historiografía do teatro galego, o papel dos festivais ou é considerado como algo anecdótico ou secundario, tanto na configuración do relato histórico da escena galega posautonómica, coma no rol que poden desempeñar como institucións de lexitimación non só de produtos artísticos senón tamén de prácticas e dinámicas entre a creación e os públicos. Como nos indica Inmaculada López Silva, citando a Pierre Bourdieu e considerando que dende o seu punto de vista son esencialmente catro as institucións que funcionan como mecanismos canonizadores no período 1990-2000 (a crítica, os premios, o teatro público e a Academia), podemos tomar consciencia do importante carácter de mobilidade e transitoriedade deses mecanismos de canonización en función das estratexias, da ambición e da posición social que poidan establecer axentes e institucións:

> A cuestión dos bens simbólicos interesa no estudo do canon debido a que implica unha chamada de atención sobre o feito de que non é calquera produto o que entra no repertorio canónico, senón aquel que estabelece unha relación moi estreita cun determinado *capital simbólico* presente no polisitema cultural da comunidade en cuestión: o de todos aqueles *símbolos* que, de acordo cunha tradición común a reivindicar, posúen poder lexitimador e prestixio desde o punto de vista da construción dunha identidade colectiva. Desde este punto de vista, o canon é un deses bens simbólicos de especial importancia identitaria e unificadora en minorías culturais que a miúdo procuran canles de lexitimación e referencialidade en polisistemas que actúan como *teito*. (López Silva, 2004: 57)

Como estamos vendo, é máis que probable e certamente demostrable que os festivais internacionais de Galicia non ocupen ese lugar importante na crónica da historia do teatro galego nin a importancia debida como elemento dotado de capital simbólico por seren, ata ben entrado o novo milenio, institucións que funcionan como apoio, como caxato deoutras institucións que se condieran tradicionalmente centrais e nas que se depositaron esperanzas de normalización teatral, coma o teatro institucional (o Centro Dramático Galego), os circuítos institucionais (a Rede Galega de Teatros e Auditorios), as Feiras institucionais (coma a Feira Galega das Artes Escénicas ou o Galicia Escena Pro) ou o tecido asociativo e as súas actividades de valor simbólico profesional, coma por exemplo os Premios María Casares da Asociación de Actores e Actrices de Galicia (noutrora Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena de Galicia), herdeiros dos Premios Compostela.

Tamén podemos considerar que ata que as actividades de programación expandida ou a

posición activa como promotora de solucións, encontros, actividades e iniciativas alternativas de produción e difusión (interior e exterior) que os festivais foron poñendo enriba do escenario ao longo da súa historia, de xeito tímido e ás veces pouco considerado, avaliado e ponderado, pero acumulado, non se considerou o papel dos festivais como un elemento excesivamente relevante no sistema teatral, nin no creativo nin no crítico-analítico. A ausencia de coordinación dos festivais unha vez que logran o seu asentamento individual, tamén pode ser unha causa desa falta de consideración ou de interese sobre as funcións e repercusións destes no conxunto. Cómpre lembrar que a primeira iniciativa, a creación dunha asociación que aglutina o conxunto de festivais profesionais máis relevante de Galicia no ámbito das Artes Escénicas non chega ata o mes de xullo do ano 2010, coa constitución da Asociación de Festivais de Artes Escénicas de Galicia, composta polos seguintes festivais: Festival Internacional Outono de Teatro de Carballo (FIOT), Mostra Internacional de Teatro Cómico e Festivo de Cangas do Morrazo, Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia (MIT), Festival Alternativo de Artes Escénicas de Vigo (ALT.), Mostra de Teatro de Cee, Festival Internacional de Teatro Cómico Manicómicos, Festival Internacionald e Clown de Galicia (Festiclown), Festival Internacional de Títeres (Galicreques), Festival de Teatro Galego (FETEGA), Festival Internacional de Títeres de Redondela, Festival Titirideza, Festival Internacional de Teatro de Outono (FITO), Mostra de Teatro Infantil de Ourense (MOTI) e Mostra Internacional de Teatro Universitario (MITEU); á que se irían sumando outros festivais ao longo do tempo.

Esta Asociación, que naceu principalmente como ferramenta de interlocución institucional e como organismo prescritor de consideración das obrigas e responsabilidades ou características básicas dun festival profesional de artes escénicas, formulou na súa acta constitucional, en Cnagas, o día 4 de xullo de 2010 os seguintes obxectivos ou fins principais:

> - Promover e afianzar a coordinación, comunicación e colaboración entre diferentes festivais de artes escénicas de Galicia.
> - Establecer mecanismos de cooperación con outras entidades con fins ou iniciativas semellantes.
> - Ser interlocutores non foros de decisión e xestión que impliquen ás artes escénicas.
> - Defender os intereses dos asociados.
> - Contribuír á articulación e consolidación dunha oferta de artes escénicas diversa, equilibrada e de calidade en Galicia.
> - Colaborar na promoción e difusión das artes escénicas potenciando o desenvolvemento das súas dimensións artística, cultural, social e económica.

Se ben a actividade pode ser maior e de mellor calidade nos resultados, nese período de dez

anos, de 2010 a 2020, a Asociación galega de festivais conseguiu axudar a posicionar unha imaxe colectiva de peso, aínda garantindo o desenvolvemento e traballo autónomo de cada festival arredor das súas propias conviccióǹs, posicionamentos artísticos e sociais ou identidade. Grazas á esxistencia desta asociación, por exemplo, puideron levarse a cabo os primeiros estudos de festivais que, aínda ben foron descritivos, escuetos ou cuantitativos, puideron servir de vale para o futuro, coma esta tese de análise máis cualitativa, documental e conceptual.

Un deses primeiros estudos foi o traballo de Núñez Alonso (2013) tese de doutoramendo defendida na Universidad del País Vasco, onde nos mostra un plano fixo, a realidade dos festivais nun ano, na edición anterior á realización do estudo, en 2013. A análise está centrada en estratexias de negocio, en ofrecer unha visión de interese para oportunidades ou nichos de mercado para novos festivais e optimización do traballo das compañías á hora de dirixirse aos festivais sabendo a súa dinámica anterior en relación co xénero escénico, a procedencia, o tipo de público obxectivo, localización xeográfica, calendarización ou a tipoloxía.

Igualmente, a existencia dunha asociación aglutinadora, na que converxen diferentes festivais (algúns exclusivamente para público familiar coma a MOTI, outros de rúa e sen sistema de venda de entradas, outros cunha gran diversidade de xéneros escénicos, outros exclusivamente dun coma os de teatro de obxectos, etc.) permiten unha reflexión profunda da diversidade dentre a complementación e a visión plural da Dirección Artística, para defender os criterios profesionais fronte a outros autodenominados festivais. Establecen así o foro onde se poidan discriminar criterios de perfil profesional, coma a inclusión de actividades lúdicas, deportivas ou gastronómicas sen unha xustificación adecuada como valor artístico (como foi no seu momento a queixa manifestada por este colectivo diante das administracións públicas que financiaban o festival de Artes Escénicas de Riós), o carácter gratuíto da programación de sala en competencia con outras programacións de pago (como pode acontecer no denominado festival “Noites teatrais” do concello ourensán de Vilamarín), a duración mínima ou a tipoloxía, como se expresou nunha queixa pública en 2012[8] ante os criterios das subvencións da AGADIC para festivais escénicos (resolución do 10 de abril de 2012, DOG nº 73 do 17/04/2012). Era esa unha convocatoria que, en palabras da asociación, non

8 Moitos dos problemas de xestión no ámbito das Artes ao longo de 2012 e 2013 levaron a diversas asociacións, entre elas AFEARTE, a crear a Plataforma Das Artes Escénicas e Musicais, integrada por: AAAG (Asociación de Actores e Actrices de Galicia), Escena Galega (Asociación Galega de Artes Escénicas), DANESGA (Asociación Profesional de Danza Escénica Galega), Salas de Teatro Privadas, AFEARTE (Asociación de Festivais de Artes Escénicas), ASILGA (Asociación de Ilusionistas de Galicia), UNIMA GALICIA (Unión de Marionetistas de Galicia), Asociación de Alumn@s da ESAD, APCG (Asociación de Profesionais do Circo de Galicia), CIRCO9, AGAG (Asociación Galega de Guionistas), Asociación de Artistas de Rúa, *Revista Núa*, *Revista Galega de Teatro*, Asociación de Amigos do Teatro de Vigo, Asociación Galega de Músicos ao Vivo, CLUBTURA (Asociación Galega de Salas de Música ao Vivo). Denunciaban o que consideraban o desmantelamentos das estrituras básicas e dos recursos para o desenvolvemento profesional e sostible das Artes Escénicas de Galicia e de ver que non se respectaba o escosistema teatral creado até o momento. Esta unión sectorial culminará coa demanda dun Plan estratéxico para as Artes Escénicas galegas.

definía o que era un festival, polo que o organismo público responsable das políticas teatrais de Galicia favorecía na súa opinión un involucionismo da profesionalización no ámbito da Dirección Artística de espazos escénicos en favor da ecléctica posibilidade de recoñecemento a ciclos ou afeccionadas xornadas de entretemento escénico, onde o éxito comercial e o número de espectadores reunidos fose suficiente para conseguir o mesmo ou mellor resultado en dita avaliación ca outros festivais que viñan, a maiores, configurando unha determinada liña estética, discurso programático ou establecemento de repertorios en base á análise de públicos e diálogo coas correntes emerxentes no panorama escénico galego e internacional. Resaltaba daquela convocatoria o feito de que non se axustase en ningún modo á realidade actual do panorama de festivais teatrais de Galicia. Moi pola contra, o documento establecía uns criterios mínimos que poderían pór en serio perigo a continuidade de festivais consolidados no sistema teatral, dinámicos e afianzados no seu contexto social máis inmediato e que magoadamente acabou por danar de morte a algúns. Aspectos como a obriga de que un 30% dos espectáculos debería ser de pago desbotaba a existencia de festivais de artes de rúa, que como se sabe non poden soster o seu financiamento con venda de entradas.

Podemos, polo tanto, establecer unha periodización dos festivais de artes escénicas en Galicia en relación coa súa posición e función no conxunto do sistema teatral:

1ª. Década dos 80. Institucionalización.

Así como desaparecen algúns certames por mudanzas históricas, estratéxicas e políticas tanto en Galicia coma fóra e en distintas épocas (pensemos na decisión de eliminar un histórico festival coma o de teatro de Siges, que se nacera a finais dos 60 como punto de referencia do teatro independente e se transforma en internacional nos 90, desparece no 2004 por non diseminar o foco da creación contemporánea e potenciar outras iniciativas nurante os primeiros anos dous mil coma o Temporada Alta de Girona na xeopolítica cultural),a década dos 80 é unha etapa de ordenación teatral e polo tanto tamén dos festivais, tanto en Galicia coma no resto do estado despois da etapa da transición.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

O forte carácter institucional da MIT de 1984 como festival internacional, a Mostra de Teatro Infantil Xeración Nós de Fene, a Mostra de Teatro galego-portugués de Cariño ou a Mostra de Teatro Cómico e Festivo de Cangas teñen que ver coa necesidade de delimitar o terreo do profesional fronte ao afeccionado naquel momento de emerxencia, así como de contribuír a abir camiño a outras institucións coma o CDG ou a comezar a fase de lexitimación e canonización a

través da convocatoria de premios coma os que se conceden en Ribadavia e que non volverán ter unha réplica de estrutura similar: mellor actor para Antonio Durán Morris por *Woyzeck* do CDG, mellor actriz para Rosa Álvarez por *Woyzeck* do CDG, mellor escenografía para Paco Conesa por *Woyzeck* do CDG, mellor dirección para Manuel Lourenzo por Edipo Rei da Compañía Luís Seoane e Premio especial do Xurado para Eduardo Alonso, director do Centro Dramático Galego e asesor teatral da Dirección Xeral de Cultura que o 27 de marzo de 1984 presentaba as políticas teatrais que tiñas como un dos seus seis eixes a potenciación das Mostras e dos Festivais teatrais. O xurado tan só pode escoller entre nove espectáculos de sala, dos cales 5 son galegos, 2 internacionais e outros dous do resto do estado, polo que o poder de representatividade dest tipo de premios por categorías non semella a opción máis adecuada. En Cariño recoñécese o traballo dos mellores informadores teatrais coma Pepe Lourenzo e en Fene prémianse as montaxes de teatro infantil.

2ª. Década dos 90. Proliferación e atomización.

O auxe das políticas culturais municipais, a festivalización da cultura, a politización de eventos a curto prazo, a competitividade máis feroz dun certo liberalismo en cernes xunto cun keynesianismo cultural que apoia máis o feito, o número de actividades ou a traxectoria cá calidade e a pertinencia dos feitos culturais, levou a unha eclosión de festivais, ciclos e mostras que converxeron nunha certa homoxeinización de contidos, liñas programáticas e mesmo espectáculos que tan ben formaban parte da programación regular dos teatros na súa totalidade, coma na excepcionalidade dese marco festivaleiro. Nese sentido van estas reflixións de Inmaculada López Silva (2015: 227):

> non quixera rematar este rápido percorrido polas mostras e festivais como espazos, nos casos que vimos de sinalar, institucionalizados para a exhibición teatral (contan cun enorme prestixio e lexitimidade tanto para os profesionais como para os públicos) sen aludir á vontade das institucións para a política teatral en Galicia de sumarse a ese formato de exhibición intensivo aínda que sen a finalidade de difusión e promoción teatral presente, por natureza, no concepto de festival ou mostra.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Quzais este panorama, que dura máis dunha década e chega ata ben avanzado o novo milenio, sexa o motivo polo cal a crítica, en reiteradas ocasións, e certas esferas de poder simbólico no contexto do sistema teatral, demandasen a creación dun gran festival urbano en Galicia ante o que se consideraba a carencia de infraestruturas para acoller grandes espectáculos internacionais ou de maior apertura a outras realidades e tradicións escénicas. Tamén esa atomización de ciclos, mostras, confusión das finalidades de compra-venda dun mercado ou dunha feira coas finalidade de

promoción, incitación ao pensamento e á ampliación de competencias estéticas para o público local que conleva un festival na súa definición, leva a que todo o panorama de festivais fique algo diluído nunha programación que nunca chegou a marcar un selo propio, unha trazabilidade de recursos específicos para que os festivais puidesen camiñar na súa complementariedade. É por iso que moitos viñeron a suplir as carencias da programación regular, a replicar esa programación xeral en contextos aínda máis periféricos ou a non atreverse a dar pasos decididos sobre todo na internacionalización, atrasando esta tarefa ata ben entrada a segunda década do S. XXI. De aí, as reiteradas chamadas de estudosos coma Manuel F. Vieites a crear e definir un gran festival internacional de Galicia, ata o momento inexistente dende o seu punto de vista, en 1999:

> Creo que entre os elementos que máis poden axudar a consolidar o teatro galego (un teatro galego de calidade), habería que considerar unha maior programación de espectáculos do exterior e, paralelamente, a posta en marcha de, cando menos, un fstival internacional de teatro sediado nalgunha das súas cidades que máis veñen destacando na programación teatral: A Coruña e Compostela. Mais cómpre sinalar que estamos a falar dun festival de teatro, e non dunha mostra de diferentes expresións artísticas que, por sorte, xa teñen en Galicia, numerosos referentes e espacios para a súa exhibición e promoción. Estamos a falar dun festival no que, durante quince ou vinte días, se poida programar un conxunto de espectáculos que destaquen pola súa heteroxeneidade, para ofrecer ó público espectador unha mostra dos camiños polos que anda a realización teatral contemporánea. (Vieites, 1999: 45).

Pois ben, este desexo de Vieites , compartido xa en 1989 por Pazos[9] xunto coa preocupación polo adecuado financiamento, tardará algúns anos en concretarse, xunto con obradoiros, acompañamentos, mediacións, coproducións en alianza estratéxica de internacionalización, etc., en novos festivais urbanos coma o FITO ou Escenas do Cambio ou na reconversión dos existentes en certos ámbitos de actuación tendentes a concretar competencias propias nese sentido.

3ª Novo milenio. Rearme e alianzas para o reforzo das identidades de cada festival e da internacionalización da escena galega a partir de 2010.

Cada vez é máis frecuente ver festivais internacionais que cumpren algunha das funcións que tradionalmente teñen as Feiras de teatro no estado español, unha realidade bastante peculiar e

9 Na ponencia presentada no I Encontro de Teatro Profesional Galega de 1988 xa se fai notar a importancia da relación internacional que o teatro galego necesita a través dos festivais. Xosé Manuel Pazos Varela propón a idea dun festival internacional galego itinerante. “Bótase de menos, por exemplo, unha Mostra Internacional de Primeira División, para toda Galicia, que podería ser itinerante polas grandes cidades (por razóns obvias de infraestructura e de incidencia) na que podéramos ver os grandes espectáculos que doutro xeito lle están vedados ao noso público e que contribuirían a eleva-lo seu nivel entre outras cousas.” (Pazos, 1989: 18)

característica do sistema teatral español, que quizais se poida explicar pola necesidade posterior á descentralización das competencias en materia de produción teatral de promover a mobilidade de espectáculos (sobre todo das compañías de Comunidades Autónomas que non radican a súa actividade nos grandes núcleos teatrais de Madrid e Barcelona) por todo o territorio español e tamén para facilitar o traballo de programadores teatrais de concellos, o principal ámbito de negocio das compañías teatrais en España, e que moitas veces como dixemos realízase en situaión de precariedade ou de multitarefa, sen formación específica e fóra do ue se entende por Dirección Artística debido á limitación da pura exhibición equilibrada e ás veces con certa intromisión da moral e dos gustos políticos do momento.

Esa realidade leva a que no ano 2006 se funde unha corrdinadora, COFAE, que reúne a un conxunto moi dispar de feiras, algunhas centradas no ámbito infantil e xuvenil coma Feten, outras máis na relación con Portugal coma a de Ciudad Rodrigo, outras máis do seu propio territorio, etc. Na actualidade, estas feiras son: Dansa València (en abril e centrada nas artes do movemento), Fira de Titelles de Lleida (combinada cunha feira sectorial do libro e outras actividades abertas ao público), Trapezi de Reus (feira do circo no mes de maio, con premios e co soporte de Catalan Arts! nun ámbito estratéxico como é o circo en Cataluña), Umore Azoka de Leioa (artes de rúa no País Vasco no mes de maio), Mostra de Teatre d'Alcoi (teatro, circo e danza pero sobre todo alento á creación dramática valenciana), Galicia Escena Pro (o mercado escénico galego, centrado sobre todo no mercado interno e con algunha edición especial adicada a algunha comunidade en concreto. Na actualidade en xuño, coorganizada por Escena Galega e AGADIC), MADFeria (feira madrileña realizada por Artemad a Asociación de compañías profesionais e na que moitas compañías do resto do estado depositan a súa esperanza de entrar nun espazo moi visible para a súa proxección estatal), Palma Feria de Teatro del Sur (histórica feira de verán en Córdoba), Feria de Teatro de Castilla y León (feira de gran formato en Ciudad Rodrigo no mes de agosto e con premios e apartados pedagóxicos moi destacados), Fira Tàrrega (histórico mercado con proxeción internacional, con especial atnción nas artes de rúa e na creación contemporánea e moi enfocada na xestión e na súa innovación a través de publicacións e encontros profesionais), Feria Internacional de Teatro y Danza de Huesca (mercado con ambición internacional, con varias administracións implicadas e que se realiza no mes de setembro como un histórico foro da creación actual española aberta ao mundo), Fira B! Palma de Mallorca (a máis recente feira de Música e Artes Escénicas das Illas Baleares), Fira Mediterrània de Manresa (centrada na cultura popular, tradicional, nas músicas do mundo e na escena), FIET de Illes Balears (de ámbito infantil e xuvenil no mes de outubro), Feria de las Artes Escénicas de Castilla y La Mancha (de carácter institucional e multidisciplinar, na cidade de Albacete), MAE de Cáceres (no mes de novembro, con especial relación entre a escena

estremeña e portuguesa), Feten de Gijón (feira europea de referencia no ámbito familiar, con prestixiosos premios e varias actividades específicas), dFeria de Donostia (histórica feira do mes de marzo, especialmente centrada na promoción da escena vasca), Mostra de Igualada (mercado catalán de primavera para a escena infantil e xuvenil) e a Fira de Teatre de Manacor (outra feira balear, esta de outono).

Vendo esta listaxe podemos pensar que cada territorio quere implementar o seu propio mercado, máis que para satisfacer unha necesidade real do sector, para cumprir cunha especie de obriga política, pero aínda así non chegan a satisfacer as necesidades reais do propio sector en moitos sentidos. Por iso é cada vez máis habitual, como vén acontecendo en moitos teatros de Europa ou festivais latinoamericanos coma Santiago a Mil ou FIBA de Bos Aires, que haxa unha semana de programadores (como sucede no Temporada Alta) ou ue os festivais fagan convites dirixidos a certos directores ou directoras artísticas para aqueles espectáculos susceptibles de espertar o seu interese, nunha viaxe máis enfocada e personalizada có cúmulo e ás veces aturación de actividades nun calendario imposible de realizar na súa totalidade como o que acabamos de ver.

Proxectos novidosos de carácter multidisciplinar coma o que leva acabo o ALT en Vigo en 2011 convidando a dez directores artísticos con proxección internacional poara celebrar coas súas seleccións os dez anos do festival en espazos da cidade, a colaboración con diferentes institutos de promoción exterior da cultura por parte de varios festivais coma o Instituto Camões, o Instituto Italiano di Cultura de Madrid, o Institut Français, o Instituto Goethe, o Instituto Polaco de Cultura, etc., favorecen unha nova etapa de penetración de moitas compañías e linguaxes de referencia no noso territorio e á inversa, as redes que van establecendo posibilitan que as coproducións, estreas ou espectáculos galegos con dimensión internacional poidan visitar, grazas ás fiestras que abren os festivais, outros territorios.

As alianzas a través de coproducións, que os festivais comezan a realizar arredor de 2010 con compañías principalmente galegas pero tamén con algunha exterior, as estreas, as residencias ou a recuperación de espectáculos fóra da lóxica da novidade imperante na programación escénica das tempadas (se é que podemos falar de tempada teatral en Galicia) que os teatros con certa programación estable buscan cada ano cunha produción nova en cada compañía (pensemos na recuperación de espectáculos galegos en festivais anos despois da súa estrea coma *A Piragua* de Cándido Pazó, *In* de Elefante Elegante ou *Río Bravo* de Chévere, por poñer algún exemplo), favoreceu que nos últimos anos os festivais puxesen sobre a mesa asuntos de debate importantes. Esta cuestión da estrea constante e da novidade é un exemplo, relacionada cun pensamento máis

ecolóxico da produción escénica no conxunto do sistema teatral galego e unha serie de inercias e dinámicas pouco desexables e produtivas para uns novos tempos e realidades complexas, das sociedades plurais, globais pero tamén sensibles a certas lóxicas anticonsumistas e de valorización da proximidade.

5.4. Os festivais internacionais de teatro en Galicia. Estudo de casos.

Neste subapartado ofreceremos unha das contribucións que consideramos máis valiosas do noso estudo, que ten que ver coa historia documentada, analizada e valorada dos festivais internacionais de artes escénicas de Galicia. Para iso, procuramos diversas fontes para a súa elaboración, dende os propios programas, os arquivos dos festivais, a prensa, ata os centros de documentación existentes, sobre todo o CDAEM. Para lograr a maior obxectividade, rigor e empirismo, decidimos estruturar cada análise en dúas partes, unha de exposición de datos sobre espectáculos, procedencia, autoría e dirección da programación de cada edición, dende a época máis actual á data de corte que establecemos en marzo de 2020 ata a primeira edición de cada festival. Noutro apartado, elaboramos unha estrutura de exposición e análise común a todos os festivais, onde teremos en conta cuestións relacionadas con: 1. Xénese e desenvolvemento do festival, 2. Edicións e trazos pertinentes de cada unha, 3. Repertorios, liñas de actuación e actividades salientables, 4. Fortalezas e feblezas máis importantes e 5. Conclusións e valoracións persoais.

5.4.1. A MIT de Ribadavia.

5.4.1.1. Xénese e desenvolvemento.

A Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia é, xunto co Festival de Cariño e o de Cangas, un dos festivais máis antigos da etapa contemporánea da cultura galega. Lembremos que os tres formaron parte da estratexia cultural, como indicamos na introdución deste capítulo, do primeiro goberno autonómico de Galicia, presidido por Xerardo Fernández Albor[10]. Nesa etapa establécese a primeira política teatral do país por parte da Dirección Xeral de Cultura que ostentaba o xornalista Luís Álvarez Pousa e da que era asesor en materia teatral o director Eduardo Alonso e na que os festivais teñen unha grande importancia, xunto co apoio aos grupos con ambicións profesionais e aos afeccionados e tamén a creación do CDG. Deste xeito, tal e como pretendía a planificación

10 Se ben é certo que na publicación "Entregas de comunicación cultural" que publica a Dirección Xeral de Cultura da Consellería de Educación e Cultura o 27 de marzo de, día Mundial do Teatro, de 1984, só se refire aos festivais de Cariño, Ribadavia e Fene, para onde se tiña pensado unha "Mostra de teatro galego que por diferentes motivos non tivo cabida nin na Mostra de Ribadavia nin na de Cariño, con preferente atención aos grupos aficionados" Tamén en Fene, fálase da "creación dunha semana paralela de teatro infantil".

institucional, pretendíase reconverter o legado da actividade teatral de Ribadavia nun gran festival internacional para o país, tentando dese xeito especializar aos festivais ou tradicións existentes nos territorios e canalizar así unha oferta plural e coordinada, na cal a institución tomase a iniciativa para dar pulo a aqueles obxectivos que consideraba estratéxicos na planificación teatral desta nova etapa de transferencia de competencias ministeriais e de recuperación e normalización cultural.

A primeira pedra deste festival, a gran festa do Teatro en palabras do seu primeiro Director Artístico, Rubén García, ponse o 27 de agosto de 1984. Ten lugar inmediatamente despois da celebración do Festival de Cariño, entre o 16 e 21 de agosto de 1984 e xusto antes do de Cangas, que comezará en canto rematase o de Ribadavia, o 9 de setembro. Para levar a cabo esta iniciativa, créase o mesmo ano 84 a Asociación de Promoción Teatral Ribadavia, cuxo fin principal é a "promoción e realización daquelas actividades de carácter cultural relacionadas co teatro e todos os medios de expresión audiovisual." Nesa primeira edición, a única entidade financiadora foi a Consellería de Educación e Cultura e contou coa colaboración do Concello de Ribadavia e de Caixa Galicia.

Debido a conflitos administrativos, a segunda edición, que correspondería ao ano 1985, non se chegou a celebrar. Ante o perigo que isto podería supor para a continuidade dun proxecto soñado e desexado por moitos ámbitos sociais, a segunda edición da MIT retomarase en agosto de 1986 baixo a organización de ACER (Asociación de Comerciantes e Empresarios de Ribadavia) e do propio Concello. Aí é onde se incorporarán o propio Concello e a Deputación provincial de Ourense como entidades organizadoras. Para a 3ª edición, o colectivo de empresarios crea a Asociación Cultural "Abóbriga" co obxectivo de canalizar e facilitar as tarefas de organización e xestión do festival ata o ano1989. Xa en 1990 o Concello de Ribadavia asume integramente a organización, volvendo a nomear a Rubén García como Director Artístico ata o ano 2008.

Na actualidade, o modelo de Dirección Artística segue a ser unipersoal, depositada na figura de Roberto Pascual dende 2009 e coa estrutura organizativa dun equipo estable mixto (propio do Concello e de contratación externa na parte técnica). Segue a ser un festival organizado exclusivamente pola entidade local e principalmente de financiamento público, coa participación tamén do Ministerio de Cultura a través do INAEM dende a 18ª edición, en 2002.

USC DE COMPOSTELA

5.4.1.2. Edicións e repertorio.

Iremos analizando, polo tanto, co rigor dos datos, coa súa exposición e interpretación, a

evolución tamén deste festival e cales foron ao longo da súa historia as principais fortalezas e feblezas, así como a súa representatividade e papel diacrónico no sistema teatral galego. As súas raíces históricas convérteno nun referente canónico da historia cultural do país, así como un punto de enconto e un patrimonio vivo como importante dinamizador socioeconómico nos últimos anos. A MIT recibe en cada edición a máis de 15.000 visitantes no Auditorio do Castelo, prazas, Igrexa da Madalena, Auditorio Manuel María e espazos non convencionais ao aire libre que forman parte dos diversos escenarios do festival.

En 2019 o festival celebra a súa 35ª edición, pero a historia teatral contemporánea de Ribadavia remóntase ás Mostras de Abrente (1973-1981), primeira fase de constitución da capitalidade teatral galega na época do teatro independente e motor de reivindicación cultural no tránsito da ditadura franquista á democracia e ao estado das autonomías, coas correspondentes normativas de protección e fomento dos sectores culturais. Precisamente, coa aprobación do Estatuto de Autonomía de Galicia e a conseguinte aplicación de políticas culturais emanadas desde o Parlamento de Galicia, favoreceuse que o Goberno da Xunta de Galicia impulsase en 1984 a constitución do festival internacional, coa organización por parte do Concello de Ribadavia, para que esta localidade se resituase no mapa cultural galego como o referente da escena galega para o mundo. Aquel verán de 1984 foi o inicio, con estreas paradigmáticas e simbólicas, coma a de *Accions*, de La Fura dels Baus ou o *Woyzeck*, primeira produción propia do Centro Dramático Galego, xunto con algunhas compañías internacionais, como debía ser o espírito deste festival aberto ao exterior, dun festival popular e pretensión vangardista, con afán de diálogo entre a escena galega, a do resto do estado e a internacional. Nos últimos anos, a MIT procurou, como podemos ver na relación de programas ao longo do tempo, unha meirande proxección e verdadeiro diálogo internacional con artistas e institucións nunca antes presentes no sistema teatral galego, o que lle permitiu situarse como un dos eventos escénicos de referencia a nivel europeo, tal e como veu apuntando a crítica especializada na última década analizada (Vidales, 2018; Losánez, 2019; Álvarez, 2020; Becerra, 2018; Blanco, 2019; Xestoso, 2014).

A súa primeira edición, que se celebra principalmente entre o Adro de Santo Domingo, o Instituto de Bacharelato e espazos de rúa en 1984, realízase baixo o paraugas da Asociación de Promoción Teatral de Ribadavia, que nace no mes de febreiro dese mesmo ano para diversas actividades de promoción escénica e audiovisual, pero sobre todo para dar continuidade ao episodio tan marcante de Abrente como valor de continuidade e evolución. O proxecto desta asociación sofre unha crise e a segunda edición, que se correspondería ao ano 1985 non se celebra. Será a finais de agosto de 1986 cando un colectivo de persoas vinculadas ao activismo cultural e ao comercio na

USC DE COMPOSTELA

vila[11], fagan posible que o proxecto non decaia, como indicaban no programa de man da IIª edición:

> Ribadavia era só unha nostalxia nas mentes dos teatreiros. Coa creación, en 1984, do Centro Dramático Galego, ábrese unha nova era teatral en Galicia; con ela unha chea de espectativas fican espalladas diante dos ilusionados homes e mulleres da farándula. A Mostra convertirase, con división de opinións, en Festival Internacional, do que tan só habería de celebrar unha edición. Hoxe, cando, despois de dous anos, o teatro neste país ten acollida dentro dos estamentos oficiais, resultaría paradóxico que o encontro teatral galego por antonomasia non se celebrase.

Con clarividencia e compromiso, este conxunto de persoas rescata unha forza social e cultural do que eles consideran bisoñez organizativa, carreira a contratempo e escaso orzamento, para que non se fanase a idea dun gran festival internacional de verán en Galicia. E así será ata os nosos tempos, pasando en 1990 a depender integramente do Concello de Ribadavia.

Durante esta longa traxectoria, o festival foi recollendo numerosos avances tamén cara o seu recoñecemento institucional. En 2013 recibe o galardón máis importante da súa historia, o PREMIO DA CULTURA da Xunta de Galicia, o que evidencia o papel protagonista e a solvencia e progreso dun festival histórico que soubo medrar e avanzar no seu desenvolvemento. Este premio únese a unha longa listaxe de recoñecementos de afortalamento no centro do canon escénico, considerado por diversos sectores (crítica, asociacións profesionais, teatro afeccionado, empresas do sector, etc.) como un referente indiscutible da escena actual: Premio ARTEMAD (Asociación de Empresas de Artes Escénicas de Madrid) 2007, Premio da Asociación de Escritores en Lingua Galega ás institucións culturais 2009, Premio bianual da FEGATEA (Federación Galega de Teatro Afeccionado) 2014, Premio Rosa María Cano a la Gestión Cultural en el ámbito de las Artes Escénicas na Feria de Teatro de Ciudad Rodrigo, Castilla-León (2017), Premio Adolfo Marsillach da ADE-Asoaciación de Directores de Escena de España (2019), etc.

O de 2009 é un ano de cambio de ciclo para o festival, coincidindo coa celebración do seu 25 aniversario. Un programa de conmemoracións e diversas actividades paralelas, entre as que destaca a edición do libro *25 anos. Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia*, grazas ao apoio da Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, marcan tamén a transición cara un novo encontro cos mestres da escena internacional nunha especie de saldo de débeda histórica do sistema teatral galego para coa diversidade e igualdade da oferta teatral en Galicia, en clara situación de déficit de coñecemento dos referentes da escena internacional dende a cercanía dos propios espazos de

11 Nalgunha edición, entre a IIª e a Vª, empregarán a Asociación Cultural Abóbriga como entidade organizadora.

exhibición escénica. O libro recolle a traxectoria de todas as edicións e actividades que cada verán se organizaron en diversos escenarios da localidade do Ribeiro ata 2009. Ademais de fotografías e recortes de prensa, o volume presenta artigos elaborados para a ocasión, material inédito da historia teatral do festival, pregóns e crónicas de distintas personalidades e xornalistas que viviron e analizaron a progresión deste festival: Moncho Alpuente, José Sanchis Sinisterra, María Bouzas, Torrente Ballester, Alonso Montero, Miguel Narros, Eduardo Rovner, Nuria Espert, Ernesto Caballero, etc. Ao mesmo tempo, este material divulgativo serve de homenaxe póstumo a quen foi director do festival durante numerosas edicións, Rubén García, se ben tamén recoñece o traballo de compromiso e continuidade que tomou a Asociación Cultural Abóbriga e un conxunto de membros de comercianes e empresarios de Ribadavia a partir de 1986, posto que en 1985 non se celebra a 2ª edición e corre o risco de perderse a iniciativa, sendo quen de rescatala e organizala dende a 2ª ata a 5ª, volvendo Rubén García á Dirección Artística na 6ª edición, en 1990.

En 2009 asumo a Dirección Artística do festival co obxectivo de reimpulsar a súa dimensión internacional e converter á MIT nun encontro popular arredor da inovación escénica e da diversidade da creación contemporánea, non sen dificultades, acertos e erros que dende a distancia imos analizar. Durante ese período, a MIT recibiu axudas do programa IBERESCENA en dúas ocasións, o que permitiu estreitar vínculos coa escena latinoamericana, estreando no país espectáculos de Marco Layera (La Resentida, Chile), Claudio Tolcachir (Timbre 4, Argentina), Jaime Lorca (Viaje Inmóvil, Chile), Marianella Morena (Uruguay), Alicia Laguna (Teatro Línea de Sombra, México), Teatrocinema, Rubén Sabadini, moitos deles no circuito de xira estival de Avignon, Almada, Grec ou Bienal de Venecia, festivais internacionais de Europa con afinidade artística e estreita colaboración coa MIT Ribadavia durante o citado período. Ademais, no reforzo da idea de foro, formación e convivencia do festival, realizáronse varias actividades con destacados mestres ou creadores prestixiosos da escena europea contemporánea coma Pippo Delbono, Declan Donellan (Cheek by Jowl), Emma Dante, S. Staniewski (Gardzienice), Alain Platel (Ballets C de la B), Phillippe Quesne (Vivarium Studio - Nanterre Amandiers Centre Dramatique National), Serge Nicolai (Théâtre du Soleil), Oskaras Korsunovas (OKT), Eimuntas Nekrosius (MenoFortas), Rob Tannion (DV8), etc.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Por outro lado, o festival quixo converterse en apoio e punto de apertura para as compañías españolas a través de estreas, retrospectivas ou residencias, combinando o estímulo directo ás compañías galegas tamén dende outras funcións como coproducións ou visibilización da nova creación a través de dúas liñas preferentes (Programa L de apoio ás novas compañías e o Premio de

Textos Dramáticos Abrente, dotado con 3.500€, a edición do mesmo na colección da editorial Difusora e o compromiso de axuda para a posta en escena) xunto coa colaboración e acompañamento ás compañías para seguir fomentando a súa proxección internacional, na medida en que o festival forma parte dunha rede de intercambio e colaboración con outros festivais de similares características e que incluso realizan ciclos específicos, como o Ciclo do Novísimo Teatro Español que no ano 2015 realiza o festival de Almada (Portugal) e no cal participa unha das coproducións da MIT Ribadavia coa compañía Voadora: A *Tempestade*. Neste sentido, o festival aposta por proxectar de xeito transdisciplinar o traballo escénico español contemporáneo, non só presentando espectáculos, senón tamén organizando encontros, publicacións ou entrevistas (coma unha Canle de YouTube oficial do festival para tal efecto) con creadores de diversas correntes, disciplinas escénicas ou contextos, desde La Zaranda hasta Marcos Morau, pasando por Sr Serrano, Miguel del Arco, Miquel Gallardo, Ana Zamora, Grupo Chévere, Sol Picó, Alfredo Sanzol, Helena Pimenta, Laila Ripoll, Andrés Lima, Pablo Remón, etc.

Nos últimos anos, a actividade do festival suscitou o interese de distintos ámbitos creativos, académicos, de comunicación e institucionais. Por un lado, destaca a asistencia dun gran número de críticos especializados de xeito máis ou menos constante ao longo da historia do festival, se ben aumenta a tendencia de interese de estudosos do noso teatro, como por exemplo o que se desenvolve na Université de Toulouse-Le Mirail. Entre ese numeroso grupo de investigadores ou críticos de teatro, podemos extractar fragmentos de crónicas e artigos que nos mostran a visión da Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia en varios medios de dentro é fóra, principalmente medios franceses, portugueses e outros dixitais.

A Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia é o festival que máis cantidade e densidade de recepción académica e de crítica especializada colleita ao longo da súa traxectoria, pois deste festival poderemos atopar artigos en revistas de divulgación, revistas especializadas, universitarias ou libros e actas de congresos internacionais. Medios coma A*rtez Blai, Erregueté (Revista Galega de Teatro), Tempos Novos, Primer Acto, Grial, ADE Teatro*, blogs coma *Butaca en Anfiteatro*, ademais dunha crecente presenza en medios de fóra de Galicia nos últimos tempos, se ben o festival sempre tivo moi presente a comunicación externa dende os seus inicios, con flutuacións debido tamén á posición global da súa posición programática e do sustento do interese e das relaciñons externas, en medios de prensa escrita, radio, televisión ou medios dixitais entre os cales podemos destacar: Cadena Ser, Radio Nacional de España, Antena 3, TVE, El País, ABC, El Mundo, La Razón, ademais dos locais, que sempre acostuman ser os que recollen a información en todos os casos dos festivais analizados.

Velaquí, pois, unha breve escolma da recepción para reflexionar sobre algúns aspectos da mesma e tomar constancia empírica das afirmacións anteriores:

> Creo que el gran valor de la MIT radica en una clara voluntad de aproximar todos los públicos al teatro, sea cual sea su forma o el desafío de comprensión que plantea. En este punto mi reflexión desde el año pasado ha evolucionado, en paralelo al paso adelante que ha dado la MIT para esta edición 2015 integrando coloquios entre creadores y espectadores y distintos foros sobre las profesiones teatrales, abiertos a todos.
>
> No hablo aquí de acercar el teatro a todos, con las decisiones de programación y las distintas estrategias de (re)mediación (comunicacionales y económicas) que supone. Si tal propuesta, que todo el equipo de la MIT ya concreta, es sin duda una elección loable en defensa de una siempre mayor democratización de las artes escénicas, esta apuesta para una mejor accesibilidad se basa en un pensamiento del teatro desde y para el/los público(s).
>
> Dicho de otro modo, se trata de realizar no una pedagogía del teatro sino una educación del espectador, creando posibilidades de encuentros entre cualquier receptor (el profesional del teatro, el aficionado a las artes escénicas en general, a un tipo una forma escénica peculiar, el que no suele ir al teatro) con las singularidades estéticas y los retos interpretativos que supone cada obra. En este punto los coloquios previstos para después de algunas funciones generan de por sí una posibilidad de diálogos entre creadores y espectadores de sumo interés y permitirán sin duda ir más allá de la tradicional y asincrónica retroalimentación que representan la valoración calificadora de las obras por el público (con premio a la obra más puntuada) y las críticas publicadas en el blog de la *Revista Galega de Teatro*. (TT2, 2015)

Estoutra nun medio escrito de ámbito estatal, *La Razón*:

> Se cierra la 35ª edición de un festival gallego de artes escénicas que sigue creciendo en repercusión a pesar de su modesto presupuesto.
>
> Con 'Jauría' y 'A.K.A. (also know as) como espectáculos vencedores ex aequo del Premio del Público, se ha clausurado este año la Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia, que va creciendo en interés dentro y fuera de nuestras fronteras año tras año. Más de una veintena de montajes han podido verse estos días en la localidad orensana provenientes de distintos lugares de España, Latinoamérica y Europa en una 35ª edición que ha tenido un marcado acento social en los temas tratados por las diferentes compañías que han presentado aquí sus proyectos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(Losánez, 2019)

Volvemos aos blogs, que como *Butaca en Anfiteatro* ou o blog da *Erregueté* cobren con críticas e crónicas moitas das edicións últimas do festival:

> La Mostra Internacional de Teatro es hoy en día todo un festival que ha crecido y es una de las más importantes plataformas en España de promoción y apoyo a las creaciones españolas (gallegas, catalanas, vascas, valencianas, madrileñas, etc.) y difusión de las vanguardias escénicas internacionales (este año, la italiana Emma Dante, los británicos de Cheek by Jowl, los argentinos Jorge Eiro y Nacho Ciatti) ... siempre sin separarse de su origen popular
>
> Lo que más valoro y mejor de la MIT es haber conseguido este equilibrio entre una fuerte conexión con la ciudad, la comarca y el país – ¡ojo! Ribadavia no llega a los 6000 habitantes – y esta ubicación claramente puntera (y tan necesaria) en el panorama festivalero español.
>
> Popular, vanguardista, calurosa... la MIT ya me ha maravillado. (TT1, 2014)

E de novo medios de ámbito estatal, tanto da liña editorial máis conservadora coma da máis progresista:

> Se celebra la 34ª edición de la Mostra Internacional de Teatro, uno de los festivales de artes escénicas más veteranos y singulares de España, que cada verano transforma esta pequeña localidad de 5.000 habitantes en una especie de miniatura de Aviñón. Aquí no hay un impresionante palacio gótico con un escenario dentro como en la ciudad francesa, pero sí un castillo medieval con mucho encanto que alberga un auditorio al aire libre rodeado de viñedos (esto es la capital de la comarca del Ribeiro). Y el ambiente es parecido: teatreros, turistas, programadores, gestores culturales y la *crème* de *crème* de la cultura gallega se apiñan con gusto en las bodegas del coqueto barrio judío del pueblo para comer pulpo y catar el famoso vino de la zona. (Vidales, 2018)

E de *El País* pasamos a estas liñas de *El Mundo*, o que nos mostra unha abordaxe ampla no exterior de Galicia que ningún outro festival internacional galego logra:

> Situado en el valle del Miño y rodeado de viñedos, Ribadavia es un enclave que podría parecer una apacible versión gallega de *Falcon Crest* y, sin embargo, lo que esta pequeña localidad ourensana ha conseguido es situarse como la capital escénica del norte de España cuando llega el verano. En esta pequeña población estrenó el año pasado Pippo Delbono, uno de los grandes de la escena internacional, *La gioia*, un montaje que llegará a Madrid este otoño con un año de retraso. "Con Pippo nos une una larga relación, en los 35 años del festival hemos

> conseguido crear afinidades con artistas a los que nos une una ideología, el apostar por la periferia", explica el director del MIT de Ribadavia, Roberto Pascual. "En Galicia teníamos una deficit cultural enorme, no tenemos una Schaubühne, no llegaban las nuevas tendencias ni los grandes maestros pasaban por aquí... y ahí se sitúa nuestro festival, queríamos traer a los grandes y abrirnos al mundo. (Romo, 2019)

Nesta breve escolma da recepción crítica da MIT por parte de axentes externos da crítica e dos estudos teatrais galegos, podemos apreciar o consenso con respecto ao papel vangardista, popular e festivo que supón o festival como lugar de encontro da creación contemporánea nun contexto diverso e participativo.

No carácter participativo e popular do festival, xoga un papel importante o partado das actividades paralelas, que evidencia o carácter non crematístico da festivalización, nun senso de maior permeabilidade e sustento para a creación de comunidade de pensamento, de afectos e de competencia estética. Xa dende as orixes do festival, coa exposición "Quince anos do teatro galego" no Museo Etnolóxico ou a gala e cea de entrega de premios da primeira edición de 1984 ata a actualidade, as actividades paralelas foron un sinal de identidade claro e unha constante acción enmarcada no obxectivo de converter a Ribadavia nun foro, nun campamento de verán ou nunha casa escénica para o conxunto do teatro galego, público, amadores e profesionais, comos se manifestou en varias ocasións.

Así, adermais do programa de espectáculos, que reúne en dez días a unha media de 17.000-20.000 espectadores, o festival de Ribadavia conta para todos os perfís de usuarios cunha serie de actividades paralelas de interese ou relevancia especial en cada unha das súas edicións, outras de xeito permanente, facendo que cada unha delas teña un matiz, a súa propia coherencia interna en base a unha determinada cosmovisión, temas, aspectos ou preocupacións do conxunto do sistema teatral. Vexamos, como exemplo, algunhas delas:

a. Exposicións e presentacións de libros:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

TRÁNSITO POR LA ESCENOGRAFÍA ESPAÑOLA- 2017 Acción Cultural Española. Comisario: José Luis Raymond.

BARRIGA VERDE, DE FEIRA EN FEIRA. 2015

EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA TEATRO-DANZA. Goethe Institut. 2011

UN PAÍS DESDE AS TÁBOAS: 125 anos de teatro galego. IGAEM, 2007. Comisario: Carlos

Caetano Biscainho Fernandes
OS ALICERCES DO TEATRO GALEGO. 1ª Exposiciónsobre a Historia da Literatura Dramática e o Teatro Galego. Ano 1994.

b. Artistas en residencia na MIT:

Dramaturgos e dramaturgas, compañías en proceso de investigación e ensaio. Estas xiran en torno á produción, experimentación, cruzamento e divulgación das novas dramaturxias nacionais e internacionais, especialmente con Portugal, a través da creación dunha rede de asentamento de dramaturgos/as portugueses/as e galegos/as e de artistas interesados na escrita para o escenario. A actividade acontece no contexto de residencia de escrita ou creación sobre a pista, onde varios autores e autoras, directores/as e actores e actrices se xuntan, facendo que a creación e a experimentación de textos para a escena aconteza. A experiencia conxunta, en tempo real, do acto de creación, contribúe para muscular e potenciar o traballo individual de cada un dos creadores implicados no marco deseñado pòla MIT, que tamén é o marco para asistir ás lecturas dramatizadas das obras producidas neste contexto. As residencias son unha tendencia dos últimos 15 anos do festival, que veñen a complementar mesas redondas coma a de 1987, titulada "Unha dramaturxia para hoxe: os clásicos" e que xunta a Francisco Nieva, Jordi Graells, Eduardo Alonso ou Theodoros Terzopoulos.

Algúns exemplos concretos foron o 30 aniversario de la compañía Matarile, onde a MIT acolleu aos creadores e intérpretes do espectáculo conmemorativo da citada efeméride, "Antes de la metralla", que se estreou no marco da 32ª edición do festival na Igrexa da Magdalena, espazo de exploración e proba de toda a dramaturxia visual. O proceso de creación de "Othello" de Voadora a partir do Obradoiro sobre celos comezou un ano antes da estrea do espectáculo como un lugar de traballo interdisciplinar. Tamén, deesde 2019 a MIT acolle o proxecto Residencias Paraíso, impulsado polo colectivo RPM e destinado ao fortalecemento das artes do movemento ou artes vivas. Desde entón, a MIT acolle procesos de traballo e investigación escénica, con programación expandida das artistas, como Irene Cantero, Laila Tafur ou Adriana Reyes.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

c. Foros da MIT Ribadavia e obradoiros de formación:

Que hai antes e que hai despois do espectáculo? De que maneira se pode concebir un festival ou un espazo de exhibición escénica? Para que serve un encontro post-función? E antes de ir ver un espectáculo, podo coñecer algo máis sobre a obra, sobre o equipo artístico, sobre a metodoloxía,

sobre a tipoloxía e a idea e visión do mundo que nel se vai reflectir? Quen son as persoas que fan o que vou ir ver ao teatro? Como son?

Nos últimos anos, a MIT vén desenvolvendo, a través dos Foros da MIT, unha idea clara do tipo de festival que quere ser. Quere acoller, acompañar, enlazar, axudar a establecer contactos. A MIT semella querer ser o lugar propicio no cal amadores, profesionais e visitantes se sintan na súa propia casa, xunto coa comunidade local. Na casa do teatro galego. Nun lugar de lecer, pero tamén de aprendizaxe, porque sempre se ama máis aquilo que se coñece mellor ca aquilo que escapa por outros derroteiros afastados do compromiso social e artístico.

Dentro do apartado de espazos, liñas de exhibición e código de boas prácticas, o festival posúe correntes constantes de acción, que se concentran en aspectos transversais de toda a actividade e outros específicos que atenden a cuestións prioritarias no ámbito da innovación artítica e da inclusión social a través da arte escénica:

- Programa SputMIT: as artes escénicas no ámbito rural. Espectáculos en espazos non convencionais destinados a pór en valor o patrominio, recuperar a memoria de actividades parateatrais, fomentar a vida comunitaria, prestixiar os lugares e espazos menos visibles.

- Compromiso coa igualdade de xénero na composición de equipos, na selección das creacións e na visibilización das estratexias de erradicación da desigualdade. A MIT asinou en 2017 o compromiso de favorecer prácticas encamiñadas ao fomento da igualdade nas Artes Escénicas coa asociación Clásicas y Modernas, as Tempadas de Igualdade.

- Apoio ao teatro de base. Teatro aficionado local, foros, presentacións, plan de voluntariado, etc. Na MIT presentouse o programa Buxiganga da Deputación de Lugo, o proxcecto de teatro comunitario Comédias do Minho ou a celebración do aniversario da Fegatea, Federación Galega de Teatro Amador.

- Prestar atención ao capital simbólico e ao papel dinamizador e canónico do festival de Ribadavia a través da concesión do Premio de Honra "Roberto Vidal Bolaño" ao mérito nas Artes Escénicas e o Premio do Público ao mellor espectáculo.

- Presenza do festival en Congresos, Encontros, Xornadas internacionais, etc. Nos últimos anos, a MIT centrou unha das súas liñas de acción na ligazón entre o ámbito académico e artístico, favorecendo a presencia e visibilidade do seu traballo en Congresos internacionais como: "La création scénique contemporaine à l'heure de la mondialisation. Circulations, influences, hybridations. HtH CDN Montpellier, 2017; "Encontro festivais Poliedro. Porto-Portugal, 25 abril 2016"; "Colloque International Scènes croisées / Cruce de escenas. Métissages de la création théâtrale. Amérique hispanique / Espagne / France", 9-10 abril 2015, Université d'Avignon."; "Dirección artística e xestión de espazos escénicos. O caso dun festival internacional, a MIT de Ribadavia". Novembro de 2010, Máster de Servizos Culturais – Facultade de Humanidades de Lugo, Universidade de Santiago de Compostela, etc.

- Programa de atención ao público adolescente titulado "A MIÑA PRIMEIRA MIT". Xornalismo de opinión, cultura e xuventude. Trátase dun concurso destinado a persoas entre 15 e 18 anos, con dotación económica, obsequios e publicación de artigos nun medio de comunicación. O público adolescente debe relatar unha experiencia na MIT, ben como asistente a un espectáculo, ben como participante nalgunha das actividades paralelas e ofrecer o seu punto de vista sobre a recepción. Con este concurso, o festival quere expandir e fomentar o interese polo teatro e a lingua entre a franxa social adolescente, fomentar o seu espírito crítico e contribuír á divulgación transversal das artes escénicas máis innovadoras en contextos receptivos e abertos a todo tipo de linguaxes contemporáneas.

- Formación. Cursos e clases maxistrais con artistas convidados ou que forman parte dos elencos en cada edición.

USC DE COMPOSTELA

Cualitativamente, os datos do festival son, pasados máis de trinta e cinco veráns de acción e mediación escénica, ademais doutras conmemoracións como as Xornadas Abrente (decembro 2013), unha mostra da consolidación e resignificación de Ribadavia como capital do teatro galego,

con titulares como "Novena de éxtasis teatral" (*El País*, 20 de junio de 2014), "Teatro comprometido y vanguardista en Ribadavia" (*El Mundo*, 20 de julio de 2014), "Apoteosis en Ribadavia" (*La Región*, julio 2009), "Un Avignon a la gallega" (*El País*, 2019), etc. Pero cualitativamente, tanto polos índices de satisfacción que os espectadores manifiestan coas súas votacións e que se dan a coñecer en cada edición como polo estudo da recepción crítica e o material de pensamento e reflexión que o festival xera a nivel artístico e de xestión, permiten reafirmar esa condición de fiestra internacional que é a MIT para o conxunto do sistema teatral, se ben nos seus inicios se produciron voces críticas de sectores profesionais que reivindaban a MIT como un lugar exclusivamente adicado á contratación de espectáculos galegos e ao servizo dos intereses inmediatos da produción teatral do país. Reflexionamos sobre isto noutro estudo anterior:

> La MIT Ribadavia ha demostrado, a lo largo de más de 25 años, que es un importante signo identitario de la cultura gallega, interna y exteriormente. Superados ciertos debates sobre la idónea definición de este festival cuya prehistoria (las Mostras de Teatro y Concurso de Textos Teatrales en galego Abrente, 1973-1980) tanta importancia ha tenido en la consolidación del teatro gallego postautonómico, la MIT ha sabido conjugar una programación y diálogo internacional, pues con esta idea se fundó en 1984, con la proyección de la creación escénica gallega mediante actividades, foros, espectáculos o coproducciones. En 2009 la MIT celebra su 25 aniversario con la mirada puesta en la deslocalización, eficiencia de gestión y crecimiento de cara a la autonomía financiera y organizativa que permita la ampliación y consolidación del espectro laboral vinculado a las artes escénicas, importantes tareas en el proceso de normalización del teatro gallego en la actualidad.

> La legitimación social y académica que la MIT Ribadavia ha logrado a lo largo de su historia y la consideración canónica de Ribadavia como “la capital del teatro gallego” o “centro dramático de Galicia”, lemas reiterados en casi todas sus ediciones en los medios de comunicación, conceden a esta institución de la cultura gallega un rol relevante y responsable de manera muy activa para el proceso de normalización o emergencia de un sistema teatral periférico como es el gallego. Podríamos barajar varios elementos que han jugado significativamente un papel en esta tarea de asunción de la representatividad y canonización de la Mostra de Ribadavia (su aceptación popular, la profesionalización progresiva de sus diferentes áreas de organización, gestión y dirección artística, el apoyo creciente del mecenazgo o del patrocinio para unas actividades de repercusión internacional y únicas a veces en la oferta cultural interna, etc.), pero sin duda el principal factor del establecimiento de tan importante, visible y prestigiosa marca como “capital del teatro gallego” obedece sin duda a su historia. Ribadavia ha sido el referente gallego de toda una generación teatral en el estado español, el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

teatro independiente. (Pascual, 2014: 45-46).

Nos últimos anos, a MIT camiña á par do impulso e emerxencia de novas institucións do sistema teatral, como a Escola Superior de Arte Dramática, fundada en 2015 e cuxa influncia se percibe, por exemplo, na nómina de autores e autoras premiadas no novo Premio Abrente de Textos teatrais que cursaron os seus estudos en Dirección escénica e Dramaturxia no centro superior de ensinanzas escénicas, como Ernesto Is, Avelina Pérez, Roi Vidal, Esther Carrodeguas ou Vanesa Sotelo e nos novos rumbos emprendidos pola proxección exterior da escena galega.

A primeira edición do festival tivo nos seus contidos elementos de carácter simbólico, coma o feito de contar coa primeira produción do Centro Dramático Galego e unir o destino e perfil institucional como principios tractores do sistema teatral galego. Igualmente, a convivencia con outras producións de fóra, con tímidos pasos internacioais pro con espectáculos memorables como foi a estre de La Fura dels Baus, feito que permite que esta sexa a compañía que sirva de celebración do 25 aniversario do festival en 2019, porque marcou un pouco e unha memoria para a comunidade local ademais dunha experiencia única pola linguaxe rompedora da compañía en 1984, como nos recorda José Antonio Sánchez (2003: 142):

> La Fura dels Baus, que tuvo su origen en «el teatro de calle de los cinco de Moia: Carles Padrissa, Pera Tantinyà, Marcel.lí Antúnez, Quico Palomar y Teresa Mur. Después de Vida y miracles del pagès Tarino y la seva dona Teresa (1979) hicieron varios pasacalles y Sercata (1980) se componía de piezas breves adaptables a diferentes espacios: «El diluvi», «Viatge al pais Furabau», «Sant Jordi, S.A.» y «Patatús», donde se recreaba la vida después de una hecatombe atómica. Sercata nocturna y Mòbil Xoc (1983) implicaban ya una estética y un modo de relación con el público muy alejados de los habituales en el teatro de calle y preludiaban el éxito del espectáculo con el que alcanzarían resonancia internacional: Accions (1984)
>
> Dos escenas quedaron especialmente grabadas en la memoria colectiva: la entrada de los «los hombres de fango», especie de las larvas humanas, al inicio del espectáculo, y la destrucción de un vehículo a cargo de un grupo de hombres ataviados con traje y corbata que exhibían, sin embargo, una brutalidad desconcertante.

USC DE COMPOSTELA

Igualmente significativa, tamén no entorno da efervescencia e renovación do concepto de artes de rúa, quizais xustificado por ser un dos ámbitos de máis posibilidades para a exploración e a innovación nas artes escénicas en España despois dun período represor e censor procedente da

ditadura, foi o espectáculo de La Cubana, *Cubana's Delikatessen*. Esa maior permeabilidade para a renavación e a indagación en novas posibilidades expresivas foi moi propicio o escenario total da vila de Ribadavia, moi similiar ao contexto da estrea deste espectáculo, noutro festival de referencia no estado español, como foi o festival de Sitges en 1983. As compañías Titiritií de Galicia, Teatro Margen de Asturias ou a francesa La Mie de Pain (con intérpretes procedentes da escola do mestre Charles Dullin) evidencian o desexo e necesidade de inaugurar unha importante liña de teatro de rúa, se ben despois Galicia non tivo a visión de explorar e explotar as grandes oportunidades deste ámbito con festivais específicos como si fixo, por exemplo o País Vasco, con festivais tan significativos coma Umore Azoka, KaldeArte ou incluso unha asociación profesional coma Artekale.

A importancia do teatro de rúa tamén se ve en compañías de Galicia os primeiros anos do festival. Un feito significativo e que nos obrigaría a reconsiderar os inicios do teatro institucional mesmo é que estricto senso, o *Woyzeck* non é o primeiro espectáculo do CDG, senón que o primeiro espectáculo foi unha coprodución de teatro de rúa coa compañía dirixida por César Anxo Lombera, Titiritií, que estrea *Festa rachada* na praza da Constitución de Vigo o día 6 de xullo de 1984, con textos de Enrique Hardinguey e Xosé Ribadulla Corcón. O non ser teatro de sala e produción propia, relagaron a este espectáculo do relato e da historia oficial do teatro galego, pero cómpre revisitar a súa importancia ademais no contexto da significación e da contribución estética renovadora e evolucionistaque as artes de rúa teñen para a nosa arte escénica, como tivereon en Europa dende o 68 francés.

A recepción en Ribadavia de toda esta oferta tan variada e tan recoñecida de artes de rúa marcou un fito na memoria colectiva, se ben a crítica non recibiu de igual modo a calidade artística, sobre todo pola previsibilidade dos espectáculo de La Cubana, que xa non contaba co factor sorpresa ao contar con grande repercusión na prensa e na propia difusión popular, pois o 1º festival de Ribadavia foi un auténtio desembarco de autoridades, críticos de dentro e fóra de Galicia, implicación institucional e mesmo edición dun boletín nas páxinas do periódico provincial de *La Región*. Consideramos importante recoller a reflexión que a propia compañía fai do seu propio traballo na rúa, que previamente xa comunica á organización do festival que a localización dos espazos se deberá facer de común acordo, cun mínimo de tres días consecutivos para levar a cabo a idea correcta deseñada para a representación e a importancia da relación cos comercios locais:

> *Cubana's Delikatessen* no es teatro de calle, es teatro en la calle. Las acciones son bastante diferentes las unas de las otras. En la calle dependiendo del lugar y de la hora también nos encontramos con un público muy diverso. Cualquier escenario puede ser válido: los escaparates de las tiendas, los mercados, los autobuses, los paseos, la salida de un espectáculo… Se trata de que el público, paseando, comprando, conversando o realizando cualquier tarea de su vida cotidiana, encuentre "teatro" de una forma casual. El público ejerce de espectador y, sin darse cuenta, con sus comentarios y con su intervención casual se convierte en actor, generando así un nuevo guión diferente al que están interpretando los actores.
>
> Para La Cubana los escaparates siempre han sido pequeños escenarios puestos a pie de calle. La gente no se para delante del escaparate de una tienda sólo para ver un artículo que les pueda interesar comprar, también se detienen para poder contemplar una pequeña obra de arte, que se ha montado basándose en la luz, las ropas, etc.

A recepción na prensa do conxunto do festival, na súa primeira edición, valorou o carácter de puxanza e de centralidade profesional da MIT, dende o coidado no deseño gráfico, obra de Xaime Cabanas, ata uns premios obra do escultor Acisclo Manzano. Todo estaba por construír, dende os locais de ensaio do mesmo Centro Dramático Galego ata o propio festival internacional, nun ano 1984 que foi demostrando e evidenciando as dificultades á par do desexo, pois unha cousa é querer ser internacional e outra contar co apoio e a estrutura sistémica, a formación, a constancia, o financiamento e a tenacidade para conseguir selo en realidade.

Os primeiros anos do festival, tamén están marcados por unha presenza case continuada de espectáculos da compañía institucional, o CDG. As catro primeiras edicións contan cun espectáculo do Centro Dramático Galego, na novena edición chega a haber dous e en xeral a época de maior presenza é a que vai de 1984 ata 1993, período de máis inestabilidade na institución debido aos curtos períodos de tempo dos seus directores, ata a chegada de Manuel Guede en 1991. Seguramente, analizadas as diferentes relacións intersistémicas, poida ser que o nacemento institucional, a esperanza depositada no CDG como elemento motor do teatro galego e a filiación institucional entre a MIT e a compañía pública no nacemento de ambas como ideación das políticas culturais da Dirección Xeral de Cultura expliquen esta circunstancia. A caída desa presenza, probablemente estea xustificada polas reflexións do director da MIT en 2004, momento en que se celebra o 20º aniversario do CDG:

> Dos case 36-38 espectáculos que leva realizado, só 4-5 foron de autores vivos. Non rexeito

> ós clásicos universais e os antergos galegos, faltaría máis, pero un teatro público debe ver as obras dos seus autores vivos, é imprescindible, e non abusar dos nosos antergos, ás veces algúns reaccionarios, para quedar ben co poder (García, 2004:30)

Coñecer a opinión e as ideas estéticas, dramatúrxicas, sociopolíticas, os posicionamentos con respecto á creación e a difusión das Direccións artísticas, amósase crucial en momentos coma este, para enter certas tendencias, insistencias, abandonos ou preferencias que un festival vai establecendo, por suposto alén dos gustos ou filias que fican á marxe do que se considera profesional. Moitas veces, as dinámicas producen controversias e debates, algo ao que se expón a responsabilidade da Dirección e a coherencia do seu criterio ou a falta desta. Esas polémicas e debates reforzan a idea e a visión da Dirección Artística ou poden debilitala, en calquera caso son a oportunidade de aprezar se existen contradicións entre a visión e a acción, máis ameazas ca oportunidades ou cambios e permanencias que poidan afectar á institución. Así, volvendo a esa crítica que Rubén García lanzaba ao CDG en 2004, cumpriría revisar a presenza de dramatugos/as galegas vivas nas edicións da MIT e ver se iso se contrarresta nas responsabilidades da Dirección do festival. No caso do CDG, só un dos seus espectáculos presentes na MIT é de autores ou autoras vivas, *Estigma*, do ano 2008, a derradeira edición de García.

Entre 1984 e 2009, os 25 primeiros anos, de 98 espectáculos galegos, só 27 foron de dramaturxias contemporáneas. No período de 2009 ata 2019, dos 68 espectáculos galegos, 34 foron de autoría contemporánea, aínda que a primeira edición puxese o foco en autores coma Xosé Luis Méndez Ferrín, de quen veremos a posta en escena de dúas pezas. Iso supón un 27% de autores/as galegos vivos no primeiro período analizado e un 50% no segundo. Apreciamos, entón, cos datos que temos, que o festival foi aumentando o apoio á dramaturxia actual, quizais debido a accións concretas como as coproducións de proxectos de creación, a posta en escena dos Premios Abrente e as liñas de estímulo á Dramaturxia Galega.

Quizais esa febleza, ese desaxuste ou eiva foi a que provocou en 1998 unha controversia entre o dramatrugo e director Roberto Vidal Bolaño e o daquela director do festivl, Rubén García, nas páxinas de La Voz de Galicia. Con certa dureza e sen pudor, Vidal Bolaño pide contas polo que el considera escasa presenza do mellor teatro galego no festival e o seu propio tamén e a intromisión de figuras políticas[12] nun festival artístico como pregoeiro do mesmo (Vidal Bolaño, 1998). O propio director contestará na mesma páxina do xornal ás duras palabras do dramaturgo,

12 Refírese a Xesús Pérez Varela, Conselleiro de Cultura naquel momento.

indicando que no festival hai unha media de tres espectáculos galegos cada edición e afeándolle o feito de sinalar a outros traballos. Remata sinalando un desexo, quizais tamén clarificante como visión do director do seu sistema teatral: "deixemos de mirarnos o emigo, fagamos bos espectáculos, que se poidan levar con orgullo fóra de Galicia,que estean presentes en cantos festivais e feiras existen, conquiramos un público informado e crítico para o noso teatro e deixémonos de pataletas." (García, 1998). A esta diatriba, acompañarase unha acción restitutiva e conciliadora, se se quere, que apacigua unha das queixas de Vidal Bolaño, a de non ver ningunha das súas producións en Ribadavia dende *Oé, oé, oé*, en 1996. Despois deste suceso de 1998, teremos espectáculos de Teatro do Aquí ou dirixidos por Vidal Bolaño para o CDG en 2000, 2001, 2003, con certa relevancia.

Existe unha época de certa insistencia na presentación de espectáculos dirixidos por Álvaro Lavín, con autoría ou adaptacións de Julio Salvatierra[13], así como de presenzas cercanas de artistas locais ou con vínculos coa comunidade. Deste xeito, se é habitual a presenza de Etelvino Vázquez e da compañía Teatro de Ningures en Cangas, a de Rosa Álvarez e Ernesto Chao será igualmente relevante, mesmo cun acto de homenaxe e descuberta dunha placa na súa casa natal con motivo do falecemento do insigne actor ribadaviense.

A maioría de espectáculos internacionais, coma en case todos os festivais galegos, existe grazas aos espectáculos de rúa, se ben é certo que hai algunhas épocas que supoñen un cambio de xiro en certos aspectos, coma o ano 1990, na 6ª MIT, cando o festival sorprende cunha leve rotación de miras e apunta cara a escena oriental, aínda que timidamente, grazas á convivencia esa edición dunha posta en escena do dramaturgo xaponés Hisashi Inoue e coa presenza tamén da Ópera Chinesa de Pekín. Outro cambio importante foi a incorporación de espectáculos sobretitulados en idiomas estranxeiros: polaco, lituano, francés, italiano, inglés, etc. O único festival internacional que realiza este avance é a MIT de Ribadavia, xunto co FITO nunha ocasión, ao que o festival de Ribadavia cede e apoia cos sobretítulos de *La Merda*, de Cristian Ceresoli, espectáculo unipersoal interpretado pola actriz italiana Silvia Galerano. A primeira ocasión que teremos de ver espectáculos escénicos sobretitulados será no ano 2010 coa posta en escena de *Iphigenia in A...*, de Wlodzimierz Staniewski, a partir de textos de Eurípides, con fragmentos en inglés, polaco e grego antigo. Entre 2010 e 2019 veremos que esa xa é unha práctica implantada e á que o festival vai habituando ao público.

13 Pódense contabilizar un total de 8 espectáculos entre o período que vai de 2000 a 2009, sendo con moito o dúo de autor-director que máis constancia ten nas diferentes edicións do festival.

Con respecto á procedencia internacional, Europa e Latinoamérica son o ámbito de procedencia maioritario. Chama a atención a escasísima achega ao teatro do continente africano, sendo un único caso o rexistrado, Burkina Faso, en 1991, cun espectáculo de carácter antropolóxico e popular que divulga un tipo de forma carnavalesca recuperada e promocionada polas institucións culturais e que bebe dunha lenda popular que fala dun ser, metade humano e metade animal.

A diversidade de xéneros escénicos semella ser tamén un ingrediente esencial para un festival que posúe vocación de campamento formativo de verán, coma unha especie de oasis escénico (ao que tantas veces a prensa se refire de xeito poético) na cal poder acceder a referentes do clown (Gardi Hutter), da danza (Marcos Morau), da maxia (Luis Boyano), do circo (Daniele Finzi Pasca), do cabaré (Esther Formosa) de artes de rúa (Xarxa Teatre), da instalación (L'invenció), monicreques (Kukas), do teatro xestual, do textual, de obxectos, do musical, etc.

Agora ben, a diversidade que promova a igualdade tardou en chegar na MIT ao igual ca na maioría de festivais, froito dunha evolución e toma de consciencia de políticas de paridade e de promoción de creacións de muller. Resulta anecdótica, por poñer un exemplo, a figura dunha muller cando o festival conta coa figura de preogoeiro[14] nas inauguracións de cada edición. Xesús Alonso Montero en 1987, Xosé Manuel Martínez Oca no ano 1989, Alfonso Sastre en 1992, Miguel Narros en 1993, José Sanchis Sinisterra en 1994, Adolfo Marsillach en 1995, Emilio Gutiérrez Caba en 1996, Basilio Lasada en 1997, Manuel Lourenzo en 2001, Luis Tosar en 2003, Suso de Toro en 2004, Cándido Pazó en 2009, Xosé Luís Méndez Ferrín en 2010, Quico Cadaval en 2012 ou Antón Reixa en 2013, que foi a última que contou con esta figura, son algúns exemplos e a constatación tamén das poucas mulleres que tiveron esta oportunidade encomendada, pois só atoparemos referencias a María Bouzas en 2018 ou Rosa Álvarez (acompañada de Ernesto Chao) no ano 2000, ou tamén estarían referenciadas como pregoeiras (con compañía case sempre) as actrices Patricia de Lorenzo, Nuria Espert ou Aitana Sánchez Gijón. É en época recente que a presenza de directoras ou dramaturgas se ve equilibrada e visibilizada, compromiso que se ratifica coa sinatura das Tempadas de Igualdade coa Asociación Clásicas y Modernas no ano 2017, se ben nos últimos quince anos do festival xa se percibe unha evolución neste sentido.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

14 Esta figura, habitual tamén noutros festivais coma o de Cangas, reforza esa idea e carácter festivo e popular do evento. No caso do festival de Ribadavia, como se pode intuír na nómina de persoas que realizaron o pregón en diferentes edicións, reforza tamén o carácter do festival e os valores asociados a figuras populares, famosas ou recoñecidas, que poidan conceder tamén un certo aire de sofisticación que o festival persegue nunha determinada etapa da súa historia.

Relacionado coa idea de repertorio e o carácter crematístico que adoita ter a programación teatral de xeito habitual no país, resulta igualmente constatable nos festivais observar que un espectáculo dificilmente volve ser visto no mesmo festival anos máis tarde, agás que sexa unha celebración (como foron as do aniversario de espectáculos coma *Commedia, un xoguete para Goldoni*, de Cándido Pazó), norma ou costume do festival. Na MIT existe a tradición de convidar á compañía que gaña o premio do público ao ano seguinte que a compañía conte con nova produción. Aínda así, por moi excepcional qu sexa, existen casos de reposición dun espectáculo visto anos atrás (caso de *O florido pensil*), de recuperación de espectáculos que xa xiraron ou estaban adormecidos na fase de distribución despois de tempo pasada a estrea (caso de *In*, de Elefante elegante, de *A piragua* ou de *Amarillo*, de Teatro Línea de Sombra) ou de revisitación ou nova versión dun texto, que acontece case sempre con obras de repertorio clásico[15] e non tanto coa literatura dramática contemporánea[16]. Tamén vemos que espectáculos coma *En Punto* ou *Barriga verde* entán presentes en máis dunha ocasión. O primeiro nas edición de 2003 e 2006, servindo unha fotografía de Maruxa e Coralia (As dúas en punto) de imaxe para o cartel da 22ª edición. O segundo no ano 2000 e no 2006, así como unha versión que converte ao personaxe masculino en feminino por parte da titiriteira Larraitz en 2019. Poden deberse estas repeticións dun espectáculo de rúa e de carácter popular ao carácter defendido e labrado polo festival durante esta etapa de 1990 a 2019, longa etapa de reafirmación da man de Rubén García como director e que ten a memoria histórica e a reivindicación da estética popular como un dos grandes selos da mesma.

5.4.1.3. Fortalezas e feblezas. Análise crítica e conclusións.

A coherencia programática de espectáculos neste festival vén dada non só pola temática ou o estilo, senón tamén pola creación arredor dunha figura pola que o festival aposta, ben sexa da dirección escénica (caso da traxectoria que segue a MIT con Alfredo Sanzol, Josep María Mestres, Marta Pazos, Ricardo Iniesta ou Ánxeles Cuña[17], entre outros) da dramaturxia (como se reflicte na

15 Véxanse as postas en escena e versións diversas, por exemplo, de Soño dunha noite de verán de Shakespeare, na historia do festival, ou incluso Macbeth nunha mesma edición (1994).

16 Na MIT dáse o caso, case excepcional, de dúas postas en escena de *A puerta cerrada* de Jean-Paul Sartre, unha en 1993 con dirección de Miguel Narros, versión de Alfonso Sastre, escenorafía de Andrea D'Odorico e interpretada por Aitana Sánchez-Gijón, Mercedes Sampietro e Carmelo Gómez. A outra, unha produción franco-arxentina de Timbre 4 e Théâtre du Soleil, dirixida por Serge Nicolai, escenógrafo, actor e asistente de dirección de Ariane Mnouchkine na mítica compañía francesa.

17 Sendo acompañadas estas retrospectivas ou seguimentos de obradoiros nas actividades paralalas, Premios de Honra, coma no caso de Marta Pazos ou Sarabela ou do público a espectáculos dirixidos por Sanzol e Ricardo Iniesta, que sempre favorece a intensidade do material e do foco que o festival poida poñer na súa divulgación sobre o perfil creativo destes directores ou directoras.

presenza de Alfonso Sastre, que se encarga de dar o pregón no ano 1992 e de presentar dous traballos da súa autoría esa edición e unha versión a seguinte) ou dunha compañía (como pode ser a celebración do 30 aniversario de Matarile ou de Chévere)[18].

Esa vontade e propósito por trasladar unha visión sólida, compacta e de alento ao coñecemento e interese arredor dun colectivo ou artista escénico, tamén o podemos ver nos programas de man que o festival arquiva no Museo Etnolóxico de Ribadavia, pois máis alá da ficha artística, moitos programas contan con material divulgativo e material exclusivo para o coñecmento de compañías, como a tradución ao galego do Manifesto Canalla de La Fura dels Baus no programa da 1ª edición, entrevistas, un artigo do investigador Eduardo Pérez-Rasilla sobre os 30 anos de Matarile no da 32ª edición en 2016 ou un artigo da investigadora Inmaculada López Silva, titulado "Proezas" para dar conta do 30 aniversario da compañía Teatro do Atlántico. Exemplos desa tendencia cara a presentación acompañada de reflexión por parte de especialistas que, xunto cos foros, expanden o compromiso de fomento do coñecemento arredor dun foco creativo é todo o material textual e audiovisual que foi xerando o festival e que podería optimizar noutros formatos máis innovadores coma *podcasts*.

Finalmente, dada a posición privilexiada nun contexto patrimonial e vitivinícola, este festival podería optimizar en maior medida a oportunidade de consolidar un novo modelo de turismo cultural aberto ao exterior como elemento diferencial e de calidade para a estabilización da franxa de público visitante. Unha das súas principais feblezas é a dependencia organizativa dun pequeno Concello de apenas 5.000 habitantes e con escasos recursos para facer avanzar e perfeccionar aspectos de esixencia profesional acorde aos avances e demandas dos tempos. A creación dun Padroado coparticipado por todas as Administracións públicas, especialmente as galegas, que teñen implicación e participación directa no festival (véxase a Xunta de Galicia e a Deputación de Ourense) contribuirían notablemente a posicionar no plano administrativo o que esta institución significa para o plano cultural e social.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

5.4.1.4. Documentación da programación.

35ª edición - 2019 (18 – 27 xullo)

18 Nalgún caso tamén se fixo algunha homenaxe a algún intérprete galego, como foi o caso de Ernesto Chao ou o de Maruxa Villanueva no ano 1994, neste caso coa presenza da propia actriz, que naquela altura tiña 88 anos de idade.

- El Fedito – Comunidade Valenciana – *Oyun* – Autoría: Federico Menini e José Monreal – Dirección: Lucas Escobedo.

- Un poyo rojo – Arxentina – *Un poyo rojo* – Autoría: Nicolás Poggi e Luciano Rosso – Dirección: Hermes Gaido .

- Picto Facto – Francia – *Brimborions* – Autoría: Erc Colin – Dirección: Stéphane Blanchard.

- Compañía de Circo "eia" – Cataluña – *inTarsi* – Autoría: Compañía de circo "eia" – Dirección: Compañía de circo "eia e Jordi Aspa.

- Acusmaser Opus – Galicia – *Nun cuarto da rotonda. A última cinta de Krapp + O montacargas* – Autoría: Harold Pinter e Samuel Beckett – Dirección: Evaristo Calvo.

- Teatro Línea de sombra – México – *Amarillo* – Autoría: Teatro Línea de Sombra, con textos de Gabriel Contreras e Harold Pinter – Dirección: Jorge A. Vargas.

- Larraitz Producións Artísticas – Galicia – *Dona Barriga Verde* – Autoría: Larraitz Urruzola – Dirección: Santi Prego.

- José y sus hermanas – Cataluña – *Los bancos regalan sandwicheras y chorizos* – Autoría: Creación colectiva – Dirección: Silvia Ferrando.

- Pistacatro e Banda La Lira de Ribadavia – Galicia – *Orquestra de malabares* – Autoría: Pistacatro– Dirección: Pablo Reboleiro.

- Flyhard – Cataluña – *A.K.A. (Also Known As*) – Autoría: Daniel J. Meyer – Dirección: Montse Rodríguez Clusella.

- Maduixa – Comunidade Valenciana – *Mulïer* – Autoría e Dirección: Joan Santacreu.

- Olivier de Sagazan – Francia – *Transfiguration* – Autoría e Dirección: Olivier de Sagazan.

- La Chana – Castela e León – *Gaudeamus* – Autoría e Dirección: Jaime Santos.

- Chévere en coprodución coa MIT, Teatros del Canal e Concello de Teo – Galicia – *Curva España* – Autoría: Chévere – Dirección: Xron.

- Cia. Sincronacidas – Galicia – *Oh!Limpiadas* – Autoría: Sincronacidas – Dirección: Javier Ariza.

- A Berberecheira de Chévere – Galicia – *Anatomía dunha serea* – Autoría: Iria Pinheiro e María Lado – Dirección: Xron.

- Kamikaze – Madrid – *Jauría* – Autoría: Jordi Casanovas – Dirección: Miguel del Arco.

- Voadora – Galicia – *Hemos venido a darlo todo* – Autoría: Jose Díaz, Hugo Torres, Fernando Epelde e Marta Pazos – Dirección: Marta Pazos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

34ª edición- 2018 (14 – 22 xullo)

- Contraproducións, en coprodución coa MIT Ribadavia – Galicia – *Commedia, un xoguete para Goldoni* – Autoría e Dirección: Cándido Pazó.

- De Vacas – Galicia – *Tour Vacanal 2018* – Autoría e Dirección: De vacas.
- IO Circo – Galicia – *Contiguo* – Autoría: Colectiva – Dirección: Natalia Outeiro.
- La Trocola – Valencia – *Emportats* – Autoría: Colectiva – Dirección: Lucas Escobedo.
- Pippo Delbono Company – Italia – *La Gioia* – Autoría e Dirección: Pippo Delbono.
- A Cova das Letras e Banda La Lira de Ribadavia – Galicia – *A gata con zocos* – Autoría e Dirección: Cristina Collazo.
- La Morena – Uruguai – *Ella sobre ella* – Autoría e Dirección: Marianella Morena.
- Fuman Artist – Estremadura – *Musicoloco* – Autoría: Francisco Cruz Cedeira – Dirección: Antón Valen.
- Micomicón – Madrid – *Donde el bosque se espesa* – Autoría: Laila Ripoll e Mariano Llorente – Dirección: Laila Ripoll.
- Projeto EZ – Portugal – *Ez Sub* – Autoría e Dirección: João Pinto.
- Los Colochos – *México* – Mendoza – Autoría e Dirección: Juan Carrillo.
- Inventi Teatro – Galicia – *A tropa do Doutor Milagre* – Autoría e Dirección: Colectiva.
- Euroscena e El Pavón Teatro Kamikaze – Castilla La Mancha e Madrid – *Tebas Land* – Autoría: Sergio Blanco – Dirección: Natalia Menéndez.
- Teatre Tot Terreny – Cataluña – *Ragazzo* – Autoría e Dirección: Lali Álvarez.
- La Nórdika – Andalucía – *Rojo estándar* – Autoría: Greta García e Darío Dumont – Dirección: Rosa Díaz.
- A Panadaría – Galicia – *Elisa e Marcela* – Autoría: Areta Bolado, Ailén Kendelman e Noelia Castro – Dirección: Gena Baamonde.
- Rodrigo Cuevas – Asturias – *El mundo por montera* – Autoría e Dirección: Rodrigo Cuevas.
- Malabreikers – Madrid – *Malabreikers* – Autoría: Daniel Sánchez e Roberto Carlos Rodrigues – Dirección: Rolando San Martín.
- Blind Summit Theatre – Reino Unido – *The Table* – Autoría: Mark Down e Nick Barnes – Dirección: Mark Down.

33ª edición - 2017 (15 – 24 xullo)

- Vaivén Circo – Andalucía – *Do not Disturb* – Autoría: Vaivén Circo – Dirección: Rosa Díaz "La Rous".
- Cía. 1927, en coprodución con Festival de Salzburgo, Théâtre de la Ville de París e Young Vic Theatre de Londres – Reino Unido – *Golem* –, Autoría e Dirección: Suzanne Andrade.
- Circ Bover – Illas Baleares – *Vincles* – Autoría: Circ Bover – Dirección: Pau Bachero.
- Chévere – Galicia – *Annus Horribilis* – Autoría e Dirección: Chévere, con música de Fran Pérez e

libreto de Pepe Sendón.

- Onassis Cultural Centre-Athens e Goethe Institut – Grecia e Alemaña – *Clean City* – Autoría e Dirección: Anestis Azas e Prodromos Tsinikoris.

- Teatro de la Ciudad e Teatro de la Abadía – Madrid – *La Ternura* – Autoría e Dirección: Alfredo Sanzol.

- Os monicreques de Kukas – Galicia – *Xan Perillán compra queixo, compra pan* – Autoría: Marcelino de Santiago "Kukas" – Dirección: Isabel Rei Pousada.

- Teatro de la Ciudad e Teatro de la Abadía – Madrid. - *Sueño* – Autoría e Dirección: Andrés Lima.

- Colectivo Gravidade 0.0 – Galicia – *Todo sobre Eva* – Autoría: Xandra Táboas – Dirección: Diana Mera.

- Teatro Oficina, CCVF, CDG, Teatro Aveirense e MIT Ribadavia – Portugal e Galicia – *O Conto de inverno* – Autoría: William Shakespeare – Dirección: Marcos Barbosa.

- Caramuxo – Galicia – *Feo!* – Autoría: Juan Rodríguez e Laura Sarasola– Dirección: Laura Sarasola.

- Voadora, Festival de Almada, Iberescena, Marco Layera, Malverde Produçoẽs e MIT Ribadavia – Galicia – *Soño dunha noite de verán* – Autoría: William Shakespeare, en versión de Marco Layera – Dirección: Marta Pazos.

- Tanxarina – Galicia – *A galiña azul* – Autoría: Carlos Casares – Dirección: Cándido Pazó.

- MenoFortas – Lituania – *A Hunger Artist (El ayunador)* – Autoría: Franz Kafka – Dirección: Eimuntas Nekrosius.

- Cirk about it – Castela e León – *El apartamento* – Autoría: Cirk About it – Dirección: Alfonso Alonso (El gran Rufus).

- Nova Galega de Danza – Galicia *Son* – Autoría: NGD – Dirección: Alberto Velasco.

- Mago Teto – Galicia – *O afiador* – Autoría e Dirección: Héctor Guerra.

- PT Excéntricas – Galicia – *A cabeza do dragón* – Autoría: Ramón María del Valle-Inclán – Dirección: Quico Cadaval.

32ª edición - 2016 (16 – 24 xullo)

- Zanguango Teatro – *Flux* – Euskadi – Autoría: Colectiva – Dirección: Miguel Muñoz.

- LAZONA e CDN – *La piedra oscura* – Madrid – Autoría: Alberto Conejero – Dirección: Pablo Messiez.

- La Maquiné e ABAO (Asociación de Amigos Bilbaínos de la Ópera de Bilbao) – *El pájaro prodigioso* – Andalucía e Euskadi – Autoría: Joaquín Casanova e Elisa Ramos – Dirección: Joaquín Casanova.

- Cie. Yifan – *Gritando sin hacer mucho ruido* – Francia – Autoría e Dirección: Ignacio Herrero.
- Atalaya – *Madre Coraje* – Andalucía – Autoría: Bertolt Brecht – Dirección: Ricardo Iniesta.
- Rubén Sabadini – *Trópico del Plata* – Argentina – Autoría e Dirección: Rubén Sabadini.
- Títeres Alakrán – *Os soños na gaiola* – Galicia – Autoría: Manuel María, adpatación de Roi Vidal – Dirección: Roi Vidal.
- Butaca Zero, Eme2 e MIT Ribadavia – *Voaxa e Carmín* Autoría: Esther Carrodeguas – Dirección: Xavier Castiñeira.
- Marie de Jongh, Teatro Arriaga e Tartean Teatroa– *Amour* – Euskadi – Autoría e Dirección: Jokin Oregi.
- TeatroCinema – *Historia de Amor* – Chile – Autoría: Régis Jauffret, adaptación de Zagal e Montserrat Q. A. – Dirección: Juan Carlos Zagal.
- Matarile Teatro – *Antes de la metralla* – Galicia – Autoría: Colectiva – Dirección: Ana Vallés.
- Nao d'Amores – *Penal de Ocaña* – Castilla-León – Autoría: María Josefa Canellada – Dirección: Ana Zamora.
- Matarile Teatro – *Teatro invisible* – Galicia – Autoría e Dirección: Ana Vallés.
- Visitants – *Lluvia de palabras* – Camunitat Valenciana – Autoría: Tomás Ibáñez e Sonia Alejo– Dirección: Tomás Ibáñez.
- Pelmànec – *Don Juan* – Cataluña – Autoría: Paco Bernal e Miquel Gallardo – Dirección: María Castillo.
- Limiar Teatro – *Don Quixote, unha comedia gastronómica* – Galicia – Autoría: Sergio Macías – Dirección: Nuria Gullón e Fran Núñez.
- Oskaras Koršunovas Theatre (OKT, Teatro Municipal de Vilna, Lituania) – *A Gaivota* – Lituania – Autoría: Anton Chekhov – Dirección: Oskaras Korsunovas.
- Ibuprofeno Teatro – *Fitness* – Galicia – Autoría: Marián Bañobre e Santiago Cortegoso – Dirección: Santiago Cortegoso.
- Chévere – *Eroski Paraíso* – Galicia – Autoría: Chévere – Dirección: Xron.
- Matarile Teatro – *El cuello de la Jirafa* – Galicia – Autoría e Dirección: Ana Vallés.

31ª edición - 2015 (18 – 25 xullo)

- Tutatis – *Osos del Pirineo* – Catalunya – Autoría e Dirección: Lluis Rovira.
- La Veronal – *Siena* – Catalunya – Autoría e Dirección: Marcos Morau.
- Chévere – *As fillas bravas* – Autoría: Manuel Cortés – Dirección: Xron.
- Tutatis – *Caballos de Menorca* – Catalunya – Autoría e Dirección: Lluis Rovira.
- Teatro del Barrio – *Ruz-Bárcenas* – Madrid – Autoría: Jordi Casanovas – Dirección: Alberto San

Juan.

- Velaivai – *O palleiro* – Galiza – Autoría: Alba Grande – Dirección: Gena Baamonde.
- Nanterre-Amandiers Centre Dramatique National, Vivarium Studio (Francia) – *Swamp Club* – Francia, Austria, Alemania, Bélxica e Suíza – Autoría e Dirección: Philippe Quesne.
- Cía. Manolo Alcántara – *Rudo* – Catalunya – Autoría e Dirección: Manolo Alcántara.
- A Panadaría – *PAN! PAN!* – Galiza – Autoría: Areta Bolado – Dirección: Colectiva.
- Frida Kahlo Productions, Richard Jordan Productions e Produzioni Fuorivia in association with Summerhall – *La Merda* – Italia – Autoría e Dirección: Cristian Ceresoli.
- Títeres María Parrato – *Palabras de caramelo* – Castela e León –Autoría: adaptación de María José Frías dun libro de Gonzalo Moure – Dirección: Mauricio Zabaleta.
- Viravolta – *Peer Gynt* – Galiza – Autoría: Henrik Ibse, en adaptación da compañía – Dirección: Anxo García.
- Teatro do Atlántico – *O principio de Arquímedes* – Galiza – Autoría: Josep Maria Miró i Coromina – Dirección: Xúlio Lago.
- La Güasa – *MOBIL* – Andalucía – Autoría: La Güasa – Dirección: Pepa Gil.
- Sr. Serrano – *A house in Asia* – Catalunya – Autoría e Dirección: Agrupación Señor Serrano.
- Inversa Teatro – *Té con Kant* – Galiza – Autoría e Dirección: Marta Pérez e María Caparrini.
- La Re-sentida – *La imaginación del futuro* – Chile – Autoría: La Re-sentida – Dirección: Marco Layera.
- Colectivo 360º – *O baile dos candeeiros* – Portugal –Autoría: Radar 360º – Dirección: António Oliveira.
- La Trastienda – *Como si pasara un tren* – Madrid e Arxentina – Autoría: Lorena Romanín – Dirección: Adriana Roffi.
- Il Maquinario – *Perplexo* – Galiza – Autoría: Marius von Mayenburg – Dirección: Tito Asorey.

30ª edición - 2014 (19 – 26 xullo)

- Voadora – Galicia – *A tempestade* – Autoría: William Shakespeare, con adaptación de Fernando Epelde – Dirección: Marta Pazos.
- Pistacatro – Galicia – *Impreuna* – Autoría: Colectiva – Dirección: Pablo Reboleiro.
- Maduixa Teatre – Comunidade Valenciana – *Dot* – Autoría e Dirección: Juan Pablo Mendiola.
- Artistas Unidos – Portugal – *A vinte de novembro* – Autoría: Lars Norén – Dirección: Francis Seleck.
- Sud Costa Occidentale – Italia – *Le sorelle Macaluso* – Autoría e Dirección: Emma Dante.
- Títeres Babaluva – Galicia – *Lume* – Autoría: Babaluva – Dirección: Santi Prego.

- Ron Lalá – Madrid – *En un lugar del Quijote* – Autoría: Colectiva – Dirección: Yayo Cáceres.
- Títeres Cascanueces e Títeres Alakrán – Galicia – *Mr. Pancho e a última función* – Autoría e Dirección: Borja ínsual Lema.
- Cheek by Jowl – Reino Unido – *Ubu Roi* – Autoría: Alfred Jarry – Dirección: Declan Donellan.
- Uttópico Teatro – Galicia – *Diante do espello* – Autoría e Dirección: Fran Godón.
- Jorge Eiro – Arxentina – *Sudado* – Autoría e Dirección: Jorge Eiro.
- Triatreros – Galicia – *Improperio D.F. Operación Ribadavia* – Autoría e Dirección: Colectiva.
- Compañía Gitana – Nacho Ciatti – Arxentina – *Alemania* – Autoría e Dirección: Nacho Ciatti.
- Abrapalabra Creacións Escénicas – Galicia – *Decamerón. Historias para tempos ruíns* – Autoría: Cándido Pazó, a partir de Boccaccio – Dirección: Cándido Pazó.
- Teatro de Cerca e La Rueda – Cataluña – *Que vaya bonito* – Autoría e Dirección: Jorge-Yamam Serrano.
- Chévere – Galicia – *Ultranoite no país dos ananos* – Autoría: Chévere e Manuel Cortés – Dirección: Xron.
- La Rous - Andalucía – *Una niña* – Autoría: Rosa Díaz, a partir dun conto de Grasa Toro – Dirección: Rosa Díaz e Fanny Giraud.
- Jashgawronsky Brothers – Italia – *Trash* – Autoría: Diego Carli – Dirección: Jashgawronsky Brothers.
- Os da Ría e Pistacatro – Galicia – *Chinchín por O Ribeiro* – Creación: Carlos Meixide e Tomás Lijó.

29ª edición - 2013 (19 – 27 xullo)

- Viaje inmóvil – *Otelo* – Chile – Autoría: William Shakespeare – Dirección: Teresita Iacobelli, Jaime Lorca e Christian Otega.
- Metaproducciones, Teatro Circo Murcia e Festival de Mérida – *Julio César* – España – Autoría: William Shakespeare – Dirección: Paco Azorín.
- Xarxa Teatre – *Papers!* – Valencia – Autoría e Dirección: Vicent Martí Xar.
- Markeliñe – *ZooZoom* – Euskadi – Autoría e Dirección: Markeliñe.
- Teatro do Aquí – *Criaturas* – Galicia – Autoría: Roberto Vidal Bolaño – Dirección: Evaristo Calvo / Roberto Vidal Bolaño.
- Cachirulo – *Romance dos figos de ouro* – Galicia – Autoría: Roberto Vidal Bolaño – Dirección: Jorge Rey.
- Timbre 4 – *El viento en un violín* – Arxentina – Autoría e Dirección: Claudio Tolcachir.
- La Zaranda – *El régimen del pienso* – Andalucía – Autoría: Eusebio Calonge – Dirección: Paco de

La Zaranda.

- El Patio – *A mano* – La Rioja – Autoría Dirección: Julián Sáenz-lópez e Izaskun Fernández.
- Abrapalabra Creacións Escénicas e MIT Ribadavia – *As do peix* – Galicia – Autoría: Cándido Pazó – Dirección: Cristina Domínguez.
- Teatro do Mar – *Agnoia* – Portugal – Autoría e Dirección: Julieta Aurora Santos.
- Teatro Antroido – *BailadELAS* – Galicia – Autoría: Roi Vidal, a partir de textos de Roberto Vidal Bolaño – Dirección: Xavier Estévez.
- Les Ballets C de la B – *The old King* – Bélxica – Autoría e Dirección: Miguel Moreira.
- Fantoches Baj – *Fábula galénica* – Galicia – Autoría e Dirección: Inacio Vilariño.
- Talía Teatro, RTA, Voz Audiovisual – *Gaivotas subterráneas* – Galicia – Autoría: Alfonso Vallejo – Dirección: Artur Trillo.
- Fantoches Baj – *Rei, rei?* – Galicia – Autoría: Karel Kapeck, adaptado por Inacio Vilariño – Dirección: Inacio Vilariño.
- Il Maquinario – *O home almofada* – Galicia – Autoría: Martin McDonagh – Dirección: Tito Asorey.
- T de Teatre – *Aventura!* – Catalunya – Autoría e Dirección: Alfredo Sanzol.

28ª edición - 2012 (21 – 28 xullo)

- Timbre 4 e Théâtre du Soleil – *A puerta cerrada* – Arxentina e Francia – Autoría: Jean Paul Sartre – Dirección: Serge Nicolai.
- Drago Bianco e Cantiere Ikrea - *ZOTT il fuoco che cammina* – Italia – Autoría: Il Drago Bianco– Dirección: Antonio Bonura.
- Teatro en el Aire – *Bailando tus huesos* – España – México – Autoría: Rocío Herrera e Lidia Rodríguez – Dirección: Lidia Rodríguez.
- Teatro do Chapitô – *Cão que morre não ladra* – Portugal – Autoría e Dirección: Colectiva.
- Teatro de Marionetas do Porto – *Feedback* – Portugal – Autoría e Dirección: Colectiva, a partir de Edgar Fernandes, Rui Queiroz de Matos, Rui Pedro Rodrigues e Sara Henriques.
- Compañía Nacional de Teatro Clásico e Nao d'amores – *Farsas y églogas* – España – Autoría: Lucas Fernández, en versión de Ana Zamora – Dirección: Ana Zamora.
- Xirriquiteula – *Xirafas* – Cataluña – Autoría e Dirección: Colectiva.
- Mefisto Teatro – *Donde hay agravios no hay celos* – Cuba – Autoría: Francisco de Rojas Zorrila e Liuba Cid – Dirección: Liuba Cid.
- Viravolta e Seisdedos Títeres – *Cantares de cego* – Galiza – Autoría: Seisdedos – Dirección: Anxo García.

- La Baldufa – *El príncipe feliz* – Cataluña – Autoría: Oscar Wilde, con adpatación de Jorge Picó – Dirección: Jorge Picó.
- P.T. Excéntricas – *Oeste solitario* – Galiza – Autoría: Martin McDonagh– Dirección: Quico Cadaval.
- Théâtre du Sursaut – *Post-scriptum* – Bélxica – Autoría e Dirección: Hélène Pirenne.
- Elefante elegante – *In* – Galiza – Autoría: María Torres e Gonçalo Guerreiro – Dirección: María Torres.
- Truck theater – *Sololeo* – España – Autoría e Dirección: Lanos Campos.
- Caramuxo Teatro– *Historia dunha semente* – Galiza – Autoría e Dirección: Juan Rodríguez.
- Compañía da ESAD Galicia – *A tempestade* – Galiza – Autoría: William Shakespeare – Dirección: Dani Salgado.
- Les Anachroniques – *Crónicas do Sochantre* – Francia – Autoría: Álvaro Cunqueiro – Dirección: Mattieu Pouget.
- Os Quinquilláns – *Arrieiros* – Galiza – Autoría: Lucho Penabade – Dirección: Tero Rodríguez e Lucho Penabade.
- T de Teatre – *Delicadas* – Catalunya – Autoría e Dirección: Alfredo Sanzol.

27ª edición - 2011 (15 – 23 xullo)

- Yllana – Madrid – *Muuu* – Autoría: Colectiva – Dirección: David Ottone.
- Sol Picó – Cataluña – Petra, la mujer araña y el putón de la abeja Maya – Autoría: Sol Picó e Carles Alfaro a partir de diversos textos – Dirección: Sol Picó.
- Teatro do Atlántico – Galicia – *Memoria de Helena e María* – Autoría: Roberto Salgueiro – Dirección: Xúlio Lago.
- Ur Teatro – Madrid – *Macbeth* – Autoría: William Shakespeare – Dirección: Helena Pimenta.
- Chévere – Galicia – *Citizen* – Autoría: Chévere – Dirección: Xron.
- El Rayo Misterioso – Arxentina – *Dionisos Aut* – Autoría e Dirección: Aldo El-Jatib.
- Malayerba – Ecuador – *La razón blindada* – Autoría e Dirección: Arístides Vargas.
- Teatro de La Abadía e Kamikaze – Madrid – *Veraneantes* – Autoría: Miguel del Arco a partir de Gorki – Dirección: Miguel del Arco.
- Jashgawronsky Brothers – Italia – *Radio Armeniac* – Autoría: Colectiva – Dirección: Diego Carli.
- Nao d'amores e Teatro da Cornucópia – Castela e León – *Dança da Morte* – Autoría: Ana Zamora a partir de textos dos séculos XV e XVI – Dirección: Ana Zamora.
- Pampinak – Uruguai – *El truco de Olej* – Autoría e Dirección: Martín López-Romanelli.
- Guirigai Teatro e Festival de Mérida – Estremadura – *El Satiricón* – Autoría: Versón libre de

Agustín Iglesias – Dirección: Agustín Iglesias.

- Adrián Schvarzstein – Arxentina – *El hombre verde* – Creación: Adrián Schvarzstein.

- Laboratorio Univalle – Colombia – *Égloga de Plácida y Victoriano* – Autoría: Juan del Encina – Dirección: Ma Zhenghong e Alejandro González Puche.

- Circo Claxon – Arxentina – *Revolución Industrial* – Autoría e Dirección: Germán Cortez e Tatiana Hess.

- Tanxarina – Galicia – *Trogloditas* – Autoría: Evaristo Calvo e Tanxarina – Dirección: Evaristo Calvo.

- Groupe Demons et Merveilles – Francia – *Les Poules* – Autoría e Dirección: Hélène Jollivet-Taudiere.

- El niño retrete – Arxentina – *Cartoon* – Autoría e Dirección: Nicolás Benincasa.

- Tanxarina – Galicia – *Os narigudos* – Autoría: Terry Jones – Dirección: Cándido Pazó e Tanxarina.

26ª edición - 2010 (16 – 24 xullo)

- Teatro Tascabile di Bergamo – *Albatri* – Italia – Autoría e Dirección: Renzo Vescovi.

- Gardzienice – *Iphigenia in Aulide* – Polonia – Autoría: Eurípides – Dirección: Wlodzimierz Staniewski.

- Ónfalo Teatro – *Na meta. Sálvese quen poida* – Coprodución da MIT – Autoría: Thomas Bernhard – Dirección: Ana Contreras e Afonso Becerra.

- Telón Corto – *Sólas no más* – Madrid-Argentina – Autoría: Javier Daulte, Jorge Acebo e Matías Herrera – Dirección: Jorge Acebo.

- PIA – *Humanum Fatum* – Portugal – Autoría: Pedro Leal – Dirección: Sylvain Peker.

- Le Boustrophédon – *Court Miracles* – Francia – Autoría: Le Boustrophédon – Dirección: Christian Coumin.

- Circolando - *Paisagens em Trânsito* – Portugal – Autoría: Patrick Murys – Dirección: André Braga e Cláudia Figueiredo.

- Histrión – *Los corderos* – Andalucía - Argentina – Autoría e Dirección: Daniel Veronese.

- Mofa & Befa – *Shakespeare para ignorantes* – Galicia – Autoría: Mofa e Befa – Dirección: Quico Cadaval.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- Pippo Delbono – *Racconti di giugno* – Italia – Autoría e Dirección: Pippo Delbono.

- Badulake Teatro – *El desconcierto de los gatos* – México – Autoría: Enrique Pérez Díaz – Dirección: Adriana Martelli.

- Mefisto Teatro – *Fuenteovejuna* – Cuba – Autoría: Lope de Vega – Dirección: Liuba Cid.

- Teatro Comunidad – *Tamborecos* – Colombia – Autoría e Dirección: Javier Montoya e Esmeralda Quintana.
- Gardi Hutter – *Jeanne D'ArPpo* – Suíza – Autoría: Gardi Hutter– Dirección: Ferrucho Cainero.
- Compañía Atanasia – *La creación del mundo* – México – Autoría e Dirección: Darina Robles.
- Aleteo de mariposa – *La felicidad según Mabel Riviere* – Arxentina – Autoría e Dirección: Jorge Acebo.
- Yllana – *ZOO* – Madrid – Autoría e Dirección: Yllana.
- Teatro Gestual de Chile – *Su-seso Taladro* – Chile – Autoría e Dirección: Juan Paulo Argandoña.
- Atalaya – *Ricardo III* – Andalucía – Autoría: William Shakespeare – Dirección: Ricardo Iniesta.
- Teatro Gestual de Chile – *Fisura2* – Chile – Autoría e Dirección: Juan Paulo Argandoña.

25ª edición - 2009 (17 – 26 xullo)

- La Fura dels Baus – Catalunya – *Splash* – Autoría: Colectiva – Dirección: Pere Tantiñá.
- Compañía La Rous – Andalucía – *La casa del abuelo* – Autoría e Dirección: Mauricio Zabaleta e Rosa Díaz.
- Flyhard e Sala Beckett – Catalunya – *City/Sim City* – Autoría e Dirección: Jordi Casanovas.
- Réplika Teatro – Madrid – *Alicia atraviesa el espejo* – Autoría: Lewis Carroll, con dramaturxia de Daniel Pérez – Dirección: Joroslaw Bielski.
- Réplika Teatro – Madrid – *De la vida de las marionetas* – Autoría: Ingmar Bergman – Dirección: Joroslaw Bielski.
- Pistacatro – Galicia – *Trasno* – Autoría e Dirección: Pablo Reboleiro.
- Prod. Cachivache – Madrid – *El teatrito del desván* – Autoría: Francisco García del Águila e Eladio Sánchez – Dirección: Eladio Sánchez.
- Atalaya – Andalucía – *Ariadna* – Autoría: Carlos Iniesta – Dirección: Ricardo Iniesta.
- El espejo negro – Andalucía – *La vida de un piojo llamado Matías* – Autoría e Dirección: Ángel Calvente.
- Sarabela Teatro – Galicia – *Dáme veleno* – Autoría e Dirección: Ánxeles Cuña.
- Compañía do elefante elegante – Galiza – *Tristán cara de can* – Autoría e Dirección: María Torres e Gonçalo Guerreiro.
- FIAR – Portugal – *Uma rampa para ti* – Autoría: Luciano Amarelo – Dirección: Dolores de Matos.
- Microband – Italia – *S.M.S (Strange Music Symphony)* – Autoría e Dirección: Luca Domenicali e Danilo Maggio.
- Mr. Bunk – Canadá – *Mr. Bunk* – Autoría e Dirección: Mr. Bunk.

- Abrapalabra – Galicia – *A piragua* – Autoría e Dirección: Cándido Pazó.
- Bambalinas Asesinas – Madrid – *Maté a un tipo* – Autoría: Daniel Dalmaroni – Dirección: Juan Codina.
- Metatarso – Madrid – *Madrid, laberinto XXI* – Autoría: Darío Facal e Peru Saizprez – Dirección: Darío Facal.
- Monsier et Madame O, La Volga e Homo Ludens – Francia e Corea – *Blik* – Autoría: – Dirección: Laurent Clairet e Geung Ho Nam.
- Teatro de la Plaza - Cooperativa Paulista de Teatro – Brasil – *Mago por casualidade* – Autoría: Miguel Nigro e Héctor López Girondo – Dirección: Héctor López Girondo.
- Teatro Corsario – Castela-León – *El Caballero de Olmedo* – Autoría: Lope de Vega – Dirección: Fernando Urdiales.
- Teatro do Mar – Portugal – *Daimonion* – Autoría e Dirección: Julieta Aurora Santos.
- Culturproject – Portugal – *De homem para homem* – Autoría: Manfred Karge – Dirección: Carlos Aladro.
- Excéntrica Prod. – Andalucía – *InFame o el placer de lo efímero* – Autoría: Isabel Vázquez – Dirección: Rob Tannion.
- Teatro Meridional – País Vasco –*Camping* – Autoría: Julio Salvatierra – Dirección: Álvaro Lavín.

24ª edición - 2008 (19 – 26 xullo)

- Camut Band. Catalunya – *La vida es ritmo* – Autoría e Dirección: Camut Band.
- Centro Dramático Galego – Galiza – *Estigma* – Autoría: Jacobo Paz, Rubén Ruibal e Vanesa Sotelo – Dirección: Dani Salgado.
- Uróc Teatro. Madrid – *Adosad@s* – Autoría: John Petrof – Dirección: Juan Margallo.
- Familie Flöz. Alemaña – *Hotel Paradiso* – Autoría: Colectiva – Dirección: Michael Vogel.
- Teatro Meridional – *La verdadera historia de los Hermanos Marx* – Autoría: Julio Salvatierra – Dirección: Álvaro Lavín.
- Teatro de Ningures. Galiza – *Bailadela da morte ditosa* – Autoría: Roberto Vidal Bolaño – Dirección: Etelvino Vázquez.
- Centro Coreográfico Galego. Galiza – *Kiosko das almas perdidas* – Autoría e Dirección: Roberto Oliván.
- Lagarta, Lagarta. Galiza – *Aeroplanos* – Autoría: Carlos Gorostiza – Dirección: Rosa Álvarez.
- Os Containers. Galiza – *Sen tren* – Autoría: ALBaDa ccAdAbrA – Dirección: Alda Lozano.
- Nut Teatro. Galiza – *4:48 Psicose* – Autoría: Sarah Kane – Dirección: Carlos Neira.
- Teatro en el Aire. Madrid – *La piel del agua* – Autoría: Carlos Javier Sarmiento e Lidia Rodríguez

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

– Dirección: Lidia Rodríguez e Ana Ramos.

- Artello Teatro Alla Scala 1:5. Galiza – *Polgariño & Cía* – Autoría: Popular – Dirección: Rosa Hurtado e Santiago Montenegro.

- Teatro do Frío. Portugal – *Diz que diz* – Autoría: António Torrado – Dirección: Catarina Lacerda, Rodrigo Malvar e Rosário Costa.

- Cachivache. Madrid – *La linterna mágica* – Autoría: Eladio Sánchez – Dirección: Búster Slastik.

- Galitoon. Galiza – *Golulá*– Autoría: Colectiva – Dirección: Andrea Bayer.

- Fafá. Brasil – *Sienta la cabeza* – Autoría e Dirección: Colectiva.

- Zahir Circo. Internacional – *Einstein el atómico y el relativo*– Autoría e Dirección: Colectiva.

- Civi Civiac. Internacional – *Feria de los imposibles* – Autoría e Dirección: Colectiva.

- Circolando. Portugal – *Charanga* – Autoría e Dirección: Colectiva.

- Marco González. Arxentina – *Cuentos del sur* – Autoría e Dirección: Colectiva.

- K de Calle. Aragón – *Kaña* – Autoría e Dirección: Colectiva.

- Organik. Euskadi – *Malditas* – Autoría: Colectiva – Dirección: Izaskun Santamaría.

- Cachirulo. Galiza – *Pinochio* – Autoría e Dirección: Jorge Rey.

23ª edición - 2007 (17 – 24 xullo)

- Bouldegon Theâtre – Francia – *Encore Pluvieux* – Autoría e Dirección: Colectiva.

- Compañía Mar Gómez – Cataluña – *Tres viles vodeviles* – Creación e Dirección: Mar Gómez.

- Pista Catro e CDG – Galiza – *Kamikaze* – Autoría: Pistacatro e Hernán Gené – Dirección: Hernán Gené.

- Teatro en el Aire – Madrid – *La cama* – Autoría: Carlos Javier Sarmiento, Jesús Nieto y Lidia Rodríguez Correa – Dirección: Lidia Rodríguez Correa.

- Compañía Teloncillo – Castela e León – *Muuu… Las cosas de Celia* – Autoría: Celia Viñas e cancións populares – Dirección: Isabel Gallego e Ángel Sánchez Ruiz.

- K. Producciones – Madrid – *Cantando bajo las balas* – Autoría: Antonio Álamo – Dirección: Álvaro Lavín.

- Circo Efímero – Castela e León – *H-17 Acción aérea con vento a favor* – Autoría e Dirección: Colectiva.

- Zascandil e Meridional – Madrid – *Los cuernos de Don Friolera* – Autoría: Ramón María del Valle-Inclán – Dirección: Chema Adeva.

- Date Danza – Andalucía – *Tondo redondo* – Coreografía e Dirección: Omar Meza.

- Títeres Trompicallo – Galiza – *Bolboreta* – Autoría: Luis González e Marian González – Dirección: Santiago Montenegro.

- Lagarta, Lagarta – Galiza – *As últimas lúas* – Autoría: Furio Bordón – Dirección: Xulio Lago.
- Teatro Corsario – Castela León – *Aullidos* – Autoría e Dirección: Jesús Peña.
- Zancalino. Galiza – *Perigo: Zico, Zaca, Zuco* – Autoría e Dirección: Colectiva.
- Sarabela Teatro – Galiza – *Margar no pazo do tempo* – Autoría e Dirección: Ánxeles Cuña Bóveda.
- La Mula – Bélxica e Arxentina – *A desmano* – Autoría: – Dirección: .
- Miguel Narros e Faraute – Madrid – *Ay, Carmela* – Autoría: José Sanchis Sinisterra – Dirección: Miguel Narros.
- Teatro de la Plaza – Brasil – *Historias con desperdicios* – Autoría e Dirección: Héctor López Girondo.
- Ballet Folk Nacional de Cuba – Cuba – *Afro América* – Autoría e Dirección: Manolo Micler.
- Deabru Beltzak – Euskadi – *Bande Déplacée* – Autoría e Dirección: Garbitxu.
- Teatrino dei Piedi – Italia – *Había unha vez… dous pés* – Autoría e Dirección: Verónica González.
- Teatro Micomicón – Madrid – *Cancionero republicano* – Autoría e Dirección: Laila Ripoll e Mariano Llorente.
- Ziya Azazi. Turquía – *Dervish in progress* – Autoría e Dirección: Ziya Azazi.

22ª edición - 2006 (17 – 24 xullo)

- Teatro Bruto – Galiza – *En punto* – Autoría e Dirección: Colectiva.
- Fadunito – Catalunya – *La gran familia* – Autoría e Dirección: Ferran Orobitg.
- La Casa Incierta – Madrid – *Pupila de agua* – Autoría: La Casa Incierta – Dirección: Carlos Laredo.
- Títeres Viravolta – Galiza – *Barriga Verde* – Autoría: Tradicional – Dirección: Anxo García.
- Tanttaka Teatroa – Euskadi – *El florido pensil* – Autoría: Andrés Sopeña – Dirección: Fernando Bernués y Mireia Gabilondo.
- Leo Bassi – Italia – *Revelación* – Autoría e Dirección: Leo Bassi.
- La Invenció – Catalunya – *Las puertas del cielo* – Autoría e Dirección: Josep Pere Peyró.
- Teatro do Atlántico – Galiza – *A raíña da beleza de Leenane* – Autoría: Martin McDonagh – Dirección: Xulio Lago.
- Teatro Paraíso – Euskadi – *En el jardín* – Autoría: Rosa A. García, Charlotte Fallon – Dirección: Charlotte Fallon.
- Micomicón – Madrid – *Los niños perdidos* – Autoría e Dirección: Laila Ripoll.
- La Galera Encantada – Arxentina – *Pido gancho* – Autoría e Dirección: Héctor Presa.
- A Última Rata-Luud – Galiza – *Census*. Cubo-Instalación – Autoría e Dirección: A Última Rata-

Luud.

- Se te va la Olla – Catalunya – *Xogos* – Autoría e Dirección: Colectiva.
- K. Producciones – Madrid – *Yo, Satán* – Autoría: Antonio Álamo – Dirección: Álvaro Lavín.
- Lagarta, Lagarta – Galiza – *Carambola* – Autoría: José Luis Prieto – Dirección: Lino Braxe.
- Charo López – Madrid – *Tengamos el sexo en paz* – Autoría: Darío Fo e Franca Rame – Dirección: José Carlos Plaza.
- Cachivache – Madrid – *Titerecine* – Autoría: Cachivache – Dirección: Suster Slapstick.
- G.R.A.A.L.L. – Francia – *Les Yuocs* – Autoría e Dirección: Colectiva.

21ª edición - 2005 (16 – 23 xullo)

- Industrial Teatrera – Catalunya – *Motards* – Autoría e Dirección: Industrial Teatrera.
- Naphtaline – Francia – *Zoo, a lenda do Rei Mono* – Autoría e Dirección: Naphtaline.
- Animalario – Madrid – *Últimas palabras de Copito de Nieve* – Autoría: Juan Mayorga – Dirección: Andrés Lima.
- P.T.V. – Valencia – *Animalico* – Autoría e Dirección: Eduardo Zamanillo.
- A Factoría Teatro – Galiza – *O tío Vania* – Autoría: A. Chékhov – Dirección: Cristina Domínguez.
- Circ Musaranyes – Catalunya – *Se busca un hombre bala* – Autoría e Dirección: Circ Musaranyes.
- Producciones Impredibles – Andalucía – *Requiem 21 K626* – Coreografía: Thomé Araúho – Dirección: Gema López.
- Compañía Nacional de Teatro e Danza Xuvenil de Cuba – Cuba – *O musical dos soños* – Autoría e Dirección: Berta Martínez.
- Teatro de Adro – Galiza – *García* – Autoría e Dirección: Cándido Pazó.
- Axioma – Andalucía – *El compromiso* – Autoría e Dirección: Carlos Góngora.
- Face Theatre – Israel – *Descarados*– Autoría e Dirección: Face Theatre.
- Triclinium Teatro – Extremadura – *Soliloquio de grillos* – Autoría: Juan Copete – Dirección: Esteve Ferrer.
- I Piau, Prod. Teresa de Juan e Cachivache – Madrid – *La nona* – Autoría e Dirección: Roberto Cossa.
- Artello-Teatro Alla Scalla 1:5 – Galiza – *De fábula* – Autoría: Rosa Hurtado e Santiago Montenegro – Dirección: Manuel Pombal.
- Paolo Nani – Italia – *La carta* – Autoría e Dirección: Paolo Nani.
- Teatro Meridional – Madrid – *Cloun Dei* – Autoría e Dirección: Colectiva.
- Patas Arriba – Arxentina – *Los Zarabella* – Autoría e Dirección: Muñeca de Aquiles.

20ª edición - 2004 (17 – 24 xullo)

- Gaitzerdi Teatro – Euskadi – *Urbe* – Autoría e Dirección: Kepa Ibarra.
- Ados Teatroa – Euskadi – *Las mujeres de verdad tienen curvas* – Autoría: Josephine López – Dirección: Garbi Losada.
- Le Dernier Minute – Francia – *Les Bateurs* – Autoría e Dirección: Le Dernier Minute.
- Cirque Vague – Italia – *Cirtocando* – Autoría e Dirección: Cirque Vague.
- Corsario e Catárida Teatro – Castela León – *Celama* – Autoría: Luis Mateo Díez – Dirección: Fernando Urdiales.
- El Retablo – Madrid – *Animales* – Autoría e Dirección: Pablo Vergne.
- Matarile Teatro – Galiza – *Acto seguido* – Creación e Dirección: Ana Vallés.
- Juguimóbil – Catalunya – *Juguimobil* – Autoría e Dirección: Educat's Montmeló.
- Teatro Meridional – Madrid – *Cyrano* – Autoría: Edmond Rostand, con adaptación de Julio Salvatierra – Dirección: Álvaro Lavín.
- Tanxarina Títeres – Galiza – *Contaloucos* – Autoría e Dirección: Tanxarina.
- Cachivache e Meridional – Madrid – *Negra* – Autoría: Julio Salvatierra – Dirección: Álvaro Lavín.
- Teresa de Juan e Marta Berenguer – Valencia – *A veces maburro* – Autoría e Dirección: Rafael Ponce.
- Trapu Zaharra – Euskadi – *Locos* – Autoría e Dirección: Trapu Zaharra.
- The Moncho Alpuente Exp. – *De perdi2… Al puente* – Autoría: Moncho Alpuente – Dirección: Julio Michel.
- Trapu Zaharra – Euskadi – *El pisito* – Autoría e Dirección: Trapu Zaharra.
- Lagarta, Lagarta – Galiza – *Fobias*– Autoría: José Luís Prieto – Dirección: Lino Braxe.
- Barjot – Uruguai – *Barjot* – Autoría e Dirección: Barjot.
- Magüi Mira – Madrid – *La noche de Molly Bloom* – Versión e Dirección: Marta Torres e Magüi Mira.
- Lice de Luxe – Dinamarca – *Lice de Luxe* – Autoría: – Dirección: Katja Amtoft, Steffen Lundsgaard e Karl Stets.

USC

19ª edición - 2003 (19 – 26 xullo)

- Compañía Saupalin – Francia – *Les Saupalin* – Autoría e Dirección: Saupalin.
- Animalario – Madrid – *Alejandro y Ana* – Autoría: Juan Mayorga e Juan Cavestany – Dirección: Andrés Lima.

- Sideshow – Australia – *The happy sideshow* – Autoría e Dirección: Sideshow.

- Sarabela Teatro – Galiza – *A conxura dos necios* – Autoría: John Kennedy Toole – Dirección: Ánxeles Cuña.

- PTV – Valencia – *Cambio de plan* – Autoría e Dirección: Eduardo Zamanillo.

- Tanttaka – Euskadi – *La mano del emigrante* – Autoría: Manuel Rivas – Dirección: Fernando Bernués.

- La Industrial Teatrera – Catalunya – *Ooolee* – Autoría e Dirección: La Industrial Teatrera.

- Chévere – Galiza – *Río Bravo* – Autoría e Dirección: Colectiva.

- Producciones Imperdibles – Andalucía – *Mirando al cielo* – Autoría: La imperdible – Dirección: José María Roca.

- K-Producciones – Euskadi – *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini* – Autoría: Michel Azama – Dirección: Roberto Cerdá.

- Magical – Galiza – *The Magical Brothers* – Autoría e Dirección: Magical Brothers.

- Albena Teatre – Valencia – *Artefactos* – Autoría: José Antonio Portillo – Dirección: Carles Alberola.

- Venimos de muy lejos – Arxentina – *Kabaret* – Autoría e Dirección: Colectiva.

- Al Suroeste Teatro – Extremadura – *Cómicos del carro* – Autoría: José Prieto e Miguel Murillo – Dirección: Pedro Antonio Penco.

- Títeres Trompicallo – Galiza – *Jiñol* – Autoría: Trompicallo – Dirección: Beatriz Sánchez.

- Donald Lehn – Estados Unidos – *Malo el malísimo* – Autoría e Dirección: Donald Lehn.

- Fernando Bayona – Madrid – *Exhibición* – Autoría e Dirección: Fernando Bayona.

- Chimichurri Callejero – Arxentina – *Chimichurri* – Autoría e Dirección: Chimichurri Circo.

- Teatro Bruto – Galiza – *En punto* – Autoría e Dirección: Teatro Bruto.

- Centro Dramático Galego – Galiza – *Daquel Abrente*[19] – Autoría: Roberto Vidal Bolaño e Francisco Taxes – Dirección: Antonio Simón.

18ª edición - 2002 (19 – 25 xullo)

- Teatro de Pronto – Catalunya – *Primigenio* – Autoría: Alex Navarro – Dirección: Iris.

- Producciones Imperdibles – Andalucía – *La bombonera (La danza del vouyeur)* – Autoría e Dirección: José María Roca.

- Albena Teatre – Valencia – *Spot* – Autoría: Roberto García e Carles Alberola – Dirección: Carles Alberola.

19 O espectáculo parte dos textos *Laudamuco, señor de ningures* de Roberto Vidal Bolaño e *O velorio*, de Francisco Taxes.

- Rayuela[20] – Castela León – *Sinsentidos* – Autoría: Nina Reglero e Carlos Nuevo – Dirección: Carlos Nuevo.
- Eme 2 – Galiza – *Malicia* – Autoría: Paula Carballeira – Dirección: Cristina Domínguez.
- Res de Res & en Blanc. - Illas Baleares – *Icars* – Autoría: Biel Jordà e Xisco Segura – Dirección: Marta Barceló, Biel Jordà e Xisco Segura.
- Artello alla Scala 1:5 – Galiza – *Amadís de Algures* – Autoría: Rosa Hurtado e Santiago Montenegro – Dirección: Manuel Pombal.
- Dirty Fred – Estados Unidos – *Dirty Fred* – Autoría e Dirección: Dirty Fred.
- Los Ulen – Andalucía – *Bar de lágrimas* – Autoría: Maite Sandoval, Pepe Quero e Paco Tous – Dirección: Pepe Quero.
- Gixot de 8 – Catalunya – *Gargot de Joc* – Autoría e Dirección: Colectiva.
- L'Om Imprebis – Valencia – *La mujer invisible* – Autoría: Kay Adshead – Dirección: Santiago Sánchez.
- Riki López – Illas Baleares – *El hombre más feliz del mundo* – Autoría e Dirección: Riki López.
- Teatro do Noroeste – Galiza – *Campo sur* – Autoría: Lino Braxe – Dirección: Eduardo Alonso.
- Iguana Teatre – Illas Baleares – *Memoria de Julián* – Autoría e Dirección: Pere Fullana.
- Teatro Pizzicatto – Arxentina – *A todo trapo* – Autoría: Gerardo Capobianco – Dirección: Carmen Beldarrain Urrutia.
- Vernisseurs – Francia – *Follón urbán* – Autoría e Dirección: Colectiva.
- Nordesía Producións – Galiza – *O país da comedia* – Autoría: Colectiva – Dirección: Carlos Blanco.
- Joey Joey – Estados Unidos – *Joey Joey* – Autoría e Dirección: Joey Joey.
- Teatro Meridional – Madrid – *Miguel Hernández* – Autoría: Julio Salvatierra – Dirección: Marina Szerezevsk e Álvaro Lavín.
- Mac Jeara's Band – Euskadi – *Música dixie para dar e tomar* – Autoría e Dirección: Mac Jara's Band.

17ª edición - 2001 (18 – 24 xullo)

- Albedo – Francia – *Les Bigbrozeurs* – Autoría e Dirección: Colectiva.
- Centro Andaluz de Teatro – Andalucía – *Otelo el Moro* – Autoría: William Shakespeare, en versión de Luis García Montero – Dirección: Emilio Hernández.
- Pai – Aragón – *324 juegos para niños* – Autoría e Dirección: PAI.

20 Espectáculo itinerante que inclúe a representación da obra *El tesoro de Dalang,* de Nina Reglero e Carlos Nuevo. Estreouse o 23 de agosto de 2001, no barrio da Avenida de Salamanca, en Valladolid, a bordo do Teatrobús. Na MIT estivo instalado o bus na Praza Maior.

- Teatro do Aquí – Galiza – *Os Papalagui* – Autoría e Dirección: Roberto Vidal Bolaño.
- Teatro Meridional – Madrid – *Calisto-Historia de un personaje* – Autoría: Julio Salvatierra – Dirección: Miguel Seabra.
- Yllana – Madrid – *Rock and clown* – Autoría e Dirección: Colectiva.
- Lagarta, Lagarta – Galiza – *Cartas de amor* – Autoría: A Gourney – Dirección: Avelino González.
- Teatro do Noroeste e CDG[21] – Portugal e Galicia – *Mar revolto* – Autoría: Roberto Vidal Bolaño – Dirección: José Martins.
- To Be 2 – Bélxica – *Facémolo de todas formas* – Autoría e Dirección: To Be 2.
- Al Suroeste – Extremadura – *El caballero de Olmedo* – Autoría: Lope de Vega – Dirección: Etelvino Vázquez.
- Traspasos Kultur – Euskadi – *Pepe el Romano* – Autoría: Ernesto Caballero – Dirección: Mikel Gómez de Segura.
- Humor de Asalto – Madrid – *Cuentos de la maleta* – Autoría e Dirección: Humor de Asalto.
- Tantakka Teatroa e Moma Teatre[22] – Euskadi e Comunitat Valenciana – *Nacidos culpables* – Autoría: Peter Sichrovsky – Dirección: Carles Alfaro e Joaquim Candeias.
- La Banda de María – Andalucía – *Música callejera* – Autoría e Dirección: Colectiva.

16ª edición - 2000 (19 – 25 xullo)

- Teatro de Marionetas Molécula – Madrid – *La molécula díscola* – Autoría e Dirección: Molécula.
- Producciones Imperdibles – Andalucía – *Carlos V, Emperador de Occidente* – Autoría: Juan Lario de Blas, José María Roca e Gema López, con guión de José María Roca e Gema López – Dirección: Gema López.
- Títeres Viravolta – Galiza – *Barriga Verde* – Autoría: Popular – Dirección: Anxo García.
- Pedro Navia – A Rioxa – *Pedrito one wheel* – Autoría e Dirección: Pedro Navia.
- Teatro Meridional – Madrid – *QFWFQ-Una historia del Universo* – Autoría: Italo Calvino, con adaptación de Julio Salvatierra – Dirección: Álvaro Lavín.
- Thèâtre de Marionnettes – Francia – *Cinemarionnette* – Autoría e Dirección: Rusé Ferré e Daniel Raffel.
- Teatro do Aquí – Galiza – *Criaturas* – Autoría e Dirección: Roberto Vidal Bolaño.
- Tanttaka Teatroa – Euskadi – *Novecento, el pianista del océano* – Autoría: Alessandro Baricco – Dirección: Fernando Bernués.
- Friches Théâtre Urbain – Francia – *Mephistomanía* – Autoría e Dirección: Colectiva.

21 Coprodución de CDG, Companhia de Teatro de Braga, Teatro do Noroeste, FESTEIXO e FITEI.

22 Coprodución de teatro documento, baseada nunha recompilación de entrevistas reais realizadas por Peter Sichrovsky a descendentes do nazismo.

- Tribu Compañía de Teatro – Brasil – *Koikwa. Um buraco no céu* – Autoría e Dirección: Tribu Teatro.
- Títeres Trompicallo – Galiza – *Manoladas* – Autoría e Dirección: Colectivo.
- Zanguango Teatro – Castela-León – *Espere su turno* – Autoría: Miguel Muñoz, Ángeles García, David Mola e Sofía Oreja – Dirección: Miguel Muñoz.
- Manivela e Galería Compañía de Teatro – Galiza – *Compañía* – Autoría: Eduardo Rovner – Dirección: Antonio Simón.
- Sarabela Teatro – Galiza – *O lapis do carpinteiro* – Autoría: Manuel Rivas – Dirección: Ánxeles Cuña.

15ª edición 1999 (17 – 25 xullo)

- La Cubana – Catalunya – *Chupinazo de honra e baile* – Autoría e Dirección: Jordi Milán.
- Axioma – Andalucía – *Babilonia I* – Autoría e Dirección: Carlos Góngora.
- Albena Teatre – Valencia – *Besos* – Autoría: Carles Alberola e Roberto García – Dirección: Carles Alberola.
- Cachirulo – Galiza – *Pinochio* – Autoría: Carlo Collodi – Dirección: Jorge Rey.
- P. Cachivache-P. Carlos Domingo – Madrid – *El casamiento engañoso-El coloquio de los perros* – Autoría: Miguel de Cervantes Saavedra – Dirección: José Ortega.
- Fernando Cayo – Madrid – *Salvaje!! Humor, caña y rockanró* – Autoría e Dirección: Eugenia Manzanera, Gonzalo Baz e Ferando Cayo.
- Istvan and Samantha – Hungría – *Istvan and Samantha* – Autoría e Dirección: Istvan & Samantha.
- Cuarta Pared – Madrid – *Trilogía de la juventud. I. Las manos* – Autoría: José Ramón Fernández, Yolanda Pallín e Javier García Yagüe – Dirección: Javier García Yagüe.
- Teatro do Noroeste – Galiza – *Feirantes* – Autoría: Álvaro Cunqueiro – Dirección: Eduardo Alonso.
- Txirene Producciones e Teatro Arriaga de Bilbao – Euskadi – *Torito bravo* – Autoría: Aitor Mazo e Patxo Tellería – Dirección: Lander Iglesias.
- Clapso – Canarias – *Soy lo prohibido* – Autoría: Sobre textos de Isabel Reyes, Quino Fallero, Quim Monzó, Almudena Grandes, Félix Sabroso e Juan José Millás – Dirección: Israel Reyes e Quino Fallero.
- Elliot – Bélxica – *Elliot* – Autoría e Dirección: Elliot.
- Teatroz – Andalucía – *Barataria* – Autoría: Juan Manuel Lara e Silvia Quevedo – Dirección: Juan Manuel Lara.
- Prod. Librescena – Galiza – *Cyrano de Bergerac* – Autoría: Edmond Rostand – Dirección: Xosé

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

M. Rabón.

14ª edición - 1998 (17 – 25 xullo)

- Marco Carolei – Italia – *Capocómico* – Autoría e Dirección: Marco Carolei.
- Monti & CIA – Catalunya – *Klowns* – Autoría: Josep María Mestres e Joan Montanyès, coa colaboración nos textos de Guillem-Jordi Graells – Dirección: Josep María Mestres.
- Jules – Escocia – *Mr. Jules* – Autoría e Dirección: Jules.
- EG-Linea de Cultura – Madrid – *Mariana Pineda* – Autoría: Federico García Lorca – Dirección: Juan Vida.
- Valiente Plan – Andalucía – *A tu vera* – Autoría: Colectivo – Dirección: Juan Carlos Sánchez.
- Leo Bassi – Italia – *Instintos ocultos*– Autoría e Dirección: Leo Bassi.
- Tanttaka Teatroa – Euskadi – *Dakota*– Autoría: Jordi Galcerán – Dirección: Josep María Mestres.
- Sarabela Teatro – Galiza – *Tics* – Autoría: Begoña Muñoz, Carlos Couceiro, Fernando Dacosta e Ánxeles Cuña – Dirección: Ánxeles Cuña.
- Teatro el Cruce – Madrid – *María Sarmiento* – Autoría e Dirección: Ernesto Caballero.
- Ángel Ruiz-Mariano Marín – Madrid – *101 años de cine* – Autoría: Ángel Ruiz e Rafael Sánchez Ferlosio – Dirección: Antonio Molero.
- El Cinematógrafo – Madrid – *Primeros sueños* – Autoría e Dirección: El Cinematógrafo.
- Teatro do Noroeste – Galiza e Portugal – *Estación Mahagonny* – Autoría: Bertolt Brecht e A. Moreira – Dirección: Jorge Castro Guedes.
- Mangolele – Cuba – *Homenaxe musical a Beny Moré*– Autoría e Dirección: Mangolele.

13ª edición - 1997 (18 – 26 xullo)

- Charli Encor – Francia – *Animación* – Autoría e Dirección: Charli Encor.
- Chévere – Galiza – *Órbita mutante* – Autoría e Dirección: Colectiva.
- Mago Antón – Galiza – *Insólito por antonomaxia* – Autoría e Dirección: Mago Antón.
- The Primitives – Bélxica – *Harky* – Autoría e Dirección: The Primitives.
- Dragão 7 – Brasil – *O Auto da Barca do Inferno* – Autoría: Gil Vicente – Dirección: Creusa Borges.
- Ángel Ruiz-Mariano Martín – Madrid – *Canciones animadas* – Autoría: Colectiva – Dirección: Ángel Ruiz e Mariano Marín.
- Teatro Nacional de Guiñol e Títeres Cascanueces – Cuba-Galicia – *Un conto vello volto a contar* – Autoría: Lázaro Duyos Jordán – Dirección: Iroshi Araí.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- Matacandelas – Colombia – *Angelitos empantanados* – Autoría: Andrés Caicedo – Dirección: Cristóbal Peláez.
- Al Suroeste Teatro – Extremadura – *Lastre de cómicos pícaros* – Autoría: Miguel Murillo – Dirección: Pedro Antonio Penco.
- I Piau – Castela-A Mancha – *Desventuras conyugales de Bartolomé Morales*– Autoría: Angelo Beolco "Ruzante" – Dirección: Ángel Facio.
- Loco Brusca – Arxentina – *Speerman* – Autoría e Dirección: Loco Brusca.
- Marías – Galiza – *A voda dos moinantes* – Autoría: John Millington Synge – Dirección: Quico Cadaval.
- Osadía – Brasil – *Performance* – Autoría e Dirección: Colectiva.
- Teatro Sunil – Suíza – *Ícaro* – Autoría e Dirección: Daniele Finzi Pasca.
- Jango Edwards – Estados Unidos – *Classics* – Autoría e Dirección: Jango Edwards.
- Leandre – Catalunya – *Animación* – Autoría e Dirección: Leandre.
-Teatro do Morcego – Galiza – *A incrible vida de Héctor Loureiro* – Autoría: Baseado en textos de Antón Reixa, R. Bartis e Rosalía de Castro – Dirección: Celso Parada.

12ª edición - 1996 (20 – 28 xullo)

- Traspasos Kultur – Euskadi – *Pasarela* – Autoría: Mikel Gómez de Segura e Felipe Loza – Dirección: Mikel Gómez de Segura.
- Compañía Txo Títeres Tecla – Euskadi – *RE9N* – Autoría e Dirección: Txo Titelles.
- Producciones Andrea D'Odorico – Madrid – *El sí del las niñas* – Autoría: Leandro Fernández de Moratín – Dirección: Miguel Narros.
- Kukas – Galiza – Talleres de animación para nenos e nenas.
- Delirium Teatro – Canarias – *La traba* – Autoría e Dirección: Severiano García.
- Ancora – Galiza – *Ladraremos*– Autoría e Dirección: Gustavo Pernas.
- Teatroz – Andalucía – *Casting* – Autoría e Dirección: Juanma Lara.
- Espello Cóncavo – Galiza – *Vapores* – Autoría: Nell Dunn – Dirección: Arturo López.
- Hors Strate – Francia – *Groudeck ou le temps inmobile* – Autoría e Dirección: Hors Strate.
- Tantakka Teatroa – Euskadi – *El florido pensil* – Autoría: Andrés Sopeña – Dirección: Fernando Bernués e Mireia Gabilondo.
- Les Founambules – Bélxica – *Skydding* – Autoría e Dirección: Les Founambules.
- Teatro do Aquí – Galiza – *Oé, Oé, Oé* – Autoría: Maxi Rodríguez – Dirección: Roberto Vidal Bolaño.

11ª edición - 1995 (15 – 24 xullo)

- Les Hommes en Noir – Bélxica – Animación de rúa Autoría e Dirección: Colectiva.
- La Zaranda – Andalucía – *Perdonen la tristeza* – Autoría: Manuel Romero e Francisco Sánchez – Dirección: Francisco Sánchez.
- Teatro do Atlántico – Galiza – *Tolos de amor* – Autoría: Sam Shepard – Dirección: Xulio Lago.
- Galiano 108 – Cuba – *Santa Cecilia* – Autoría: Abilio Estévez – Dirección: José González.
- Sarabela Teatro- Galiza – *Cama 2x2 para dous* – Autoría: Sergi Belbel – Dirección: Ánxeles Cuña.
- Esteve y Ponce – Valencia – *Los pájaros fontaneros* – Autoría: Rafael Ponce – Dirección: Andrés Hernández.
- Cachirulo – Galiza – *A illa do tesouro* – Autoría: Robert Louis Stevenson – Dirección: Jorge Rey.
- L'idiota – Catalunya – *Krampck* – Autoría: Jordi Sánchez – Dirección: Josep Maria Mestres.
- Tanttaka Teatroa – Euskadi – *Todas culpables* – Autoría: Martine Tartour – Dirección: Pere Sagristá.
- Cachivache – Madrid – *Paté de gags* – Autoría: Eladio Sánchez – Dirección: Buster Slapstick.
- Teatro de la Resistencia – Ex-Iugoslavia – *Opus primum-Un conto de guerra* – Autoría e Dirección: Hadi Kurich .
- Pentación – Madrid – *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* – Autoría e Dirección: Adolfo Marsillach.
-Teatro do Morcego – Galiza – *Os patios da memoria* – Autoría: Ever Martin Blanche – Dirección: Bernardo Galli.

10ª edición - 1994 (15 – 24 xullo)

- L'Home Xoc – Catalunya – *Terapia de juego* – Autoría e Dirección: Álex Navarro.
- Compañía Teatro del Sur – Andalucía – *El último dios* – Autoría: Juan García Larrondo – Dirección: Francisco Ortuño.
- Compañía T de Teatre – Catalunya – *Hombres* – Autoría: Francesc Pereira, Ferran Verdés, Sergi Belbel, Josep Maria Benet i Jornet e T de Teatre – Dirección: Sergi Belbel.
- Compañía EDG-Uvegá – Galiza – *Electra* – Autoría: Eurípides – Dirección: Manuel Lourenzo.
- Teatro Meridional – Portugal – *Ñaque ou sobre piolhos e actores* – Autoría: José Sanchis Sinisterra – Dirección: Teatro Meridional, con asistencia de Julio Salvatierra.
- Producciones Quinquilimón – Asturias – *Barren y Gochini Suciedad Ilimitada* – Autoría e Dirección: Prod. Quinquilimón.

- Chévere – Galiza – *Máquina Total* – Autoría: Colectiva – Dirección: John Easthan.
- Axioma – Andalucía – *El tren musical* – Autoría e Dirección: Carlos Góngora.
- Jorge Gorosco – Arxentina – *Artaud, retrato feroz* – Autoría e Dirección: Jorge Gorosco.
- Produciónes Teatrais do Sur[23] – Galiza – *Macbett* – Autoría: Versión de E. Ionesco a partir do texto de William Shakespeare – Dirección: Júlio Cardoso.
- Skinning the Cat – Reino Unido – *Testro aéreo* – Autoría: – Dirección: .
- Atalaya – Andalucía – *Así que pasen cinco años* – Autoría: Federico García Lorca – Dirección: Ricardo Iniesta.
- Teatro do Noroeste – Galiza – *Macbeth* – Autoría: William Shakespeare – Dirección: Eduardo Alonso.

9ª edición - 1993 (16 – 25 xullo)

- Strion Teatro – Madrid – *A puerta cerrada* – Autoría: Jean-Paul Sartre – Dirección: Miguel Narros.
- Compañía de María – Galiza – *Fisterra Broadway* – Autoría e Dirección: María Bouzas e María Pujalte.
- Lavi e Bel – Andalucía – *A moco tendido* – Autoría e Dirección: Emilio Goyanes.
- Geroa Teatro – Euskadi – *Las amazonas del caballo* – Autoría: Chatono Contreras – Dirección: Pepe Ortega.
- Sarabela Teatro – Galiza – *Xacobe e o seu amo* – Autoría: Milan Kundera – Dirección: Ánxeles Cuña.
- Compañía D.N.T.T. – Dinamarca – *International Pyroacrobatic Performance* – Autoría e Dirección: Colectiva.
- Centro Dramático Galego – Galiza – *Un refaixo pra Celestina* – Autoría: Eduardo Blanco Amor – Dirección: Antonio F. Simón.
- Centro Dramático Galego – Galiza – *Historia do soldado* – Autoría: Ramuz e Strawinsky – Dirección: Manuel Guede.
- Compañía Ur Teatro-Antzerkia – Euskadi – *Sueño de una noche de verano* – Autoría: William Shakespeare – Dirección: Helena Pimenta.
- Luis Boyano – Madrid – *Magia por narices* – Autoría e Dirección: Luis Boyano.
- Luciano Federico – Italia – *Porca miseria* – Autoría: Luciano Federico – Dirección: J. A. Ortega.
- Ollomol Tranvía – Galiza – *Commedia* – Autoría e Dirección: Cándido Pazó.

23 Unión temporal das compañías Teatro de Ningures, Tanxarina e Teatro do Morcego.

8ª edición - 1992 (5 – 9 agosto)

- Compañía Primer Paso – Madrid – *Entre tinieblas* – Autoría: Pedro Almodóvar – Dirección: Fermín Cabal.
- Wurre Wurre – Bélxica – *Breves encontros* – Autoría e Dirección: Colectiva.
- Teatro do Morcego – Galiza – *Misterio cómico* – Autoría: Darío Fo – Dirección: Júlio Cardoso.
- Teatro Corsario – Castela León – *Asalto a una ciudad* – Autoría: Versión de Alfonso Sastre do texto de Lope de Vega – Dirección: Fernando Urdiales.
- Teatro Tarima – Euskadi – *Domingueros* – Autoría: Colectiva – Dirección: Adolfo Fernández.
- Pendolari dell'essere – Italia – *Tatum-Tatum-Crack* – Autoría: – Dirección: Valter Rado e Cesar Bonano.
- Centro Dramático Galego – Galiza – *Un soño de verán* – Autoría: William Shakespeare – Dirección: Eduardo Alonso.

7ª edición 1991 (14 – 18 agosto)

- Uvegá Teatro – Galiza – *A elas e a Cunqueiro* – Autoría: Álvaro Cunqueiro – Dirección: Vicente Montoto.
- Iago Pericot – Catalunya – *El banquete* – Autoría: Platón – Dirección: Iago Pericot.
- Cachirulo – Galiza – *A bela e a besta* – Autoría: Adaptación de Jorge Rey do texto de Lemprice de Beaumont – Dirección: Jorge Rey.
- Sarabela Teatro – Galiza – *Madame de Sade* – Autoría: U. Mishima – Dirección: Ánxeles Cuña.
- La Canyí – Catalunya– *Pues que le voy hacer* – Autoría e Dirección: Esther Formosa.
- Tanit – Francia– *Visto en la tele* – Autoría e Dirección: Colectiva.
- Deliciosa Royala – Madrid– *Yo Pierre* e *¿A dónde?* – Autoría: Carlos López García – Dirección: Manuel Ángel Egea.
- Teatro Núcleo – Italia – *El Quijote*– Autoría: A partir do texto de Cervantes – Dirección: Teatro Núcleo.
- Tanxarina – Galiza – *Tititicircus* – Autoría e Dirección: Tanxarina.
- Noroeste – Galiza – *Os Xustos* – Autoría: Camus – Dirección: Eduardo Alonso.
- La Iguana Teatre – Illas Baleares – *Nit del Foc* – Autoría e Dirección: Iguana Teatre.
- Suripanta – Extremadura – *Perfume de mimosas* – Autoría: Miguel Murillo – Dirección: Etelvino Vázquez.
- Troupe du Seteur – Burkina Fasso – *Le Dodo* – Autoría e Dirección: Popular.

6ª edición - 1990 (23 – 28 xullo)

- Nuria Espert – Catalunya – *Maquillaje* – Autoría: Hisashi Inoue – Dirección: Koichi Kimura.
- Trapu Zaharra – Euskadi – *La verdadera historia del vengador enmascarado* – Autoría e Dirección: Trapu Zaharra.
- Movers – Suíza – *Accordión* – Autoría e Dirección: Movers.
- Ollomol Teatro Submarino – Galiza – *Moleques* – Autoría e Dirección: Marcos Orsi.
- Xarxa Teatro – Valencia – *Iberos* – Autoría e Dirección: Xarxa Teatre.
- Suripanta – Extremadura – *Perfume de mimosas* – Autoría: Miguel Murillo – Dirección: Etelvino Vázquez.
- Producións do Noroeste – Galiza – *Rei Lear* – Autoría: William Shakespeare – Dirección: Eduardo Alonso.
- Malbarate – Galiza – *Inventarios* – Autoría: Philippe Minyana – Dirección: Fernanda Lapa.
- Dram Bakus – Francia – *Operación Fu*– Autoría e Dirección: Dram Bakus.
- Ópera Chinesa de Pekín – China – *Río de outono, voda de primavera e outono, disturbios no palacio celestial e roubo da herba divina* – Autoría: Sun Wukong – Dirección: Wang Yi-Da.

5ª edición - 1989 (3 – 6 agosto)

- La Cubana – Catalunya – *Cómeme el coco, negro* – Autoría e Dirección: Jordi Milán.
- Sarabela Teatro – Galiza – *Xacobe ou a sumisión* – Autoría: Eugène Ionesco – Dirección: Ánxeles Cuña.
- Motusse et Paillasse – Francia – *OK Boss* – Autoría e Dirección: Philippe Goudard e Maripaule Goudard.
- Tanxarina – Galiza – *Coca, a volta da besta* – Autoría e Dirección: Tanxarina.
- Johny Melville – Reino Unido – *Tongue – in – chic* – Autoría e Dirección: Johny Melville.
- L'Avalot Teatre – Catalunya – *Caos*. Rúa. *Elitres* – Autoría e Dirección: L'Avalot.
- Teatro de la Ribera – Aragón – *El círculo de tiza* – Autoría: Bertolt Brecht – Dirección: Pilar Laveaga.
- Julie – Plasticiens Volants. Francia – *Kirkenes* – Autoría e Dirección: Plasticiens Volants.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4ª edición - 1988 (21 – 25 xullo)

- La Tartana – Madrid – *La flauta mágica* – Autoría e Dirección: Juan Muñoz e Carlos Marquerie.
- Plan K – Bélxica – *Se as pirámides fosen cadradas* – Autoría e Dirección: Plan K.

- Medusa – Galiza – *Mulieribus* – Autoría: Dorotea Bárcena – Dirección: Fernanda Lapa.
- Centro Dramático Galego – Galiza – *Espectros*– Autoría: Ramón Otero Pedrayo – Dirección: Manuel Lourenzo.
- Os Comediantes do Porto – Portugal – *Pássaro verde* – Autoría: Carlo Gozzi – Dirección: João Paulo Costa.
- Jordi Bertrán – Catalunya – *Escolma* – Autoría e Dirección: Jordi Bertrán.
- Atalaya – Andalucía – *A rebelión dos obxectos* – Autoría: Maiakovski – Dirección: Ricardo Iniesta.
- Artello – Galiza – *Gran venta 10º Aniversario* – Autoría e Dirección: Santiago Montenegro.
- Corrales de Comedias – Madrid – *¡Divorcio más divorcio y otras veces divorcio!* – Autoría: Cervantes – Dirección: Corrales de Comedias.
- AFIC Teatre – Catalunya – *Corpus*– Autoría e Dirección: Miquel Rimbau.

3ª edición - 1987 (24 xullo – 1 agosto)

- Teatro Núcleo – Italia – *Luces* – Autoría: Colectiva – Dirección: Cora Herrendorf e Horacio Czertok.
- Zintzilik Konpainia – Euskadi – *Aspirina para dous* – Autoría: Woody Allen – Dirección: Jokin Cueto.
- S/N Selección Natural – Madrid – *Acciones* – Autoría e Dirección: Colectiva.
- Centro Dramático Galego – Galiza – *A Pousadeira* – Autoría: Carlo Goldoni – Dirección: Xan Cejudo.
- Teatro del Alba – Aragón – *Así que pasen cinco años* – Autoría: Federico García Lorca – Dirección: Santiago Meléndez.
- Seiva Trupe – Portugal – *Um cálice de Porto* – Autoría: Benjamim Veludo, Manuel Dias e Norberto Barroca – Dirección: Norberto Barroca.
- Les Privés – Francia – *Les privés* – Autoría e Dirección: Colectiva.
- Compañía Luís Seoane – Galiza – *Aquela historia de Bly* – Autoría e Dirección: Manuel Lourenzo.
- Compañía do Malbarate – Galiza – *Xogo de damas* – Autoría: Anxo Rei Ballesteros – Dirección: Eduardo Alonso.
- Bekereke Antzerkitaldea – Euskadi – *Ao fondo á dereita* – Autoría: Colectiva – Dirección: Elena Armengod.
- Compañía de Teatro Francisco Nieva – Madrid – *Las aventuras de Tirante el Blanco* – Autoría e Dirección: Francisco Nieva.

- Al Victor Produccions – Catalunya – *Ribadavia é móbile* – Autoría e Dirección: Colectiva.
- Centro Cultural de Delphos – Grecia – *As bacantes* – Autoría: Eurípides – Dirección: Theodoros Terzopoulos.

2ª edición - 1986 (27 – 31 agosto)

- Cachirulo – Galiza – *Falabarato* – Autoría: Marcelino de Santiago "Kukas" – Dirección: Jorge Rey e Kukas.
- Esperpento – Andalucía – *La Marquesa Rosalinda* – Autoría: Ramón María del Valle-Inclán – Dirección: Juan Carlos Sánchez.
- Pé de Vento – Portugal – *Na ilha do tempo* – Autoría: Álvaro Magalhães – Dirección: João Luiz.
- Compañía Luís Seoane – Galiza – *A larva furiosa* – Autoría: Manuel Lourenzo – Dirección: Xosé Manuel Rabón.
- Centro Dramático Galego – Galiza – *O enfermo imaxinario* – Autoría: Molière – Dirección: Eduardo Alonso.
- Teatro del Alba – Aragón – *El rayo colgado* – Autoría: Francisco Nieva – Dirección: Santiago Meléndez.
- Geroa – *Doña Elvira, imagínate Euskadi* – Autoría: Ignacio Amestoy – Dirección: Antonio Malonda.
- Artristras – Catalunya – Animacióm de rúa.
- Moucho Clerc – Galiza – *Gali and Matías* – Autoría: Helene Parmelin – Dirección: Xan Cejudo.
- Pigeon Drop – Holanda – *Onde está a festa?* – Autoría e Dirección: Colectiva.

1ª edición - 1984 (27 agosto – 2 setembro)

- Teatro Titirití – Galiza – *A cova do Rei Cintolo* – Autoría e Dirección Titirití.
- Teatro Caritel – Galiza – *Iisto non é serio, señores!* – Autoría: Karl Valentin – Dirección: Teatro Caritel.
- Compañía Luís Seoane – Galiza – *Edipo Rei* – Autoría: Sófocles – Dirección: Manuel Lourenzo.
- Pepe Rubianes – Catalunya – *Pay-Pay* – Autoría e Dirección: Pepe Rubianes.
- Teatro Margen – Asturias – *Redoblando* – Autoría e Dirección: Teatro Margen.
- Teatro Margen – Asturias – *Otelo*– Autoría: William Shakespeare – Dirección: Emilio Sagi.
- La Cubana. Catalunya – *Cubana'S Delikatessen*. Once accións independentes de teatro na rúa. – Autoría: Colectiva – Dirección: Jordi Milán.

• AUTOMATS. En Mercería Vidal.

- FINESTRA D'ART. En Modas Aliende.
- UNHA TRAMPA PARA TEREIXA
- MESA PEPITORIA. Na beirarrúa do Arrabaldo.
- EL SOPAR. No Clube Artístico.
- EMPEDRAT MACROBIOTIC. No mercado municipal.
- VOYEURS: VOYEZ VOU. En Cafetería Amando.
- SUSEXO. Na rúa Norde, 6 (no Arrabaldo).
- TOURS LA CUBANA. Na rúa Calvo Sotelo, diante do Bar Avión.

- Teatro Artello – Galicia – *Celtas sen filtro* – Autoría: Xosé Luís Méndez Ferrín – Dirección: Eduardo Alonso.

- La Fura dels Baus – Catalunya – *Accions* – Autoría: Colectiva – Dirección: Marcel·lí Antúnez Roca.

- Teatro Antroido – Galiza – *Percival* – Autoría: Xosé Luís Méndez Ferrín – Dirección: Roberto Vidal Bolaño.

- Teatro Cambaleo – Madrid – *Ave-Roc* – Autoría e Dirección: Emilio Goyanes e Cambaleo.

- Teatro Cambaleo – Madrid – *En busca del tesoro* – Autoría e Dirección: Cambaleo.

- Theatre La Mie Pain – Francia – *Seance-Friction* – Autoría: Colectiva – Dirección: Yves Kerboul.

- Centro Dramático Galego – Galiza – *Woyzeck* – Autoría: Georg Büchner – Dirección: Xulio Lago.

- Teatro Ingenuo Clowns – Italia – *Rie Paiaso* – Autoría e Dirección: Ingenuo Clowns.

5.4.2. A MITCF. Mostra Internacional de Teatro Cómico e Festivo de Cangas.

5.4.2.1. Xénese e desenvolvemento.

A Mostra Internacional de Teatro Cómico e Festivo de Cangas nace no ano 1984 coa marca da comedia e o carácter festivo, pero tamén absorbendo a tentativa da conexión galego-portuguesa que a política teatral da administración lle quere imprimir nun primeiro termo ao festival de Cariño. Se ben naquela planificación teatral dos festivais de 1984 a conexión coa área lingüística portuguesa parecía estar reservada para a mostra de Cariño, a máis antiga, o certo é que tanto Cangas como a comisión Mancomunada de Cultura que orgniza a I Mostra de Teatro Infantil Galego "Xeración Nós" contan con grupos de Portugal. É certo que Cariño convidará a dous grupos na primeira edición de reconversión en galego-portuguesa, aos Comediantes do Porto co espectáculo Ederra e a Seiva Trupe con Misterio Bufo, no ano 1984, pero o carácter discontínuo desta Mostra do norte, que xa viña funcionando dende 1978 grazas á promoción da Asociación Cultural Malveira, contrasta coa constancia que podemos apreciar na relación con Portugal da Mostra de Cangas, non só nos

espectáculos, que como podemos ver nas quince primeiras edicións case a totalidade dos anos hai presenza de como mínimo un grupo portugués, senón tamén pola súa participación activa nas coproducións, encontros e actividades do teatro galego-portugués dunha banda e da outra do Miño, coa implicación tamén da compañía local Teatro de Ningures.

Nas primeiras 15 edicións da MITCF de Cangas, podemos comprobar que o festival permite achegarse a unha representación variada de diferentes estilos escénicos da man de directores moi representativos do teatro portugués coma José Caldas, José Martins, Helder Costa, a creación colectiva de Art'Imagem, João Brites, Dantas Lima, o Teatro de Marionetas do Porto, Roberto Merino, o Teatro do Semeador ou quen foi director do Teatro Municipal de Almada, promotor do festival desa mesma cidade e figura indiscutible dun dos focos teatrais de maior prestixio e estabilidade en Portugal como foi o director Joaquim Benite. Portugal é, sen dúbida, o principal país que confire o carácter internacional pero tamén a identidade do festival de Cangas, como veremos, xunto coa comedia, aínda que nin todos os espectáculos se axustarán a este condicionante que marca o rumbo do festival.

Como di o comunicado da Asociación de Actores e Actrices de Galicia con motivo da concesión do Premio de Honra Marisa Soto nos María Casares de 2021 á Mostra canguesa, ademais desas carcterísticas, existe un terceiro trazo moi relevante no impulso e desenvolvemento deste festival que é o seu vínculo co ámbito educativo, feito que xustifica tamén os encontros recentes que se teñen organizado no marco do festival, dentro das actividades paralalas, relacionado co teatro e a educación:

> A Mostra Internacional de Teatro Cómico e Festivo de Cangas (MITCFC) naceu en 1984 da man da Asociación Cultural Xiria, creada á súa vez un ano antes polo impulso dun grupo de persoas, na súa maioría docentes. Maruxa Barrio, Henrique Harguindey, Silda Alfaro, Xosé Manuel Pazos, Afonso Marcos ou, ao pouco tempo, Che Mariño contábanse nese grupo inicial que compartía un compromiso co Morrazo dende un punto de vista comunitario e cultural. Con esas motivacións, a novísima Asociación contactou coa Xunta de Galicia na procura de apoio institucional para poñer en marcha, entre outras actividades, unha mostra de teatro. Por aquela altura, Luís Álvarez Pousa era o director xeral de Cultura e dende o seu departamento, implicado na creación de estruturas para o sector escénico, lanzouse a proposta de que a futura Mostra de Cangas adquirise un xénero e unha personalidade singular. Así, Xiria decantouse polo humor e o carácter festivo que se respira no entroido de Cangas. (AA, 2021)

Finalmente e xa de tempos máis recentes, cómpre destacar un cuarto aspecto que fai cada

vez máis diferencial á Mostra de Cangas, son as súas xornadas de Mulleres en Acción, algo que tampouco escapa ao comunicado antes citado da AAAG e co cal xustifican a concesión dese galardón:

> Outro ano para marcar na historia da Mostra é 1997. Naquela edición, a organización da Mostra decidiu programar deliberadamente espectáculos feitos por mulleres. A raíz desa iniciativa, no ano 2000 xorden as primeiras xornadas Mulleres en Acción para reflexionar sobre a igualdade no sector escénico e comeza a aposta por aplicar á programación criterios de paridade, unha aposta hoxe consolidada e pioneira no teatro estatal. Dende 2012, entrégase ademais o Premio Mulleres en Acción para recoñecer a traxectoria profesional, social e cultural de mulleres, colectivos ou entidades que realizan un labor artístico que supón unha contribución relevante para a implantación da igualdade de xénero. Recibiron este galardón xa Aurora Marco, Mabel Lozano, Antía Cal, María Xosé Queizán, Sés, Mercedes Oliveira Malvar, Asunción Bernárdez Rodal, CIMA ou o Observatorio da Mariña pola Igualdade. Grazas a Mulleres en Acción, pasaron ademais pola Mostra referentes como Marcela Lagarde, Itziar Pascual, Dorotea Bárcena, Carmen Castro, Jill Greenhalgh, ou a Libraría Lila de Lilith. (AA, 2021)

A actual directora artística da MITCF de Cangas é María Armesto, quen recolle o legado histórico de Xosé Manuel Pazos, María Xosé Mariño ou Antón Lamapereira, se ben o modelo deste festival obedece máis a un tipo de Dirección colexiada, na que participan, con diferentes responsabilidades, Casilda Alfaro, Salvador del Río, Xoan Carlos Riobó ou a propia María Xosé Mariño.

5.4.2.2. Edicións e repertorio.

Como diciamos, a Mostra de Cangas aposta dende os seus comezos polo humor como reto e como eixe estruturante da súa actividade, con todos os condicionantes e e dificultades que conleva realizar un festival arredor dun xénero, por moitas interpretacións, diversidades, subxéneros e matices que se lle poidan adxudicar aos apelidos cómico e festivo. Como podemos observar nun artigo de Vanesa Sotelo (2005, 25-26) sobre a XXII edición, o carácter cómico pode vir adxectivado de moitos xeitos, como a autora nos indica a raíz da recepción desa edición do festival. Amábel, divino, amargo, descarado, clásico, acedo, existencial, son moitos os elementos compositivos que se lle presentan á Dirección Artística dun festival destas características, para mesturalo con outros ingredientes e converter ao festival no laboratorio de pensamento e exploración arredor das funcións, variantes, técnicas da comedia en todas as súas dimensións. É certo que hai espectáculos como *Tempestad* (2014), algúns dos moitos espectáculos de Teatro del Norte, *Dionisos Aut* (2011)

ou *Teatro para pájaros* (2012) que dificilmente podemos buscar argumentacións para encaixalos nun marco cómico e festivo, pero é certo que este festival foi abrindo outras frontes que permitiron flexibilizar este marco co paso do tempo e quizais todas as dificultades engadidas de manter a coherencia en torno a este ámbito. Actividades como as xornadas ibéricas de publicacións teatrais (tendo en conta o asentamento no Morrazo da *Revista Galega de Teatro*) ou o "Revoltallo en pedra", froito da imporancia do teatro afeccionado e escolar, van á parte de novas iniciativas para fortalecer ese carácter cómico e festivo como é a posta en marcha do Torneo de Dramaturxia en 2017, un formato importado doutro festival, o Temporada Alta de Girona, que ten en Cangas o seu acomodo celebrativo na Sala Son, como xeito de divulgar a creación dramática galega contemporánea de xeito lúdico e en formato de competición.

A Mostra de Cangas contou coa coordinación de diferentes persoas que, no marco do seu carácter cómico e festivo ante o dito popular "A chorar a Cangas" (como subversión e evidencia do carácter contestatario da arte escénica) van incorporando de xeito paulatino a través dos anos, se ben é certo que este é un dos festivais con carácter máis asembleario o que, para ben e para mal lle concede unha disparidade maior fronte a outros de forte marca personalista na Dirección Artística. Aínda existindo un grupo coa división de apartados e tarefas, o traballo de coordinación estivo asinado, nesta orde, por Xosé Manuel Pazos, Che Mariño, Casilda García, Antón Lamapereira e María Armesto ao longo da súa historia. Esta última directora é que recolle e poroxecta cara o futuro o festival, do que poderiamos establecer tres etapas: dende o seu nacemento ata 1997 (ano da posta en marcha do clico Mulleres en Acción), dende 1997 ata o ano 2002 (coa mellora de infraestuturas que traerá o novo Auditorio Municipal) e dende 2002 ata a actualidade pola proxección de novos obxectivos que sisntetiza a propia directora nunha publicación recente:

> Na última década, a MITCFC acadou os seguintes obxectivos:
>
> - Consolidar as liñas programáticas baseadas na coherencia artística e social.
> - Crecer tanto en días como en cantidade, calidade e variedade das propostas escénicas programadas.
> - Abrir unha liña para visibilizar a obra de grandes creadoras esquecidas pola historia, como foron a pintora María Mazás ou a compositora Emma Pino, con exposicións, concertos e a produción dos audiovisuais das videocreadoras, Area Erina e Nani Miras.
> - Consolidouse a liña da coprodución con novas e vellas compañías, tanto de propostas de novas linguaxes escénicas como de espectáculos de corte máis clásico.
> - Colaboración activa con ADICAM-Asociación de diagnosticadas de cancro de mama, ofrecéndolles obradoiros gratuítos, charlas e entradas solidarias.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

- Constatouse a fidelidade, diversificación e crecemento de público.
- Consolidáronse novos espazos de exhibición ademais do auditorio, como son a capela do Hospital, sala de exposicións, casa da cultura, praias, rúas, bares e parroquias.
- Nos dous últimos anos acadouse un orzamento de 100.000 € e para 2020 está previsto superalo. Consolidáronse tanto as axudas públicas de Concello, Deputación, Agadic como o financiamento privado de Frigoríficos do Morrazo, comercio local, A.C.Xiria e do público.
- No 2018 estableceuse unha irmandade da MITCFC co Singlot, festival de humor dirixido por Andreu Buenafuente en san Feliu de Guíxol, creando un manifesto conxunto en defensa do humor e a liberdade de expresión e, tamén, con acordos programáticos que contemplan o intercambio de producións galegas coas premiadas á produción polo Singlot.
- Recibimos premios que nos honran: 2018: Premio da Crítica de Galicia. 2015: premio 8 marzo, en recoñecemento ao labor a prol da igualdade e paridade, da Concellería de Servizos Sociais do Concello de Cangas. 1997: Premio Xohan de Cangas á creación e consolidación da MITCFC.
(Armesto: 2022, 332-333)

En canto ao repertorio dramatúrxico, podemos ver que a Mostra de Cangas constrúese unha certa variedade do xénero, dende a creación contemporánea (entre o monólogo cómico, a comedia de situación ou a comedia de costumes) e a de autores clásicos, con especial destaque para Molière ou os autores do Século de Ouro español e grandes ausencias dos autores cómicos grecolatinos (Aristófanes, Plauto ou Terencio). Ten especial relevancia a presenza de espectáculos que parten de textos de Darío Fo e cómpre sinalar como elemento positivo, dende o noso punto de vista, a fuxida de formatos televisivos populares que puidesen abeirar o festival a unha cómoda posición no humor branco ou de grandes maiorías. Dende o noso punto de vista, o festival faise máis interesante cantos máis contrastes propicia na diversidade de formatos e subxéneros ou cuestións morais asociadas aos límites do humor que converten a un espectáculo nunha experiencia sociolóxica e de reflexión ética, como é o caso de *La gran ofensa*, na última edición analizada.

Cómpre sinalar, no ámbito da autoría das pezas presentadas polo festival que apenas un 11% delas son de autoría integramente feminina, aínda que esa porentase vese aumentada nos últimos quince anos, momento que coincide coa posta en marcha do ciclo Mulleres en Acción, mais en ningún momento chega a ser paritaria, como se pode ver na documentación das úlimas edicións analizadas. Se eliminamos a coautoría ou creación colectiva, esa porcentaxe de autoras aumenta, mais aínda resulta insuficiente para un festival que loita decidida e claramente por acadar esa cota de representatividade e sinala unha realidade de desigualdade, sobre todo se nos centramos nas autoras de comedias.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Con respecto á procedencia, aínda que o humor no teatro físico, no clown, o circo ou as artes de rúa poderían abrir moitas fronteiras á diversidade étnica e continental, o festival non deu excesivas mostras de aproveitamento de tal oportunidade e céntrase na procedencia maioritariamente europea e na posta en valor de artistas locais, moi vinculados ao Morrazo e incluso ao propio comité de coordinación e dirección da Mostra, o que nos abre de novo o debate sobre a pertinencia e o carácter ético da programación de espectáculos ou da contratación de actividades nas que participe algún membro da organización. Así, veremos na relación de autores, dramaturxistas ou creadores e directores/as da comarca nomes coma o de Vanesa Sotelo, Xosé Manuel Pazos, María Armesto, Salvador del Río, Santiago Cortegoso, Celso Parada, etc.

A implicación e influencia das dinámicas dunha compañía, que chegou a ser compañía residente en Cangas, como é Teatro de Ningures, na configuración do festival, marca a súa actividade en certas lóxicas, pois froito dos intercambios e as coproducións que un festival poida facer dispondo de tal posibilidade, como pode ser no ámbito galego o FITO ou no ibérico a Companhia de Teatro de Almada co seu festival, poden acontecer feitos que van marcar trazos de identidade ou recorrencias. Así, un feito recurrente é a presenza do director de escena Etelvino Vázquez no festival, coa súa compañía Teatro del Norte, pois é un director moitas veces convidado para dirixir na compañía Teatro de Ningures e ocupa un lugar privilexiado polo seu legado non só na creación senón en certa maneira na formación de toda unha xeración de actores e actrices vinculados ao teatro profesional de Cangas. Quizais por ese motivo tamén, foi escolleito como o primeiro profesional da escena non galego parlante en recibir o Premio Xiria ao labor teatral na Mostra de 2014.

Con respecto á recepción crítica, os festivais de Cangas e Ribadavia son os que maís presenza teñen nas páxinas da Revista Galega de Teatro, pero sobre todo o primeiro por cuestión de cercanía os membros do seu consello de redacción. Un dos seus cronistas rexistra o carácter combativo e a implicación popular do festival con motivo da celebración da 18ª edición. Ademais do Revoltallo en pedra, ciclo que procuraba poñer en valor o sentimento creativo da poboación e dar a oportunidade para que distintos colectivos se sentisen integrados e puidesen mostrar os seus traballos en lugares diversos da localidade, a rúa sempre foi un campo de traballo importante da Mostra de Cangas, aínda sen querelo completamente, como nos di Pepe Marín (2001: 72):

> Cansa das promesas dunhas autoridades políticas que escolleron datas electorais posteriores -outubro- que non as teatrais, para inauguraren o tan ansiado Auditorio Municipal, a

> organización da Mostra, que na XVIII edición agardou a decembro por un lar, tomou dúas decisións moi acertadas, a criterio do cronista: unha celebra-la Mostra nas súas datas naturais en rúas e locais alternativos, dúas, promover unha inauguración extraoficial do Auditorio con entidades e axentes culturais da bisbarra que precisamente abriron os actos deste ano.
>
> ¡Estamos na rúa! Proclamaba o cartel deste ano, obra do pintor Lito Portela, e a carón dese berro programáronse vintetrés espectáculos de dezaseis compañías, cun prólogo musical a cargo da Big-Band do Morrazo.

Esa repercusión na vida local fai que a maior parte da recepción teatral deste festival, aínda en datas recentes, aconteza maioritariamente en medios locais ou comarcais, coa excepción do periódico de artes escénicas *Artezblai*. Precisamente, na edición dixital deste medio especializado atopamos unha reflexión do crítico e investigador teatral Afonso Becerra, que nunha crónica de 2016 celebra a incursión da compañía Matarile Teatro, de referencia e prestixio dentro e fóra de Galicia, despois de 32 edicións e tamén reflexiona sobre o concepto de comicidade que dende o seu punto de vista traballa a actual Dirección Artística do festival:

> Además de mucho teatro de calle, encuentros y cursos, los días que yo pude asistir se dio la aparente coincidencia de que la comicidad siempre tenía que ver con el tratamiento más que con el asunto. Seguramente no tiene nada que ver con una coincidencia sino con una apuesta de programación por parte de María Armesto, dramaturga, directora de escena y activista del feminismo. Una apuesta que se agradece porque huye de lo obvio y de lo redundante, que sería abordar asuntos risibles con un tratamiento también cómico. (Becerra, 2016).

As circunstancias políticas e a liberdade de expresión levaron á Mostra a celebrar a súa 35ª edición no marco dunha reivindicación dos dereitos e liberdade conseguidas durante a democracia ao ver a moistos artistas sancionados, mesmo con penas de prisisón, por exerceren a súa liberdade creativa empregando o humor como ferramenta e as diferentes linguaxes artísticas como soporte para vehicular a súa crítica ou a súa mofo con respecto a algún asunto de actualidade. Deste xeito abría o programa na Mostra de 2018:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Ata no medievo os reis toleraban aos bufóns satirizando sobre todo, incluídos os propios reis. Quen nos ía dicir que no 2018 teriamos que reprimir as nosas palabras como en 1979, cando podiamos ler a revista Hermano Lobo, ou ver a Gila, Tip e Coll, Martes e Trece, etc., facendo todo tipo de chanzas xeniais sobre a guerra, un convento de monxas ou Carrero Blanco sen que a ninguén se lle ocorrese impartir xustiza contra os cómicos. Un chiste, por satírico ou malo que sexa é FICCIÓN. Non nos cansaremos de dicilo, o teatro e o humor, igual que o entroido ou a

> consagracón do pan de ácimo na eucaristía son FICCIÓN, convencións pactadas pola sociedade para administrar a realidade e poder deformala, criticala, satirizala e mellor analizala.

O carácter específico destes festivais coma o cómico de Maia, o MIM de Sueca, os de teatro clásico mesmo ou os de artes de rúa, convétense nun espazo indóneo para crear un ambiente de laboratorio creativo e de investigación para xerar coñecmento e saberes aplicados a ese ámbito de actuación do propio festival. Neste sentido, o cómico e festivo é unha oportunidade para Cangas áinda por explotar en toda a súa dimensión, tanto creando alianzas con máis festivais afíns, como o propio Festiclown ou Manicómicos dentro de Galicia ou o de Araia en Álava, o Cómic de Figueres, etc. Como indicaba Jardiel Poncela, o humorismo non é algo privativo dunha determinada raza, nin unha escola definida nin algo actual, por iso debe ser estudado ao calor das novas realidades, das circunstancias que un festival e un contexto coma o festival de Cangas, arrimado á coorente antropolóxica e popular que atesoura a cultura galega en contraste con outras que pode traer un festival denominado internacional, tanto poden achegar para unha escola do humor galega, alén da retranca como apunta tamén Félix Caballero nalgún dos seus estudos.

No ano 2011 o festival instaura o Premio do Público, dinámica compartida cos festivais de Carballo e de Ribadavia e que supón tanto unha ferramenta útil e de achega de moito coñecmento para a planificación e autoavaliación do festival coma para a impliación activida e o sentimaneto de participación e poder do público. Analizando a listaxe de premios podemos extraer unha serie de datos e ideas que poden resultar moi útiles para observar o comportamento do público, a tendencias estéticas dominantes, os temas no caso de seren compartidos e outros datos que o festival,m sen ter por que epregalos como unha guía de concesión epista fácil para o deseño e a selección dos espectáculos, serve como coñecmento para activar dinámicas en relación coas tendencias dominantes, actividades que cuestionen, matice, dialoguen ou sirvan de contraste a eses procesos de recepción experimentados.

A listaxe dos premios do Público da MITCF é a seguinte:

2020. THE PRIMITALS, da compañía YLLANA & PRIMITAL BROTHERS (Madrid)

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2019. ELECTRA, da compañía do CHAPITÔ (Portugal)

2018. PARAÍSO PINTADO, da compañía PEPA PLANA (Cataluña)

2017. EMILIA, da compañía TEATRO DEL BARRIO (Madrid)

2016. INTERRUPTED, da compañía TEATRO EN VILO (Madrid)

2015. LA FLAUTA MÁGICA, da compañía DEI FURBI (Cataluña)

2014. MACBETH, da compañía do CHAPITÔ (Portugal)

2013. EUROZONE, da compañía CHÉVERE TEATRO (Galicia)

2012. MEMORIAS DUN NENO LABREGO, da compañía ABRAPALABRA (Galicia)

2011. ZIC ZAG, de JOSEPH COLLARD (Bélxica)

O primeiro artista desta listaxe é o mestre do clown, artista de humor visual Joseph Collard, con experiencia en espectáculos en solitario ou grandes formatos en compañías coma Cirque du Soleil. Malia o premio, non recuncará no festival, o que pode supor unha oportunidade perdida pero tamén unha decisión de non deixarse influenciar por certas correntes que poden facer primar as demandas maioritarias do público, como acontece coa pallasa, tamén prestixiosa no mundo do clown, moi presente en boa lóxica neste festival, Pepa Plana. Non acontece o mesmo con Teatro do Chapitô ou Teatro en Vilo, que si regresan, o que supón poder seguir a continuidade dos traballos e ofrecer ao público a posibilidade de acompañar e coñecer a progresión dos artistas que máis valoran.

O premio do público tamén nos pode achegar pistas sobre a relevancia de Yllana nos festivais e nas programacións de moitos teatros, viamos que en Carballo era una das compañías con maior asiduidade, o que acontece tamén en Cangas. Esta foi unha compañía que revolucionou o mundo do humor dende a linguaxe do teatro xestual, con espectáculos memorables coma 666, un grupo que dende o seu nacemento en 1991 viaxou por máis de 48 países. Creou máis de 37 espectáculos e chegou a máis de seis millóns de espectadores, alén dos premios e recoñecementos da crítica. No festival de Carballo ten presenza en todas as etapas, mentres que en Cangas nótase unha leve caída en época máis recente, cando o festival semella procurar o achegamento a novas creadoras ou tendencias emerxentes.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Desta listaxe, as compañías galegas, con moita importancia en termos porcentuais no festival, son Chévere e Abrapalabra. Aínda así, nótase unha gran diferenza porcentual na presenza do teatro galego na década dos 80 e principios dos 90 coas últimas décadas. Na primeira parte obsérvase un grande afastamento, especialmente do Centro Dramático Galego que, a diferenza de Ribadavia, na Mostra de Cangas está totalmente ausente. Isto semella indicar que este festival desexa percorrer outra traxectoria diferente á marcada pola institucionalidade.

De xeito contante e equilibrado, dende os inicios do festival ata a actualidade, a programación galega convive cunha diversidade de espectáculos procendentes doutras comunidades, tentando explorar sempre as distintas liñas do humor e da festa a través da creación escénica, se ben notamos cualitativamente a ausencia de compañías referentes coma Xarxa Teatre, non só porque esta compañía de Vilarreal (Comunidade Valenciana) do ano 1983 sexa, ao igual ca Comediants ou Dagoll Dagom, un referente na creación e investigación de base festiva, antropolóxica (neste caso coa pirotecnia como base dos elementos compositivos) ou de participación popular en espazos abertos. Tamén a botamos en falta por ser unha oportunidade para o festival no senso de poder establecer liñas de investigación máis alá da exhibición arredor do festivo e do cómico, como fixo Xarxa Teatre no ano 1999 coa posta en marcha dunha publicación especializada, a revista *Fiestacultura*, que hoxe é un referente indiscutible dentro deste ámbito do coñecemento e da creación.

5.4.2.3. Fortalezas e feblezas. Análise crítica e conclusións.

En resumo, vemos que este festival funciona en certo modo como catalizador de moitas experiencias teatrais do Morrazo, algunhas senlleiras do teatro escolar e do ámbito educativo como a Mostra de Ensino Secundario (MOTESMO) liderada por Pedro Pablo Riobó, a sección do sur da Escola Dramática Galega, a Revista Galega de Teatro (o que foi o seu director, Antón Lamapereira, chegou a dirixir algunha edición tamén da Mostra) e profesionais, sobre todo vinculados á compañía Teatro de Ningures. Tivo dende os seus comezos unha forte e sostida relación co teatro portugués, ben a través de espectáculos con compañías coma o TAI do Porto, que repite grazas ao recordo memorable que para moitos supón a recepción de *O gato Malhado e a andorinha Sinhá* (Lamapereira, 2021), ben a través do impulso que persoas coma Xosé Manuel Pazos lle deron para levar a cabo proxectos coma o Teatragal.

Nos últimos anos aposta por unha maior perspectiva de xénero e unha maior diversificación

de actividades e espazos (SalaSon, Capela, rúas, Auditorio, etc.). A súa etiquetaxe no ámbito cómico e festivo pode resultar condicionante, pero ao seren etiquetas moi abertas, tamén poderían ser convertidas en oportunidade de formación, laboratorio e xeración de pensamento en alianza con mostras afíns, sobre todo en momentos de certa anomia e crise dos dereitos fundamentais, coma o das liberdades de expresión e creación, como afirmaba o actor e dramaturgo Carlos Santiago no Manifesto Galego do Teatro en 2019 indicando que "unha lexión de artistas vén sendo convocada ultimamente perante os tribunais para daren conta das súas sátiras e das súas impertinencias"[24], ao tempo que facía un repaso etimolóxico sobre a palabra obscena. Nese senso, a MITCFC podería e pode sen dúbida ser a vangarda de tantas accións sociais, artísticas e formativas aínda con maior intensidade.

5.4.2.4. Documentación da programación.

36ª edición – 2019 (28 xuño – 6 xullo)

- Companhia do Chapitô – Portugal — Portugal — *Electra* – Autoría: Sófocles/Creación colectiva – Dirección: Jose Carlos García e Cláudia Novóa.
- Nao d'amores – Castela – León – *Comedia Aquilana* – Autoría: Bartolomé de Torres Naharro – Dirección: Ana Zamora.
- La bendita compañía – Cataluña – *La gran ofensa* – Autoría: Dani Amor, Oriol Pérez, Serapi Soler e Cristian Valencia – Dirección: Oriol Pérez e Serapi Soler.
- Quico Cadaval – Galicia –*Vacas, guerras, porcos e crego* – Autoría/Dirección: Q. Cadaval
- Aporía Teatro e Theatre of the ancients – Galicia e Illas Baleares – *A illa das matriarcas* – Autoría/Dirección: Diana Mera e Joanna Hruby.
- La Zaranda – Madrid – *El desgüace* de las musas – Autoría: Eusebio Calonge – Dirección: Paco de La Zaranda.
- Teatro del Norte – Asturias – *El desgüace de las musas* – Autoría/Dirección: E. Vázquez.
- PT. Excéntricas – Galicia – *Carpe Diem* – Autoría: Rubém Fonseca – Dirección: Quico Cadaval.
- Teatro en Vilo – Madrid – *Generación Why* – Autoría:Creación colectiva – Dirección: Andrea Jiménez.
- Monicreques de Kukas – Galicia – *Arlequina* – Autoría: Marcelino de Santiago (Kukas) – Dirección: Isabel Rey Pousada e Marcelino de Santiago (Kukas).

24 O manifesto poder lerse integramente no web da *Erregueté, Revista Galega de Teatro*: https://erreguete.gal/2019/03/11/manifesto-galego-dia-mundial-teatro-carlos-santiago/ (Santiago, 2019)

- Ricardo de Barreiro – Galicia – *A+ A* – Autoría/Dirección: Ricardo de Barreiro.
- Maiclown / Artlequin – Madrid – *Tentación divina* – Autoría: Maité Esteban Oliva – Dirección: Maité Esteban Oliva e Rolando San Martín.
- Ymedioteatro – Andalucía – *Sie7e* – Autoría/Dirección: Ymedioteatro.
- Muu – Galicia – *Cruch* – Autoría: Muu – Dirección: Natalia Outeiro "Pajarito".
- Mónica Sueiro – Galicia – *15 Minutos* – Autoría/Dirección: Mónica Sueiro.
- Pina Polar – Polonia – *Donna Quixota* – Autoría: Joanna Sakowicz – Dirección: Aitor Basauri (SpyMonkey).
- Larraitz Producións Artísticas – Galicia– *Dona Barriga Verde* – Autoría: Larraitz Urruzola Dirección: Santi Prego.
- Cie de-chaînée – Francia – *Tout ira bien* – Autoría/Dirección: María Cárdenas.
- Sempre arriba – Galicia – *C'est pas possible* – Autoría: Marta Iglesias, Mamen Olías, Jaume Navarro – Dirección: Mamen Olías, Jaume Navarro (La Industrial Teatrera).
- Teatro tío Teixo – Galicia – *Proxecto Cuco: Cultura contra o cambio climático* – Autoría: Anxo Moure, Servando Barreiro – Dirección: Servando Barreiro, Anxo Moure.
- PT. Excéntricas – Galicia – *Cartoóns* – Autoría: Rubém Fonseca – Dirección: Víctor Mosqueira e Josito Porto.

35ª edición – 2018 (29 xuño – 8 xullo)

- Waxwing Theatre – República Checa –*Loutkoviste* – Concepto: Tána Svehlová – Creación: Waxwing Theatre/Art Prometheus.
- Lucchettino – Italia —*Maghi per una notte* – Autoría: Luca Regina e Tino Fimiani. Dirección: Paolo Nani.
- Dulce Duca/Pistacatro – Portugal/Galicia –*Un belo día*– Autoría: Dulce Duca – Dirección: Iris Ziordia.
- Projeto Ez – Portugal – *Ed Sub* – Autoría: Miguel Branca – Creación: Joao Pinto.
- Centro Dramático Galego – Galicia – *Divinas Palabras Revolution* – Autoría: Valle Inclán – Dramaturxia/Dirección: Xron.
- Pepa Plana – Cataluña – *Paraíso pintado* – Autoría: Ferruccio Cainero e Pepa Plana – Dirección: Ferruccio Cainero.
- La Joven Compañía – Madrid – *Play Off* – Autoría: Marta Buchaca – Dirección: José Luís Arellano García.
- Vania Produccions – Cataluña – *Jazz Bodas de Fígaro* – Autoría: Amadeus Mozart/Lorenzo da

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ponte – Dirección/Adaptación: Paco Mir – Adaptación musical: Jaume Vilaseca.
- Mireia Miracle – Cataluña – *Rojo* – Autoría/Creación/Dirección: Mireia Miracle – Mirada externa: Leandre Ribera.
- Lanórdika – Andalucía – *Rojo estándar* – Dramaturxia: Alba Sarraute – Creación: Greta García e Dario Dumont — Dirección: Rosa Díaz.
- Compañía La Tal – Cataluña — *Carilló* – Creación: Cia. La Tal.
- El que maqueda de Teatre & L'Avalot – Cataluña – *Los secretos de Mr. Strómboli* – Autoría: Andréu Banús/Joan Fernández/Jaume Baliarda – Dirección: Joan Fernández/Andréu Banús.
- Matarile Teatro – Galicia – *Teatro Invisible* – Creación/Dirección: Ana Vallés.
- Eme2 – Galicia – *A leituga*– Autoría: César Sierra – Dirección: Victor Duplá.
- Xarope Tulú – Galicia – *Nómades* – Autoría: Atenea García, Nicolás Zamorano, Gena Baamonde, Diego Martínez e María Roja – Dirección: Gena Baamonde.
- ButacaZero – Galicia – *Na Butaca:Fantasía nº 3 en Dor Maior* – Dramaturxia/Dirección: Esther F. Carrodeguas.
- Mónica Camaño – Galicia – *Laboratorio de Estremonías* – Creación: Mónica Camaño.
- Iria Sobrado – Galicia – *Brinde* – Creación: Iria Sobrado.
-Enconarte Producciónss – Galicia – Autoría: Déborah Vukusic, Marián Bañobre, Arantxa Treus e Rocío Romero – Dirección: Marián Bañobre.
- Casilda Alfaro/Adrián Ríos/MITCFC – Galicia – *Silda & Hadrián* – Autoría: Manuel Lourenzo – Dirección: Salvador del Río.
- Impropias e Afonso Becerra – Galicia – *Chick Flick/Confío-te o meu corpo* – Autoría/Dirección: Esther F. Carrodeguas.
- Catropés – Galicia – *Animacreques* – Autoría/Dirección: Ánxela Blanco e Vanessa Rivas.
- Autoestopista intergaláctico/Pistacatro – Galicia – *Autoestopista intergaláctico* – Autoría: Aitor Garuz – Dirección: Aitor Garuz/Loco Brusca.

34ª edición – 2017 (30 xuño – 8 xullo)

- Théâtre du Mouvement / La Mecànica – Francia/Illas Baleares –*Encore une heure si courte*– Textos musicais: Georges Aperghis – Dirección: Claire Heggen.
- Teatro del Barrio – Madrid – *Emilia* – Autoría: Noelia Adánez – Dirección: Anna Rodríguez.
- A tiro hecho –Valencia – *La Sección* – Autoría: Ruth Sánchez González e Jessica Belda – Dirección: Carla Chillida.
- Nueve de Nueve – Aragón – *La extinta poética* – Autoría: Eusebio Calonge – Dirección: Paco de la Zaranda.

- Circovito – Andalucía – *Equilibrando ilusiones* – Autoría e Dirección: Víctor Sánchez.
- Maintomano – Francia/Castilla-León – *Ekilibuá* – Autoría/Dirección: Morgane Jaudou e Marcos Rivas.
- Las Polis Dúo Clown – Castilla-La Mancha – *Las Polis* – Dirección: Christophe Thellier.
- Contraproducións – Galicia – *Nacidas Libres* – Autoría: Cándido Pazó – Dirección: Cristina Domínguez.
- Chévere – Galicia – *Río Bravo* – Autoría: Chévere – Dirección: Creación Colectiva.
- Tanxarina Títeres – Galicia – *A galiña azul* – Autoría: Cándido Pazó, adaptación do conto de Carlos Casares – Dirección: Cándido Pazó.
- Pistacatro – Galicia – *Outono* – Dramaturxia/Dirección: Antón Coucheiro.
- trasPediante – Galicia – *UP2Down* – Dramaturxia: Natalia Outeiiro "Pajarito" e Kirenia C. Mártínez – Dirección: Arturo Cobas.
- Enconanrte Producióńs – Galicia – *Non é país para conas* – Autoría/Dirección: Diana López Varela.
- AveLina Pérez – Galicia – *Os can s non comprenden a Kandinsky* – Dramaturxia/Dirección: AveLina Pérez.
- Inherente Teatro/MITCFC – Galicia – *Agares que buligan gozando ao sol dunha habaneira que non é* – Autoría e Dirección: Noelia Blanco, Celina Fernández, Pía Nicoletti e Laura Iturralde.
- Natalia Outeiro "Pajarito" – Galicia – *A vida tola* – Autoría/Dirección: Natalia Outeiro e Antón Coucheiro.
- Teatro en Punto – Galicia –*Unha rosa entre as pernas*– Autoría: Afonso Becerra de Becerreá – Dirección: Gloria Rico.
- Adrián Ríos – Galicia – *Xanciño "Chismes"* – Creación : Adrián Ríos.
- Carballo con botas – Galicia – *Teatro na mochila* – Creación: Anxo Moure Mosqueira.
- Nelson Quinteiro – Galicia – *Pequeño cabaret infantil* – Autoría/Dirección: Nelson Quinteiro.

33ª edición – 2016 (1 – 9 xullo)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- Les Bleus de Travail – Francia – *Le voyage de noces* – Creación/Interpretación : Alexandre Demay e Sylvan Granjon.
- Heyoka Thèâtre – Francia – *Tête de Pioche* – Autoría: Heyoka Théâtre – Dirección: Thierry Abline.

- Circ'Hulon – Francia –*Le Kioske à Mézigue* – Autoría: Circ´Hulon – Dirección: Jacques Hulon.
- Cão à chuva – Portugal – *Lullaby* – Creación/Interpretación: Rui Paixâo.
- Teatro del Barrio – Madrid– *El Rey* – Autoría/Dirección: Alberto San Juan.
- La Estampida – Andalucía – *Princesas del Pacífico* – Autoría: José Troncoso, Alicia Rodríguez e Sara Romero – Dirección: José Troncoso.
- ES&DD Arte – Madrid – *Las Cervantas* – Autoría: Inma Chacón e José Ramón Fernández – Dirección: Fernando Soto.
- Teatro en Vilo – España/Inglaterra – *Interrupted* – Creación orixinal: Fiona Clift/Andrea Jiménez/ Noemi Rodríguez /Blanca Solé – Co-creadoras: Ariana Cárdenas/Philipa Hambley/ Roisin O´Mahony/Esther Reamos – Dirección: Andrea Jiménez e Noemi Rodríguez.
- Matarile – Galicia – *El cuello de la jirafa* – Creación/Dirección: Ana Vallés.
- Chévere – Galicia – *Eroski Paraíso* – Dramaturxia/Dirección: Xron.
- Pisando Ovos – Galicia – *Give it a spin* – Música: Jas Processor – Creación: Ruth Balbís.
- Desastronauts – Galicia – *Máis alto aínda* – Creación/Interpretación: Raquel Veganzones e Girisho Gordon.
- Mundo Mandarina – Galicia –*O meu avó é mago* – Creación/Interpretación: Laura Muñoz.
- Limiar Teatro – Galicia – *A lingua na boca* – Dramaturxia/Dirección: Fran Núñez.
- Dani García – Galicia – *Don Gelati* – Creación/Interpretación: Dani García.
- Lois Soaxe – Galicia – *O Tiramillas* – Creación/Interpretación: Lois Soaxe.

32ª edición – 2015 (3 – 11 xullo)

- Laura Herts – Estados Unidos/Francia – *A Won Woman Show* – Creación: Laura Herts – Mirada externa: Jango Edwards.
- auMents – Illas Baleares e Chile – *Malasombra* – Dramaturxia: Max – Dirección/ Coreografía: Andrea Cruz e Tomeu Gomila
- La Xata la Rifa – Alpina-Asturias-Cantabria-País Vasco-Galicia – *La Ola Flotante* – Autoría: Voel Martin e Aurelie Richer – Dirección: Mónica Cofiño.
- Dei Furbi – Cataluña– *La Flauta Mágica* – Dirección Musical: David Costa – Autoría/Dirección: Gemma Beltrán.
- Acrónica Producciones – Navarra– *Bancarrota* – Dramaturxia: Álvaro Lizarrondo – Dirección: Fabio Mangolini.
- Teatro El Zurdo –Madrid– *El extraño caso de la marquesa de Vadillo*– Autoría: Luís Crespo e

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Félix Estaire, coa colaboración de N. Benet e J.R.Fernández – Dirección: Luís Crespo.
- Teatro del Norte – Asturias – *El lazarillo de Tormes* – Autoría: Anónimo – Dramaturxia/ Dirección: Etelvino Vázquez.
- Bambolea – Andalucía –*Bambalas*– Creación: Prisca Salvadores, María Jesús Buffa e Marina Benites.
- Teatro del Norte – Asturias – *Retablo* – Autoría: Valle Inclán – Dramaturxia/Dirección: Etelvino Vázquez.
- ilMaquinario Teatro – Galicia – *Perplexo* – Autoría: Marius von Mayenburg – Adaptación/ Dirección: Tito Asorey.
- Eme2 – Galicia – *Jim e a illa do tesouro* – Autoría: Jokin Oregi – Dirección: Álex Díaz e Javi Tirado.
- Ibuprofeno – Galicia – *Fitness* – Autoría: Marián Bañobre/Santiago Cortegoso – Dirección: Santiago Cortegoso.
- Pistacatro – Galicia – *Impreuna* – Autoría: Pistacatro – Dirección: Pablo Reboleiro.
- A Artística – Galicia– *Illas Atlánticas* – Autoría: Creación colectiva – Dirección: Alfredo Rodríguez e Olga Cameselle.
- Isabel Risco – Galicia – *Naviza girl* – Autoría/Dirección: Isabel Risco.
- Carlos Meixide – Galicia– *No pensar* – Autoría/Dirección: Carlos Meixide.
- Funboa escénica – Galicia– *Sushi gratis* – Creación/Dirección: Cristina Balboa e Lúa Gándara – Mirada externa: Begoña Cuquejo.

31ª edición – 2014 (27 xuño – 6 xullo)

- La típica en leve ascenso – Arxentina – *Como por un tubo* – Textos: Miguel Ángel Solá e Graciela Baquero – Dirección: Miguel Ángel Sola, Graciela Baquero, Enrique Quintanilla, Daniel Giménez e Nestos Ballesteros.
- Teatro do Chapitô – Portugal – *Macbeth* – Adaptación: Companhía do Chapitô, a partir da obra de William Shakespeare – Dirección: John Mowat.
- Compañía de Danza Sol Picó – Cataluña – *One Hit Wonders* – Coreografía: Sol Picó – Dirección: Sol Picó e Ernesto Collado.
- Barco Pirata – Madrid– *Tempestad* – Autoría: William Shakespeare –Adaptación/Dirección: Sergio Peris-Mencheta.
- Grappa Teatro – Cataluña– *Clochard* – Paco Mir/Gilbert Bosch – Dirección: Paco Mir.
- Compañía Kanbahiota – Madrid – *Vaia circo* – Dirección: Cía. Kanbahiota.
- Compañía Miguelillo – Castela-León – *La Señorita Lupierre* – Creación: Miguelillo.

- Chévere – Galicia – *Ultranoite no país dos ananos* – Textos: Manuel Cortés – Dirección: Creación colectiva.
- Ningures Producións – Galicia – *O ogrocho* – Autoría: Suzanne Lebeau – Dirección: Salvador del Río.
- Eme2 – Galicia – *Meu ben* – Autoría: Elaine Murphy – Dirección: Álvaro Lavin.
- Ánxela Blanco e Fabiana Correa – Galicia – *Olivia necesita verán* – Creación: Anxela Blanco e Fabiana Correa – Dirección: Anxela Blanco.
- Ibuprofeno Teatro – Galicia – *Vulto* – Creación: Marián Brañobre e Diego Seixo.
- Chévere – Galicia –*As fillas bravas* – Escrita: Manuel Cortés –Dramaturxia e Dirección: Xron.
- Lado & Aldao – Galicia– *Con dez poemas por barba* – Poetas/Performers: María Lado e Lucía Aldao.
- Fantoches Baj – Galicia – *Velocíclopes* – Autoría: Roberto Espina – Adaptación e Dirección: Inacio Vilariño.
- Peter Punk – Galicia – *Peor imposible* – Autoría: Isaac Rodríguez Miranda – Dirección: Walter Velázquez.
- O Mago Paco – Galicia – *Ledicias* – Autoría: Marina López e Francisco Otero – Dirección: Francisco Otero.

30ª edición – 2013 (28 xuño – 7 xullo)

- Teatro Studio Vocabolo Macchia – Italia – *Visti dall´alto* – Dirección musical: Roberto Giannini – Dramaturxia e Dirección: Rossella Vitti.
- Ale Risorio – Arxentina – *Alegrativo en comprimidos* – Creación: Ale Risorio
- Traspasada/Centro Dramático Nacional – Madrid – *La Rendición* – Autoría: Toni Bentley– Adaptación: Isabelle Stoffel – Dirección: Sigfrid Monleon.
- Tantakka/Emedous/Albena – (Euskadi-Galicia-Valencia) – *Kafka e a boneca viaxeira* – Autoría: J. Sierra i Fabra – Adaptación: Guillem J. Graells – Dirección: Cristina Domínguez e Fernando Bernués.
- Chévere – Galicia – *Eurozone* – Escrita: Manuel Cortés – Dirección e Dramaturxia: Xron.
- Abrapalabra Creacións Escénicas – Galicia – *Decamerón, historias para tempos ruíns* – Autoría: Giovanni Bocaccio – Adaptación e Dirección: Cándido Pazó.
- Ibuprofeno Teatro – Galicia – *Pequenos actos pseudorrevolucionarios que non serven para cambiar o mundo pero fan que quedemos máis tranquilos* – Creación: Marián Brañobre e Santiago Cortegoso – Movemento Escénico: Carmela Bueno.
- Sarabela Teatro – Galicia – *Viaxe a ningunha parte* – Autoría: Fernando Fernán Gómez –

Dramaturxia e Dirección: Ánxeles Cuña Bóveda.

- Teatro do Aquí – Galicia – *Criaturas* – Autoría: Roberto Vidal Bolaño – Dirección: Evaristo Calvo.

- Teatro Antroido – Galicia – *BailadElas Mulleres Bolañesas* – Autoría: Roi Vidal/Adaptación sobre textos de Roberto Vidal Bolaño – Dirección: Xavier Estévez.

- Berrobambám/Bichakadela – Galicia – *O refugallo* – Autoría: Paula Carballeira – Dirección: Chiqui Pereira.

- Triatreros Teatro–Galicia –*Hamster*– Autoría: Santiago Cortegoso – Dirección: Fran Paredes

- Os da Ría – Galicia – *Xira senlleira* – Creación: Carlos Meijide e Tomás Lijó.

- Ghazafelhos Teatro – Galicia – *Bon apetit* – Idea orixinal: Montse Piñón – Texto/Dirección: Pepablo Patinho.

- Capitán Maravilla – Andalucía – *Mono a mono* – Creación: David Morales e Víctor Ortíz – Dirección: David Morales.

- Mónica de Nut – Galicia –*Non te cortes coa ópera*– Creación/Interprete: Mónica de Nut.

- Maribolheras Precárias – Galicia – *Maribingo* – Autoria/Intérpretes: Maribolheras Precarias, Ana Varela e Ramón Santos.

- Iolanda Muíños e Camila Bossa – Galicia– *Malos hábitos* – Texto/Dirección: José Prieto.

- Ángel Simón – Galicia – *A Farmacia de A. Chéjov* – Autoría: Antón Chéjov – Dramaturxia/ Dirección: Ángel Simón.

- A Claque – Galicia –*A coincidencia cósmica*– Autoría: Suso Cortegoso – Dirección: Manuel Manuel Romón.

- A Claque – Galicia – *Fade Out* – Autoría/Dirección: Manuel M. Romón.

- Nelson Quinteiro – Galicia –*Micro cabaré. Caligrafías torcidas dun neno perdido*– Autoría: Nelson Quinteiro – Dirección: Nelson Quinteiro/Cris Moreira/Helen Bertels/Lorena Gómez/ Sabela Amado-Rojo.

- Micro Teatro por casa – Galicia – *A coincidencia cósmica* – Autoría/Dirección: Mario Iglesias.

- Micro Teatro por casa – Galicia – *Tres Presidentes* – Autoría: Mario Iglesias – Dirección: Silda Alfaro.

29ª edición – 2012 (29 xuño – 7 xullo)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

– This Side Up Acrobatics – Australia – *Controlled falling project* – Dirección Musical: Dave Joseph – Dirección: Robin Laruie.

– Peripecia Teatro – Portugal – *1325* – Creación e Interpretación: Ángel Fragua, Noelia Domínguez e Sérgio Agostinho – Dramaturxia e Dirección: José Carlos García.

– Mimirichi Teatro Kiev – Ucrania – *Plastic fantastic* – Autoría: Mimirichi – Dirección: Igor Ivashchenko.

– Histrión Teatro – Andalucía – *Teatro para pájaros* – Autoría/Dirección: Daniel Veronese.

– Yllana – Madrid – *Action-man* – Idea: Raúl Cano Cano – Guión: Javi Coll – Dirección: Marcos e David Ottone, Juan F. Ramos, Joe O´curneen e Fidel Fernández.

– Pikor Teatroa – Euskadi – *Ellas bailan solas* – Autoría: Carmen di Bella, Miguel Olmedo, Ángeles Argudo e Belén Nevado – Dirección: Miguel Olmedo.

– Pere Hosta – Cataluña – *Postal Exprés* – Idea orixinal: Pere Hosta – Dirección: Sophie Borthwick.

– Carlos Blanco e Xosé Manuel Budiño (Galicia) – *Ilalelo*– Autoría/Interpretación/Dirección: Carlos Blanco e Xosé Manuel Budiño.

– Elefante Elegante – Galicia – *Iliria* – Autoría: William Shakespeare – Dramaturxia: Fabiana Gastaldello e Gonçalo Guerreiro – Dirección: Fabiana Gastaldello, Fredi Muíño, Gonçalo Guerreiro e María Torres.

– Pífano Teatro – Galicia– *Winnie son eu* – Autoría/Dirección: María Armesto.

– Tanxarina Títeres – Galicia – *Titiricircus* – Dramaturxia/Dirección: Tanxarina Títeres.

– Tanxarina Títeres – Galicia – *Os narigudos* – Autoría: Terry Jones – Adaptación/Dirección: Cándido Pazó.

– Obras Públicas – Galicia – *O fútbol é así* – Autoría/Dirección: José Prieto.

– BaCaNa SC – Galicia – *Ratman e Bobin* – Creación: Marcos Orsi e Xúlio Abonjo.

– A Artística – Galicia –*Verde a tempo completo*– Coreografía/Interpretación: Olga Comeselle.

– Cándido Pazó – Galicia– *Historias tricolores* – Autoría/Dirección: Cándido Pazó.

– Mago Teto – Galicia – *O afiador* – Autoría/Dirección: Héctor Guerra.

– César Cambeiro "Montego" – Galicia– *Estado crítico. Que sabemos do cariño* – Creación: César Cambeiro.

– Teatro da Esmorga – Galicia– *Eu mataríame ... mais non lle vexo futuro* – Idea: Lois Soaxe.

– Pepo Suevos – Galicia– *Monólogo* – Autoría: Pepo Suevos.

28ª edición – 2011 (1 – 7 xullo)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- La Mona Ilustre – Chile– *Los peces no vuelan* – Autoría: La Mona Ilustre – Dirección: Miguel Gregante.
- Joseph Collard – Bélxica– *Zic Zag* – Dirección/Interpretación: Joseph Collard.
- Proyecto Mínima/Nomad Teatro/Dah Teatar – Serbia/Italia/España– *El espejo cambiante* –

Concepto/Desenvolvemento: Rocío Solís – Dramaturxia/Dirección: Jadranka Andjelik.

- El Rayo Misterioso – Arxentina – *Dionisos Aut* – Dramaturxia/Dirección: Aldo El-Jatib.
- Espejo Negro – Andalucía – *Es-puto Cabaret* – Autoría/Dirección: Ángel Calvente.
- La Rous – Andalucía – *El refugio* – Autoría: Rosa Díaz – Dirección: Llanos Campos e Rosa Díaz.
- Bot Project – Cataluña – *Collage* – Creación/Dirección: Bot Projet.
- Kubik Producción – Madrid– *El metro cúbico* – Idea orixinal/Dirección: Fernando Sánchez-Cabezudo.
- La Baldufa – Cataluña – *Déjà vu* – Autoría: La Baldufa – Dirección: Ramón Molíns, Luís Zornoza e La Baldufa.
- La Baldufa – Cataluña – *Drago* – Dramaturxia/Dirección: La Baldufa.
- Gaupasa e Nacho Vilar – Murcia – *Habitus Mundi* – Autoría: Creación colectiva – Dirección: Antón Valén.
- Lavi e Bel – Andalucía– *La Barraca del Zurdo* – Autoría/Dirección: Emilio Goyanes.
- Voadora – Galicia– *Super 8* – Autoría/Dirección: Marta Pazos.
- Talía Teatro – Galicia– *Volpone* – Autoría: Ben Jonson – Dramaturxia/Dirección: Roberto Salgueiro.
- Tía Mardalina/Teatro Nu/Mundo Villalustre – Galicia– *Le Frigo* – Autoría: Copi – Tradución/Dirección: Zé Paredes.
- Cardiopatías ambulantes– Galicia– *Umoría* – Creación Audiovisual: Manu Paz – Autoría: Vanesa Sotelo.
- Paula Carballeira e Suso Cortegoso – Galicia – *A pata do mono* – Autoría: W.W. Jacobs – Adaptación/Dirección: Paula Carballeira – Dirección musical: Suso Cortegoso.
- Funboa Escénica – Galicia– *Oiseau Rebelle* – Textos: Cristina Balboa – Creación/Dirección: Paulina Funes e Cristina Balboa.
- María Lado e Lucía Aldao – Galicia– *Moita poesía e pouca diversión* – Autoría/Dirección: María Lado e Lucía Aldao.
- Lusco e Fusco – Galicia– *Encontros* – Creación: Pablo Reboleiro e Alfredo Pérez – Dirección: Pablo Reboleiro.
- Viravolta Títeres – Galicia – O horroroso crime de Xan Miñoca– Autoría: Viravolta, a partir da farsa de Eduardo Blanco Amor– Dirección: Viravolta Títeres.
- Seisdedos – Galicia– *O galo Quirico e os seus amigos* – Autoría: Bernardino Graña e Seisdedos, a partir do conto popular – Dirección: Ánxo García.

27ª edición – 2010 (2 – 10 xullo)

- Elliot – Bélxica– *O gladiador do humor* – Creación: Eric Jenicot "Elliot".
- Mimirichi Teatro Kiev – Ucrania– *Guerra de papel* – Autoría: Anatoli Miroshnyk, Andril Gonsales, Igor Ivashchenko e Dmytro Zakaliuzhniy – Dirección: Igor Ivashchenko.
- Peripecia Teatro – Portugal– *A louca historia duma península* – Creación: Noelia Domínguez, Sérgio Agostinho e Anxo Fragua – Dirección: José Carlos García.
- A Tempo Circ – Arxentina/Chile/Cataluña –*A tempo*– Idea/Creación/Interpretación: Marilén Ribot, Matías Marré e Miguel Soto – Coreografía: Matías Marre – Colaboración Dirección: Yevgeny Mayorga e Karl Stets.
- Sala Triángulo – Madrid – *Hamster* – Autoría: Santiago Cortegoso – Dirección: Fernando Soto.
- Chirigóticas – Andalucía– *Chirigóticas* – Letras: Ana López Segovia – Dramaturxia/ Dirección: Antonio Álamo.
- Teatre Arca – Cataluña– *La caída del Imperio Romano* – Autoría: Jesús Roche – Dirección: Kapu Lungon e Jesús Roche.
- Teatro Mutis – Castilla-León– *La maldición de Sésamus* – Autoría/Dirección: Carlos Hernández Camacho.
- Teatro del Norte – Asturias– *La Zapatera Prodigiosa* – Autoría: Federico García Lorca – Dirección: Etelvino Vázquez.
- Teatro del Norte – Asturias– *Hielo que quema*– Autoría/Dirección: Etelvino Vázquez.
- Teatro de Ningures – Galicia – *Os Cómicos dell´Auto* – Autoría: Santiago Cortegoso – Dirección: Teatro de Ningures.
- Tanxarina – Galicia – *Trogloditas* – Autoría: Evaristo Calvo e Tanxarina – Dirección: Evaristo Calvo.
- Cía. Santiago Cortegoso – Galicia– *A filla de Woody Allen* – Autoría/Dirección: Santiago Cortegoso.
- Obras Públicas – Galicia– *Live is a paripé* – Autoría/Dirección: José Prieto.
- Carlos Blanco – Galicia– *Folk Oral* – Creación: Carlos Blanco.
- Suso Cortegoso – Galicia– *Apocalipsis* – Autoría/Dirección: Suso Cortegoso.
- Teatro Esmorga – Galicia– *O incorruptíbel* – Creación: Teatro Esmorga.
- Malabaranda – Galicia – *Residuos* – Idea orixinal: Malabaranda – Dirección: Xosé Vidal.
- Títeres Alakrán – Asturias– *Pequeno cabaré dos tolos* – Autoría/Dirección: Borja Ínsua.
- Cirque Belui – Madrid – *Entrestenidos* – Creación: Cirque Belui.
- Lucía Blanco – Galicia – *Lola* – Creación: Lucía Blanco.
- Oier Muskaria – Galicia – *Petunia e Pequeno Joe* – Creación: Oier Muskaria.

26ª edición – 2009 (3– 7 xullo)

- Ireneuz Krosny – Polonia– *Krosny* – Creación/Interpretación/Dirección: Ireneuz Krosny.
- Atalaya – Andalucía –*Divinas Palabras*– Autoría: Valle-Inclán – Dirección: Ricardo Iniesta.
- La Escapista Teatro/EscenaTe – Madrid– *Mejorcita de lo mío* – Autoría: Pilar Gómez e Fernando Soto – Dirección: Fernando Soto.
- Res de Res – Illas Baleares– *Setembre* – Creación :Res de Res – Coreografía: Alvaro de la Peña – Dirección: Leandre Ribera e Biel Jordá.
- La Zaranda – Andalucía– *Los que ríen los últimos* – Autoría: Eusebio Calonge – Dirección: Paco de la Zaranda.
- Teatro Meridional – Madrid – *Camping* – Autoría: T. Meridional – Dirección: Álvaro Lavín.
- Fuegos Fátuos – Castilla-La Mancha– *Tres sombreros de copa* – Autoría: Miguel Mihura – Dirección: Fernando Romo
- Lucas Trapaza – Madrid– *On-Off* – Creación: Lucas Trapaza – Dirección: Miguel Muñoz y Lucas Trapaza.
- PT Excéntricas – Galicia – *No coment* – Autoría: Excéntricas – Dirección: Quico Cadaval.
- Teatro de Ningures – Galicia – *Desembarco dos turcos. María Soliña* –Autoría: X. M. Pazos – Poema: Enma Couceiro– Dirección: Pepa Barreiro e Silda Alfaro.
- Chévere Teatro – Galicia – *Os Dildos* – Escrita: Xron, Patricia de Lorenzo e Natalia Outeiro – Dirección: Xron.
- A Factoría Teatro – Galicia – *Señor mundo, dígamé?* – Autoría: Paula Carballeira– Dirección: Alfredo Rodríguez.
- Quico Cadaval – Galicia– *Conversatorio* – Creación: Quico Cadaval.
- Paula Carballeira – Galicia – *Contos para os tempos perdidos/Contos das mil mañás* – Autoría/Dirección: Paula Carballeira.
- Teatro de Ningures – Galicia – *Os Cómicos dell´Auto* – Autoría: Santiago Cortegoso – Dirección: Teatro de Ningures.
- Títeres Cachirulo – Galicia –*A guerra das Galicsias/Típico Tópico*– Dirección: Jorge Rey.
- Mago Berto – Galicia – *Cartomaxia e Mentalismo* – Creación: Berto Camiña.

25ª edición – 2008 (3 – 12 xullo)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- Teatro Necesario – Italia – *Clown in libertá* – Creación: Leonardo Adorni, Jacopo Maria Bianchini e Alessandro Mori.
- Roxana Pineda – Cuba– *El camino de las preguntas* – Autoría/Dirección: Roxana Pineda.
- Companhia do Chapitô – Portugal– *O Grande Criador* – Autoría: Creación colectiva a partir da

adaptación de pasaxes da Biblia – Dirección: John Mowat.

- Alén Teatro – Madrid– *Las siamesas del puerto* – Autoría: Andrés Lima, a partir dun fragmento de 'Las Siamesas de Bohemia' de Hermann Kinder – Dirección: Celia León.
- Vicky Peña e Jordi Camell – Cataluña –*De Mahagonny a Youkali*– Textos: Damià Barbany – Creación: Vicky Peña e Jordi Camell.
- Els Joglars – Cataluña – *La cena* – Dirección/Dramaturxia: Albert Boadella.
- El Pont Flotant – Valencia– *Como piedras* – Creación e interpretación: Joan Collado, Pau Pons e Jesús Muñoz.
- Dos Lunas Teatro – Madrid– *Casa Matriz* – Autoría: Dos Lunas Teatro – Dirección: Daniel Suárez Marzal e David F. Troncoso.
- Cia.Teatro Percutor – Madrid – *Artistic Esperpentic Company* – Autoría/Dirección: Creación colectiva.
- Lagarta, Lagarta – Galicia– *Aeroplanos* – Autoría: Carlos Gorostiza – Dirección: Rosa Álvarez.
- Pífano Teatro – Galicia – *Rotas* – Autoría: Rosa Castro – Dirección: Xavier Picallo.
- La Quimera de Plástico – Castilla-León– *Mujeres* – Autoría: Franca Rame e Darío Fo – Dirección: Tomás Martín.
- Vagalume Teatro – Andalucía (rúa) – *A cuadros* – Dirección: Rosa Díaz.
- Monicreques de Kukas – Galicia – *Sen título 4x8x6*– Autoría/Dirección: Kukas e Isabel Rey.
- Zancalino – Galicia – *Perigo: Zico, Zaca, Zuco buscando a mamá* – Autoría: Creación colectiva – Dirección: Avelino González.
- Títeres Cachirulo – Galicia – *Pinocho/Do, Re, Mi Mozart* – Autoría/Dirección: Jorge Rey.
- Cía. Miro Magariños – Galicia– *A verdadeira historia de Pitita Braun* – Dirección: Eduardo Rodríguez "Tatán".

24ª edición – 2007 (2 – 7 xullo)

- Jango Edwards & Peter Ercolano – Estados Unidos/Italia – *Classic Dúo* – Autoría/ Dirección: Jango Edwards e Peter Ercolano.
- Teatro Corsario – Castilla-León– *Aullidos* – Autoría/Dirección: Jesús Peña.
- La Pera Llimonera – Cataluña– *Grim, Grim* – Dramaturxia: La Pera Llimonera – Dirección: Toni Albá.
- Markeliñe – País Vasco – *Carbón Club* – Autoría/Dirección: Markeliñe.
- Cía Maite Merino – Madrid– *Los monólogos de la vagina* – Autoría: Eve Ensler – Dirección: Antonia García.
- Los Excéntricos – Cataluña– *Música Maestro* – Autoría/Dirección: Los Excéntricos.

- Teatrapo – Extremadura – *Eclipse* – Autoría: J.F. Delgado – Dirección: J.F. Delgado e Joan Raga.
- Clownx Teatre – Cataluña – *Actioon* – Autoría/Dirección: Clownx Teatre.
- Teatro del Norte – Asturias– *Los principios del actor* – Dirección: Etelvino Vázquez.
- Factoría Teatro – Galicia– *Castronós: O baile* – Dramaturxia: Factoria Teatro, baseada na obra *Castronós* de Xavier Picallo – Dirección: Xan Cejudo.
- Producións Bacana – Galicia– *Hendaya mon amour* – Autoría/Dirección: Xúlio Abonjo.
- Fredi – Galicia – *Fredi* – Creación e coreografía: Alfredo Pérez Muíño.
- The Combo Roxo – Galicia– *Folk & Roll Vodeville* – Dirección: Suso Cortegoso.
- Vanesa Sotelo – Galicia – *DNZND* – Autoría/Dirección: Vanesa Sotelo.
- María Xosé Queizán – Galicia – *Defensa do voto feminino* – Autoría: María Xosé Queizán – Dramatización: María Armesto.
- Almacabra – Galicia – *Rebambimba* – Autoría: Almacabra – Dirección: Pablo Sánchez.
- As Sircópatas – Galicia – *A.P.A.C.HOR.RA* – Creación: As Sircópatas.

23ª edición – 2006 (3 – 9 xullo)

- Teatro de Residuos Chiche Viejo – Uruguai– *La Atlántida y el Dorado* – Autoría: Jua
- Carlos Otatti/Manuscritos – Versión: Mariana Lobo, Alberto Rivero e Jorge Temponi – Dirección: Alberto Rivero.
- Familie Flöz – Alemaña – *Teatro Delusio* – Autoría: Björn Leese, Michael Vogel, Paco González e Hajo Schüler – Dirección: Michael Vogel.
- Leo Bassi – Italia – *La Revelación* – Autoría/Dirección: Leo Bassi.
- Circolando – Portugal – *Charanga* – Dramaturxia: Cláudia Figueiredo – Dirección: Andre Braga e Cláudia Figueiredo.
- Teatro Gorakada – Euskadi– *Robin y Hood* – Autoría/Dirección: Jokin Oregi
- Alquibia – Murcia – *El día más feliz de nuestra vida* – Autoría: Laila Ripoll – Dirección: Antonio Saura.
- Cía Mar Gómez – Valencia – *Morir no corre prisa* – Coreografía/Dirección: Mar Gómez e Javier Martinete.
- Cía Mar Gómez – Valencia – *Helado al vino* – Coreografía/Dirección: Mar Gómez.
- Factoría Improv – Madrid– *Irrepetible* – Autoría/Dirección: Creación colectiva.
- Sapristi – Galicia– *So Sobre* – Autoría/Dirección: Evaristo Calvo.
- María Morticorena – *Dejarse las uñas* – Performer/Creación: María Morticorena.
- Os Quinquilláns – Galicia – *Moby Dick* – Autoría: Herman Melville – Adaptación: Lucho

Penabade – Dirección: Kevin John Stewart e Carolina Ramos.

- Os Colombaíños – Galicia – *Os colombaíños* – Dirección: Carlo Colombaioni.
- Viravolta/Os Quinquillans – Galicia – *O trebón* – Dirección: Creación colectiva.
- San&San– Galicia – *Concerto Bífido* – Autoría/Dirección: Carlos Sante e Pablo Sánchez.
- Títeres Cachirulo – Galicia – *Camiño de aventuras* – Autoría/Dirección: Jorge Rey e Carmen Domenech.
- Grupo Trécola – Galicia – *A rúa dos contos nº 8* – Autoría/Dirección: Grupo Trécola.

22ª edición – 2005 (04 – 11 setembro)

- Lice de Luxe – Dinamarca – *Lice de Luxe* – Autoría/Dirección: Karl Stets, Katja Amtoft e Steffen Lundsgaard.
- Immo – Francia – *Des Histories Avec Balles et Sans Balles* – Autoría: Joan Bellviure e Immo – Dirección: Joan Bellviure.
- Teatro Meridional – Madrid – *Cloun Dei* – Autoría: Meridional – Dirección: Miguel Seabra.
- Zanguango & Trapu-Zaharra –Castilla-León/País Vasco – *Pan con Pan* – Autoría: Creación colectiva – Dirección: Miguel Muñoz.
- Yllana – Madrid – *Star Trip* – Autoría/Dirección: Yllana.
- Antonia San Juan – Madrid – *Otras mujeres* – Autoría: Antonia San Juan, Félix Sabroso e Enrique Gallego – Dirección: Antonia San Juan.
- Román y Cía – Madrid – *Paella* – Autoría/Dirección: Manuel Román.
- Tragaleguas – Madrid– *Gran Pasacalles de la Corte/Locus, El Carro de los Desheredados* – Autoría/Dirección: Tragaleguas.
- Áncora Produciónss – Galicia– *Paso de Cebra* – Autoría: Ánxela García Abalo – Dirección: Ánxela García Abalo e Gustavo Pernas.
- Teatro do Morcego – Galicia – *O Circo Enmeigado* – Autoría: Rafael Dieste – Dirección: Celso Parada.
- Teatro de Ningures – Galicia – *Tartufo* – Autoría: Molière – Dirección: Etelvino Vázquez.
- Berrobambán – Galicia –*Vendetta*– Autoría: Creación colectiva – Dirección: Chiqui Pereira.
- Cándido Pazó – Galicia – *Parece mentira* – Autoría/Dirección: Cándido Pazó.
- Troula Animación – Galicia – Pasarrúas– Autoría/Dirección: Creación colectiva.

21ª edición – 2004 (05 – 12 setembro)

- Montevideo Teatro – Uruguai– *Llena tu eres de Gracia* – Autoría: Fernando Schmidt – Dirección: Walter Silva.
- Elliot – Bélxica – Rock Comedy Show – Autoría/Dirección: Eric Jenicot "Elliot".
- Taller del Método – Venezuela – *Quiéreme mucho* – Autoría: Gustavo Ott – Dirección: Bonnie Morín.
- Theatre Organic – Francia/Portugal/Galicia/Cataluña – *Où va la lumière quand il fait noir* – Autoría/Dirección: Sophie Gazel.
- El Gran Wyoming/Maestro Reverendo – Madrid – *En la flor de la vida* – Idea/Dirección: José Miguel Monzón, El Gran Wyoming.
- Zanguango/Pikor – Castilla-León/Euskadi – *Al fondo a la derecha* – Autoría: Bekereke – Dirección: Miguel Olmeda y Miguel Muñoz.
- Titzina – Cataluña – *Folie a Deux. Sueños de psiquiátrico* – Autoría/Dirección: Diego Lorca e Pako Merino.
- Al suroeste Producciones – Extremadura – *El carro de las comedias* – Versión: Miguel Murillo, baseada en textos do século de ouro – Dirección: Pedro Penco e Javier Leoni.
- Teatro Impar – Madrid – Los tres Mosqueteros buscando a Dartañán – Autoría: Javi Coll, Javier Veiga e Chiani Martín, baseada na novela de A. Dumas – Dirección: Javier Veiga,
- Pocaconya – Cataluña – *Humor sapiens* – Autoría: Eduard Biosca – Dirección: Jordi Purtí.
- Teatro del Norte – Asturias – *Commedia Dell´Arte* – Autoría/Dirección: Etelvino Vázquez.
- Tanxarina Títeres – Galicia – *Os Narigudos* – Autoría: Terry Jones – Adaptación/Dirección: Cándido Pazó e Tanxarina.
- Fulano, Mengano e Citano – Galicia – *¿Shsss… Calma!* – Autoría: Creación Colectiva – Dirección: Manuel Pombal.
- Catroemedio Teatro – Galicia – *Cebrados* – Creación: Catroemedio Teatro.

20ª edición – 2003 (08 – 13 setembro)

- Ángel Pavlovsky – Arxentina – *Oíd, mortales* – Autoría/Dirección: Ángel Pavlovsky.
- Corral de Comedias de Querétaro – México – *Se casó Tacho con Tencha la del ocho* – Autoría: Paco Rabell, a partir da canción de Chava Flores, "Boda de vecindad" – Dirección: Paco Rabell.
- Psicosis Gonsáles– Arxentina – *Cabaretango* – Autoría/Dirección: Norberto Di Giorno.
- Nancho Novo – Madrid – *Defendiendo al cavernícola* – Autoría: Rob Becker – Dirección: Marcus von Wachtel.
- Teatro El Cruce – Madrid – *La noche del oso* – Autoría: Ignacio del Moral – Dirección:

Ernesto Caballero.

- Producción Marcelino Hdez Campillo – Madrid – *Carmen:Ópera sangrienta* – Autoría: Gustavo Tambascio, a partir da obra de Bizet/Merimé– Dirección: Gustavo Tambascio.
- Yllana – Madrid – *Splash* – Autoría/Dirección: Yllana – Dirección artística: David Ottone.
- Tragaleguas Teatro – Madrid –*Las Hadas/Las Justas/Los Brujos/Romances populares* – Dramaturxia/Dirección: Tragaleguas Teatro.
- Teatro do Morcego – Galicia – *A gran ilusión* – Autoría: Eduardo de Filippo – Dirección: Celso Parada.
- Carlos Psicofónico – Galicia –*Monólogos Finlandeses*– Autoría/Dirección: Carlos Santiago.
- Teatro Bruto – Galicia – *En punto* – Autoría: Mónica Camaño e Gloria Rico – Dirección: Paulo Domínguez.
- Catroemedio Teatro – Galicia – *Pasarrúas* – Autoría/Dirección: Catroemedio Teatro.

19ª edición – 2002 (01 – 07 setembro)

- Malayerba Teatro – Ecuador – *Nuestra Señora de las Nubes* – Dramaturxia/Dirección: Arístides Vargas.
- El Galpón – Uruguai – *Cuento de Hadas* – Autoría: Raquel Diana – Dirección: Juan Carlos Moretti.
- Extra-Vagante Teatro – Arxentina – *Odiosos Dioses* – Autoría/Dirección: Hernán Gené
- Los Ulen – Andalucía –*Bar de lágrimas*– Autoría: Pepe Quero, Paco Tous e Maite Sandoval – Dirección: Pepe Quero.
- Extrema Arte – Madrid – *Sexual perversity in Chicago* – Autoría: David Mamet – Dirección: Cristobal Anaga.
- La Tartana – Madrid – *El bosque de Tantatroc* – Autoría: Angeles Espinosa de los Monteros – Dirección: Miguel Moñoz.
- Pablo Carbonell – Madrud – *Aceitunas y Estrellas* – Autoría/Dirección: Pablo Carbonell.
- La Quimera de Plástico – Castilla-León –*El profesor carabesugo*– Dirección: Tomás Martín
- Teatro do Atlántico – Galicia –*Pervertimento*– Autoría: José Sanchis Sinisterra – Dirección/ Dramaturxia: Xulio Lago.
- Teatro de Ningures – Galicia – *O Principiño* – Autoría: A. de Saint-Exupery – Adaptación/ Dirección: Salvador del Río.
- Ana Pudor – Galicia – *HumANA* – Creación: Patricia de Lorenzo e Javi Abraira.
- Toñito de Poi & Roberto Vilar – Galicia – *Oh!* – Autoría/Dirección: Roberto Vilar e Toñito

de Poi.

- Mago Teto & Mago Anyo & Mago Vituco – Galicia – *Maxia de cerca* – Creación: Mago Teto, Mago Anyo e Mago Vituco.
- Pábulo Teatro – Galicia – *Hmnos. Gkaramastov* – Autoría/Dirección: Pábulo Teatro.
- Picompé – Galicia – *Kasting* – Autoría/Dirección: Xabi Picos e Pepablo.

18ª edición – 2001 (03 – 08 setembro)

- Luk Areski – Francia – *Romeo* – Coreografía/Creación: Luk Areski
- Ali Fekih – Francia – *Alchimie* – Coreografía/Creación: Ali Fekih
- Psicosis Gonsáles – Arxentina –*100% Cabaret* – Autoría/Dirección: Norberto di Giorno
- En la lona – Arxentina – *Dúo* – Autoría/Dirección: En la lona.
- Al suroeste producciones – Extremadura – *Carro de Cómicos* – Autoría: Arcipreste de Hita/ Calderón/Gonzalo de Berceo/ Quiñones de Benavente / José Prieto/Miguel Murillo – Dirección: Pedro Antonio Penco e Javier Leoni.
- Vagalume Teatro – Andalucía – *Pajarraca* – Autoría/Dirección: Vagalume Teatro.
- Elfo Teatro – Madrid – *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* – Autoría: Federico García Lorca – Dirección: José Luís Luque.
- Elfo Teatro – Madrid –*San Jorge y el Dragón*– Autoría: Elfo Teatro – Dirección: J.L. Luque.
- Lagarta, lagarta – Galicia – *Cartas de amor* – Autoría: A. R. Gourney – Dirección: Avelino González.
- Casilda Alfaro – Galicia – *Cantanto as corenta* – Autoría: Xosé Manuel Pazos – Dirección: Casilda Alfaro.
- Cándido Pazó – Galicia – *Contacontos* – Autoría/Dirección: Cándido Pazó.
- Nacho Otero – Galicia – *Intervencións* – Creación: Nacho Otero.
- Teatro Esmorga – Galicia – *Farsas* – Autoría/Dirección: Lois Soaxe.
- Big Band – Galicia – Concerto – Dirección: Big Band.
- Malabaranda – Galicia – *Pasarrúas* – Dirección: Malabaranda.
- Mago Teto – Galicia – *Maxia na rúa* – Autoría/Dirección: Héctor Guerra.

USC DE COMPOSTELA

17ª edición – 2000 (02 – 09 decembro)

- Paul Morocco Band – Estados Unidos –*Olé*– Autoría/Dirección: Paul Morocco, Alessandro Bernardi e Antonio Forcione.
- Pablo Nojes – Arxentina –*¿Que pasa en la plaza?*– Autoría/Música/Dirección: Pablo Nojes.

- Teatro Meridional – Madrid – *QFWFQ* – Adapatación/guión: Julio Salvatierra, a partir dos contos de Italo Calviño , "As Cosmicómicas" – Dirección: Álvaro Lavín.
- Cambaleo Teatro – Madrid – *Diálogos en el Paraíso* – Autoría/Dirección: Carlos Sarrió.
- Teatro de Malta – Castilla-La Mancha – *El Orgullo de Sir Gay* – Autoría/Dirección: Marta Torres.
- Yllana – Madrid – *666* – Autoría: Yllana – Dirección: David Ottone.
- Belladona Teatro – Aragón – *La frigidez como manifestación explosiva de la ninfomanía* – Autoría: Jaime Ocaña – Dirección: María José Bendicho.
- Teatro Mutis – Castilla-León – *Crispín en el reino de pasimisí* – Autoría/Dirección: Carlos Hernández.
- Teatro del Norte – Asturias – *Las voces de la voz* – Autoría/Dirección: Etelvino Vázquez.
- Teatro de Ningures – Galicia – *Decorcheas* – Autoría/Dirección: María Armesto.
- Teatro do Morcego – Galicia – *Branca Rosa Os Piratas* – Autoría: D. Barbany e S. Sants – Dirección: Celso Parada.
- Teatro Maltés – Galicia – *Fillo do Rigor* – Autoría: Álvaro Ahunchaín – Dirección: Lino Braxe.
- Artello-Teatro alla scala 1:5 – Galicia – *A do libro* – Autoría: Rosa Hurtado e Santiago Montenegro – Dirección: Manuel Pombal.
- Teatro Aurín – Galicia – *Supertot* – Autoría: Josep María Benet i Jornet – Dirección: Salvador del Río.
- Grupo Teatre – Galicia – *A desaparición de Wendy* – Autoría: Josep María Benet i Jornet – Dirección: Casilda Alfaro.
- Cachirulo – Galicia –*Catro contos da china*– Autoría/Dirección:Yang Feng e Jorge Rey.
- Fabulosos cubatas de fockink brothers – Galicia – *Concerto* – Autoría/Dirección: M.G.Hermida e Pepe Larios.
- Pinky e Cerebro – Galicia – *Dominar o mundo* – Autoría/Dirección: Gabriel Lozano e Sergio Domínguez.

16ª edición – 1999 (05 – 12 setembro)

USC

- Mabel Manzotti – Arxentina – *¿Y por casa como andamos?* – Autoría: Osvaldo Dragún e Paco Hase – Dirección: Carlos Gandolfo.
- Teatro Quetzal – Costa Rica – *Culopatía de Estado o May Kingdom for an Ass* – Autoría: Juan Fernando Cerdas e Rubén Pagura – Dirección: Juan Fernando Cerdas.
- Teatro Estudio&Airon Teatro – Madrid – *Sota,Caballo y Gay* – Autoría: Leopoldo Alas,

Lope de Vega, H. Fichte, Sta Teresa de Jesús, Ricardo Llamas, Cole Porter, Gloria Gaynor, León y Quiroga – Dirección: Manu Berástegui.

- Las Pulgas Teatro – Madrid – *Me siento pulga* – Autoría: Jardiel Poncela, Miguel Mihura e Gómez de la Serna – Idea/Creación: Susana Hernández, Marisol Rolandi e Asce López – Dirección: Marisol Rolandi.
- Las Veneno – Madrid –*Que fue de las hermanas Sue?...!*– Autoría: Félix Sabroso – Música: Ezequiel Guillem Saki – Letra canciones: Gran Wyoming – Coreografía: Montse Colomé – Dirección: Manu Berástegui.
- Teatro de las Maravillas – Sevilla –*El patito feo*– Autoría: Francisco Roble e Teatro de Las Maravillas, versión libre do conto de Andersen– Dirección: Alcides Moreno e Jesualdo Díaz.
- Teatro de las Maravillas – Sevilla –*El triciclo de los títeres* – Autoría: T. de Las Maravillas – Dirección: Jesualdo Díaz Calado.
- Teatro Guirigai – Madrid – *Enésimo viaje a Eldorado* – Dramaturxia: Antonia Bueno e Agustín Iglesias – Dirección: Agustín Iglesias.
- Espiral Teatro – Madrid – Baba Bobo – Creación/Dirección: J. L. González e Blanca Sanz.
- Teatro del Norte – Asturias – *Museo del Teatro:Valle Inclán* – Dirección: Etelvino Vázquez.
- Chévere – Galicia – *A rutina é o deber de todas as criaturas* – Textos: Manuel Cortes – Creación: Chévere – Dirección: Xron.
- Teatro do Morcego – Galicia – *Morte accidental dun anarquista* – Autoría: Darío Fo – Dirección: Xan Cejudo.
- Teatro de Ningures – Galicia – *Lugar común* – Autoría: Lucía Sánchez – Dirección: Etelvino Vázquez.
- The Magical Brothers – Galicia –*Here they are*– Autoría/Dirección: Luís Tosar, César Goldi e Piti Sanz.
- Quico Cadaval – Galicia –*Falar x falar* – Autoría/Dirección: Quico Cadaval.
- Llu Llu Teatro – Galicia – *Ñaque ou de piollos e actores* – Autoría: José Sanchis Sinisterra – Dirección: Salvador del Río.
- Ana Pudor – Galicia –*Show sincero*– Autoría/Dirección: Patricia de Lorenzo/Chévere.

15ª edición – 1998 (07 – 13 setembro)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- Leo Bassi – Italia – *Instintos ocultos* – Autoría/Dirección: Leo Bassi.
- Zanguango Teatro – Castilla-León – *¿Y quién no?* – Autoría: Zanguango Teatro – Dirección: Miguel Muñoz.
- Yllana – Madrid – *Glub Glub* – Autoría: Yllana – Dirección: David Ottone.

- Higiénico Papel Teatro – Asturias – *¡Oh!Telº* – Autoría: Laura Iglesia, Carlos Dávila e Avelina Hernández, a partir do Otelo de Shakespeare – Dirección: Laura Iglesia
- T´Ombligo Teatro – Euskadi – *Caninando* – Autoría/Dirección: T´Ombligo Teatro.
- La Quimera de Plástico – Castilla-León – *La hija del capitán* – Autoría: Valle Inclán – Dirección: Tomás Martín e Andrés Cienfuegos.
- Amalia González Bermejo – Madrid – *Una de sierenas* – Creación: Amalia Glez. Bermejo.
- Ollomol Tranvia – Galicia – *Quid Pro Quo* – Autoría: Santi Prego, Evaristo Calvo, Marcos Orsi, Nuria Sanz e Avelino González – Dirección: Evaristo Calvo.
- Teatro do Morcego – Galicia – *O lazariño de Tormes* – Autoría: Anómino – Dirección: Andrés Pazos e Celso Parada.
- Teatro Bruto & Pífano Teatro – Galicia – *Drag Venda/Recital poético* – Creación colectiva: Mela Casal, Xavier Picallo, Gloria Rico e Paulo Domínguez.
- Cocó Glamour – Galicia – *Unha noite con Cocó* – Autoría/Dirección: Mundo Villalustre.
- Lirilampo Teatro – Galicia – *Ghas* – Autoría/Dirección: Lirilampo Teatro.

14ª edición – 1997 (07 – 14 setembro)

- Nola Rae – Gran Bretaña – *Upper Cuts* – Autoría: Nola Rae – Dirección: Mattew Ridout.
- Folía Teatro – Portugal – *A Noiva* – Autoría/Dirección: Folía Teatro.
- Cía. Caribe Show – Cuba– *Esto es danza, caballero* – Creación: Caribe Show.
- Uroc Teatro – Extremadura – *La Señorita Doña Margarita* – Autoría: Roberto Athayde – Dirección: Juan Margallo.
- Producciones Teatrales Contemporáneas – Madrid – *Incorrectas* – Dirección Musical: Ángel Muñoz Alonso " El Reverendo" – Autoría/Dirección: Emilio Hernández.
- Cía. La Quimera de Plástico – Castela-León – *Las Galas del Difunto* – Autoría: Valle-Inclán – Dirección: Tomás Martín e Andrés Cienfuegos.
- Cía. Ancora Producións – Galicia – *Comedia nun só acto ... sexual* – Autoría/Dirección: Gustavo Pernas.

13ª edición – 1996 (01 – 08 setembro)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- Cía Paolo Nani – Italia – *A Carta* – Concepto/Dramaturxia: Paolo Nani e Nullo Facchini – Dirección: Nullo Facchini.
- Teatro do Noroeste/Centro Dramático de Viana– Portugal – *Auto das Cortes da Morte* – Autoría: Lope de Vega – Dirección: José Martins.

- Producciones Ñ – Castilla-La Mancha/Extremadura/Euskadi – *Los dioses y los cuernos* – Autoría: Alfonso Sastre – Dirección: Etelvino Vázquez.
- Zanguango – Salamanca – *A ver si podemos* – Autoría: Zanguango – Creación colectiva – Dirección: Miguel Muñoz.
- Cía Las Veneno – Madrid – *Veneno pa ti* – Autoría: Pedro Febrero – Dirección: Ferrán Rañé.
- Producións Teatrais do Sur – Galicia – *Sempre Ubú* – Autoría: Alfred Jarry – Dirección: Etelvino Vázquez.
- Cía. Tanxarina – Galicia – *Monstros de Risa* – Autoría/Dirección: Cándido Pazó.
- Teatro do Aquí – Galicia – *Oé, oé, oé* – Autoría: Roberto Vidal Bolaño – Dirección: Roberto Vidal Bolaño.
- Axouxere Teatro – Galicia – *El pecado bancario* – Autoría: Julia García Verdugo – Dirección: Xosé Manuel Pazos.
- Teatro dos Duendes – Galicia – *Volvendo á casa* – Dirección: Miro Magariños.
- O pallasete Rimbot – Galicia – *Rebel D* – Autoría/Dirección: Iván de Sousa.
- Teatro da Esmorga – Galicia – *Pasarrúas* – Creación: Lois Soaxe.

12ª edición – 1995 (03 – 10 setembro)

- Cía Ana Costa – Arxentina –*Como se rellena un bikini salvaje*– Autoría: Miguel Falabella – Dirección: V. García Peralta.
- Cía. Art´Imagem – Portugal – *O canario morreu* – Autoría/Dirección: Cristina Briona, Lina Paula Pinto e Tó Maia.
- Rhythm Doctors – Reino Unido – *Crazy Happening Scenes by Appointment* – Creación/ Dirección musical: Rhythm Doctors.
- Teatro do Noroeste/Centro Dramático de Viana – Portugal/Galicia –*Amor de Don Perlimplín e Belisa em seu jardim*– Autoría: Federico García Lorca – Dirección: José Martins.
- Teatro Noroeste/Centro Dramático de Viana – Portugal/Galicia – *Auto das Cortes da Morte representada pola Cía de Ângulo o mao* – Autoría: José Jorge Letria – Dirección: Dantas Lima.
- Teatro Arena – Andalucía – *El color del agua* – Autoría: Maxi Rodríguez – Dirección: Teatro Arena.
- La Quimera de Plástico – Castilla-León – *Los cuernos de Don Friolera* – Autoría: Valle Inclán – Dirección: Tomás Martín, Andrés Cienfuego e Juan Carlos Pastor.
- Chévere – Galicia – *Annus Horribilis* – Autoría: Pepé Sendón– Dirección: Pepe Sendón e

Fran Pérez.

- Teatro Sarabela – Galicia – *Cama dous por dous para dous* – Autoría: Sergi Belbel – Dirección:Ánxeles Cuña Bóveda.
- Teatro do Morcego – Galicia – *Os patios da memoria* – Autoría: Ever M. Blanchet – Dirección: Bernardo Galli.
- Migallas e Cirigaitas – Galicia – *Canta connosco* – Autoría/Dirección: María Campos e Carlos Yus.

11ª edición – 1994 (04 – 10 setembro)

- Teatro dell´Abero – Italia – *Eh?, o las aventuras del Sr. Ballón* – Autoría: Gil Vicente – Dirección: Yves Lebretón.
- Teatro Meridional– Madrid – *Ñaque, o sobre piojos y actores* – Autoría: Sanchis Sinisterra – Dramaturxia/Adaptación/Dirección: Teatro Meridional.
- Teatro Corsario – Valladolid – *Asalto a una ciudad* – Autoría: Lope de Vega/Alfonso Sastre– Dirección: Fernando Urdiales.
- Mujercitas – Madrid – *Vacaciones, o también Merlín sufrió de amore s*– Autoría: Paloma Tabasco Torinos e Beatriz Santiago Ortiz – Dirección: Mujercitas.
- Latirili Teatro/Pikor Teatro – Euskadi – *La Funerala. Institución de la muerte voluntaria* – Autoría: Creación colectiva – Dirección: Miguel Muñoz (Zanguango).
- Teatro do Morcego – Galicia – *Doberman* – Autoría: Antón Reixa – Dirección: Quico Cadaval.
- Ollomol Tranvía – Galicia – *Commedia: un xoguete para Goldoni* – Autoría/Dirección: Cándido Pazó.
- Teatro do Noroeste – Galicia – *As vodas de Fígaro* – Autoría: Beaumarchais/Versión de Eduardo Alonso e Cándido Pazó – Dirección: Eduardo Alonso.
- Viravolta– Galicia – *O candil marabilloso* – Autoría/Dirección: Viravolta.
- Xacarandaina – Galicia – *O pito de bolita, a que pica* – Autoría/Dirección: Xacarandaina.
- Spaguetti – Galicia – *Mancontro, mancontro* – Autoría/Dirección: Spaguetti.

USC DE COMPOSTELA

10ª edición – 1993 (06 – 12 setembro)

- Teatro do Semeador – Portugal – *Nave de loucos* – Autoría: Gil Vicente – Dirección: Teatro do Semeador.
- La Tía y Compañía – Arxentina – *II Festival Canción Melódica y Romántica internacional*

– Autoría/Dirección: La Tía y Cía.

- L´Aigua Produccións – Alicante – *Juan Palomino* – Autoría: Juan Ramón Jiménez – Dirección: L´Aigua Produccións.
- Cía. Juan Antonio Quintana – Valladolid – *El avaro* – Autoría: Molière – Dirección: Juan Antonio Quintana.
- Fuegos Fátuos – Guadalajara – *De lo tuyo a lo nuestro* – Autoría: Pere Calders – Dirección: Fernando Romo.
- Suripanta – Extremadura – *El gorgojo* – Autoría: Plauto – Dirección: Paco Carrillo.
- Zanguango – Salamanca – *Macanas argentinas* – Autoría/Dirección: Creación colectiva.
- Sarabela Teatro – Galicia – *Xacobe e o seu amo* – Autoría: Milan Kundera – Dirección: Ánxeles Cuña Bóveda.
- Luís Boyano – Galicia/Madrid – *Maxia de cerca* – Autoría/Dirección: Luís Boyano.

9ª edición – 1992 (06 – 13 setembro)

- Cia. Al Warsha– Exipto – *Dayeren Dayer* – Autoría: Dramaturxia de Hassan El Geretly, a partir do Ubú Rei de Alfred Jarry – Dirección: Hassan El Geretly.
- Teatro O Bando – Portugal – *Afonso Henriques* – Autoría: Texto de tradición oral, divulgado polo historiador António José Saraiva – Dramaturxia/Dirección: João Brites.
- Mabel Manzotti – Arxentina – *Poniendo la casa en orden* – Autoría: Jorge Goldenberg – Dirección: Manuel Maccarini.
- Teatro del Sur – Andalucía – *El buscón* – Autoría: Quevedo – Dirección: Teatro del Sur.
- Cia Xavier Martí & Christian Atanasiu – Cataluña – *Boxtrot* – Autoría/Dirección: Xavier Martí, Enric Cases e Christian Atanasiu.
- El Silbo Vulnerado/La Quimera de Plástico – Aragón/Castilla-León – *Romancero* – Autoría: Héctor Grillo a partir de romances de tradición oral – Dirección: Héctor Grillo.
- Teatro de Ningures – Galicia – *Crónica do Pantagruel* – Autoría: Adaptación da obra de Francoise Rabelais por Alberto Bokos e Xosé Manuel Pazos – Dirección: Alberto Bokos.
- Tanxarina – Galicia – *Coca, a volta da besta* – Autoría: Tatán e Miguel Borines, baseada na lenda mitolóxica da Coca – Dirección: Tatán e Miguel Borines.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

8ª edición – 1991 (03 – 08 setembro)

- I Colombaioni – Italia – *I Colombaioni* – Autoría/Dirección: Carlo Colombaioni e Alberto Vitali.

- Teatro do Semeador – Portugal –*Auto da India e das Fadas* – Autoría: Gil Vicente – Dirección: Teatro do Semeador.
- Cutumba, ballet folklórico – Cuba – *Ballet folclórico afrocubano* – Dirección: Idalberto Bandera Sidó.
- Teatro Suripanta – Extremadura – *Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita* – Autoría: Federico García Lorca – Dirección: Pedro A. Penco.
- Teatre Arca – Cataluña – *Espectro* – Autoría: Teatre Arca – Dirección: Jesús Roche.
- Teatro do Morcego – Galicia – *Misterio Cómico* – Autoría: Darío Fo – Dirección: Julio Cardoso.
- Hika Teatroa – Euskadi – *Y la cama sin hacer* – Autoría/Dirección: Jorge Amich.
- Máscara 17 – Galicia – *Labio leporino da pulga en celo* – Autoría/Dirección: Máscara 17.

7ª edición – 1990 (01 – 09 setembro)

- Cia. Teatro de Almada – Portugal – *As velhacarias de Scapin* – Autoría: Molière – Dirección: Joaquim Benite.
- Attori & Cantori – Italia – *Se tutte le ragazze* – Autoría: Claudia Contin e Ferruccio Merisi – Dirección: Ferruccio Merisi.
- Uroc Teatro – Madrid – *Para lelos 92* – Autoría: Petra Martínez e Juan Margallo – Dirección: Juan Margallo.
- El Silvo Vulnerado – Aragón – *Clásicos in versus* – Autoría: Gil de Biedma, Quevedo, Lope, Espronceda, San Juan de la Cruz, Paco Ibañez – Dirección: Héctor Grillo e Luís F. Alegre.
- Teatre Putifer – Cataluña – *Milagro* – Autoría: Dario Fo/Joan Casas/J.A.Ortega/A. Calderón "El Güili" – Dirección: José Antonio Ortega.
- Pikor Teatro – Euskadi – *Naftalina* – Autoría: Pikor Teatro – Dirección: Carmen Silla.
- Teatro Corsario – Castilla-León – *Sobre ruedas* – Autoría: Lope de Rueda – Dirección: Fernando Urdiales.
- Teatro Margen – Asturias – *Toreros, majas y otras zarandajas/Ahora no es de leil* – Autoría: Alfonso Sastre – Dirección: Arturo Castro.
- La Quimera de Plástico – Castilla-León – *El abrazo de la Holoturia/Ensalada de bandidos/ Historias de la plaza* – Autoría: Juan Manuel Pérez – Dirección: J.M. Pérez e Tomás Martín.
- Kalandraka – Galicia – *Lisquemos, Marqués, lisquemos* – Autoría: Kalandraka – Dirección: Manuel Vieites.
- Máscara 17 – Galicia – *Labio leporino da pulga en celo* – Autoría/Dirección: Máscara 17.

6ª edición – 1989 (03 – 10 setembro)

- Nummerandada – Inglaterra – *Hell is not so hot/The tree or life* – Autoría/Dirección: Nummerandada.
- Teatro Marionetas Porto – Portugal – *Vida de Esopo/Entre a vida e a morte* – Autoría: António José da Silva "O Judeu" – Dirección: João Paulo Seara Cardoso.
- Art´e Imagem – Portugal –*A vida do grande D. Quixote e do gordo Sancho Pança* – Autoría: António José da Silva – Adaptación: Norberto Ávila – Dirección: Roberto Merino.
- Art´e Imagem – Portugal – *Brincadeiras a retalho* – Autoría/Dirección: Creación colectiva.
- Vol-Ras – Cataluña – *Insolit* – Autoría/Dirección Joan Cusó, Joan Faneca e Joan Sagalés.
- Karra Elejalde – Euskadi – *Etc Etc* – Autoría: Karra Elejalde, Andreu Martín e J.A Ortega – Dirección: José Antonio Ortega.
- Geroa – Euskadi – *Ertzaina al pil-pil* – Autoría: Mario Onaindía – Dirección: Paco Obregón.
- Teatro del Alba – Aragón – *Aquí no paga nadie* – Autoría: Darío Fo – Dirección: Santiago Meléndez.
- Teatro del Alba – Aragón – *Cabaret Shangai* – Autoría/Dirección: Santiago Meléndez.
- Teatro del Norte – Asturias – *Devocionario* – Autoría: Etelvino Vázquez, a partir das cartas de amor da monxa portuguesa Mariana Alcoforado – Dirección: Etelvino Vázquez.
- Tanxarina – Galicia – *Coca, a volta da besta* – Autoría: Tatán e Miguel Borines, baseada na lenda mitolóxica da Coca – Dirección: Tatán e Miguel Borines.
- Faba na ola – Galicia – *Puchos e botas* – Dirección Musical: Xico de Cariño – Dirección: Rosa Estévez Gantes – Autoría: Rosa Estévez, versión libre do texto de Consuelo Armijo.
- Viravolta Títeres – Galicia – *As aventuras do Dr. Sabatini* – Autoría/Dirección: Viravolta.
- Teatro Kaos – Galicia – *Baixo os nosos pés…* – Autoría/Dirección: Teatro Kaos.
- Ancoradouro – Galicia – *Querquellequer* – Autoría/Dirección: Ancoradouro.

5ª edición – 1988 (04 – 11 setembro)

- Haggis and Charlie – Inglaterra – *Pasarrúas*– Autoría/Dirección: Haggis and Charlie.
- Profetas de mueble bar – Canarias – *Nosotros: un espectáculo de calité* – Autoría: Juan de la Cruz – Dirección: Juan Ramón Pérez.
- Marqueliñe – Euskadi – *In Extremis* – Autoría/Dirección: Marqueliñe.
- Trapu Zaharra – Euskadi – *El vengador enmascarado/Los hermanos Telefunken* – Autoría/ Dirección: Trapu Zaharra.
- Falaguera Teatre – Valencia – *Sr. Maniquí General/Bruixerías* – Autoría/Dirección:

Falaguera Teatre.

- Duodeno – Madrid – *Voyeur* – Autoría: Creación colectiva – Dirección: Nancho Novo.
- Teatro de Ningures – Galicia – *Ubú Rei* – Autoría: Alfred Jarry – Dirección: Etelvino Vázquez.
- Ditea – Galicia – *As alegres comadres de Windsor* – Autoría: William Shakespeare – Dirección: Agustín Magán.
- Katakrok – Galicia – *Pimpirulandia* – Autoría: Katakrok– Dirección: Manuel Vieites.

4ª edición – 1987 (06 – 13 setembro)

- A Barraca – Portugal – *O diabinho da mâo furada* – Autoría: António José da Silva "O Judeu" – Versión/Dirección: Helder Costa.
- Di Giorno – Arxentina – *De allá para acá* – Autoría/Dirección: Norberto Di Giorno.
- Teatro Hórdago – Euskadi – *Disparates imposibles* – Autoría: Creación colectiva, a partir de El Quijote de Cervantes – Dirección: Maribel González.
- Cambaleo Teatro – Madrid – *Espectráculo* – Autoría/Dirección: Creación colectiva.
- Teatre de la Bohemia – Cataluña – *Putiferi* – Autoría/Dirección: Teatre de la Bohemia.
- Teatro Gasteiz – Euskadi – *Pareja Abierta* – Autoría: Franca Rame e Darío Fo – Dirección: Teatro Gasteiz.
- Al límite – Madrid – *La Liga (Antialcohólica Sta Catalina)* – Autoría/Dirección: Al límite.
- Teatro do Malbarate – Galicia – *Xogos de Damas* – Autoría: Anxel R. Ballesteros – Dirección: Eduardo Alonso.
- Faba na ola – Galicia – *A illa das solpresas* – Autoría/Dirección: Rosa Estévez Gantes – Dirección musical: Xico de Cariño
- Vagalume. Colectivo de aventuras teatrais – Galicia – *Dona Carnala na rúa* – Creación: Colectivo Vagalume.

3ª edición – 1986 (07 – 13 setembro)

- TAI-Porto – Portugal – *Pasarrúas* – Autoría/Dirección: TAI-Porto.
- Teatro de la Danza – Madrid – *El oso/La petición de mano* – Autoría: Antón Chejov – Dirección: Teatro de la Danza.
- L´Om Teatre – Comunidade Valenciana – *Noche de copas* – Autoría: L´Om Teatre – Dirección: Bertí Tobías.
- Arca Teatre – Cataluña – *Marco & Polo y viceversa* – Autoría/Dirección: Jesús Roche

- Porpol – Euskadi – *Militosis* – Autoría/Dirección: Porpol.
- Selección Natural – Madrid – *Animación de rúa* – Autoría/Dirección: Selección Natural.
- Cia. Luís Seoane – Galicia – *Forzas Eléctricas* – Autoría/Dirección: Manuel Lourenzo.
- Teatro de Ningures – Galicia – *Zeussión Contínua* – Autoría: Woody Allen – Dirección: Manuel Vieites.

2ª edición – 1985 (08 – 15 setembro)

- Grupo Internacional de Nómadas Johannes Vardar – Iugoslavia/Internacional – *Pequena Liberdade, Café 31* e *Arkade* – Autoría: Ringelnatz, Morgenstern e J. Prévert –Dirección: Grupo Int. Nómadas Johannes Vardar.
- Cooperativa O Realejo – Portugal – *Com papas e bolos se enganam os tolos* – Autoría: Coop. O Realejo / Dirección: Victor Valente.
- Atalaya, Teatro Experimental Andaluz – Andalucía – *Pajartarse de reí (Olé ahí)* – Autoría/ Dirección: Atalaya, Teatro Experimental Andaluz.
- Teatro Fénix – Murcia – *Homo Sapiens* – Autoría/Dirección: Creación Colectiva.
- La Canalla Teatre – Comunidade Valenciana – *Burrumballa* – Autoría/Dirección: La Canalla Teatre.
- Colectivo Claro de Luna – Madrid – *Señoras, putas e criadas* – Autoría: Franca Rame e Darío Fo – Dirección: Colectivo Claro de Luna.
- Teatro Caritel – Galicia – *Ollo ao piollo, King-Kong* – Dramaturxia: Manuel Guede Oliva a partir dos textos de Gerard Lauzier/Lewis Carrol/Sánchez Abuli e Karl Valentin – Dirección: Manuel Guede Oliva.

1ª edición – 1984 (09 – 16 setembro)

- TAI-Porto – Portugal – *O gato Malhado e a andorinha Sinhá* – Autoría: Jorge Amado – Dirección: José Caldas.
- Teloncillo – Valladolid – *La ganchitud* – Autoría: Joan Brossa – Dirección: Teloncillo.
- Cambaleo – Madrid – *Ave Roc*– Autoría/Dirección: Emilio Goyanes e Cambaleo.
- Bilboko Antzerki Studio –Euskadi – *Los pololos de la Amama* – Autoría/Dirección: Bilboko Antzerki Studio.
- Teatre Arca– Cataluña – *Secretos de un cubo* – Autoría/Dirección: Teatre Arca.
- Teatro Caritel – Galicia – *Isto non é serio, señores* – Autoría: Karl Valentin – Dirección: Teatro Caritel.

– Colectivo Múa Teatro – Galicia – *Viva o duque, noso amo* – Autoría: José Luís Alonso de Santos – Dirección: Múa Teatro.
– Titirití – Galicia – *Festa Rachada*– Autoría/Dirección: Titirití.

5.4.3. O FIOT de Carballo.

5.4.3.1. Xénese e desenvolvemento.

O festival de Carballo é unha iniciativa da Asociación Cultural Telón e Aparte, que conta co apoio do Concello, non só para a organización das actividades do evento, senón nun valioso legado do continuum formativo, comunitario e estable de programación teatral no seu Pazo da Cultura, unha das máis recoñecidas institucións culturais (en diversidade e complementariedade) do conxunto de concellos de Galicia durante todo o ano. Foi inaugurado en 2002 e na actualidade é membro da Rede Galega de Teatros e Auditorios, da Rede Cultural da Deputación da Coruña e da Red Española de Teatros, Auditorios y Festivales de Titularidad Pública. No Pazo da Cultura realízanse diferentes programas culturais, entre os que cómpre destacar para o tema que nos ocupa a existencia dunha Escola Municipal de Teatro dende 2009, que nutre en boa medida o apartado de voluntariado e animación do festival.

A primeira vez que atopamos a denominación de FIOT é preciamente o ano 2002, cando o festival ultrapasa a celebración de dez edicións do ciclo denominado "Outono de Teatro", que ten lugar entre 1991 e 2001 e coincidindo coa inauguración do nvo edificio. É polo tanto na súa 11ª edición cando marca un cambio de rumbo coa fixación da denominación de festival: Festival Interanacional Outono de Teatro de Carballo, FIOT. A primeira edición recibe o nome de "Primavera de Teatro", na segunda vemos unha tímida referencia a "Festival de teatro" no deseño do cartaz de cor verde con dous soles en posición oposta, a terceira edición ten un deseño moi ilustrativo, cun cartaz repleto de signos de interrogación e xa na cuarta aparece a referencia "semana internacional" que se ha de manter ata a oitava edición. É claramente a 10ª edición a que propiciará a consolidación da marca FIOT.

A dirección do festival, compartida entre Alberto Sueiro e Camen Castro Pombo (que tamén é técnico de cultura e programadora municipal), incide habitualmente na diversidade dos seus espectáculos e actividades, como se resalta no texto introdutorio do programa da 18ª edición, no ano 2009: "As obras presentadas son moi diversas, tanto dende o punto de vista dos formatos coma desde os xéneros teatrais".

5.4.3.2. Edicións e repertorio.

En termos cuantitativos, sen entrarmos de momento nunha análise máis cualitativa da súa achega para o conxunto da programación escénica de Galicia, o festival nútrese na súa maioría con espectáculos de compañías españolas (de fóra de Galicia), pero tamén conta con compañías de Galicia e internacionais. Na relación de compañías que o propio festival ofrece na súa web www.fiot.gal en marzo de 2020, as compañías internacionais suman un total de 31 ao longo da historia do festival, o que supón aproximadamente un 15% de media do total da súa programación, sendo moi irregular a súa presenza dependendo da edición. Maioritariamente, as compañías son de procedencia latinoamericana (Arxentina, Chile ou Cuba principalmente) e Portugal. A cercanía idiomática permite que o festival non teña un servizo de sobretitulación de espectáculos coma o que emprende de maneira decidida a MIT de Ribadavia dende 2010 e ao que se sumaría puntualmente o FITO de Ourense ou Escenas do Cambio.

Ademais da exhibición, coma todos os espectáculos internacionais de Galicia, o FIOT de Carballo persegue reforzar a súa identidade e carácter excepcional con varias actividades paralelas de repercusión educativa, comunitaria e turística. Son principlamente, as seguintes:

-Rúa dos contos: Con 20 edicións celebradas en 2020, cada ano inclúe entre 10 e 15 espectáculos de narración oral variedades ou de pequeño formato en diversos locais de hostalería. Congrega tanto a artistas coñecidos como novos valores.

-O Fiotiño: Unha actividade iniciada con éxito no ano 2013. Os nenos e nenas son os protagonistas dun divertido percorrido pola historia do teatro da man dun contacontos e un actor. Inclúe o concurso escolar de Teatro Lido "Xosé Manuel Eirís", dirixido aos centros escolares da comarca, cuxo alumnado prepara pequenas escenas e as interpreta na emisora radio Voz Bergantiños.

-Ciclo OTNI (Obxecto Teatral Non Identicado): O ciclo OTNI, que se celebra dende a edición de 2009, agrupa a oferta do FIOT menos convencional presentada desde novos códigos e linguaxes, e desde a dramaturxia máis contemporánea. Partindo de procesos de creación colectiva, o teatro-danza, a performance, o cinema ao vivo, as novas dramaturxias ou o microteatro, percorren o OTNI, diluíndo os límites entre a acción e a realidade, rompendo coa idea de personaxe, interpelando ao espectador, buscando a conexión emocional e a complicidade, convidando a reconstruír a obra. É o apartado máis innovador do festival.

O festival, malia a súa denominación internacional, non rexistra ningunha compañía estranxeira na súa programación ata a 4ª edición, en 1995, coa presenza de Galiano 108 de Cuba e La Troppa de Chile. Con todo, non é unha tendencia constante esta aparición e ata anos máis tarde, en 2001, non volveremos atopar unha produción de fóra do estado na programación do FIOT. A maioría da programación será galega ou de agrupacións procedentes de Madrid, Cataluña e País Vasco e malia a intencionalidade e a constatación do interese pola proxección internacional, o festival non conseguirá un equilibrio de producións ao longo da súa traxectoria, nin tan sequera nas máis recentes, como podemos ver na media dos dous últimos anos analizados, en que só veremos tres producións integramente estranxeiras nos 35 espectáculos de sala e rúa, o que supón un 8,5% da programación dos anos 2019 e 2018, porcentaxe que diminúe aínda máis se tivesemos en conta os espectáculos do ciclo "Rúa dos contos" e M2, que son maioritariamente galegos.

Alén do aspecto cuantitativo, xa sinalamos que a maioría dos espectáculos internacionais ou ben son de países latinoamericanos ou de Portugal, debido á proximidade lingüística, como explicamos en liñas anteriores, e aqueloutros que proceden de territorios onde a lingua obrigaría á sobretitulación, óptase por creacións de teatro físico ou expresión escénica sen palabras. Quizais o desexo e as accións levadas a cabo pola dirección do festival tivesen presente que a internacionalización debería vir principalmente polo achegamento a Portugal, como podemos ver no caso do festival de Cangas, moito máis factible para a transformación paulatina que o festival desexa de acordo á súa infraestrutura e dinámica, como indica a prensa en 2006:

> O festival internacional de Carballo segue profundizando nas relacións exteriores. Onte, no Pazo de Cultura, Alberto Sueiro asinou un convenio de colaboración co director do Instituto Camões, Ismael Rego, polo que o FIOT albergará máis producións chegadas desde a outra beira da raia, asignatura pendente do festival, e que espera subsanarse nos próximos anos." (*La Voz de Galicia*, 21/10/2006).

Pero se contrastamos estas manifestacións de intencións que a prensa recolle co gallo da sinatura do convenio cos acontecementos posteriores, a tendencia de contar cunha compañía portuguesa en cada edición dura tan só ata o ano 2011[25], o que supón que o festival sosteña unha certa parte internacional grazas á presenza, nese período entre 2006 e 2011, da Companhia do Chapitô (a máis habitual ao longo da historia do certame), Shakespeare Women Company de Lisboa, Companhia de João Garcia Miguel, Visões Úteis e Teatro de Marionetas do Porto.

25 Aínda que puntualmente volverá a haber espectáculos ou coproducións portuguesas nalgunha outra edición posterior a este período que semellaba marcar unha tradición consolidada.

Respecto ás compañías galegas, convén destacar o forte papel canonizante que teñen os festivais nos inicios do teatro galego da Autonomía. O proceso de institucionalización e profesionalización do teatro galego posautonómico, que dende o noso punto de vista non culmina ata 2005, ano en que se pon en marcha a Escola Superior de Arte Dramática de Galicia, ten nos festivais de teatro un conxunto de oportunidades e fortalezas que non foron aínda consideradas na súa xusta medida. Se botamos unha ollada á programación do FIOT nas súas primeiras dez edicións, poderemos corroborar ese relevante rol canonizante previo á construción das redes, circuítos, dinámicas e institucións que han axudar a fortalecer e visibilizar as insignias escénicas da sociedade galega ou as liñas emerxentes que unha rede simbólica de festivais son quen de marcar para o futuro do teatro galego. Das compañías galegas que atoparemos eses primeiros dez anos, podemos sinalar cinco, con algúns espectáculos dos que falaremos, que se comparten en tres festivais ou ben no mesmo ano ou en datas próximas. Tanto Teatro do Morcego (con *Os patios da memoria* ou *Misterio cómico*), Chévere (con *Río Bravo*), Sarabela (con *Cama*), Teatro do Aquí (co seu *Oé, oé, oé*) ou Ollomoltranvía (con *Commedia*) son sen dúbida os fitos máis destacados da creación galega da década dos 90 en tanto que os tres ocupan un lugar destacado que escollen os tres festivais escénicos máis visibles desa época en Galicia: Cangas, Ribadavia e Carballo.

O festival de Carballo confirma en certa medida as apostas dos festivais de verán ao celebrarse en datas posteriores, no outono, polo que nos resulta moi útil esa dinámica para expor unha hipótese que viría a situar aos festivais como principais institucións de recoñecemento da diversa produción escénica ao longo de todo un ano, ante a ausencia doutras institucións canonizantes como poden ser os Premios María Casares, que non se instauran ata o ano 1997, ou acompañando a función canonizante da crítica teatral. Dous deses espectáculos foron repostos con posterioridade polos seus artífices, Chévere para celebrar o seu 30 aniversario e a compañía de Cándido Pazó como recordo do éxito e oportunidade de proxección exterior en 2018, 25 anos despois nunha nova xeira e con novos obxectivos. Do primeiro, Esther Carrodeguas lembra nun texto que acompaña o programa de man da MIT de Ribadavia en 2017: “Recordo as risas. Recordo que por un tempo faciamos aquela chiscadela entre colegas de entrar nos sitios polas portas máxicas do grelo-western.” Do segundo, unha crítica de Afonso Becerra lémbranos que estamos diante dunha maioría de espectáculos cómicos, así como de asuntos que suscitan unha empatía e un interese de preocupación político-social. Comprobámola na crítica que realiza á reposición de Commedia, estreada tamén no marco do festival de Ribadavia:

> Además de un compendio y una celebración de los pactos de juego más tradicionales y

> paradigmáticos de la comedia occidental, esta pieza de Cándido Pazo galleguiza, o mejor aún utilizar el verbo de Cunqueiro: “anosa”, hace nuestra, esa tradición, al recuperar de ella aquellos aspectos que les sientan como un guante a los actores y a la actriz del elenco gallego.
>
> Van, por el medio, guiños a la actualidad gallega, y se conduce todo desde la musicalidad del acento gallego y una modulación del humor más atlántica que mediterránea. Un humor que huye de lo escatológico y se yergue sobre aspectos más ligados al fado y a la morriña, a través de ese juego en el que Arlequino olvida o recuerda, también en relación directa con la muerte, cuando el Doutor Xuiz analiza al supuestamente difunto Arlequino. Estar muerto o vivo solo es cuestión, al final, como quien dice, de recordar o no recordar y, sobre todo, de no perder el humor. (Becerra, 2018b)

A dimensión que tivo Celso Parada e Teatro do Morcego queda refrendada tamén pola exposición que os festivais de Carballo e Cangas acolleron nas súas edicións de 2019 co título de “30 anos de Teatro do Morcego”. Ademais de ser Xograr de Outono, figura honorífica que o festival carballés instaura como recoñecmento á traxectoria profesional dun artista escénico galego e tamén como embaixador/a, en certa medida, do festival, contribuíndo así a unha proxección e unha repercusión simbiótica. O actor, que sempre estivo moi preocupado pola formación e o coñecemento, de aí o seu convite ao director teatral do grupo uruguio El Galpón a diririxir unha desas súas pezas, concretamente Os patios da memoria, forma parte desta escolma de construción dun certo canon escénico contemporáneo levado a cabo polos festivais. Especialmente referente tamén foi Misterio Cómico pois se no primeiro o moañés optou por convencer ao director dun prestixioso símbolo do teatro independente, popular e democrático dos anos 50, de intercambio e emancipación do pobo de Uruguai social e culturalmente, para dirixir unha obra que trata temas relacionados co espertar sexual e madurativo na infancia e para o cal o actor se obrigou a traballar con monicreques en escena, no segundo escolle un texto do canon occidental para exhibir un gran traballo actoral de novo e tamén procurar un director ad hoc, como é o portugués Júlio Cardoso. Paradigmático actor e director que despois da "Revolução dos cravos", promove un teatro de vangarda e de expansión a través de conferencias, espectáculos e promoción de festivais coma o FITEI, un home de teatro que bebe da formación do teatro do oprimido de Boal ou do teatro de creación colectiva de Enrique Buenaventura, entre outros.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En Carballo, polo tanto, Celso Parada sempre tivo un posto de honra no seu festival, que reoñeceu todos estes aspectos que acabamos de enumarar e contextualizar, feito polo cal atopamos a reposición do espectáculo Os patios da memoria dez anos despois da súa estrea no festival de Ribadavia e do propio paso polo festival de Carballo. Entre aquela 4ª edición e 10ª edición do FIOT,

este espectáculo de Teatro do Morcego foi adquirindo o valor de converterse un patrimonio vivo da memoria recente do teatro latinoamericano, especialmente coidado polo noso actor galego que repuxo en 2001 esa mesma peza, xa falecido o director, pero cos mesmos elementos valiosos, coma as marionetas elaboradas por Nicolás "Cholo" Loureiro, artista plástico e artesán dos monicreques tamén vinculado á historia institución teatral de Uruguai. Eses materiais e outros obxectos de vestiario, cartelería, fotografías, etc., formaron parte da exposición que serviu tamén de recordo para este inesquecible actor galego que funda en 1989 Teatro do Morcego en homenaxe a Castelao e á fascinación que o ilustre galeguista e artista desenvolveu polo Théâtre du Chauve-Sauris de Nikita Balief na súa viaxe a París en 1921. Como indica o programa do 28 FIOT:

> Celso Parada e Teatro do Morcego foron uns dos piares sobre os que se sustentou o FIOT nos seus comezos. Á súa empatía, profesionalidade e compromiso sumouse unha entrañable e fonda amizade. As súas propostas escénicas tiveron unha presenza intensa, engaiolando a todos os espectadores de Carballo. No ano 2005, o público do festival rendeulle unha sentida homenaxe coa entrega do seu galardón máis entrañable pola súa destacada traxectoria na promoción e desenvolvemento do teatro en Galicia.

Finalmente, Sarabela Teatro, que está moi presente nos tres festivais, comparte o espectáculo *Cama 2x2 para dous* en Cangas, Ribadavia e Carballo. Pero son varios os feitos relevantes do paso desta compañía polo festival da comarca de Bergantiños, como pode ser o Premio do Público no ano 2000 coa obra O lapis do carpinteiro, así como a súa presenza coas pezas máis clásicas do repertorio da compañía, como poden ser Sexismunda, a versión de La vida es sueño da compañía ourensá ou o Macbeth para o cal convidan ´directora vasca Helena Pimenta. Esta tendencia e querenza polos espectáculos clásicos en convivencia con algunhas de creación contemporánea ou dramaturxia actual son, por outro lado, unha característica bastante recoñecible do FIOT de Carballo.

En época recente o festival incorpora a "Escola do espectador", programa de mediación para o cal o festival contrata ao crítico teatral Camilo Franco. Presentábase deste xeito o proxecto no ano 2019:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Aprender a mirar, aprender a ver! A Escola do espectador do FIOT é unha iniciativa que se dirixe aos amantes do teatro que queiran ampliar a súa mirada. Outro xeito de achegarse ao feito teatral para os espectadores aos que non lles basta con quedarse na súa butaca.
>
> Con esta Escola, o FIOT pretende achegar as claves que faciliten a comprensión e a análise

> dos espectáculos, reparando nos distintos discursos que ten unha función de teatro: o textual, o xestual, o lumínico, a dirección, a interpretación.
>
> Acompañadas dun vermú e un aperitivo, as persoas asistentes poderán escoitar todos os sábados deste mes a visión do xornalista e crítico teatral Camilo Franco, co que poderán intercambiar opinións sobre os espectáculos que configuran este festival, centrándose nas consecuencias da crise no teatro e no incremento das obras de carácter social.
>
> Despois de expoñer e reflexionar arredor do concepto de crise ou de realismo e realidade nas dúas anteriores sesións, a escola achegarase nesta quenda ao teatro documental, "o teatro que garda unha maior relación coa realidade", segundo apunta Camilo Franco. En cada sesión abórdase unha cuestión particular sobre o teatro político ou social, e como este se foi adaptando á última crise, a través dunha pequena intervención inicial e un coloquio aberto a todas e todos os asistentes. A última "clase" deste ano, prevista para o día 26, levará por título "Vida común. Memoria e confesións".

Esta actividade é unha das moitas que o festival vai incorporano na súa evolución diacrónica, que se manifesta de maneira clara tanto na cantidade de espectáculos (unha media de cinco nas dez primeiras edicións ata os dezasete, sen contar os da Rúa dos contos, na última edición analizada), senón tamén polo desexo e capacidade do festival de querer converter ao FIOT nun lugar que vai máis alá da exhibición e da complementación á programación regular do Pazo da Cultura de Carballo, principal espazo do festival. Nos últimos anos, o festival acostúmanos a agunha novidade, que tenta explorar vías de atención e de expansión tanto polo territorio como a nivel social. Neste senso, cómpre resaltar o programa Fioteen, para público adoslescente, programa que destaca o programa de Escena Galega denominado "Camiño Escena Norte" e que celebrou algún encontro no marco do festival[26], moi aberto a reunións sectoriais e a acoller encontros de traballo profesionais. O programa conta co compañía local Galeatro para realizar unha serie de actividades de programación expandida nos espectáculos sinalados como idóneos para conectar co

26 Concretamente no ano 2019 o festival acolle a actividade de programación expandida Idea Norte, con xornadas de reflexión sobre a interculturalidade que se pode dar entre as catro comunidades participantes do proxecto, Galicia, Asturais, Cantabria e País Vasco. Unha das actividades, conducida polo dramaturgo galego Santiago Cortegoso, tiña o seguinte descritor e obxectivos: Consiste en traballar en equipo, de xeito práctico e participativo, sobre propostas de creación ao redor do tema que lle dá sentido ao proxecto Camiño Escena Norte: o encontro entre culturas diferentes. Os e as profesionais convidados xerarán cadanseu bosquexo de proxecto dramatúrxico en pouco tempo, desde a liberdade creativa e formal e co seu estilo persoal. Logo, expoñerano de xeito rápido.

Obxectivos:

Afondar na relación entre diferentes culturas.

Favorecer o coñecemento e o intercambio creativo entre dramaturgos das catro Comunidades, dun xeito lúdico e ameno.

Crear un espazo idóneo para compartir sensibilidades creativas diversas.

Compartir as dinámicas de traballo de creadores profesionais.

Experimentar novas formas de creación colectiva que serían imposibles de realizar en condicións de produción real.

público xuvenil. As pílulas informativas son un proxecto directo, sen intermediarios de medios ou canles de difusión, un encontro corpo a corpo entre o público potencial e os actores da compañía Galegatro, que explican a oferta dos espectáculos dende a súa realidade profesional, instalando o discurso de difusión na delegación de responsabilidades para crear ese achegamento dende o afecto e a cercanía.

Outra evolución dende os inicios ata a actualidade, ademais destes proxectos que poden servir de modelo para outros ámbitos de xestión e para a creación do medelo profesional e obrigas do perfil da Dirección Artística, teñen que ver coa diversidade, sobre todo no momento en que aparece o OTNI e a inclusión de actividades como residencias artísticas. Dende a segunda edición de 1993, onde vemos un programa de só compañías galegas e moi escaso, o festival evoluciona a edicións como a de 2014 ou 2015 onde xa obervamos unha maior ambición e ampla miraa, dende a versión con bonecos e centrada no feminicidio do Otelo da compañía chilena de Jaime Lorca ata versións de rúa de grandes clásicos como o Fuenteovejuna de Obskené, linguaxes híbridas como o Locus Amoenus de Atresbandes, o circo contemporáneo de Manolo Alcántara, etc. Diversidade avalada por boas críticas ou recoñecementos que aseguran unha certa transición cara formatos máis contemporáneos nun festival que non ten a postura tan aberta diante do risco ou da exploración de formatos contemporáneos como pode ser o Alt ou Escenas do Cambio, pero que si vai dando pasos en certos ámbitos de ensanchamento e ampliación de horizontes sobre as artes escénicas, como pode asumir a MIT de Ribadavia.

Con todo, o festival limita e asegura a cota de espectáculos moi populares e de éxito seguro a nivel popular e de asistencia masiva, como poden ser os de Yllana, unha das compañías que máis presenza histórica ten no festival ao longo da súa historia, con 10 representacións. En xeral, as producións madrileñas son as que ocupan a maioría de días de programación do festival en espectáculos do resto do estado, chegando ao 52% da súa totalidade. Nesa porcentaxe, lóxica en certa medida se temos en conta que a Comunidade de Madrid, xunto con Cataluña, xuntan a meirande porcentaxe de compañías e produtoras do estado, vemos que hai certas recorrencias se facemos un estudo máis cualitativo. Se por Comunidades Autónomas Madrid é sen dúbidas a máis presente, iso refórzase porque a segunda, Cataluña, está a case 40 puntos de diferenza, pois supón o 16% de espectáculos de comunidades distintas á propia durante o período analizado.

A preponderancia de producións madrileñs no festival de Carballo tamén se pode constatar polo feito de que, fronte a Cataluña, por exemplo, existen directores moi asíduos, como Yayo Cáceres en nove ocasións, producións de Kamikaze ou Miguel del Arco en seis oacisións e xa en

postos menores pero igualmente constantes Pentación ou espectáculos dirixidos por Álvaro Lavín. Porén, no caso de Cataluña existe unha maior heteroxeneidade, tanto de liñas estéticas coma de formatos de produción, se ben hai unha compañía catalá que si ten continuidade tamén no festival, como é o caso de Titzina, en 4 ocasións. Esa estabilidade e certa especialización, pois é unha compañía que dificilmente podemos ver noutros festivais (só nun caso, con *Folie a Deux,* en 2004 en Cangas) e que converte ao FIOT, en palabras dos propios creadores, en talismán ou casa propia, pois acolleu algunha das estreas ou preestreas da compañía, como pode ser *La Zanja* ou *Distancia 7 minutos*.

Esa posición, que poderiamos considerar en certa maneira centralista, pola porcentaxe tan elevada de producións madrileñas, moitas delas dentro do marco que se considera comercial, en tanto que forma parte de circuítos moi visibles e populares da carteleira madrileña, en moitos casos con figuras populares entre o seu elenco e nos que o propio festival intervén, como é o caso de coproducións con Contraproducións con Focus, por exemplo, contrasta con outras iniciativas de descuberta e aposta por figuras emerxentes como Los números imaginarios, Carlota Ferrer ou Lucía Miranda dentro desa óptica madrileña.

Agora ben, quizais onde máis podemos observar un carácter conservador ou unha menos permeabilidade para acompañar procesos de innovación e creación contemporánea é na produción galega. As apostas das coproducións do FIOT acostuman ser de crácter textual e con artistas consolidados e na traxectoria do festival non atoparemos ningunha posibilidade de coñecer linguaxes de teatro físico, novo circo, teatro danza ou compañías de creación contemporánea que marcaron camiño e foron un gueiro para moitas profesionais e para a contrución de pensamento crítico arredor da escena para moitas espectadoras e espectadores como Matarile. Tampouco Pistacatro, Aporía, nin compañías de danza. Nisto pode ter algunha influencia a programación específica de Primavera en danza, un mítico ciclo dos poucos que existen no país de apoio constante á danza, pero que en ningún caso impediría que o festival tivese unha certa continuidade ou liña de colaboración precisamente nese sentido. Igualmente podemos dicir coa programación regular dentro da Rede Galega de Teatros e Auditorios do Concello de Carballo, pois esas carencias en torno sobre todo ás novas compañías e á creación contemporánea galega máis explorativa e cuestionadora de modelos e etiquetas (se ben hai algún exemplo notable coma Cinema Sticado), chama a atención na traxectoria do FIOT de Carballo. Non atopamos nin tan sequera a presenza de compañías que fan un tipo de traballo máis próximo ao comunitario, botando man de formatos populares para resignificalos (podería ser interesante a incoporación de A Panadaría despois do marcante episodio de Chévere con *Río Bravo*) ou novas compañías que exploran a comedia e as liñas de teatro popular

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que persegue o FIOT con algúns formatos pero dende o discurso de apoderamento feminista coma *Chola, a it girl* de ArtesaCia, pero tampouco estas suscitan o interese e aposta do festival pola nova creación.

Con respecto á recepción deste festival, a repercusión maioritaria é de ámbito local e autonómico, polo cal o festival decide incorporar e contratar unha empresa de comunicación a partir da 28ª edición, The Oficce co., a mesma empresa que traballa para o festival de Ribadavia, para tentar unha maior repercusión mediática e aumentar o coñcemento do festival, se ben iso non afectou aínda á súa incursión en ámbitos máis académicos. Onde si influíu esa acción foi en medios xeralistas de fóra de Galicia, onde xa na edición de 2019 atopamos noticias coma esta na revista *Godot*, medio madrileño especializado en artes escénicas:

> El FIOT apuesta por las miradas singulares y concentra, además, propuestas de dinamización cultural, como exposiciones, encuentros con los artistas, teatro de calle, microteatro e, incluso, un circuito gastronómico de inspiración teatral para disfrutar de las mejores tapas después de cada función en los bares del lugar. Y es que el espectador es, desde siempre, el verdadero motor del festival.
>
> Carmen Maura, Teatro Kamikaze, José Padilla, Guillem Clua, Cándido Pazó, Quico Cadaval, Tito Asorey, Carolina Román, Lucía Miranda, Álvaro Tato y la Companhia do Chapitô, entre muchos otros, formarán parte de una edición que acercará al público, de nuevo, lo más relevante de la escena gallega y estatal contemporánea, además de propuestas internacionales venidas de Portugal e Israel. En total, el FIOT contará con 9 estrenos absolutos y 8 estrenos en la comunidad gallega. (GO, 2019)

A expansión dunha idea, ás veces garandilocuente ou de ideas e lemas intercambiables para varios contextos e realidades culturais, son moitas veces estratexias de comunicación que nos levan a ver titulares moi similares en medios de comunicación durante a celebración de todos os festivais coma "X localidade convétese na capital do teatro durantes estes días" ou titulares que indicen nos datos, números e referencias cuantitativas como número de espectáculos, países de procedencia, etc. Realmente, as recepcións máis cualitativas virán da crítica especializada e dos ámbitos académicos, pero na comunicación xeral o que se pretende é posicionar unha marca baixo os mecanismos e criterios da mercadotecnia, moitas veces a partir da estratexia da repetición ou de breves ideas vagas coma "O público é o máis importante" ou "A mellor calidade está aquí". Todo baixo unha serie de obxectivos, que é o que debe enlazar ás accións e dinámicas que se leven a cabo nese ámbito de comunicación, sen que por iso os discursos teñan que estar demasiado elaborados nin ser totalmente certeiros. Neste sentido, podemos dicir que a estratexia de comunicación do festival de Carballo

obedece a un modelo de festivais onde as cuestións relaionadas coa publicidade e a idea de industria cultural con conceptos coma o target, o desenvolvmento do produto, a U.S.P. (proposición única de vendas) está orientada a unha idea de instalación no marco da competencia e do mercado libre das artes escénicas nunha sociedade á que seducir e atraer baixo análises de estratexia coma as que emprega Peter Drucker (2000) para este sector, enfocando preguntas como: Que necesidades reais satisfacemos? Que resultados estamos conseguindo? Como nos perciben os usuarios? Que utilidade esencial aportamos? Como usan os nosos usuarios o servizo cultural? Que valora o noso cliente?

Vexamos agora os obxectivos que propón The Officce para o FIOT en 2019:

● Profesionalizar o labor de comunicación do festival.
● Establecer unha estratexia de comunicación global, estable, coherente e coordinada.
● Proxectar unha imaxe de marca de calidade en todos os ámbitos comunicativos.
● Dar a coñecer as propostas de programación e as actividades paralelas da nova edición do FIOT (que teñen a súa propia independencia e singularidade no que respecta a públicos, contidos, impacto...).
● Consolidar o festival como un dos máis importantes de Galicia e como unha cita competitiva a nivel nacional.
● Consolidar a presenza do festival en medios autonómicos e locais.
● Lograr impacto a nivel nacional en medios especializados.

Unha serie de melloras enfocadas na imaxe e proxección exterior, un ámbito de crecente preocupación no conxunto de festivais escénicos galegos de ámbito internacional para que a súa influencia e (re)coñecmento tam´n proceda de fóra do sistema teatral galego.

5.4.3.3. Fortalezas e feblezas. Análise crítica e conclusións.

En conclusión, podemos ver que o FIOT é un festival internacional, que evolucionou dun ciclo a un ambicioso festival nun contexto de competitividade, nun marco semi-urbano e de complemento a unha programación escénica regular con tradición e capital cultural acumulado, en datas que colisionan con outro festival internacional en Galicia, o FITO, con tendencia a poñer en valor espectáculos avalados por premios ou carreiras de éxito, máis ben conservador na asunción de riscos en canto a estreas ou proxectos innovadores en liñas estéticas e formato e maioritaiamente centrado na actividade escénica madrileña e galega, con algúns espectáculos internacionais que non requiran sobretitulación. Existe unha preocupación por aumentar o prestixio do festival no ámbito

do orgullo comunitario e da súa contorna profesional, sobre todo empregando elementos de lexitimación coma a recente concesión do Premio da Cultura da Xunta de Galicia en 2018 ou o ránking do Observatorio da Cultura da Fundación Contemporánea, que se celebra dende 2009 e que cada ano muda posicións derivadas de cuestionarios que realizan determinados axentes diversos e anónimos dos sectores da cultura ou das industrias culturais.

O FIOT ten vontade internacional, aínda que inestable e anecdótica, como fomos vendo, e nos últimos anos as súas campañas de comunicación parecen incidir na rivalidade por ser o centro e a capital teatral de Galicia con Ribadavia. Lemas como "o corazón do teatro en Galicia" ou notas de prensa coma "El festival más internacional de Galicia" (Europa Press, 27/09/2018) exemplifican esa postura de competitividade que o festival busca, ao mesmo tempo que implanta iniciativas do seu festival de referencia interna, a MIT, como modelo no ámbito da comunicación e do posicionamento social (non tanto na liña estética e ideolóxica, como veremos tamén) como son as coproducións, os obradoiros de públicos, a atención á diversidade ou os premios, por exemplo.

5.4.3.4. Documentación da programación.

A continuación o rexistro documental das 28 edicións do marco de estudo para o FIOT, coas correspondentes indicacións de procedencia, autoría e dirección dos espectáculos.

28ª edición – 2019 (27 setembro -1 novembro)

- Xampatito Pato – Galicia – *Só* – Autoría: Jesús Velasco – Dirección: Arturo Cobas e Jesús Velasco. (Rúa)
- Sincronacidas – Galicia – *OhLimpiadas* – Autoría: Mónica Suárez e Greta Marí – Dirección: Javier Ariza. (Rúa)
- Jean Philippe Kikolas – Castela e León – *Calor* – Autoría e Dirección: Quique Méndez, Leandre Ribera, Rubén Río, Javier García "Mimo" e Álex Britos. (Rúa)
- Vol'e Temps – Andalucía – *DistanS* – Autoría e Dirección: Lapso Producciones. (Rúa)
- Produción Teatrais Excéntricas – Galicia – *Medida x Medida* – Autoría: William Shakespeare – Dirección: Quico Cadaval.
- Producciones Rokamboleskas – Madrid – *Juguetes rotos* – Autoría e Dirección: Carolina Román.
- Kamikaze – Madrid – *Jauría* – Autoría: Jordi Casanovas – Dirección: Miguel del Arco.
- El Sol de York – Madrid – *Chicas y chicos* – Autoría: Dennis Kelly – Dirección: Lucía Miranda.
- Ay Teatro – Madrid – *Todas hieren y una mata* – Autoría: Álvaro Tato – Dirección: Yayo Cáceres.

- Lazona – Madrid – *La golondrina* – Autoría: Guillem Clua – Dirección: Josep Maria Mestres.
- Contraproducións e Focus – Galicia e Cataluña – *O Premio* – Autoría: Ramón Madaula – Dirección: Cándido Pazó.
- Companhia do Chapitô – Portugal – *Hamlet* – Autoría: a partir de W. Shakespeare – Dirección: José Carlos García, Cláudia Novoa e Tiago Viegas.
- Undodez Producións – Galicia – *Fariña* – Autoría: José Prieto a partir de Nacho Carretero – Dirección: Tito Asorey.
- Kulu Orr – Israel – *Control freak* – Autoría e Dirección: Kulu Orr.
- El Patio Teatro – La Rioja – *Conservando memoria* – Autoría e Dirección: Julián Sáenz-López e Izaskun Fernández.
- Flyhard Prodruccions – Cataluña – *A.K.A. (Also Known As)* – Autoría: Daniel J. Meyer – Dirección: Montse Rodríguez Clusella.
- Ventrículo veloz – Madrid – *Dados* – Autoría e Dirección: José Padilla.

Tamén inclúe as seccións Rúa dos contos en diferentes bares da localidade (con Pedro Brandariz, Xurxo Souto, Talía Teatro, Blues do País, Carmen Conde, Tito Rober, Oswaldo Digón, Carlos Blanco, Patty Difusa e Rodrigo Cuevas) e o certame M2 (Enconarte Producciones, Catro Gatos Teatro, Iria Sobrado, Teatro en Punto, Tukumpás Teatro e María Dobronich).

27ª edición – 2018 (28 setembro-31 outubro)

- La Trócola Circ – Valencia – *Emportats* – Coreografía: Maite Moreno – Dirección: Lucas Escobedo. (Rúa)
- Condetrespés, Undodez e Ainé – Galicia – *Somos Criminais* – Autoría: José Prieto – Dirección: Tito Asorey.
- La Tristura – Madrid – *Future Lovers* – Autoría e Dirección: Celso Giménez.
- Ron Lalá – Madrid – *Crimen y Telón* – Autoría: Álvaro Tato – Dirección: Yayo Cáceres.
- La Joven Compañía – Madrid – *Playoff* – Autoría: Marta Buchaca – Dirección: José Luis Arellano García.
- Pentación – Madrid – *Fedra* – Autoría: Paco Bezerra – Dirección: Luis Luque.
- Compagnia Baccala – Suíza – *Pss Pss* – Autoría: Camila Pessi e Simone Fassari– Dirección: Louis Spagna.
- Serena Producciones – Madrid – *Iphigenia en Vallecas* – Autoría: Gary Owen – Dirección: Antonio C. Guijosa.
- Contraproducións e MIT Ribadavia – Galicia – *Commedia* – Autoría e Dirección: Cándido Pazó.

- La Abducción e Buxman – Madrid – *El tratamiento* – Autoría e Dirección: Pablo Remón.
- Kamikaze – Madrid – *Un enemigo del pueblo (Ágora)* – Autoría e Dirección: Álex Rigola.
- Lazona – Madrid – *La valentía* – Autoría e Dirección: Alfredo Sanzol.
- Théatre National de Wallonie, Teatre Lliure e Teatros del Canal – Bélxica, Madrid e Cataluña – *La tristeza de los ogros* – Autoría e Dirección: Fabrice Murgia.
- Borja Fernández – Galicia – *Salvador* – Autoría: Borja Fernández – Dirección: Borja Fernández e Uxía P. Vaello.
- Íntims Produccions – Cataluña – *Wasted* – Autoría: Kate Tempest – Dirección: Iván Morales.
- Pulpiño Viascón – Galicia – *A musicleta* – Autoría e Dirección: Colectiva.
- Cair Circo – País Vasco e Galicia – *Erori* – Autoría: colectiva – Dirección: Natalia Outeiro.
- Maintomano – Castela e León – *Ekilibuá* – Autoría: colectiva – Dirección: Jordi Aspa.
- Antón Coucheiro – Galicia – *Camaré sonambulante* – Autoría: Antón Coucheiro – Dirección: Natalia Outeiro.

Tamén inclúe as seccións Rúa dos contos e Sesións Mercado municipal en diferentes bares da localidade (con Manoliño Nguema, Sutottos, David Amor, Avelino González, Marcos Pereiro, Peter Punk, Víctor Grande, Lupe Blanco e Bieito Lobariñas, Lois Pérez, Cándido Pazó, Las Antonias Chanson Mor'Món, Isabel Risco, Pedro Brandariz e Fran Rei) e o certame M2 (M+1, Helena Salgueiro, Faunos, Diego M. Buceta, Tukumpás e Moito morro Teatro).

26ª edición – 2017 (16 setembro-28 outubro)

- Cirk about it – Castela e León – *El apartamento* – Autoría: Cirk about it – Dirección: Alfonso Alonso. (Rúa)
- Titzina – Cataluña – *La zanja* – Autoría e Dirección: Diego Lorca e Pako Merino.
- Teatro de la Ciudad e Teatro de La Abadía – Madrid – *La tristura* – Autoría e Dirección: Alfredo Sanzol.
- Feelgood Teatro, Emilia Yagüe P. e Teatro Calderón – Madrid – *El ciclista utópico* – Autoría: Alberto de Casso – Dirección: Yayo Cáceres.
- Il Maquinario Teatro – Galicia – *Resaca* – Autoría: colectiva – Dirección: Tito Asorey.
- Ysarca e Teatro de La Abadía – Madrid – *Incendios* – Autoría: Wajdi Mouawad – Dirección: Mario Gas.
- Buxman e Kamikaze – Madrid – *Todo el tiempo del mundo* – Autoría e Dirección: Pablo Messiez.
- Kamikaze – Madrid – *Arte* – Autoría: Yasmina Reza – Dirección: Miguel del Arco.
- Okidok – Bélxica – *Slips Inside* – Autoría e Dirección: Xavier Bouvier e Benoït Devos.

- Contraproducións – Galicia – *Fillos do sol* – Autoría e Dirección: Cándido Pazó.
- El pont flotant – Cataluña – *El hijo que quiero tener* – Autoría e Dirección: Álex Cantó, Joan Collado, Jesús Muñoz e Pau Pons.
- Reckless Sleepers & Atrebandes – Reino Unido e Cataluña – *La última cena* – Autoría e Dirección: Mole Wetherell.
- Los números imaginarios – Madrid – *Hamlet entre todos* – Autoría: Carlos Tuñón e Alejandro Pau– Dirección: Carlos Tuñón.
- Godot – Portugal – *Lullaby* – Autoría: – Dirección: Rui Peixão e Carlos Reis. (Rúa)
- Galeatro – Galicia – *Muiñada* – Autoría: Ana Carreira – Dirección: Davide González.

Tamén inclúe as seccións Rúa dos contos e Sesións Mercado municipal en diferentes bares da localidade (con Félix Albo, Quico Cadaval, Guti, Paula Carballeira, David Perdomo, Pepe Capelán, Carta de Ajuste, Marta Lado, Alberte Montes, AldaoLado, Oswaldo Digón, Pedro Brandariz, Víctor Grande e Os fillos do estramonio) e o certame M2 (Roberto Alvite e Rebeca Amor, Entretés, Sal do Teatro, Prácido Domingo, Tukumpás Teatro e Iria Sobrado).

25ª edición – 2016 (23 setembro-29 outubro)

- Yllana – Madrid – *Yllana 25* – Autoría e Dirección: Colectiva.
- Compañía Manolo Alcántara – Cataluña – *Rudo* – Autoría e Dirección: Manolo Alcántara e Xavier Erra.
- Farrés Brothers e cía. - Cataluña – *Tripula* – Autoría e Dirección: Jordi Palet i Puig.
- Kulunka Teatro – País Vasco – *Solitudes* – Autoría: Garbiñe Insausti, José Dault, Iñaki Rikarte, Edu Cárcamo e Rolando San Martín – Dirección: Iñaki Rikarte.
- La casa de la portera – Madrid – *Iván Off* – Autoría: José Martret a partir de Chéjov – Dirección: José Martret.
- Sexpeare Teatro – Madrid – *Rinconete y Cortadillo* – Autoría: Alberto Conejero a partir de Cervantes – Dirección: Salva Bolta.
- Contraproducións – Galicia – *O tolleito de Inishmaan* – Autoría: Martin McDonagh – Dirección: Cándido Pazó.
- L'Om Imprebís – Comunidade Valenciana – *La Crazy Class* – Autoría e Dirección: Santiago Sánchez e Michel López.
- Chévere – Galicia – *Eroski Paraíso* – Autoría: Manuel Cortés – Dirección: Xesús Ron.
- Matatarso Producciones – Madrid – *Sueño de una noche de verano* – Autoría: William Shakespeare – Dirección: Darío Facal.

- Ron Lalá e CNTC – Madrid – *Cervantina* – Autoría: a partir de textos de Cervantes – Dirección: Yayo Cáceres.
- Paolo Nani Teater – Dinamarca – *A carta* – Autoría: Paolo Nani e Nullo Facchini – Dirección: Nullo Facchini.
- Feelgood Teatro – Madrid – *La estupidez* – Autoría: Rafael Spregelburd – Dirección: Fernando Soto.
- Laitrum Teatre – Cataluña – *Micro-Shakespeare* – Autoría: Laitrum e Angus Mackechnie – Dirección: Toti Toronell.
- La Teta Calva – Comunidade Valenciana – *Penev* – Autoría: Xavo Giménez – Dirección: Xavo Giménez e Toni Agustí.

Tamén inclúe as Sesións do Mercado municipal e as seccións Rúa dos contos en diferentes bares da localidade (con Fabiolo, Ricky López, Sara Escudero, Xosé Touriñán e Pepo Suevos, Limiar Teatro, Manuel Manquiña, Elvis Negro e Traskiband, Mago Álex, Daboapipa, Celso Sanmartín, Píscore, IGMIG, 8mm Teatro, Sergio Pazos, Amargo Sueco e Fantoches Baj).

24ª edición – 2015 (25 setembro-31 outubro)

- Vaivén Circo – Andalucía – *Deshábitat* – Autoría: Vaivén e Antonio J. Gómez – Dirección: Rosa Díaz. (Rúa)
- Chirigóticas – Andalucía – *Juanita Calamidad (Todo el mundo tiene un pasado)* – Autoría e Dirección: Antonio Álamo.
- Companhia do Chapitô – Portugal – *Édipo* – Autoría: a partir de Sófocles – Dirección: John Mowat.
- Draft.Inn – Madrid – *Los nadadores nocturnos* – Autoría e Dirección: Carlota Ferrer.
- CDN, Festival Grec e Avance P.T. - Madrid – *El testamento de María* – Autoría: Colm Tóibín – Dirección: Agustí Villaronga.
- Kendosan Producciones – Madrid – *Constelaciones* – Autoría: Nick Payne – Dirección: Fernando Soto.
- Teatro do Morcego – Galicia – *Presidente* – Autoría e Dirección: José Prieto.
- Meridional – Madrid – *Los esclavos de mis esclavos* – Autoría: Julio Salvatierra – Dirección: Álvaro Lavín.
- Gabriel Chamé – Arxentina – *Othello* – Autoría: William Shakespeare – Dirección: Gabriel Chamé.
- Ron Lalá e Galo Film – Madrid – *Ojos de agua* – Autoría: Álvaro Tato – Dirección: Yayo

Cáceres.
- Paula Quintana – Illas Canarias – *Latente* – Autoría: Carlos Pedrós – Dirección: Paula Quintana.
- Pez Limbo – País Vasco – *Mamá Gallina* – Autoría: colectiva – Dirección: Raúl Camino.
- Atresbandes – Cataluña – *Locus Amoenus* – Autoría: – Dirección: Mónica Almirall, Miquel Segovia e Albert Pérez Hidalgo.
- Cinema Sticado – Galicia – *STRPTS // Episodio 1: Mirlo & Rula* – Autoría e Dirección: Xosel Díez e Helena Varela.
- Ibuprofeno – Galicia – *Fitness* – Autoría e Dirección: Santiago Cortegoso. (Rúa)

Tamén inclúe as Sesións do Mercado municipal e as seccións Rúa dos contos en diferentes bares da localidade (con Félix Albo, Mofa e Befa, Juancállate, Boneca Lareta, Antón Coucheiro, Os Quinquilláns, Paula Carballeira, Pepo Suevos, Daboapipa, Manuel de Eva, Chanson Mor Món, Federico Pérez, Avelino González, Os sete magníficos máis un, Oswaldo Digón e Quico Cadaval).

23ª edición – 2014 (3 outubro-2 novembro)

- Mofa & Befa – Galicia – *Bobas & Galegas* – Autoría: Quico Cadaval, a partir de textos de Calderón de la Barca, Lope de Vega, Juan de Zamora e Quiñones de Benavente – Dirección: Quico Cadaval.
- Ron Lalá – Madrid – *En un lugar del Quijote* – Autoría: Versión libre da novela de Miguel de Cervantes – Dirección: Yayo Cáceres.
- Yllana – Madrid – *The gagfather* – Idea orixinal e Dirección: Yllana (Marcos Ottone, Juan F. Ramos, Joe O`Curneen, Fidel Fernández e David Ottone).
- Obskené – Cataluña – *Fuenteovejuna. Breve tratado sobre las ovejas domésticas* – Dramaturxia: Anna Maria Ricart, a partir de Lope de Vega – Dirección: Ricard Soler i Mallol.
- Voadora – Galicia – *A tempestade* – Autoría: William Shakespeare – Dirección: Marta Pazos.
- Las Grotesqués – Andalucía – *Mucho ruido y pocas nueces* – Autoría: William Shakespeare – Dirección: Sonia Sebastián.
- El viaje inmóvil – Chile – *Otelo* – Autoría: William Shakespeare – Dirección: Christian Ortega e Jaime Lorca.
- Rafael Álvarez "El brujo" - Madrid – *El asno de oro* – Versión e Dirección: Rafael Álvarez "El brujo".
- Setze Fetges, Associats-Ring de te e Temporada Alta – Cataluña – *30/40 Livingstone* – Autoría e Dirección: Sergi López e Jorge Picó.
- Grumelot – Madrid – *Los brillantes empeños* – Autoría e Dirección: Pablo Messiez.

- Panic Map – Comunidade Valenciana – *Harket [Protocolo]* – Autoría e Dirección: Juan Pablo Mendiola.
- Macarena Recuerda Shepherd – País Vasco – *Greenwich Art Show* – Autoría: Macarena Recuerda Shepherd.
- Fantoches Baj – Galicia – *Velocíclopes* – Autoría e Dirección: Inacio Vilariño. (Rúa)
- Malabreikers – Madrid – *Malabreikers* – Autoría: Colectiva. (Rúa)

Na "Rúa dos contos" desta edición figuran os nomes de: The momento impro, Os sete magníficos máis un, Rober Bodegas, Estephanie Llaryora, Regueifeiros de Galicia (Bieito Lobariñas e Josiño da Teixeira), Cándido Pazó, Bacana (Xulio Abonjo e Marcos Orsi), Isabel Risco, Mago Teto, David Amor, Antón Coucheiro, Quico Cadaval e Celso Sanmartín, Palito e Evaristo Calvo.

22ª edición – 2013 (3 – 31 outubro)

- Kulunka Teatroa – País Vasco – *André y Dorine* – Autoría e Dirección: Ikañi Rikarte.
- Chévere – Galicia – *Eurozone* – Autoría: Manuel Cortés – Dirección: Xron.
- Ron Lalá – Madrid – *Siglo de Oro, Siglo de Ahora (Folía)* – Autoría: Ron Lalá – Dirección: Yayo Cáceres.
- Producciones Cristina Rota e Teatro Español – Madrid – *Un trozo invisible de este mundo* – Autoría: Juan Diego Botto – Dirección: Sergio Peris-Mencheta.
- Titzina Teatro – Madrid – *Distancia siete minutos* – Autoría e Dirección: Diego Lorca e Pako Merino.
- Teatro do Aquí – Galicia – *Criaturas* – Autoría: Roberto Vidal Bolaño – Dirección: Evaristo Calvo.
- La mona ilustre – Chile – *Las cosas también tienen mamá* – Autoría: Andrea Gutiérrez – Dirección: Miguel Bregante.
- Teatro de la Abadía – Madrid – *Maridos y mujeres* – Autoría: Woody Allen – Dirección: Álex Rigola.
- Producciones Teatrales Contemporáneas – Madrid – *Emilia* – Autoría e Dirección: Claudio Tolcachir.
- Diego Anido – Galicia – *Symon Pèdícrí* – Autoría: Diego Anido e Jorge Acebo – Dirección: Diego Anido.
- Triatreros – Galicia – *Hamster* – Autoría: Santiago Cortegoso – Dirección: Fran Paredes.
- Producciones Prisamata – Cataluña – *Sé de un lugar* – Autoría e Dirección: Iván Morales.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Regueifas, contos, cabaret ou ultranoites completan o programa de rúa e rúa dos contos, con: Benito e Rufina, Ale Risorio, Paula Carballeira, María da Pontragha, Tanxarina Títeres, Illanes, Os regueifeiros de Xornes (Suso e Antonio de Xornes), Aldaolado (Lucía Aldao e María Lado), Avelino González, José Campanari, Ricardo de Barreiro, Nelson Quinteiro, Cayetano Lledó, Xosé Antonio Touriñán, Chévere e Santi Prego.

21ª edición – 2012 (4-31 outubro)

- Tantakka Teatroa – País Vasco – *Contra el viento del norte* – Autoría: Daniel Glattauer – Dirección: Fernando Bernués.
- Talía Teatro – Galicia – *O método Gronhölm* – Autoría: Jordi Galcerán – Dirección: Xulio Lago.
- La Machina Teatro – Catabria – *En alta mar* – Autoría: Slawomir Mrozek – Dirección: Francisco Valcarce.
- Animalario – Madrid – *El montaplatos* – Autoría: Harold Pinter – Dirección: Andrés Lima.
- Teatro do Morcego – Galicia – *A función do tequila* – Autoría: Manuel Guede – Dirección: Antonio Simón.
- Kamikaze – Madrid – *Juicio a una zorra* – Autoría e Dirección: Miguel del Arco.
- Grupo Actoral 80 – Venezuela – *Acto Cultural* – Autoría: José Ignacio Cabrujas – Dirección: Héctor Manrique.
- Sarabela Teatro – Galicia – *Viaxe a ningunha parte* – Autoría: Fernando Fernán-Gómez – Dirección: Ánxeles Cuña.
- Els Joglars – Cataluña – *El Nacional* – Autoría e Dirección: Albert Boadella.
- Abrapalabra – Galicia – *Decamerón* – Autoría: Cándido Pazó a partir de Bocaccio – Dirección: Cándido Pazó.
- La cocina – País Vasco – *Come y calla* – Autoría e Dirección: creación colectiva.
- Colectivo 96º – Cataluña – *Fingir* – Autoría: – Dirección: Lidia González Zoilo.

Tamén inclúe a sección Rúa dos contos en diferentes bares da localidade (con Redrum, Celso Sanmartín, Tonhito de Poi, Bucanero, Antón Coucheiro, César Cambeiro, Excéntricas, Mentalini, Os da ría, Triatreros, Alféizar, Martín Camiña e Isi & Isa).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

20ª edición – 2011 (6-31 outubro)

- El Óbolo Producciones – Madrid – *Torvaldo furioso* – Autoría: Lucía Vilanova – Dirección: Lino Ferreira.

- Eme2 – Galicia – *O florido pénsil* – Autoría: Andrés Sopeña – Dirección: Fernando Bernués e Mireia Gabilondo.
- Yllana – Madrid – *¡Muu! 2* – Autoría: Yllana – Dirección: David Ottone.
- Teatro de Marionetas do Porto – Portugal – *Wonderland* – Autoría: Lewis Carrol – Dirección: João Paulo Seara Cardoso.
- Produciónes Teatrais Excéntricas – Galicia – *Oeste Solitario* – Autoría: Martin McDonagh – Dirección: Quico Cadaval.
- Enfila't – Cataluña – *Plecs* – Autoría: colectiva – Dirección: Manolo Alcántara Xavier Erral.
- Ron Lalá – Madrid – *Time al tiempo* – Autoría: Ron Lalá – Dirección: Yayo Cáceres.
- Juanjo Seoane Producciones – Madrid – *La violación de Lucrecia* – Autoría: William Shakespeare – Dirección: Miguel del Arco.
- Luco e Fusco – Galicia – *Encontros* – Autoría: colectiva – Dirección: Lusco e Fusco e Pablo Sánchez.
- Desastronauts – Galicia – *Losing Grip* – Autoría: colectiva – Dirección: Marcos Ptt.
- Macarena Recuerda Shepherd – Cataluña – *That's the story of my life* – Autoría e Dirección: Macarena Recuerda.

Tamén inclúe a sección Rúa dos contos en diferentes bares da localidade (con Pajarito, Paula Carballeira e Suso Cortegoso, Marta Lado, Os Fabulosos Cubatas de Fockink Brothers, Absurdia Teatro, Quico Cadaval, Cándido Pazó, Isla le Triska, Obras Públicas, Carmen Conde, Patricia Vázquez, Isabel Risco, Luís Zahera e Santi Prego).

19ª edición – 2010 (8 outubro-1 novembro)

- Produciónes Teatrais Excéntricas – Galicia – *Un cranio furado* – Autoría: Martin McDonagh – Dirección: Quico Cadaval.
- Producciones Kamikaze – Madrid – *La función por hacer* – Autoría: Luigi Pirandello – Dirección: Miguel del Arco.
- Talía Teatro – Galicia – *Volpone* – Autoría: Ben Jonson – Dirección: Roberto Salgueiro.
- Mr. Kubik Producciones – Madrid – *Los cazadores de thé* – Autoría e Dirección: Hernán Gené e Fernando Sánchez-Cabezudo.
- Teatro Timbre 4 – Arxentina – *Tercer cuerpo* – Autoría e Dirección: Claudio Tolcachir.
- Atalaya Teatro – Andalucía – *Ricardo III* – Autoría: William Shakespeare – Dirección: Ricardo Iniesta.
- Pentación – Madrid – *Karaoke* – Autoría: Juan Luís Iborra e Antonio Albert – Dirección: Juan

Luis Iborra.
- Visões Úteis – Portugal – *Adultérios desorientados* – Autoría: Juan José Millás – Dirección: Ana Vitorino, Carlos Costa e Catarina Martins.
- Histrión Teatro – Andalucía – *Los corderos* – Autoría e Dirección: Daniel Vernose.
- Mr. Kubik Producciones – Madrid – *M³ Metro cúbico* – Idea orixinal: Fernando Sánchez-Cabezudo – Dirección: Jorge Sánchez-Cabezudo e Fernando Sánchez-Cabezudo.
- Ibuprofeno Teatro – Galicia – *A filla de Woody Allen* – Autoría e Dirección: Santiago Cortegoso.

Tamén forman parte do programa espectáculo unipersoais, de narración oral en bares ou de rúa, as creacións de: Marta Lado, Pablo Trasno, Cándido Pazó, Dany Boi-Rivera, Evaristo Calvo, Carlos Santiago, Matías Tárrega, Suso Cortegoso, Carlos Blanco, Celso Fernández Sanmartín, Isi, Javier Solapuerta e Os Regueifeiros de Xornes.

18ª edición – 2009 (8 outubro-1 novembro)

- Teatro do Chapitô – Portugal – *A tempestade* – Autoría: William Shakespeare – Dirección: John Mowat.
- Ron Lalá – Madrid – *Mundo y final* – Autoría: Creación colectiva a partir de textos de Juan Cañas e Álvaro Tato– Dirección: Yayo Cáceres.
- Cuarta Pared– Madrid – *Siempre fiesta* – Autoría: Luis García-Araus, Susana Sánchez e Javier Yagüe – Dirección: Javier G. Yagüe.
- El viaje inmóvil – Chile – *Gulliver* – Autoría: Jonathan Swift – Dirección: Jaime Lorca.
- SeXpeare – Madrid – *El título de este espectáculo no es mi madre* – Autoría: SeXpeare – Dirección: SeXpeare e David Ottone.
- Los Modernos – Arxentina – *FO* – Autoría e Dirección: Los Modernos.
- Teatro do Morcego e Seiva Trupe – Galicia e Portugal – *Kvetch: o rosmón (Unha comedia americana sobre a ansiedade)* – Autoría: Steven Berkoff – Dirección: Álvaro Lavín.
- Teatro do Noroeste – Galicia – *Glass City (Cidade de Cristal)* – Autoría e Dirección: Eduardo Alonso.
- Teatro Corsario– Castilla-León– *El Caballero de Olmedo* – Autoría: Lope de Vega – Dirección: Fernando Urdiales.
- Pentación – Madrid – *Seis clases de baile en seis semanas* – Autoría: Richard Alfieri – Dirección: Tasmin Townsend.

Tamén inclúe as seccións Rúa dos contos en diferentes bares da localidade (con David Amor,

Avelino González, Celso Fernández, Leo Arremecaghona, Juanillo Esteban, Toñito de Poi, Cándido Pazó, Blanca Cendán, Mofa e Befa, Dous de Xornes, Espectáculo Burlesque e Clown Nono) e Teatro de Rúa (Animación coa compañía Sete magníficos +1 e "Conversatorio" con Quico Cadaval).

17ª edición – 2008 (4 outubro-1 novembro)

- Talía Teatro – Galicia – *Anfitrión, e ti quen vés sendo?* – Autoría: Cándido Pazó, a partir de Plauto – Dirección: Cándido Pazó.
- L'Om Imprebís – Comunidade Valenciana – *Don Juan Tenorio* – Autoría: José Zorrilla – Dirección: Santiago Sánchez.
- L'Om Imprebís – Comunidade Valenciana – *Imprebís* – Autoría: Michel López – Dirección: Santiago Sánchez.
- Teatro Meridional – Madrid – *La verdadera historia de los hermanos Marx* – Autoría: Julio Salvatierra – Dirección: Álvaro Lavín.
- Lagarta lagarta – Galicia – *Aeroplanos* – Autoría: Carlos Gorostiza – Dirección: Rosa Álvarez.
- Teatro delle Ariette – Italia – *Teatro da mangiare?* – Autoría e Dirección: Stefano Pasquini e Paola Berselli.
- João Garcia Miguel – Portugal – *Burgher King Lear* – Autoría: João Garcia Miguel, a partir de Shakespeare – Dirección: João Garcia Miguel.
- Yllana – Madrid – *Brokers* – Autoría: Yllana – Dirección: David Ottone.
- CDG – Galicia – *A boa persoa de Sezuán* – Autoría: Bertold Brecht – Dirección: Nuno Cardoso.
- Joseph Collard – Bélxica – *Zic Zag* – Autoría e Dirección: Joseph Collard.
- Azar Teatro – Castela e León – *Barroco Roll* – Autoría e Dirección: colectiva.

16ª edición – 2007 (7 outubro-1 novembro)

- La Pavana Companya teatral – Comunidade Valenciana – *Bebé* – Autoría e Dirección: Rafael Calatayud.
- Teatro do Atlántico – Galicia – *A bombilla máxica* – Autoría: Woody Allen – Dirección: Xúlio Lago.
- Ur Teatro – País Vasco – *El chico de la última fila* – Autoría: Juan Mayorga – Dirección: Helena Pimenta.
- Sexpeare – Madrid – *For sale* – Autoría: Sexpeare – Dirección: Sexpeare e David Otonne.
- Shakespeare Women Company – Portugal – *Julietta* – Autoría e Dirección: Claudio Hochman.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- Copi Rait – Cataluña – *Mam. Modern Art Woman* – Autoría: Lourdes Doménech, Gerard Doménech, Carles Bigorra e Toni Albá – Dirección: Carles Bigorra e Toni AlbáProdución: Toni Albà S.L.
- Centro Dramático Galego – Galicia – *Noite de Reis* – Autoría: William Shakespeare – Dirección: Quico Cadaval.
- Teatro Corsario – Castela e León – *Los locos de Valencia* – Autoría e Dirección: Fernando Urdiales a partir do texto de Lope de Vega.
- Sarabela Teatro – Galicia – *Cristovo e o libro das marabillas* – Autoría e Dirección: Fina Calleja.

No programa "Rúa dos contos" desta edición do festival figuran o nome dos seguintes artistas: Ruso negro, Carolina Rueda, Antón Coucheiro, Avelino González, Es un árbol, Rober Bodegas, cia. Mariclown, Détour e Cándido Pazó.

15ª edición – 2006 (12 outubro-1 novembro)

- Teatro do Noroeste – Galicia – *Imperial: Café cantatnte. Vigo, 1936.* – Autoría e Dirección: Eduardo Alonso.
- Titzina Teatro – Cataluña – *Entrañas* – Autoría: Diego Lorca e Pako Merino – Dirección: Stefan Metz.
- Companhia do Chapitô – Portugal – *O grande criador* – Autoría: Colectiva – Dirección: John Mowat.
- Sarabela Teatro – Galicia – *Macbeth* – Autoría: William Shakespeare – Dirección: Helena Pimenta.
- Arrieritos – Madrid – *13 rosas* – Autoría: Héctor González – Dirección: Florencio Campo.
- Teatro de Malta – Castilla - La Mancha – *Hazmereír* - – Autoría e Dirección: Marta Torres.
- Tanttaka Teatroa – País Vasco – *El florido pensil* – Autoría: Andrés Sopeña – Dirección: Fernando Bernués e Mireia Gabilondo.
- Compañía de Miguel Narros – Madrid - *¡Ay, Carmela!* – Autoría: José Sanchis Sinisterra – Dirección: Miguel Narros.

USC

O programa de rúa conta coa compañía Manicómicos e a programación de "Rúa dos contos" con: Oswaldo, Ricardo de Barreiro, Teatro Cachuzo, Os 7 magníficos +1, Yoni Mediogramo, Peter Punk, Paco Fernández, Detour e Mimo.

14ª edición – 2005 (14 outubro-1 novembro)

- Atalaya – Andalucía – *Medea* – Autoría: Séneca, Eurípides, Heiner Müller e outros autores – Dirección: Ricardo Iniesta.
- Sexpeare – Madrid – *H (El pequeño niño obeso quiere ser cineasta)* – Autoría: Sexpeare – Dirección: Sexpeare e David Ottone.
- Teatro de Ningures – Galicia – *Tartufo* – Autoría: Molière – Dirección: Etelvino Vázquez.
- Yllana e L'om Imprebís – Madrid e Comunidade Valenciana – *Los mejores sketches de Monty Python* – Autoría: Monty Python – Dirección: Santiago Sánchez e Joseph O'Curneen.
- Teatro del Noctámbulo – Estremadura – *El búfalo americano* – Autoría: David Mamet – Dirección: Paco Carrillo.
- Immo – Francia – *Historia con y sin bolas* – Autoría e Dirección: Immo.
- En blanc – Cataluña – *Mírame* – Autoría e Dirección: Biel Jordá.
- A Factoría Teatro – Galicia – *O tío Vania* – Autoría: Anton Chéjov – Dirección: Cristina Domínguez.
- Rafael Álvarez "El brujo" – Andalucía – *San Francisco "Juglar de Dios"* – Autoría: Darío Fo – Dirección: Rafael Álvarez "El brujo".

Para completar a programación deste ano, Os Quinquilláns presentaron na rúa o seu espectáculo *Moby Dick* e na rúa dos contos participaron Os dous de sempre (Marcos Pereiro e Xosé A. Touriñán), Ursia Gago, Avelino González, Mutantes Metálicos e As virxes.

13ª edición – 2004 (7 - 17 outubro)

- Lagarta Lagarta – Galicia – *Fobias* – Autoría: José Luis Prieto – Dirección: Lino Braxe.
- Cambaleo Teatro – Madrid – *Para nada. Diálogos* – Autoría e Dirección: Carlos Sarrió.
- L'om Imprebís – Cominidade Valenciana – *Quijote* – Autoría: Cervantes, con adpatación de Juan Margallo e Santiago Sánchez – Dirección: Santiago Sánchez.
- Teatro de los Andes – Bolivia – *En un sol amarillo* – Autoría e Dirección: César Brie.
- Titzina Teatro – Cataluña – *Folie a deux / Sueños de psiquiátrico* – Autoría e Dirección: Diego Lorca e Pako Merino.
- Metamorfosis Producciones Teatrales – Madrid – *John & Jitts. El señor de los monos y la mona Chita* – Autoría: Julio Salvatierra – Dirección: Emilio del Valle.
- Yllana – Madrid – *Star trip* – Autoría e Dirección: Yllana.

Os catro espectáculos da "Rúa dos contos" desta 13ª edición foron de Pepa e Davide, David

Lendoiro, Soledad Felloza e Ruso Negro.

12ª edición – 2003 (17 outubro-2 novembro)

- Con la gloria bajo el brazo – Madrid – *Quésquíspás* – Autoría: Félix Sabroso – Dirección: Javier Cámara e Félix Sabroso.
- Teatro Meridional – Madrid – *Cyrano* – Autoría: Adaptación de Julio Salvatierra do texto de Edmond Rostand – Dirección: Álvaro Lavín.
- Talía Teatro – Galicia – *Xustiza infinita* – Autoría e Dirección: Cándido Pazó.
- Nordesía Producións – Galicia – *Dillei* – Autoría e Dirección: Carlos Blanco.
- San & San – Galicia – *Muñequitous* – Autoría e Dirección: Carlos Sante e Pablo Sánchez.
- Elliot – Bélxica – *Rock Comedy Show* – Autoría e Dirección: Elliot.
- Ados Teatroa – País Vasco – *El amigo de John Wayne* – Autoría e Dirección: Garbi Losada.
- Al Suroeste Teatro – Estremadura – *Cara de plata* – Autoría: Ramón María del Valle-Inclán – Dirección: Etelvino Vázquez.

Esta edición conta co habitual ciclo "Rúa dos contos" e "Factoría local" de teatro non profesional. No primeiro caso, a nómina de artistas programados é: Trópico de Grelos, Cote de Malabranda, Mago Teto, Dous son compañía, Pepo, As frías (tres actrices de clown), cía. Mariclown e Domou. No segundo caso, Vagalume, Teatro Lisle Jourdain e Asociación Vieiro.

11ª edición – 2002 (18 outubro-2 novembro)

- El Galpón – Uruguai – *Cuento de hadas* – Autoría: Raquel Diana – Dirección: Juan Carlos Moretti.
- Malayerba – Ecuador – *Nuestra señora de las nubes* – Autoría e Dirección: Arístides Vargas.
- Nordesía Producións – Galicia – *O país da comedia* – Autoría e Dirección: Carlos Blanco.
- Teatro do Morcego – Galicia – *Os vellos non deben de namorarse* – Autoría: Alfonso Daniel Rodríguez Castelao – Dirección: Celso Parada.
- Teatro Meridional – Madrid – *Miguel Hernández* – Autoría: Julio Salvatierra – Dirección: Marina Seresesky e Álvaro Lavín.
- Teatro Corsario – Castela e León – *Don Gil de las calzas verdes* – Autoría: Tirso de Molina, con adaptación de Fernando Urdiales e Javier Semprún – Dirección: Fernando Urdiales.
- Teatro de Ningures – Galicia – *Fausto* – Autoría: Christopher Marlowem con adaptación de X.M. Pazos e Etelvino Vázquez – Dirección: Etelvino Vázquez.

- Yllana – Madrid – *Spingo* – Autoría e Dirección: Yllana.

Os artistas galegos presentes na "Rúa dos contos" deste ano son: San & San (Carlos Sante e Pablo Sánchez), Santi Prego, Cándido Pazó, Arturo Nono e Cía. Arrepentimentos de Padrón.

10ª edición – 2001 (1-10 novembro)

- Teatro do Morcego – Galicia – *Os patios da memoria* – Autoría: Ever Martin Blanchet – Dirección: Bernardo Galli.
- Sarabela Teatro – Galicia – *Sexismunda* – Autoría: Begoña Muñoz, Fina Calleja e Ánxeles Cuña, a partir de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca – Dirección: Ánxeles Cuña Bóveda.
- Yllana – Madrid – *Rock & Clown* – Autoría e Dirección: colectiva.
- Tanttaka Teatroa – País Vasco – *Novecento. El pianista del océano* – Autoría: Alessandro Baricco – Dirección: Fernando Bernués.
- Avner the Eccentric – Estados Unidos – *Exceptions to gravity* – Autoría e Dirección: Avner Eisenberg.

As catro propostas do programa "Rúa dos contos" serán ofrecidas por: Marcos González Carballido (Ptt), Pepo Suevos, Tristáns e Mofa e Befa.

9ª edición – 2000 (6-10 novembro)

- Sarabela Teatro – Galicia – *O lapis do carpinteiro* – Autoría: Manuel Rivas – Dirección: Ánxeles Cuña.
- Suripanta Teatro – Estremadura – *Volpone* – Autoría: Ben Jonson – Dirección: Vicente León.
- Zanguango Teatro – Castela e León – *No me digas más* – Autoría: Ignacio Fernández de Jáuregui – Dirección: Miguel Muñoz.
- Cachivache – Madrid – *Pamplinas y Cía.* – Autoría: Emilio Goyanes, Francisco García, Donald Lehn e Eladio Sánchez – Dirección: Buster Slastik.
- Carles Flavià – Cataluña – *El estado del malestar* – Autoría e Dirección: Carles Flavià.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Na segunda edición do programa "Rúa dos contos" temos os seguintes artistas: Ricardo de Barreiro, José Campanari, Patricia Vázquez e Carlos Blanco, Marta Pazos e Camila Bossa.

8ª edición – 1999 (25 - 29 outubro)

- Noba Producciones – Aragón – *Sin ti* – Autoría e Dirección: Pere Sagristá.
- Jácara Teatro – Comunidade Valenciana – *Pasarela Otoño Infierno* – Autoría e Dirección: Juan Luis Mira.
- Teatro Corsario – Castela e León – *Edipo Rey* – Autoría: Sófocles – Dirección: Fernando Urdiales.
- Pífano Teatro – Galicia – *¿Qué pasa coas dependentas dos grandes almacéns ó cumpriren os 50?* – Autoría: Antón Losada – Dirección: Xan Cejudo.
- Teatro del Temple – Aragón – *¿Qué coño es el hombre?* – Autoría: Antonio Albanese, Michel Serra, Enzo Santin y Gian-Piero Solari – Dirección: Carlos Martín.

Esta é a primeira edición que o festival incorpora o programa "Rúa dos contos" e nel figuran estes catro artistas galegos: Cándido Pazó, Paula Carballeira, Carlos Blanco e Patricia Vázquez.

7ª edición – 1998 (26-30 outubro)
Outono de teatro. Semana internacional.

- Yllana – Madrid – *666* – Autoría: Colectiva – Dirección: David Ottone.
- Teatro do Morcego – Galicia – *O lazarillo de Tormes* – Autoría: Anónimo – Dirección: Andrés Pazos e Celso Parada.
- Teatro Corsario – Castela e León – *La vida es sueño* – Autoría: Calderón de la Barca – Dirección: Fernando Urdiales.
- Zascandil Teatro – Madrid – *Un celoso extremeño* – Autoría: Miguel de Cervantes, con adaptación de Daniel Moreno e Rafael Ruiz – Dirección: Rafael Ruiz.
- Toni Albá – Cataluña – *Brams o la Komedia de los herrores* – Autoría e Dirección: Toni Albá e Sergi López.

6ª edición – 1997 (27-31 outubro)
Outono de teatro. Semana internacional.

- Laví e Bel – Andalucía – *Paradisi* – Autoría e Dirección: Emilio Goyanes.
- Ángel Ruiz e Mariano Martín – Andalucía – *Canciones animadas* – Autoría e Dirección: Ángel Ruiz e Mariano Martín.
- Leo Bassi – Madrid – *Instintos ocultos* – Autoría e Dirección: Leo Bassi.
- Ancora Producións – Galicia – *Ladraremos, comedia de amor e medo* – Autoría e Dirección: Gustavo Pernas.

- Yllana – Madrid – *Glub Glub* – Autoría: Colectiva – Dirección: David Ottone.

5ª edición – 1996 (28 outubro-1 novembro)
Outono de teatro. Semana internacional.

- La Quimera de plástico – Castela e León – *Los cuernos de don Friolera* – Autoría: Ramón María del Valle-Inclán – Dirección: Tomás Martín e Andrés Cienfuegos.
- Ollomoltranvía – Galicia – *O rei nú* – Autoría: Quico Cadaval e Cándido Pazó – Dirección: Cándido Pazó.
- Teatro do Noroeste – Galicia – *Noite de Reis* – Autoría: William Shakespeare – Dirección: Eduardo Alonso.
- Teatro do Aquí – Galicia – *Oé, oé, oé* – Autoría: Maxi Rodríguez – Dirección: Roberto Vidal Bolaño.
- La Quimera de plástico e Teatro Estudio de Cuba – Castela e León – *Yo, Urlike, grito* e *El despertar* – Autoría: Darío Fo e Franca Rame – Dirección: Andrés Cienfuegos e Tomás Martín.

4ª edición – 1995 (30 outubro-3 novembro)
Outono de teatro. Semana internacional.

- Galiano 108 – Cuba – *Santa Cecilia* – Autoría: Abilio Estévez – Dirección: José González.
- La Troppa – Chile – *Viaje al centro de la tierra* – Autoría: Julio Verne – Dirección: La Troppa.
- Teatro do Morcego – Galicia – *Os patios da memoria* – Autoría: Ever Martin Blanchet – Dirección: Bernardo Galli.
- Chévere – Galicia – *Annus Horribilis* – Autoría e Dirección: Creación colectiva a partir da música de Fran Pérez e libreto de Pepe Sendón.
- Sarabela Teatro – Galicia – *Cama* – Autoría: Sergi Belbel, en versión de Begoña Muñoz – Dirección: Ánxeles Cuña.

Esta edición tamén presenta un ciclo de teatro escolar, ao igual cá anterior, que opta polo xénero escénico dos monicreques, cos seguintes grupos galegos: Títeres Vilavolta, Os monicreques de Kukas, Cachirulo, Tanxarina Títeres e Talía.

3ª edición – 1994 (24-28 outubro)

- Chévere – Galicia – *Máquina total* – Autoría: Colectiva – Dirección: John Easthan.

- Talía Teatro – Galicia – *Ai, Carmela* – Autoría: José Sanchis Sinisterra – Dirección: Roberto Salgueiro.
- Teatro do Morcego – Galicia – *Doberman* – Autoría: Antón Reixa – Dirección: Quico Cadaval.
- Teatro Meridional – Madrid – *Ñaque, o sobre piojos y actores* – Autoría: José Sanchis Sinisterra – Dirección: Colectiva.
- Teatro do Noroeste – Galicia – *As vodas de Fígaro* – Autoría: Caron de Beaumarchais – Dirección: Eduardo Alonso.

Esta edición presenta un ciclo de teatro escolar que opta polo xénero escénico dos monicreques, cos seguintes grupos galegos: Os monicreques de Kukas, Títeres Cachirulo, Danthea Teatro, Spaghetti Teatro, Falcatrúa e Ártabro.

2ª edición – 1993 (2-5 novembro)

- Teatro do Malbarate – Galicia – *Xogos á hora da sesta* – Autoría: Roma Mahieu – Dirección: Cándido Pazó.
- Chévere – Galicia – *Big Bang* – Autoría: Colectiva – Dirección: John Easthan.
- Monicreques de Kukas – Galicia – *Don Gaiferos* – Autoría e Dirección: Marcelino de Santiago "Kukas".
- Ollomoltranvía – Galicia – *Commedia, un xoguete para Goldoni* – Autoría e Dirección: Cándido Pazó.

1ª edición – 1992 (8 outubro-1 novembro)
Primavera de Teatro

- Teatro do Morcego – Galicia – *Misterio cómico* – Autoría: Darío Fo – Dirección: Júlio Cardoso.
- Tarima Teatro – País Vasco – *El último mohicano* – Autoría: Felipe Leza – Dirección: Ramón Barea.
- Teatro 002 – Galicia – *A carrapuchiña vermella* – Autoría: Charles Perrault – Dirección: Eva Sanz
- Chévere – Galicia – *Río Bravo* – Autoría e Dirección: Colectiva.
- Teatre de Arca – Cataluña – *Espectro* – Autoría e Dirección: Jesús Roche.

5.4.4. O ALT de Vigo.

5.4.4.1. Xénese e desenvolvemento.

A primeira edición do festival ALT de Vigo tivo lugar no ano 2002 e a súa derradeira edición no ano 2017. Por diferentes desavinzas[27] coas administracións públicas, principalmente co Concello de Vigo, a entidade organizadora, NoescaféTeatro Asociación Cultural, anunciou o seu peche cunha edición moi reducida do 10 ao 12 de marzo de 2017. Esa edición recibiu o nome de FinALT + ALT procrea en feminino e contou con escasas 6 representacións e complicidades con outras programacións, tal e como rezaba no programa oficial, en concreto con espectáculos de Xoán Anleo, Voadora e a compañía Las Tricotouses, do Cineclube Lumière e do programa municipal de VigoCultura, próximos ás datas de celebración desta edición de peche.

O festival vigués, que tanta influencia tivo nas relacións exteriores do teatro galego, viu como o seu rol, estilo de programación e apoio institucional se substituía en certa maneira por un novo festival de obxectivos moi similares (as artes vivas ou a escena alternativa como foco de atención e os espazos non convencionais) que nacía un pouco antes do fin deste na Cidade da Cultura, en Santiago de Compostela. En febreiro de 2015 anunciábase o nacemento dun festival de inverno, coma o ALT, pero con todo o soporte e apoio da adminstración autonómica a través da Fundación Gaiás. Esta irrupción no panorama, foi contestada nas páxinas da *Erregueté* pola Asociación de Festivais de Artes Escénicas de Galicia, AFEARTE (véxase o capítulo adicado a Escenas do Cambio). A propia asociación emitiu un comunicado público en defensa do festival vigués que viu como paulatinamente o Concello de Vigo reducía o seu apoio ata a súa defunción:

> Dende AFEARTE Galicia queremos amosar a nosa tristeza pola desaparición dun festival de artes escénicas en Galicia, porque supón unha perda evidente para o ecosistema cultural dun país. A diversidade alimenta a riqueza e o dinamismo da creación e da actividade cultural. Con esta lamentable noticia, non só a cidade Vigo queda máis empobrecida, senón que iso supón unha merma de recursos para o conxunto de artistas que tiñan neste festival un espazo de encontro dentro do calendario de festivais, un apoio para as súas residencias artísticas, para os seus procesos de investigación ou para as súas estreas. Non dar continuidade a todo este capital que un festival foi conseguindo e creando ao longo de máis dunha década é un fracaso colectivo, para a cidade e para cultura, para o ben común. Unha cultura normalizada debe ter proxectos para minorías e para as maiorías sociais, porque a cultura non só se mide coas mesmas cifras e parámetros dos réditos empresariais, coma calquera outro servizo público (a

27 A directora Lola Correa relataba na prensa os problemas concretos aos que se levaba enfrontando o ALT dende varias edicións atrás: «El Concello nos rebajó su aportación de 20.000 a 10.000 euros. Trabajamos bajo mínimos y no podemos trasladar nuestra precariedad a las compañías», Llevaba varios años en la picota, llegando *in extremis* al mes de marzo (el de su celebración anual) sin el programa cerrado ni el presupuesto confirmado. Así ha ido tirando, con menos días de festival, menos espectáculos y menos dinero. Pero esta vez no ha habido pulgar hacia arriba al final de la lucha de gladiadores. (R. Sotelino, 2017)

> sanidade ou a educación). AFEARTE decidiu, na súa xuntanza ordinaria do día 23 de febreiro de 2017, emitir este COMUNICADO en defensa do ALT, aínda non sendo un festival asociado. Este é un COMUNICADO en defensa tamén da diversidade, da cultura e da saúde dun ecosistema cultural de base, pero tamén conectado co mundo. https://www.facebook.com/afearte.galicia (20/03/2017)

Do escrito que se fixo público, dedúcese o apoio dun colectivo a un festival elevante para a cidade pero tamén para as dinámicas externas do sistema teatral galego. Tamén se pode observar que o festival recibe o apoio dunha asociación da que xa non forma parte, enténdese que causou baixa, pois forma parte da acta fundacional, na localidade de Cangas, o día 4 de xullo de 2010, de dita Asociación de Festivais de Artes Escénicas de Galicia, da cal o propio representante do ALT, Roberto Taboada Fernández, chegou a ser o primeiro Presidente.

Na primavera de 2017, no número 90 da *Revista Galega de Teatro*, Vanesa Sotelo e Manuel Xestoso entrevistan a un dos directores do ALT, Roberto Taboada[28], quen resaltaba o papel do festival nas dinámicas internacionais, grazas á xestión en colaboración con axencias ou institutos de promoción exterior da cultura, aspecto bastante infrecuente no conxunto de festivais escénicos de Galicia, agás contadas excepcións como veremos no resto de festivais analizados: "Contamos con apoio do Instituto Camões, da Alianza Francesa, do Goethe Institut ou do Instituto de Cultura Italiano de Madrid." (Taboada, 2017: 27). Tamén achega un dato relevante en relación co carácter programático e a evolución do teatro galego dentro do ámbito da creación contemporánea. Esa evolución, tanto para as creadoras e creadores coma para o público, pode ter que ver, en boa medida, co labor pedagóxico e coa experiencia formativa que supón ter acceso á cultura escénica máis innovadora, emerxente e contemporánea que ten lugar noutros punto do mundo dende os escenarios de maior proximidade. Indícao Taboada (2017: 28) deste xeito:

> Cando non había nada en Vigo porque aínda non existía a ESAD, nin as salas Ártika e Ensalle, o ALT foi pioneiro en amosar un tipo de creación que non había posibilidade de ver aquí. En Galicia podiamos ver algo na Galán e na Nasa. [...] A nosa idea foi sempre descubrir, apostar por proxectos singulares que non pasaran por Galicia ou que tiñan algo que contar aquí. Ao principio non programabamos teatro galego porque non había compañías que traballasen nesa liña que nos interesaba. Por sorte, co tempo, todos os anos comezamos a ter compañías galegas.

Efectivamente, como podemos observar no apartado de documentación do festival, as catro

28 Xunto con Lola Correa, os dous reparten as tarefas da Dirección Artística dependendo do contexto.

primeiras edicións só existe presenza galega debido á autoprogramación de espectáculos da propia compañía Noescafé ou de compañías nas que participa a directora, Lola Correa, como é o caso do espectáculo *A tixola polo mango. (Muller, non é para tanto)*, que explica a soprendente aparición dunha compañía como Teatro do Noroeste – Chiripa Producións, que difire en boa medida da liña estética perseguida polo festival, aínda que a compañía sempre estivo moi aberta a procurar novas fórmulas de produción e difusión teatral, dende a alianza con Cachirulo para a xestión da extinta Sala Yago en Santiago de Compostela ata a edición de materiais didácticos ou alianzas temporais con compañías na procura de novos públicos.

5.4.4.2. Edicións e repertorio.

En marzo de 2011, o ALT presentaba un programa especial para o 10º aniversario do festival, con algunhas novidades creativas que cómpre resaltar polo que supón de interese para as tarefas e competencias desenvolvidas por unha directora artística ou director artístico dun festival ou espazo de exhibición escénica. O festival seleccionou a dez directores e directoras de diversos festivais ou estruturas nacionais e internacionais para que cada un deles seleccionase unha ou dúas pezas que conformarían a programación dese ano. Esta visión caleidoscópica da creación contemporánea resía recollida do grupo de dez elixidos pola organización do ALT, o que sinala tamén as complicidades, afinidades artísticas e alianzas formais ou informais que o festival pode establecer ou ter estbalecido.

O conxunto de persoas do ámbito curatorial serían, finalmente, o seguinte (indícase o cargo que ocupaban naquela altura):

Álex Ruiz, Director do Festival de Teatro Clásico de Olite
Andrés Beladiez, Director da Feria de Teatro de Castela-A Mancha.
Carlos Tejo, Director do Festival Chámalle X en Pontevedra.
Fernando Pérez, Exdirector do BAD de Bilbao. Técnico do proxecto Alhóndiga.[29]
Margarida Troguet, Directora do Teatre L'Excorsador de Lleida.
Mariví Martín, Directora do Festival Veo de Valencia.
Mateo Feijóo, Exdirector artístico do Teatro La Laboral-Cidade da Cultura de Xixón. Asesor teatral do Ministerio de Cultura.
Narcís Puig, Adxunto de dirección do Radicals Lliure de Barcelona.

29 Por causas alleas á organización do ALT, Fernando Pérez non chegou a participar. O festival comunicou con antelación á celebración do mesmo que o seu espazo sería ocupado polo especial ALT PROPÓN, unha sección do festival.

Sylvie Cavacciuti, Conselleira artística do Festival Teatro a Corte de Torino – Italia.
Vasco Neves, Director do Festival Citemor de Montemor-o-Velho – Portugal.

A presentación que cada un dos Directores Artísticos escollidos fai de si mesmo e da obra que propoñonen para a décima edición do ALT serve tamén para visibilizar a súa actividade profesional, a relevancia e repercusión da súa actividade a nivel social e cultural e tamén a dar a coñecer unha serie de realidades fóra coas que poder comparse e/ou lexitimarse a propia sociedade receptora do evento. Nese sentido, Mateo Feijóo ofreceu unha visión con perspectiva dos obxectivos e inquedanzas do ALT: "percíbese a clara intención que tivo o festival en crear un diálogo que facilite a comprensión e a reflexión, permitíndolle a quen sexa espectador comprender a complexidade e diversidade de propostas"; Vasco Neves deu a coñecer o festival de teatro máis antigo do país veciño e a súa dimensión transversal ou metodoloxía a través de encargas e programación en espazos nos convencionais; outros coma Andrés Beladiez fan unha presentación máis poética e outras como Margarida Troguet, moito máis técnica, ofrece o "abecé" das liñas de servizo público do seu festival: "a. Compromiso coas persoas que crean e coas que son profesionais do sector escénico, b. Actividades de mediación para favorecer a participación activa de espectadores coa creación a través de talleres, charlas, viaxes... e c. Complicitar os proxectos con outras estruturas e axentes para participar en procesos creativos, de produción e de exhibición máis sostibles."

No propio programa de man, ofrécese unha listaxe das compañías que estiveron no festival ao longo dos seus 10 anos de existencia e que nos servirán para o tratamento cualitativo de datos e as súas posteriores análises cualitativas, coma no resto dos festivais analizados. Esta é a historia dun festival xa pechado (polo menos unha etapa), a diferenza do resto, que son festivais en activo e polo tanto en evolución. O ALT seguía unha liña programática moi identificable con outros festivais de escena contemporánea do resto da península coma Escena Abierta, o tamén extinto Radicals do Teatre Lliure ou a Feria de Teatro y Danza de Huesca e o TNT de Terrassa (este moito máis recente). Tamén debemos ter en conta festivais inspiradores desta iniciativa que bota a andar no Concello de Vigo en 2001 grazas a un convenio de colaboración coa Asociación Cultural Noescafé Teatro, como é o festival madrileño dirixido por Alfonso Pindado La Alternativa e co que comparte unha parte significativa da selección dos 5 espectáculos cos que comeza o Alt de Vigo.

Precisamente no material de pensamento e reflexión de artistas e especialistas que editou o ciclo Radicals do Teatre Lliure, os *Documents de Dansa i teatre*, encontraremos formulados unha serie de obxectivos dunha das compañías con máis presenza na historia deste festival. O colectivo

Amaranto, grupo que traballa a multifocalidade, a hibridación de linguaxes audiovisuais, plásticas, físicas e obriga a que a persoa espectadore tome partido e se posicione diante dunha escena concibida como reto da sociedade tecnolóxica, en aparente situación de confusión e caos. Estes obxectivos poden entenderse como unha tralación metonímica do que pretende este festival, que nace das vivencias externas coas que o colectivo Noescafé Teatro (Lola Correa e Roberto Taboada) pretenden ligar a cidade de Vigo, como pode ser a Sala Triángulo de Madrid ou espazos interdisciplinares como o Azkuna Zentroa, antes Alhóndiga de Bilbao, antigo almacén de viño rehabilitado como espazo cultural. Os obxectivos citados que establece o colectivo de Lidia González Zoilo, Ángeles Ciscar e David Franch en 1998 son:

> Reflexionar sobre qué papel ten o teatro na sociedade actual.
> Investigar sobre cal é a relación do público contemporáneo co teatro.
> Buscar unha linguaxe acorde coas novas e desenvolvidas capacidades perceptivas do público de hoxe en día.
> Buscar unha nova linguaxe teatral desde a convicción de que o teatro parte da posta en escena e a palabra é un recurso máis dentro do evento, e non o eixe central.
> Investigar en novas dramaturxias que ofrezan un teatro que xere acción e non só diálogo verbal.
> Reflexionar sobre as relacións humanas tendo en conta os cambios que a nova sociedade tecnolóxica supuxo en conceptos como tempo, durabilidade, estabilidade, permanencia e os condicionantes que estes cambios provocaron no replantexamento das relacións humanas.
> Ofrecer puntos de vista multifocais sobre os temas abordados coa intención de crear debate máis que dar respostas.
> Ofrecer espazo e fomentar a colaboración de novos artistas afíns a estes obxectivos.
> (Amaranto, 2007: 73)

En certa medida, o festival provoca estas accións a través da experiencia en site-specific e con irrupcións novidosas como danza na rúa, nos autobuses urbanos ou danza a demanda coma a que levaron a cabo intérpretes do Centro Coreográfico Galego na rúa do Príncipe. Tamén as instalacións no museo MARCO, na Casa das Artes ou nalgún outro lugar non convencional, pero a diferenza de Escenas do Cambio, o ALT adoece dese espazo de dixestión e proxección de pensamento e acción a partir da experiencia colectiva que permite ensanchar o concepto despois do encontro con moitas compañías. Esta necesidade aparece destacada, por exemplo, nun artigo do medio dixital Tea-tron:

> (...) Postskriptum (una coreografía de Francisco Córdova para Physical Momentum Project interpretada por Kiko López Juan y Héctor Plaza Hernando). Esta última pieza congregó a un numeroso grupo de jóvenes en las escaleras del MARCO. Jóvenes que interrumpieron con

> aplausos la actuación en varias ocasiones a pesar de que un reducido grupo de ejemplares macho-adolescentes parecía hacer burla al inicio de la actuación. Estos mismos jóvenes acabaron aplaudiendo con entusiasmo las acrobacias de los intérpretes, ganados por su entregada energía. Observé curioso todo ese proceso desde la calle por la que no dejaba de pasar gente que se acercaba a mirar. Me hice preguntas. Pensé en la importancia de romper las barreras que separan a toda esa chavalada de todo esto. Pensé en que no sirve de nada ponerse exquisitos entre los muros de salas, teatros o museos (curiosamente el MARCO es un antiguo centro penitenciario) mientras haya gente ahí fuera a quien nadie le da la oportunidad de conocer otros mundos. (Ramos Nogueira, 2015).

Este artigo sinala a importancia da mediación, sobre todo na creación contemporánea como é a deste festival, un ámbito que afasta ao público conservador nun primeiro momento, pero que non considera na súa potencialidade ao público máis recepctivo e desexoso desa ruptura e transgresión que acontece nas artes vivas. En Galicia tardará en chegar todo ese invstimento material e de tempo para atopar dinámicas que permitan coñecer, participar e expresarse a determinados colectivos diante do deseño de ciclos ou festivais. Non será ata o ano 2014 en que apareza un proxecto consistente e solvente en termos de eficiencia de contido e de calidade metodolóxica e discursiva como é a Programación expandida TRC Danza. Este programa coordinado por Caterina Varela, xorde do encontro que se realiza no Movs da Illa de San Simón ese mesmo ano e pretende xerar un contexto para os artistas de danza que pasan pola cidade da Coruña, mapear recurso e activar un espazo teórico reflexivo, ámbitos que en certo xeito estiveron desatendidos ou moi pouco coidados por festivais coma o ALT. Deste modo, o TRC Danza formula o seguinte:

> O concepto de educación expandida, do que xa se empezaba a falar e escribir dende o colectivo ZEMOS98 e o profesor da Universidade de A Coruña Juan Freire, entende a educación dende moitas capas e lugares, de xeito pluridireccional, dende unhas ás outras, dende as outras ás unhas. Contén a educación formal e a non formal, a que surxe nas aulas e a que surxe na vida, a que implica a diferentes colectivos e persoas, a que comporta tempos concretos e tempos difusos, etc...
>
> Este concepto, nacido no ámbito da educación, trasladámolo ao campo da mediación cultural e da relación entre artistas e cidadáns tomando a ámbolos dous non só como persoas receptoras de información se non como persoas proactivas, xeradoras de contidos, coñecemento e experiencia intercambiable e compartible.
>
> Tentando abordar as lóxicas deste marco teórico á par que as necesidades e peculiaridades

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

concretas do ciclo de danza que acompaña, as claves de este proxecto descansan en catro pilares fundamentais:

– A apertura das claves da obra do artista convidado coas distintas comunidades locais, por medio do deseño específico de accións que relacionen ao artista e a cidadanía máis aló da presentación no teatro.
– As colaboracións cos distintos espazos e comunidades desta cidade de forma plural, diversa e inclusiva.
– A responsabilidade de xerar elementos que contextualicen de xeito adecuado a todos e cada un dos artistas convidados.
– O empeño por visibilizar de forma rigurosa, específica e cuidada as experiencias que nos brinda este programa.

Con este marco de vontades sumerxímonos nun deseño específico de accións para cada un dos artistas convidados, sempre en constante diálogo tanto co artista como cos distintos colaboradores cos que nos relacionamos co ánimo de construir a mellor das propostas para cada un deles."
(PE, 2021)

Coidar todos estes aspectos, ademais de posibilitar un terreo de maior aproveitamento e disfrute de todo o traballo de selección e aposta programática (ou participar dalgún xeito tamén dela), tamén crea unha comunidade resiliente e unha masa forza para defender, en tempos de complexidade, algo que se considera propio para a respiración comunitaria e un valor inmaterial que non se pode ou é máis complicado eliminar ou desatender. Ante ameazas coma a que viviu o ALT e a súa constatación de desaparición preséntase a programación expandida, dende o noso punto de vista, coma un escudo de protección, en moitos contextos valioso.

Aplicando agora, coa perspectiva e a distancia da avaliación do que foi o proxecto do ALT, estas ideas ao mesmo, vemos que resultaría moi beneficioso un maior foco de atención depositado na programación expandida que os lazos educativos que brinda a cidade de Vigo, tanto coa Escola Superior de Arte Dramática por un lado, como pola cercanía de especialistas en performance, teatro dixital, danza-teatro, etc., que existen na comunidade galega[30]. Estas posibles e outras alianzas fortalecerían o tecido comprensivo e ecodinámico dun festival nestas liñas de oportunidades:

30 Véxase o Proxecto de Investigación PERFORMA. O teatro fóra do teatro. Performatividades contemporáneas na era dixital (FFI2015-63746-P) (2016-2019) foi financiado cunhaa axuda do Ministerio de Economía y Competitividad e cofinanciado polo Fondo Europeo de Desenvolvemento Rexional (FEDER) correspondente ao marco financeiro plurianual 2014-2020. Nel participan a Universidade de Santiago de Compostela, a Universidade Carlos III e a Université de Toulouse Jean Jaurès.

– Contribuír á toma de consciencia da relevancia e a valiosa contribución para o progreso e a contaminación de traxectorias artísticas coma a de compañías como Los Corderos (presente en seis das dezaseis edicións do festival) e tomar contacto teórico pero tamén práctico, ben de xeito directo ou con persoas especialistas do seu concepto de teatro bastardo[31].

– Establecer mecanismos de coordinación entre Alt Procrea, Mulleres creando e Mulleres en acción, tres iniciativas de tres festivais (un en febreiro, outro en xullo e outro en outono) que teñen como misión establecer un foro de debate, promoción e acompañamaneto da creación feminina. O ALT destacou en varias edicións por favorecer proxectos de investigación e mostras de traballos en solitario de mulleres creadoras, sobre todo do mundo da danza galega (Mercé de Rande, Nuria Sotelo, Rut Balbís, Begoña Cuquejo, Estela Lloves, etc.), que poderían ter unha continuidade e maior visibilidade en alianza e progresión.

– Este festival foi un punto de apoio moi importante para a danza contemporánea en Galicia. Como se pode ver na nómina de artistas que estiveron presentes ao longo da súa historia, existe unha traxectoria de traballo, experiencis acumuladas e material xerado que supón unha perda tamén coa desparición do festival. A deriva do Centro Coreográfico Galego tamén foi un dos aspectos que máis afectaron ao colectivo, polo que moitos dos artistas presentes nesta nómina do ALT constituíron a Plataforma de Afectadas polo Centro Coreográfico Galego (2019), que en 2020 se transforma en PAM (Plataforma de Artes do Movemento), como colectivo plural e interlocutor que coide, revise as políticas e legado da creación e investigación coreográfica galega. Sen dúbida, o legado do ALT debe estar presente.

O festival comezou moi ligado estética e filosoficamente ao grupo Los Cafiolos, compañía de orixe arxentina afincada en Madrid e que bebe da estética performativa, da importancia dos obexctos como elemento poético e da estrutura compositiva do teatro da morte de Tadeusz Kantor. Esta compañía estivo moi presente, ata en catro ocasións como podemos ver no apartado de documentación, nos inicios do festival. Uns inicios de incursión dificultosa, coma na maioría dos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

31 A compañía Los Corderos elaborou o seu manifesto "Teatro bastardo" en 2010, onde indica: "Nuestra fuerza radica en el manejo de las convenciones teatrales, intentamos crear universos escénicos que no obedezcan más ley que la que ellos mismos generan. Para ello combinamos técnicas y disciplinas escénicas diferentes, ya sea teatro textual, de objetos, danza, acrobacia, técnica de clown… rompiendo las fronteras entre unas y otras, y creando así un teatro bastardo cuya definición radica en la dificultad para definir sus convenciones. La libertad en nuestras creaciones es lo que nos define. Lo mismo nos sucede con los géneros y tonos de nuestras piezas, no militamos en ninguna liga, hacer reír no está reñido con hacer pensar o hacer llorar, la inmundicia humana también puede ser poética. Nuestro teatro bastardo es contradictorio, como el ser humano." https://loscorderos.wordpress.com/

casos de festivais que comezan por iniciativa persoal ou privada e non por iniciativa institucional, como pode ser o caso de Ribadavia ou Escenas do Cambio.

O orzamento e as capacidades tamén se observan na diferenza de cantidade de espectáculos, moito maior e diversa arredor da décima edición ca nos inicios e no final do ALT. O festival flutou entre os 100.000 € e os 20.000€ en diferentes edicións, manifestando unha decadencia nos últimos anos que o aproximan a esas dificultades do inicio, aínda que quelas de esforzo e esperanza. Así se manifesta tamén na recepción crítica que ten o festival na prensa e que queremos tamén recoller aquí:

> El festival, aunque de dirección independiente, depende económicamente y nació gracias al Concello de Vigo, institución que hace dos años apoyaba con cuarenta mil euros, el año pasado con veinte mil y este con doce mil. Aún así, este festival, ahora, en tiempos de escasez, se las ha ideado para presentar un programa de doce espectáculos, tres de ellos internacionales y todos de estreno en Vigo. Así, por un acuerdo con el Mercat des flors, el festival se celebra al mismo tiempo que el comienzo de la segunda edición del congreso internacional sobre danza MOVS, encuentros organizados por la institución catalana y que aglomeran a profesionales de toda España y de Latinoamérica durante tres días en Vigo. Además, el Alt comenzó el año pasado un programa de acompañamiento en el proceso creativo, productivo y distributivo de creadoras gallegas. Este año se podrá ver el fruto de dos de los tres acompañamientos que comenzaron el año pasado: *Silencio por favor*, de Licenciada Sotelo hoy en el Auditorio Municipal y *Amor,* de Helen Bertels el domingo en la Casa das Artes. (Caruana, 2014)

5.4.4.3. Fortalezas e feblezas. Análise crítica e conclusións.

En conclusión, como estivemos vendo, unha das grandes fortalezas deste festival foi o seu carácter tractor da creación contemporánea en Galicia, aínda que non pioneiro, pois cómpre sinalar a actividade do Festival Alternativa, realizado na Sala Nasa e na Sala Galán de Santiago de Compostela[32], que presentou artistas na liña experimental e entre o posdrama, a danza e a creación híbrida como persegue o ALT, coma Rodrigo García (La Carnicería), Roger Bernat, Marcel.lí

32 Como nos di Chévere (2014: 41), a primeira edición do festival Alternativa ten lugar en febreiro do ano 2000, como iniciativa conxunta entre a Sala Nasa e a Sala Galán "para contribuír a crear, difundir e consolidar unha escena contemporánea en Galicia, contrastando os traballos dos creadores galegos con propostas procedentes doutros territorios". Nese mesmo volume atopamos a información da saída da Sala Galán deste proxecto ou ciclo, denominado festival para darlle visibilidade e acoller ese espazo de días de convivencia entre a escena galega e a de fóra, co seguinte texto (*Op. Cit.*, 64): "A Nasa segue organizando en solitario o festival Alternativa, agora transformado en Zona Alternativa, con pezas de Javier Colís, Juan Navarro (Fiestas Populares), Rodrigo García (Borges+Goya e Accidens), Sonia Gómez (Mi madre y yo) e Olga Mesa (Suite a dernier mot). Zona Alternativa empezará a diluírse ou externderse por toda a programación da Nasa para sinalar xa en 2010 algúns espectáculos determinados baixo esa etiqueta, pero sen ser xa ese ciclo compacto ou festival concentrado.

Antúnez, Andrés Corchero, General Elèctrica, Legaleón, Carmen Werner, Cambaleo, etc. Tampouco debemos esquecer o alento, escasamente recoñecido, do Festival en pé de Pedra, que nace en 1995 como obxectivo principal da Sala Galán e da compañía Matarile para poñer en valor e divulgar a creación escénica contemporánea. Este festival, que se desenvolve ata o ano 2007 co subtítulo de "danza para paseantes", en sintonía coa idea de achegar principalmente a danza ao ámbito cotián e á paisaxe urbana, entra en sintonía coa expansión do ALT por espazos da cidade, algúns tamén ao aire libre e coa forte presenza da danza[33].

Precisamente, coincidindo coas datas da desaparación do Zona Alternativa e do Festival en Pé de Pedra, o ALT foi aumentando considerablemente a presenza de artistas galegos, aínda que con escasa relación cos locais que puidesen nutrir a súa liña artística e a propia rede de defensa, que tan útil podería ser para surtir efecto ante a situación ameazante que, ante o debilitamento, acabou por rematar co festival. Así, podemos observar a escasa presenza de colectivos coma A Artística ou o nulo con grupos coma Ensalle, que conta cun espazo propio. Probablemente esta fose a maior febleza do festival e que o levase a unha certa soidade nos seus últimos días nas protestas e reivindicacións diante do goberno local, cunha feble rede de aliados.

5.4.4.4. Documentación da programación.

16ª Edición (10-12 marzo 2017)

- Sonia Gómez – Cataluña – *Bailarina* – Autoría e Dirección: Sonia Gómez.
- Begoña Cuquejo – Galicia – *Bailarina hipnótica* – Autoría e Dirección: Begoña Cuquejo.
- Masu Fajardo – Illas Canarias – *Sujeto visible-sujeto invisible* – Autoría e Dirección: Masu Fajardo.
- Matarile Teatro – Galicia – *Antes de la metralla* – Autoría: colectiva – Dirección: Ana Vallés.
- Mariví Martín e Sonia Martínez – Valencia – *La cuina furtiva* – Autoría e Dirección: Mariví Martín.
- Celeste González – Illas Canarias – *Wakefield Polle: Visiones y revisiones* – Autoría e Dirección: Celeste González.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

15ª edición (9-13 marzo 2016)

- Nuria Sotelo, Macarena Montesinos e Clara Ferrao – Galicia – *Ensaio amor* – Autoría: colectiva –

33 Tamén podemos sentir a influencia da filosofía de En Pé de Pedra no nacemento, en Ourense, doutro festival de danza na rúa, o Corpo (a) terra, en 2011, ou o Quincegotas na Coruña en 2015.

Dirección: Nuria Sotelo.

- Louisa Merino – Madrid – *The course of memory* – Autoría e Dirección: Louisa Merino.
- Societat Doctor Alonso – Cataluña – *Andrei Rublev (una panicografía)* – Autoría: Sofía Asensio e Nazario Díaz – Dirección: Tomás Aragay Sastre.
- Whoosing Machine – Bélxica – *Happy Hour* – Autoría e Dirección: Alessandro Bernardeschi e Mauro Pacagnella.
- Matarile Teatro – Galicia – *El cuello de la jirafa* – Autoría e Dirección: Ana Vallés.
- A Mercé das Cirkunstancias – Galicia – *Lost & Dead in Thunderland* – Autoría e Dirección: Mercé de Rande.
- Vértebro Teatro – Andalucía – *Oro* – Autoría e Dirección: Nazario Díaz.
- La sauna internacional e Vicente Arlandis – Valencia – *¿Qué pasa cuando no pasa nada?* – Autoría e Dirección: Vicente Arlandis e Sandra Gómez.
- Iris Heitzinger & Editta Braun company – Austria – *Paula* – Autoría e Dirección: Iris Heitzinger e Editta Braun.
- Sonia Gómez & Javier Caro – Cataluña e Canarias – *Bailarina lírica* – Autoría e Dirección: Sonia Gómez.

14ª edición (9-15 marzo 2015)

- Sara Molina e Ana Vallés – Andalucía e Galicia – *In time* – Autoría e Dirección: Sara Molina e Ana Vallés.
- Circolando – Portugal – *Paus e pétalas* – Autoría: – Dirección: André Braga e Cláudia Figueiredo.
- Oligor & Microscopía – México e España – *La máquina de la soledad* – Autoría: – Dirección: Shaday Larios e Jomi Oligor.
- Karla Kracht & Andrés Beladiez – España e Alemaña – *2062* – Autoría e Dirección: Karla Kracht e Andrés Beladiez.
- Anómico Teatro – Galicia – *Preferiría non facelo* – Autoría: Julio Fernández Peláez – Dirección: Julio Fernández e Eva Alfonso.
- Alejandro Rojas Marcos & Guillermo Weickert – Andalucía – *Iusisusu?* – Autoría e Dirección: Alejandro Rojas e Guillermo Weickert.
- Khea Ziater – País Vasco – *Not never on time* – Autoría e Dirección: Álex Gerediaga.
- Physical Momentum Project – México e Cataluña – *Postskriptum* – Autoría e Dirección: Francisco Córdova Azuela. (Rúa)
- Colectivo Cinema Sticado – Galicia – *STRPTS / Episodio 1: Mirlo & Rula* – Autoría: Xosel

Díez e Helena Varela – Dirección: Xosel Díez.

- Matarile Teatro – Galicia – *Homes bisagra* – Autoría: Baltasar Patiño – Dirección: Ana Vallés e Baltasar Patiño.
- Funboa Escénica – Galicia – *Sushi gratis* – Autoría e Dirección: Crsitina Balboa e Lúa Gándara.
- Pierre Rigal & Cie. Dernière minute – Francia – *Bataille* – Autoría: Hassan Razak – Dirección: Pierre Rigal.
- Cristina Blanco – Galicia – *El agitador vórtex* – Autoría e Dirección: Cris Blanco.

13ª edición (13-16 marzo 2014)

- Matarile – Galicia – *Teatro Invisible* – Autoría e Dirección: Ana Vallés.
- Licenciada Sotelo – Galicia – *Silencio, por favor* – Autoría e Dirección: Nuria Sotelo.
- Aimar Pérez Galí – Cataluña – *Sudando el discurso* – Autoría e Dirección: Aimar Pérez Galí.
- Diego Anido – Galicia – *Symon Pédigri* - – Autoría e Dirección: Diego Anido.
- El peso del alma – Francia e España – *El peso del alma* – Autoría e Dirección: creación coleciva.
- Félix Fernández – Galicia – *Yo vivo de mi cuerpo* – Autoría e Dirección: Félix Fernández.
- Lander Patrick – Brasil e Portugal – *Cascas d'ovo* – Autoría e Dirección: Lander Patrick.
- Matarile – Galicia – *Staying Alive* – Autoría e Dirección: Ana Vallés.
- Helen Bertels – Galicia – *Amor* – Autoría e Dirección: Helen Bertels.
- Mercé de Rande – Galicia – *Das tebras ás treboadas* – Autoría e Dirección: Mercé de Rande.
- Sabine Molenaar – Bélxica – *That's it* – Autoría e Dirección: Sabine Molenaar.
- Cristina Montero & Rut Balvís – Galicia – *Momento Blooming* – Autoría e Dirección: Cristina Montero e Rut Balvís. (Rúa)
- Javier Martín – Galicia – *O antiedipo ou o homúnculo* – Autoría e Dirección: Javier Martín.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

12ª edición (7-10 marzo 2013)

- Karla Kracht & Andrés Beladiez – Alemaña e España – *Zoomwooz* – Autoría e Dirección: Karla Kratch e Andrés Beladiez.
- Senza Tempo – Cataluña – *Julieta Unplugged & Ofelia o la inteligencia de las flores* – Autoría e

Dirección: Inés Boza.

- Voadora – Galicia – *Happy End* – Autoría: Colectiva – Dirección: Marta Pazos.
- Amaranta Velarde – Cataluña e Holanda – *La natural* – Autoría e Dirección: Amaranta Velarde.
- David Espinosa – Cataluña – *Mi gran obra* – Autoría e Dirección: David Espinosa.
- Soluciones Dramáticas – Canarias – *Hamlet post scriptum* – Autoría e Dirección: Roberto García de Mesa.
- My!Laika - Francia – *Popcorn Machine* – Autoría: Colectiva – Dirección: My!Laika e Florent Bergal.

*Nota: O ciclo ALT Procrea contou con pezas individuais dos seguintes artistas galegos: Estela Lloves, Mercé de Rande, Diego Anido e Nuria Sotelo.

11ª edición (7-11 marzo 2012)

- - Cía Sacude Danza – Cataluña – *Giro 2* – Autoría e Dirección: Samuel Delgado (Rúa)
- - Mónica García – Galicia – *Mónica García & Suelen Estar Quartet* – Autoría e Dirección: Mónica García.
- - Cía. Los Corderos – Cataluña – *El cielo de los tristes* – Autoría e Dirección: David Climent e Pablo Molinero.
- - Compnahia das Marías – Galicia – *Malena, llena eres de gracia* – Autoría: Colectiva – Dirección: Noemi Rodríguez.
- - Guillermo Weichert – Andalucía – *Material inflamable* – Autoría e Dirección: Guillermo Weickert.
- - La cocina – País Vasco – *Come y calla* – Autoría: Colectiva – Dirección: Sergi Faustino.
- - La fila de al lado – Madrid – *El chico de la última fila* – Autoría: Juan Mayorga – Dirección: Víctor Velasco.
- - Jorge Dutor e Guillem Mont de Palol – Cataluña – *Y por qué John Cage?* – Autoría e Dirección: Jorge Dutor e Guillem Mont de Palol.
- - La Tristura – Madrid – *Materia prima* – Autoría e Dirección: Itsaso Arana, Pablo Fidalgo, Violeta Gil e Celso Giménez.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

10ª edición (10-20 marzo 2011)

- Plastique Fantastique & Architettura Sonora – Italia – *Medusa parlante* – Autoría: Colectiva.

- Neil Harbisson e Moon Ribas – Cataluña – *Sono Cromatismo* – Autoría e Dirección: Neil Harbisson e Moon Ribas.
- Francisco Camacho – Portugal – *RIP* – Autoría: Colectiva – Dirección: Francisco Camacho.
- Neil Harbisson e Moon Ribas – Cataluña – *El sonido del naranjo* – Autoría e Dirección: Neil Harbisson e Moon Ribas.
- Flakos Danza – País Vasco – *OUT* – Autoría e Dirección: Beatriz Gázquez.
- Ambra Senatore – Italia – *Passo-DUO EDA-solo* – Autoría e Dirección: Ambra Senatore.
- José Antonio Portillo – Valencia – *Biblioteca de cuerdas y nudos* – Autoría e Dirección: José Antonio Portillo.
- Mimán Teatro – Madrid – *Y así pasan los días* – Autoría e Dirección: Fernando Soto.
- Los Torreznos – Madrid – *El cielo* – Autoría e Dirección: Los Torreznos (Rúa)
- Javier Martín – Galicia – *O estado cru* – Autoría e Dirección: Javier Martín.
- Los Torreznos – Madrid – *El desierto* – Autoría e Dirección: Los Torreznos.
- Macarena Recuerda – Cataluña – *That´s the story of my life* – Autoría e Dirección: Macarena Recuerda Shepherd.
- Kaputt – Madrid – *Hamlett* – Autoría e Dirección: Ana Contreras.
- Nut Teatro – Galicia – *My own life* – Autoría e Dirección: Xiana Carracelas, Nerea Barros e Iria Sobrado.
- Nuria Sotelo – Galicia – *Métanse nos seus asuntos* – Autoría: Nuria Sotelo e Ana Vallés – Dirección: Ana Vallés.

9ª edición (11-20 marzo 2010)

- Cía. Rotozaza – Reino Unido – *Etiquette* – Autoría: Ant Hampton e Silvia Mercuriali – Dirección: Anthony Hampton.
- Inauditos – Galicia – *Tan preto e tan estranos* – Autoría e Dirección: Julio Fernández e Zaida Gómez.
- Ladinamo danza – Madrid – *The Monster Mash* – Autoría e Dirección: Camille Hanson.
- Cía. Los Corderos – Cataluña – *Tocamos a dos balas por cabeza* – Creación: David Climent, Pablo Molinero, Pablo Rega y Nacho Vera.
- Cía. La coja Dansa – Valencia – *Mucho que perder* – Autoría coreografía e Dirección: Raúl León, Tatiana Clavel e Santi de la Fuente.
- Alberto Velasco – Castela-León – *Vaca* – Autoría e Dirección: Alberto Velasco.
- Ernesto Collado – Cataluña – *Conferencia optimista* – Autoría: Barbara Van Hoestenberghe,

Ernesto Collado e colaboración de Jordi Bover – Dirección: Ernesto Collado.

- Cia. Teatro de Marionetas do Porto – Portugal – *Cabaret molotov* – Autoría: Kurt Weil e outros – Dirección: João Paulo Seara Cardoso.
- Sara Vaz – Portugal – *Odete Odile* – Autoría e Dirección: Sara Vaz.
- Cía Playground – Cataluña – *El rey de la soledad* – Autoría e Dirección: Xavier Bobés.
- Voadora – Galicia – *Periferia* – Autoría: Marta Freitas, Carlos Santiago e Manuel Cortés – Dirección: Montse Triola.
- Cía Entremans – Galicia – *Concerto desconcerto* – Autoría: Alexis Fernández e Kirenia Martínez – Dirección: Alexis Fernández.
- Colectivo 96º – Cataluña – *Dar patadas para no desaparecer* – Autoría e Dirección: Lidia González Zoilo, David Franch e Mónica Pérez Blanquer coa colaboración especial de Vera Waltser e Vicente Arlandis.
- Cía. D2 – Galicia – *Cos pés e só cos pés* – Autoría e Dirección: Manu Lago.
- Cía Toujours après minuit – Francia – *Epílogos* – Autoría: Max Aub – Dirección: Roser Montlló Guberna e Brigitte Seth.
- Cía Nut Teatro – Galicia – *A mirada de Pier* – Autoría: Clara Gayo – Dirección: Carlos Neira.
- Idioia Zabaleta e Filipa Francisco – País Vasco e Portugal – *Bicho eres un bicho* – Autoría e Dirección: Idioia Zabaleta e Filipa Francisco.

* Nota: Nesta edición, o festival ofreceu uns fragmentos breves de espectáculos (showcases) matinais realizados polos seguintes artistas: Javier Martín, David Loira, Sulxeitos, Estela Lloves, Tania Arias, David Marques e Diego Anido.

8ª edición (11-20 marzo 2009)

- Cía Rotozaza – Reino Unido – *Etiquette* – Autoría e Dirección: Anton Hampton, Silvia Mercuriali e Paul Bennun.
- Inauditos.org – Galicia – *Tan preto e tan estranos* – Autoría e Dirección: Julio Fernández e Zaida Gómez.
- La Dinamo Danza - Navarra – *Monster Mask* – Coreografía: Carmen Larraz.
- Cía. Los Corderos – Cataluña – *Tocamos a dos balas por cabeza* – Creación: David Climent, Pablo Molinero, Pablo Rega e Nacho Vera.
- Cía La Coja Danza – Comunidade Valenciana – *Mucho que perder* – Coreografía: Santi de la Fuente, Cristina Gómez e Tatiana Clavel – Dirección: Raúl León, Tatiana Clavel e Santi de la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fuente.

- Alberto Velasco – Castela e León – *Vaca* – Autoría e Dirección: Alberto Velasco.

- Ernesto Collado – Cataluña – *De maravillas y milagros-Conferencia optimista* – Creación: Ernesto Collado e Barbara Hoestenberghe.

- Sara Vaz – Portugal – *Odete Odile* – Autoría e Dirección: Sara Vaz.

- Cía. Playground – Cataluña – *El rey de la soledad* – Autoría e Dirección: Xavier Bobés.

- Cía Voadora – Galicia – *Periferia* – Autoría e Dirección: Montse Triola a partir de textos de Marta Freitas, Carlos Santiago e Manolo Cortés.

- Cía Entremans – Galicia – *Concierto desconcierto* – Dirección: Alexis Fernández.

- Colectivo 96º – Cataluña – *Dar patadas para no desaparecer* – Creación: Lidia González Zoilo, David Franch e Mónica Pérez Blanquer.

- Compañañía D2 – Galicia – *Cos pés e só cos pés* – Dirección: Manu Lago.

- Cie. Toujours après minuit – Francia – *Epílogos, confesions sans importance* – Autoría e Dirección: Roser Montlló Guberna e Brigitte Seth a partir de textos de Max Aub.

- Cía. Nut Teatro – Galicia – *A mirada de Pier* – Autoría: Clara Gayo e Dirección: Carlos Neira.

- Javier Martín, David Loira e Sulxeitos – Galicia – *Show Cases matinais* – Autoría e Dirección: Javier Martín, David Loira e Sulxeitos.

- Idioia Zabaleta e Filipa Francisco – País Vasco e Portugal – *Bicho, eres un bicho* – Autoría e Dirección: Idoia Zabaleta e Filipa Francisco.

- Estela Joves e Tania Arias cia. Arraiana – Galicia – *Alicia en Grusian Project* – Autoría e Dirección: Estela Joves e Tania Arias.

- David Marqués – Portugal – *Motor de busca* – Creación: David Marques.

- Diego Anido – Galicia – *O alemán* – Creación: Diego Anido.

7ª edición (28 febreiro-8 marzo 2008)

- Kamchàtka – Cataluña – *Kamchàtka* (Rúa, itinerante).

- Lidia G. Zoilo e Txalo Toloza – Cataluña e Madrid – *Súper-pop* (Exposhow de Lidia G. Zoilo e Txalo Toloza).

- Proxecto 12 x 12 Estela Lloves – Galicia – *Hoxe, na rúa, peguei un golpe na cabeza e quedei aterrorizado: no lugar do sangue, síu un pesamento propio. ¡¿¿Que é o que vou facer agora??!* - Creación: Estela Lloves.

- El Pont Flotant – Comunidade Valenciana – *Como piedras* – Creación: Jesús Muñoz, Joan Collado e Pau Pons.

- Esfera Teatro – Cantabria – *Se alquila. De cuerpo presente* – Autoría: Peio Hernández Riaño –

Dirección e dramaturxia: Juan Carlos Fernández..

- Mercedes Boronat – Cataluña – *Butterfly* – Creación: Mercedes Boronat.
- João Garcia Miguel – Portugal – *Burgher King Lear* – Autoría e Dirección: João Garcia Miguel a partir do texto de W. Shakespeare.
- Mateo Feijóo – Portugal e Galicia – *O branco das cousas e o sangue* – Creación: Mateo Feijóo.
- Mercé de Rande – Galicia – *Fiando o caos* – Creación: Mercé de Rande.
- Blanca Li – Andalucía – *El desafío* – Creación: Blanca Li.
- El Zurdo Teatro – Madrid – *Un momento dulce, la felicidad* – Autoría: José Ramón Fernández – Dirección: Luis Bermejo.
- Idoia Zabaleta e Filipa Francisco – País Vasco e Portugal – *Dueto* – Creación: Idoia Zabaleta e Filipa Francisco.
- Agrupación Señor Serrano – Cataluña – *Mil tristes tigres* – Autoría e Dirección: Alex Serrano Tarragó.
- Filipa Francisco -Portugal – *Leitura de listas* – Creación: Filipa Francisco.
- Anna Redi e Vero Cendoya – Alemaña e Cataluña – *Matres mature* – Creación: Anna Redi e Vero Cendoya.
- Laboa Teatro – Andalucía – *Lasdossaras* – Autoría e dramaturxia: Oriol Boixader – Dirección: Mane Solano.

* Nota: Nesta edición, o festival realizou exposicións e obradoiros na Illa de San Simón e unha cantidade relevante de vídeo instalacións ou instalacións sonoras ou a exposición sobre fotografía teatral en Berlín. Participaron colectivos coma Escoitar.org, Ángeles Ciscar, Etxea, Guichi-Guichi Do, Poliposeídas, etc. Tamén os Alt-itinerarios con Ramona Rodríguez, Laura R. de Llauder, Poliposeídas, Mu Teatro e Ignacio Pérez Jofre. A variedade de etiquetas estilísticas que se indican no programa desta edición (instalación sonora, concerto performance, spoken word, performance sensorial, traxicomedia sinestésica musical, conferencia performance, etc.), algunhas máis canónicas e outras cun sentido máis descritivo e innovador, mostran o carácter explorativo e interdisciplinar que este festival sempre perseguiu, querendo ensanchar os límites académicos e os propios das artes escénicas, que moitas veces ampliaron a súa integración coa etiqueta de artes vivas. Tamén se proxectou a película documental de Joan López Lloret sobre os Hermanos Oligor, uns artistas de teatro de obxectos reciclados e miniaturas con obxectos mecánicos.

6ª edición (23 febreiro-10 marzo 2007)

- L'invenció – Cataluña – *Las puertas del cielo* – Autoría e Dirección: Josep Pere Peyró.

- Los Cafiolos – Arxentina-Madrid – *Hamlet Family* – Autoría e Dirección: Gabriel Molina.
- L'Explose – Colombia – *¿Por quién lloran mis amores?*– Dramaturxia: Juliana Reyes Dirección: Tino Fernández.
- MC4 Dança – Portugal – *As palabras não ocupam espaço* e *Dis* – Coreografía: Jeffersson Petrillo.
- Cabo San Roque – Cataluña – *Música a máquina* – Creación: Cabosanroque.
- Shakespeare Woman Company – Portugal – *Julietta* – Autoría e Dirección: Claudio Hockman.
- Suripanta Teatro – Extremadura – *Los otros* – Autoría: Jean-Claude Grumberg – Dirección: Roberto Cerdá.
- Loscorderos – Cataluña – *Historia de José Agarrotado, menudo hijo de puta...* – Autoría e Dirección: Loscorderos.
- Paloma Díaz – Andalucía – *Tanzabend* – Coreografía: Paloma Díaz.
- Rosa Casado – Madrid – *Las sin tierra* – Autoría: Roisa Casado, Hill Greenhalgh, Mike Brookes e Rocío Solís – Dirección: Hill Greenhalgh.
- Teatro San Martín – Venezuela – *Passport* – Autoría: Gustavo Ott – Dirección: Luis Domingo González.
- Amaranto – Cataluña – *Four movements for survival* – Coreografía: Ángeles Ciscar, David Franch, Lidia González Zoilo e Martí Sales.
- Loscorderos – Cataluña – *Elhombrevisible* – Autoría: David Climent – Dirección: David Climent e Pablo Molinero.

* Nota: Esta edición contou coa sección especial ALT Experimenta, coa presentación de varias performances, un ciclo de cine sobre Bertolt Brecht e danza na rúa.

5ª edición (8-18 marzo 2006)

- Santart – Galicia – *O2* – Autoría e Dirección: Theodor Smeu Stermin.
- Teatro do Noroeste, Cámara Negra e Noescafé Teatro – Galicia e Andalucía – *A casa do pai* – Autoría e Dirección: Carlos Álvarez-Ossorio.
- Mr. Kubik – Madrid – *Metro cúbico* – Autoría e Dirección: Fernando Sánchez Cabezudo.
- Cía. de Mateo Feijóo – Madrid – *Mamaíta no soy mala* – Autoría e Dirección: Mateo Feijóo.
- C.E.M. - Galicia – *Caminhando pelo tempo* – Autoras: Ainhoa Vidal e María dos Milagres.
- Olga Cameselle e Alfredo Rodríguez – Galicia – *Aquí? Agora?* Autoría e Dirección: Olga Cameselle e Alfredo Rodríguez.
- Kuattro Ensemble – Dinamarca – *Let me follow in your footsteps* – Autoría e Dirección: Ingrid Tranum.

- MC 4 DANÇA – Portugal – *Tristesse Bleue* – Autoría e Dirección: Jeferson Petrillo Nunes.
- F.T.I. (Fábrica de Teatro Imaginario) - País Vasco – *Au revoir, triunfadores!* - Autoría: Colectiva – Dirección: Ander Lipus.
- Teatro do Chapitô – Portugal – *Talvez Camões* – Autoría e Dirección: John Mowat.
- Amaranto – Cataluña – *Indignos* – Autoría e Dirección: colectiva.
- Cía. Jorge Sánchez – Argentina e España – *Nadar abraza* – Autoría: Gustavo Palacios e Jorge Sánchez – Dirección: Jorge Sánchez.

4ª edición (10 febreiro-16 marzo 2005)

- Lenz Rifrazioni – Italia – *Pollicino* – Autoría: Irmáns Grimm – Dirección: Maria Federica Maestri.
- Amaranto – Cataluña – *Tazón de sopa china y un tenedor (o hacer el gilipollas)* – Autoría e Dirección: Amaranto.
- Ferroviaria – Murcia – *Las gestas de papá Ubú* – Autoría: Raúl hernández Garrido – Dirección: Paco Maciá.
- Semolina Tomic – Croacia e Cataluña – *Body Safe(er)* – Autoría e Dirección: Semolina Tomic.
- Pendiente – Francia – *Una media de dos o pocas veces* + – Coreografía: Ana Eulate e Mercedes Recacha.
- Chiripa Producións e Teatro do Noroeste – Galicia – *A tixola polo mango. (Muller, non é para tanto)* – Autoría: Lola Correa – Dirección: Eduardo Alonso.
- Alicia Gómez – Madrid – *Mantis religiosa* – Autoría e Dirección: Alicia Gómez.
- Viviana Figueroa – Argentina – *Rota* – Autoría: a partir de textos de Anaís Ninn – Dirección: Viviana Figueroa.
- Lola Correa – Galicia – *Jaque* – Autoría: Lola Correa – Dirección: Carlos Álvarez-Ossorio.
- Pepa Plana – Cataluña – *L'Atzar* – Autoría e Dirección: Pepa Plana e Joan Busquets.
- Mercé de Rande – Suíza – *Vouquerevento* – Autoría e Dirección: Mercé de Rande.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

* Nota: Sol Picó paraticipou na Rolda de prensa. A programación organizouse por espazos, sendo o programa especial "Soas en escena" no MARCO, a programación de sala no Auditorio Municipal, intervencións na rúa e na lonza do Concello para a actuación inaugural e o programa extra "Danza na pantalla".

3ª edición (5-15 marzo 2004)

- F.T.I. (Fábrica de Teatro Imaginario) – País Vasco – *Yuri Sam* – Autoría: Jon Gerediaga – Dirección: Ander Lipus.
- Antimatiz – Arxentina – *Beautiful people* – Dramaturxia e Dirección: Joaquín Ostrovsky.
- Los corderos SC – Cataluña – *Crónica de José Agarrotado* – Creación: David Climent e Pablo Molinero.
- Los Cafiolos – Arxentina – Arxentina e Madrid – *F51.4 Macbeth* – Adaptación e Dirección: Gabriel Molina.
- MC4 Dança – Portugal – *Inquietude* – Coreografía e Dirección: Jeferson Petrillo Nunes.
- Tritea Teatro – Madrid – *Artaud Ahora* – Autoría e Dirección: Alfonso Pindado.
- Cámara Negra – Andalucía – *Otelo* – Autoría: William Shakespeare – Dramaturxia e irección: Carlos Álvarez-Ossorio.
- Noescafé Teatro – Galicia – *¡No!* – Autoría e Dirección: Lola Correa.

2ª edición (7-21 marzo 2003)

- Triángulo PT. - Madrid – *Ulises (Mardito Lavapie)* – Dramaturxia: Alfonso Pindado – Dirección: Raúl Pere.
- Amaranto – Cataluña – *Marea Baixa*– Autoría: colectiva, a partir de textos de Orit Kruglanski – Dirección e Dramaturxia: Andrés Waksman.
- Los Cafiolos – Arxentina – *Punto Muerto* – Autoría e Dirección: Gabriel Molina.
- F.T.I. (Fábrica de Teatro Imaginario) – País Vasco – *Mundopolski* – Autoría: Raúl hernández Garrido – Dirección: Ander Lipus.
- Teatre de L'Essencia – Cataluña – *In vitro* – Autoría: colectiva a partir dun traballo escolar do Institut del Teatre.
- Delirium Teatro – Canarias – *Footin* – Autoría: Ricardo del Castillo – Dirección: Severiano García Noda.
- Noescafé Teatro – Galicia – *Genuflexxión* – Autoría e Dirección: Lola Correa.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1ª edición (1 febreiro-1 marzo 2002)

- Solo & cia. - Madrid – *Wagadú* – Autoría e Dirección: José Ortega.
- Los Cafiolos – Arxentina – *MK054* – Autoría e Dirección: Gabriel Molina.

- AKAT Teatro – Madrid – *Friks* – Autoría e Dirección: Colectiva.
- Noescafé Teatro – Galicia – *Sinfólico* – Autoría e Dirección: Lola Correa.
- T.O.N.G.O. - Madrid – *Manifiesto* – Autoría e Dirección: colectiva.

5.4.5. O FITO de Ourense.

5.4.5.1. Xénese e desenvolvemento.

O FITO é un exemplo de implementación dun festival internacional nun contexto de compañía arraigada na cidade e con diversos proxectos de creación, formación e divulgación en marcha. Trátase de Sarabela Teatro na cidade de Ourense, cuxos inicios debemos datar en 1980 coa iniciativa de Ánxeles Cuña, Elena Seijo e Sabela Gago, que terá como consecuencia a súa profesionalización no ano 1990 coa incorporación tamén de Suso Díaz, Fina Calleja e Fernando Dacosta e a expansión en proxectos artísticos de asentamento comunitario que podemos ordenadar cronoloxicamente do seguinte xeito:

- Ano 1991. Creación da Aula de Teatro Universitaria de Ourense. Creouse baixo a dirección de Sarabela Teatro e estruturada en tres niveis formativos: Rosaura, Cordelia e Maricastaña. Cada nivel correspóndese a un ano académico.

- Ano 1996. Creación da MITEU. Mostra Internacional de Teatro Universitario de Ourense, un os festivais máis populares do país, se ben todos os festivais universitario teñen un grande acollida debido ao seu carácter popular e festivo e á creación dun tecido de amizades e de comunidade amiga, militante e afeccionada que se congrega nos espazos de sociabilización universitaria. Fernando Dacosta é o director deste festival, que aínda sendo universitario pero por ter un apartado de programación e actividades profesionais, foi aceptado como membro da Asociación de Festivais de Artes Escénicas de Galicia, AFEARTE, non sen debate e dúbidas por parte dos seus asociados.

- Ano 2004. Nace a MOTI, Mostra de Teatro Infantil de Ourense, que se celebra no mes de decembro anualmente e que nace ao abeiro da sección Geppetto, grupo de teatro infantil da Aula Universitaria do Campus Universitario de Ourense. Esta Mostra, ao igual cá Mostra Universitaria, estará dirixida polo actor Fernando Dacosta.

- Ano 2008. Aparece a 1ª edición do FITO, festival profesional de carácter internacional, que

se crea en datas próximas a outros festivais de outono que acontecen por todo o estado español e de modo consolidado nas súas relacións con latinoamérica, como poden ser o FIT de Cádiz, o FITCA (Festival Iberoamericano de Teatro Contemporáneo de Almagro), o Festival Temporada Alta de Girona ou o Festival de Otoño de Madrid, que poden supoñer unha oportunidade para aproveitar as xiras e optimizar recursos na cpatación de compañías internacionais para o territorio galego. Tamén coincide, xa en territorio galego, co festival de Carballo, chegando a colidir en datas e co Festival Internacional de monicreques Galicreques, o que pode resultar nalgún momento contraproducente tanto para a atención mediática coma para a racionalización da oferta, aínda acontecendo uns no norte de Galicia (provincia da Coruña) e este no sur (Ourense). As oito primeiras edicións estarán dirixidas por Ánxeles Cuña e a partir da novena edición, por Fina Calleja e Sabela Gago.

5.4.5.2. Edicións e repertorio.

O festival comeza decididamente con proxección internacional e en termos de avaliación cualitativa, coa presenza de referentes canónicos[34] da escena internacional coma Guillermo Calderón, Eugenio Barba, Rafael Spregelburd, Lagartijas tiradas al sol, Arístides Vargas, Tiago Rodrigues, etc. Cos anos foi perdendo o pulo inicial, principalmente enfocado á creación de América Latina, como podemos ver con outros nomes que completan ese espectro, tanto por afinidade lingüística como polo circuíto da xira latinoamericana en España nas datas de celebración do certame ourensán: así Claudio Tolcachir, Jaime Lorca, Daniel Veronese, etc., súmanse á nómina anterior.

Existen certas apostas que se converten ás veces en evidentes apostas de continuidade, tanto de compañías e artistas, como pode ser o caso da compañía norueguesa GranhØj Dans, liderada polo coreógrafo Palle GranhØj[35], presente ata en tres ocasións no festival, ou apostas por compañías

34 Consideramos artistas canónicos ou mestres da escena internacional aqueles que ou ben forman parte de institucións teatrais de forte poder canonizante, programas dos teatros máis significativos e regulares de programación internacional, como poden ser o Vidy de Lausanne, o Théâtre de la Ville de París ou Luxemburgo, o KVS de Bruxelas, etc., ou publicacións académicas que achegan unha lexitimación e capital académico á obra de certos artistas e cuxa presenza podemos atopar nos libros de Antuñano (2016), Bottin (2016), etc. As retrospectivas ou os estudos que aparecen sobre artistas en proceso de creación e polo tanto con obra inacabada, apuntan o prematuro proceso de canonización ao que nos referimos na análise dos referentes internacionais dos festivais que analizamos no período 1981-2020.

35 O coreógrafo Danés Palle Granhøj fixose acreedor do recoñecemento de parte do público, da prensa e dos especialistas do medio artístico tanto no seu país como a nivel internacional. Isto débese á orixinalidade e alto nivel do seu trabajo, que se basea no uso da Técnica da Obstrución, desenvolvida polo artista e súa compañía durante unha veitena de anos. Explicado en poucas palabras, esa técnica, que se aplica ante todo durante o proceso de creación das obras, consiste en obstruír con medios externos o movemento estruturado dos bailaríns, co fin de descubrir no movemento formas novas e inesperadas, conseguindo ao mesmo tempo unha maior forza expresiva da linguaxe corporal. Ademais, este proceso que é complexo e rigoroso, permite exteriorizar aspectos da personalidade do bailarín, o que ofrece unha dimensión máis á linguaxe corporal, pouco usada no xénero dancístico. En lugar de limitarse a mostrar no escenario a habilidad técnica dos bailaríns ou secuencias coreográficas desde un punto de vista puramente

de recente creación en Galicia, con outras hisóricas de referencia na creación contemporánea, coma Matarile Teatro.

Pero algo que fixo distinguir e pronto se consolidou no festival foi o ciclo Mulleres Creando, que bota a andar no ano 2005 e que definiron do seguinte xeito no programa desa edición:

> Nos últimos anos xurdiron en Galicia toda unha serie de Compañías teatrais que introducen as tendencias da contemporaneidade. Moitas destas novas compañías teñen como principais impulsoras a mulleres (produtoras, directoras, dramaturgas, actrices, bailarinas, etc..) que sumadas ás xa existentes fan deste país un lugar excepcional en canto a un novo panorama escénico sustentado nas singulares voces de todas elas.
>
> Pretendemos aproximarnos á filosofía doutros Encontros realizados a nivel mundial, como a corrente Magadalena Project que, dende a súa creación no 1986 en Gales, traballa en rede en diferentes continentes como Europa, América Latina e Australia. De igual modo, sérvenos de exemplo o Encontro de Mulleres de América Latina nas Artes Escénicas, que se realiza dentro do marco do Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (FIT) e que traballa dende hai dezaseis anos.
>
> O Festival Internacional de Teatro de Ourense (FITO), é o lugar máis axeitado para levar a cabo este proxecto e que este Encontro actúe como acicate para intercambiar experiencias, coñecernos a través do que realizamos e seguir impulsando, tamén nas artes, a paridade como criterio cultural.
>
> Neste Encontro actrices, escritoras, directoras, performers, dramaturgas, bailarinas e artistas plásticas galegas xuntaranse con outras creadoras, produtoras, distribuidoras e directoras de Festivais do Estado que comparten linguaxes artísticas, discusións, crítica, apoio, esperanza e miradas sobre a vida, a través de mesas de conversacións, relatorios e procesos de traballo. Facemos este Encontro porque somos conscientes da marxinación e invisibilidade das mulleres na cultura, sobre todo nos ámbitos de maior poder e prestixio e polo tanto, queremos dar a coñecer e poñer en valor o traballo de tantas excelentes creadoras galegas.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

O programa chegou a catro edicións, en 2018, ano en que rexistramos a última celebración,

formal ou estético, Palle Granhøj quere expor aspectos do ser humano a súa maneira de interrelacionarse cos seus conxéneres. Isto, de maneira directa, honesta, enérxica e en toda a súa complexidade. (RE, 2020)

Cando nun festival se presenta aobra de artistas con técnicas novidosas ou de difícil comprensión, ou pouco habituais no medio escénico, acostúmase realizar unha activiade formativa ou divulgativa paralela. No mundo da danza especialmente, pois técnicas específicas coma a Kova de Marcos Morau (tamén presente no FITO). Porén, o festival non ofreceu ningunha actividade de mediación e dimensión pedagóxica, máis alá da exhibición.

centrada no movemento feminista de “La caja de Pandora” e consolidando o formato de proxecto curatorial externo á Dirección Artística, da man da creadora Marta Pérez. O ciclo enmárcase na liña do programa, tamén de visibilización da creación de mulleres e da realidade feminina no mundo das artes da representación que tamén se leva a cabo en Cangas con moita maior traxectoria coa denominación de “Mulleres en Acción”.

O FITO é o principal festival urbano de Galicia, pois non existe ningún outro festival internacional de artes escénicas en ningunha das sete principais cidades galegas e enmárcase no compás que debe establecer coa programación de dous importantes espazos teatrais: o Teatro Principal de Ourense e o Auditorio Municipal. O festival, que se desenvolve principalmente neses espazos e noutras dependencias da Universidade, conseguiu precisamente axudar na coordinación da actividade escénica da cidade, moitas veces solapada pola escasa comunicación ou coordinación entre diferentes organismos, tendencia bastante hbitual na xestión das artes escénicas en todo o país, onde pasamos de grandes baleiros en certas etapas a saturación por contraprogramación. Na época da Dirección artística de Ánxeles Cuña existe unha maior reflexión sobre o sentido e folisofía do festival ou, polo menos faise máis trascendente no material informativo e promocional do festival. Vexamos, como exemplo, as reflexións que a directora ofrece para a presentación da súa sétima edición:

> O FITO débese a súa cidade: OURENSE
>
> Naceu hai sete anos coa misión de compartir e ensanchar ollares. Para dar a oportunidade de ampliar a visión do mundo, grazas a propostas sensibles aos desexos, ás preocupacións e aos intereses colectivos. Para revisar a vida e os acontecementos que nos conmoven. Para manter a diversidade e atopar antídotos contra a desesperanza.
>
> As enerxías do equipo organizador de Sarabela oriéntanse a favorecer intercambios artísticos e encontros críticos co presente. Nesta edición propomos un mosaico moi especial e diversificado: teatro cómico; thriller policial; teatro emocional; teatro danza; teatro de autor; cabaré; teatro antropolóxico e emerxente; teatro de conciencia e memoria. Teatro comprometido co tempo que estamos vivindo e teatro luminoso para a ilusión, teatro do que é e do que pode ser.
>
> Non se trata de sumar espectáculos ata rematar o orzamento. Cremos que para conseguir conectar cada vez mellor coa nosa audiencia é importante seleccionar creacións que doutro xeito sería imposible coñecer e que xuntos dan unha visións selecta, complementaria e magnífica dalgunhas das mellores expresións artísticas das artes escénicas neste 2014.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Esa preocupación pola ampliación de horizontes creativos e a idea de laboratorio da contemporaneidade da cal fala a directora Ánxeles Cuña e que entronca coa postura principal do festivald e Ribadavia, pode apreciarse tanto na escola de espectáculos híbridos ou de dramaturxias propias, como veremos nos espectáculos de Marco Canale, Angélica Lidell, Carol López, Cristian Ceresoli, Diana Mera, creacións colectivas de colectivos coma Teatro en Vilo, mesmo en dramaturxias non verbais e que son todo un referente da historia do teatro español contemporáno (véxase aquí tamén a liña de recuperación e convite de traballos escénicos esquecidos pola programación escénica en Galicia na época contemporánea) coma Salvador Távora, etc. A presenza de clasicos da literatura dramática universal ou clásicos da dramaturxia do S. XX, con postas en escena fieis á textualidade, sen adaptacións ou versións dramatúrxicas de esencialización, deconstrución ou reescrita, tendencia moi importante en festivais e compañías nas primeiras décadas do S.XXI (Veronese, Voadora, João Garcia Miguel, Teatro do Chapitô, Miquel Gallardo, etc.), pode darse minimamente debido á presenza de espectáculos de compañías coma Ur Teatro, Teatro Corsario ou Atalaya (precisamente tamén presentes na historia das edicións da MIT de Ribadavia). Se facemos un exhastivo repaso pola autoría das pezas presentadas no FITO, veremos que máis do 97% das obras son de autores ou autoras vivas no mento da presentación, sendo o restante obra canónica de dramaturgos coma Shakespeare, Genet ou Brecht.

A preocupación e atención pola contemporaneidade non só virá dada pola atención á autoría que escribe sobre o momento presente, arredor de asuntos ou temas de preocupación da sociedade e sobre o que lle acontece a esa mesma sociedade, senón tamén pola forma de facer convivir a creación galego coa que procede do exterior, pois hai no caso galego unha clara posición de defensa da dramaturxia a pé de pista ou para a compañía, pois agás algún espectáculo de Teatro do Atlántico ou Teatro do Morcego, na postura da selección parece trascender a convicción de apostar pola autoría propia ou de encarga na creación galega na práctica totalidade das edicións. Unha excepción é a primeira, pois como podemos observar o FITO non conta con programación galega na súa posta en marcha no ano 2008.

En 2019 o festival sobre unha importante ameaza de desaparición debido á falta de apoio local, esgrimido dende a alcaldía de Ourense, que acusa aos seus organizadores de inflar os orzamentos e mostrar un escaso retorno económico para a cidade. Curiosamente, ese mesmo argumento tamén é empregado pola alcadía de Democracia Ourensana, partido liderado por Gonzalo Pérez Jácome, para atacar aos servizos públicos municipais do Auditorio. Os argumentos contraditorios á hora de defender un tipo de xestión, pública ou privada, evidencian unha ausencia

de criterio e de escolla de modelo, que tan só ten como finalidade erosionar e aproveitar calquera circunstancia para impoñer a súa propia visión en base aos gustos propios, como expresamos noutro lugar con respecto a esta tendencia que afectou ao conxunto da vida cultural ourensá, non só ao FITO:

> Para intentar sustentar esta conversión da cultura pública en "show business", o propio Concello lanza unha nota de prensa coas mesmas incorreccións que é preciso desmentir dende a profesionalidade e o rigor que non acompañan a ese organismo. Indícase que "en Madrid, até os Teatros del Canal, da Comunidade Autónoma, están tamén externalizados". Falso de novo. Os Teatros del Canal son públicos, dependen dos plans e estratexias da Consejería de Cultura, quen designou a Dirección Artística de Blanca Li como a actual responsable deste espazo público que ten unha liña de programación delegada á empresa Clece para o negocio do entretemento. Unha fórmula mixta que garante a acción pública, os deberes e mandados do organimo autonómico en materia cultural e a capacidade de intervención pública para a procura de fins sociais e mellora dos aspectos comunitarios. Criticable que se lle conceda parte dun espazo construído con diñeiro público a unha empresa privada para o seu lucro individual, pero en calquera caso a administración pública resérvase a parte maioritaria da súa xestión e explotación para o ben común e o cumprimento dos seus deberes.

> En definitiva, hai varios modelos públicos de xestión cultural no mundo: o modelo de excepción cultural de Jacques Lang, o modelo cooperativo de Peter Stein, o modelo das residencias dos teatros polacos, incluso o modelo liberal de Thomas Krens que se aplica nalgún ámbito público... Pero sexa cal sexa o modelo, o que nunca pode esquecer un responsable público son as obrigas e dereitos cívicos, a promoción (non só a exhibición), a dinamización de novas persoas espectadoras e dinámicas (sobre todo dirixidas á xuventude), a potenciación de cidades creativas (evitando os extremos, dende a perigosa política de cultura gratuíta ata a insostible cultura de entretemento a prezos excesivos).

> O caldo de cultivo dunha política teatral errática en Galicia dá estes froitos perversos en Ourense, unha idea da cultura como *entertainment* que desconsidera a realidade do contexto (Ourense non é Londres nin ten o turismo de musicais de New York), desprecia a artistas locais e insulta a traballadores públicos coma se todos fosen un gasto excesivo e uns incompetentes. Poñer en valor, entón, non é buscar o que gusta á maioría coma un polo sen cabeza, nin desprenderse de equipos válidos, nin das obrigas. Poñer en valor é axustar e mellorar, propor unha liña de acción coordinada, buscar incluso novas fórmulas de programación, acción e mediación ou convocar se se quere direccións artísticas por catro, oito ou doce anos con diversos programas e liñas de traballo profesional de xestión, mercadotecnia e avaliación, pero

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> sen esquecer os dereitos do noso sistema público e as responsabilidades de cada quen. (Pascual, 2021)

Ese dereito a ser tamén un festival dimensionado a unha realidade que a compañía coñece ben e que permite complementar o traballo realizado na programación estable do Teatro Principal e do Auditorio Municipal, sobre todo no apartado internacional, se ben é certo que foi decaendo en porcentaxe e cualitativamente co paso das edicións, como podemos ver no apartado de documentación.

5.4.5.3. Fortalezas e feblezas. Análise crítica e conclusións.

Unha das principais fortalezas do festival, que se pode comprobar no convulso e de dificultades coa administración local nos últimos anos, como aconteceu no caso do festival ALT é que a rede creada a nivel social, profesional e no marco da cidade fai resistir ao festival malia as duras dificultades, a diferenza do festival vigués, aínda que poidamos corroborar de maneira moi ilustrativa a crise na reducida programación da última edición analizada, a de 2019.

Tamén ten unha posición privilexiada no marco dunhas dinámicas plurais de cidade, nese concepto que Pose (2006) denomina "cidades educadoras", pois nace como o festival Escenas do Cambio e o ALT ou mesmo o FIOT, nun contexto urbano ou metropolitano que xa conta cun mapa e unhas dinámicas de tradición escénica estable e non á inversa, onde o festival xoga un papel exclusivo na alfabetización artística e no fomento do uso destes servizos. Aínda máis, no caso de Ourense, a propia compañía organizadora do festival axuda a estruturar as dinámicas que converxen nesa acción sociocultural coordinada para que o efecto rebote poida beneficiar a implicación activa desa política teatral que emana do asentamento de variadas actividades da compañía en contacto creativo con diversas franxas sociais (e non do deseño nunha esfera político-administrativa local).

Quizais é o festival internacional de Galicia ao que máis lle está a custar forxar unha identidade propia. Isto pode deberse a unha Dirección artística máis diluída despois da saída de Ánxeles Cuña, que sempre desdebuxa o discurso e a posición dunha Dirección, como acontece por exemplo coas direccións colexiadas ou coas direccións compartidas. A excesiva pluralidade, a ausencia dun elemento característico, dunha liña conceptual para cada edición ou algún elemento temático e estilístico tamén dificultan a consolidación dun carácter propio para o festival que nos resulta complexo de atopar.

Tamén podemos vincular este aspecto da elaboración dunha cosmovisión a través da discriminación das accións e da filosofía exposta coa feble repercusión crítica que provoca o festival nos medios especializados, máis alá das cuestións relacionadas cos recortes e o apoio nas cuestións de financiamento, pero de escasa valoración artística (Becerra, 2019; Xestoso, 2019). Si é certo que o paso de artistas que suscitan un interese puntual son entrevistados en medios coma a *Erregueté*, coma Bárbara Colio no nº 81, Lagartijas tiradas al sol no nº 89 ou Rafael Spregelburd no número 63 desta mesma revista, pero iso non deixa de ser un feito illado, de cala do artista nos espazos de exhibición do país, sen posta en relación ou aproveitamento mesmo como material de divulgación para a comunicación posterior do festival e a dotación de continuidade en liñas ou traxectorias artísticas.

5.4.5.4. Documentación da programación.

12ª edición – 2019 (23-27 outubro)

- Salvador Collado – Madrid – *La voz dormida* – Autoría: Dulce Chacón – Dirección: Julián Fuentes Reta.
- L´'explose – Colombia – *La miel es más dulce que la sangre* – Autoría: Juliana Reyes – Dirección: Tino Fernández.
- Tresperté Circo Teatro – Andalucía – *Oopart* – Autoría: Antonio J. Gómez e cía. Tresperté – Dirección: Antonio J. Gómez.
- Artesa cía. – Galicia – *Chola, a it girl* – Autoría e Dirección: Laura Villaverde.
- Voadora – Galicia – *Hemos venido a darlo todo* – Autoría: Fernando Epelde e Voadora – Dirección: Marta Pazos.
- Teatro en Vilo – Madrid – *Generación Why* – Autoría: Teatro en Vilo – Dirección: Andrea Jiménez.

11ª edición – 2018 (4-14 outubro)

- Trécola – Galicia – *Sentido* – Autoría e Dirección: Trécola (rúa)
- Projeto ez – Portugal – *Manusear* – Creación colectiva (rúa)
- Suttotos – Arxentina – *Inestable* – Autoría e Dirección: Andrés Caminos e Gadiel Sztryk.
- Davai – Israel – *En construción* – Autoría e Dirección: Davai.
- Producciones Off – Madrid – *Todas las mujeres* – Autoría: Mariano Barroso e Alejandro Hernández – Dirección: Daniel Veronese.

- Cia Io – Galicia – *Contiguo* – Autoría: Colectiva – Dirección: Natalia Outeiro.
- Teatro a la Plancha – Andalucía – *La última boqueá* – Autoría e Dirección: Selu Nieto.
- Moma Teatre – Valencia – *José K Torturado* – Autoría: Javier Ortiz – Dirección: Carles Alfaro.
- A Panadaría – Galicia – *Elisa e Marcela* – Autoría: Colectiva – Dirección: Gena Baamonde.
- Teatro en Vilo – Madrid – *Interrupted* – Autoría: Creación colectiva – Dirección: Andrea Jiménez e Noemi Rodríguez.
- Matarile – Galicia – *Os limóns, a neve e todo o demais* – Autoría e Dirección: Mónica García e Ana Vallés.
- Clara Sanchis – Madrid – *Una habitación propia* – Autoría: Virginia Woolf – Dirección: María Ruiz.
- La Mona Ilustre – Chile – *La niña de Canterville* – Autoría: Andrea Gutiérrez a partir de Óscar Wilde – Dirección: Miguel Bregante.
- La Mona Ilustre – Chile – *J. Salvador Tramoya* – Autoría e Dirección: Miguel Bregante.

10ª edición – 2017 (5-15 outubro)

- Pepa Plana – Cataluña – *Paraíso pintado* – Autoría: Ferruccio Cainero e Pepa Plana – Dirección: Ferruccio Cainero.
- Tiritirantes – Burgos – *Ulterior, el viaje* – Autoría e Dirección: Tiritirantes (rúa).
- El rayo misterioso – Arxentina – *Dionisos Aut* – Autoría e Dirección: Aldo El-Jatib.
- Teatro Art'imagem – Portugal – *Mira! Mira! Miró, mirando!* – Autoría e Dirección: José Leitão (rúa).
- Karlik Danza – Estremadura – *María Zambrano, la palabra danzante* – Autoría: Cristina D. Silveira e Karlik Danza Teatro – Dirección: Cristina D. Silveira.
- Matarile – Galicia – *Circo de pulgas* – Autoría e Dirección: Ana Vallés.
- Yllana – Madrid – *Yllana 25* – Autoría e Dirección: Yllana.
- Avelina Pérez – Galicia – *Os cans non comprenden a Kandinsky* – Autoría e Dirección: Avelina Pérez.
- P.T. Excéntricas – Galicia – *Cranios privilexiados* – Autoría: Manolo Cortés, Pepe Sendón e Carlos Santiago – Dirección: Carlos Santiago.
- Companhia do Chapitô – Portugal – *Electra* – Autoría: creción colectiva – Dirección: José Carlos García e Cláudia Nóvoa.
- Contraproducións – Galicia – *Nacidas libres* – Autoría: Cándido Pazó – Dirección: Cristina

Domínguez.

- Teatro del Noctámbulo – Estremadura – *Contra la democracia* – Autoría: Esteve Soler – Dirección: Antonio C. Guijosa.
- Voadora – Galicia – *Calypso* – Autoría: Fernando Epelde – Dirección: Marta Pazos.
- Inconstantes Teatro – Madrid – *1Deseo* – Autoría: Helena Martín e Jorge Muñoz – Dirección: Helena Martín.

9ª edición – 2016 (7-19 outubro)

- Companyia Pelmànec – Cataluña – *El Avaro* – Autoría: Eva Hibernia, Miquel Gallardo, Jordi Bertán e Olivier Benoit – Dirección: Miquel Gallardo.
- Rolabola – Andalucía – *Circo Mediterráneo* – Autoría e Dirección: Alfonso de la Pola (rúa).
- GranhØj Dans – Dinamarca – *Petrushka-Extended* – Autoría: Versión libre de Petrushka, de Stravinky – Dirección: PalleØj.
- Los Hedonistas – Madrid – *Cena de pájaros* – Autoría: Cristina Peregrina – Dirección: David Puig.
- Chévere – Galicia – *As fillas bravas* – Autoría: Manuel Cortés – Dirección: Xesús Ron.
- A Panadaría – Galicia – *Pan! Pan!* – Autoría e Dirección: Areta Bolado.
- Atalaya – Andalucía – *Así que pasen cinco años* – Autoría: Federico García Lorca – Dirección: Ricardo Iniesta.
- Matarile – Galicia – *Antes de la metralla* – Autoría: colectiva – Dirección: Ana Vallés.
- La llave maestra – Chile – *Nómadas* – Autoría: La llave maestra – Dirección: Edurne Rankin García e Álvaro Morales Lifschitz.
- Lagartijas tiradas al sol – México – *Santiago Amoukalli* – Autoría e Dirección: Luisa Pardo e Gabino Rodríguez.
- César Goldi – Galicia – *Goldi Libre* – Autoría: César Goldi, Xesús Ron e Manuel Cortés – Dirección: Xesús Ron.
- Bravo Teatro – Madrid – *Muñeca de porcelana* – Autoría: David Mamet – Dirección: Juan Carlos Rubio.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

*** Nota:** Dentro da sección "Mulleres creando" presentáronse nesta edición tres pezas curtas de 15 minutos de duración, aproximadamente: Dramaturxia das mulheres (Noelia Blanco, Pia Nicoletti e Celina Fernández), A deriva (Olga Cameselle) e Aestrea (Kirenia C. Martínez e Gosia Trebacz), todas elas de Galicia.

8ª edición – 2015 (5-15 outubro)

- Trécola – Galicia – *Menú ExquiFITO* – Autoría e Dirección: Trécola (rúa).
- La Veronal – Cataluña – *Islandia* – Autoría: Pablo Gisbert e El Conde de Torrefiel – Dirección: Marcos Morau.
- Los Lunes – Madrid – *Ayuda* – Autoría: María Goos – Dirección: Fefa Noia.
- Cavaluna – Francia e Portugal – *Candelita, Vecindarios* – Autoría e Dirección: Cavaluna (rúa).
- Lucecús – Galicia – *A órbita do lucecú* – Autoría: Lucecús, coa coordinación de Santiago Cortegoso – Dirección: Santiago Cortegoso e Marián Bañobre.
- Teatro de los Andes – Bolivia – *Mar* – Autoría: creación colectiva – Dirección: Arístides Vargas.
- Matrioshka Teatro – Galicia – *C'est la vie* – Autoría: Matrioshka – Dirección: Marta Pazos.
- - Funboa escénica – Galicia – *Sushi gratis* – Autoría e Dirección: Cristina Balboa e Lúa Gándara.
- Teatro Art'imagem – Portugal – *As veias abertas da humanidade. Memória de amor e guerra* – Autoría: Eduardo Galeano – Dirección: José Leitão.
- Marco Canale – Arxentina – *El futuro empezó ayer* – Autoría e Dirección: Marco Canale.
- Elefante elegante – Galicia – *Kassa* – Autoría e Dirección: María Torres e Gonçalo Guerreiro.
- Hongaresa – Valencia – *Serenata para un país sin sirenos* – Autoría: Lluïsa Cunillé e Paco Zarzoso – Dirección: Paco Zarzoso.
- - Matarile – Galicia – *El cuello de la jirafa* – Autoría e Dirección: Ana Vallés.
- Lolita Corina – Cataluña – *Brujas* – Autoría: Lolita Corina e Álex Navarro – Dirección: Álex Navarro.
- L'Alakran – Suíza – *Kairos, sísifos e zombis* – Autoría: Perú C. Sabán e Óskar Gómez Mata – Dirección: Óskar Gómez Mata.
- Frida Kahlo Productions, Richard Jordan Productions, Produzioni Fuorivia in association with Summerhall – Italia – *La merda* – Autoría e Dirección: Cristian Ceresoli.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

7ª edición – 2014 (2-18 outubro)

- Choni Cía. Flamenca – Andalucía – *La gloria de mi mare* – Autoría e Dirección: Estrella Távora.

- Patrice Thibaud – Francia – *Fair Play* – Autoría e Dirección: Marie Duret-Pujol.
- Cía. De danza Fernando Hurtado – Andalucía – *Charlie* – Autoría e Dirección: Fernando Hurtado.
- Viaje Inmóvil – Chile – *Otelo* – Autoría (versión do texto de Shakespeare) e Dirección: Tita Iacobelli, Jaime Lorca e Christian Ortega.
- Teatro da Didascália – Portugal – *One man alone* – Autoría: Bruno Martins – Dirección: Sérgio Agostinho.
- The Funamviolistas – Andalucía – *The Funamviolistas* – Autoría: colectiva – Dirección: Rafael Ruiz.
- Tizina Teatro – Cataluña – *Distancia 7 minutos* – Autoría e Dirección: Diego Lorca e Pako Merino.
- Matarile Teatro – Galicia – *Homes bisagra* – Autoría: Baltasar Patiño – Dirección: Ana Vallés e Baltasar Patiño.
- Matarile Teatro – Galicia – *Teatro invisible* – Autoría e Dirección: Ana Vallés.
- Tshock Cultura Emocional – Baleares – *Parasceve* – Autoría: Blai Bonet – Dirección: Jeroni G. Obrador.
- Aporía – Galicia – *30 e tantos ósos* – Autoría e Dirección: Diana Mera.
- Chévere – Galicia – *Ultranoite no país dos ananos* – Autoría: Manuel Cortés – Dirección: Chévere.
- Voadora – Galicia – *A tempestade* – Autoría: Fernando Epelde e Voadora a partir de Shakespeare – Dirección: Marta Pazos.
- Pablo Fidalgo Lareo – Galicia – *O estado salvaxe. Espanha 1939* – Autoría e Dirección: Pablo Fidalgo Lareo.
- Sergi López e Jorge Picó – Cataluña – *30/40 Livingstone* – Autoría e Dirección: Sergi López e Jorge Picó.

6ª edición – 2013 (5-18 outubro)

- Produccions Trapa – Cataluña – *Automatàrium* – Autoría e Dirección: David Berga e Toti Toronell.
- La mona ilustre – Chile – *Las cosas* – Autoría: Andrea Gutiérrez – Dirección: Miguel Bregante.
- Adentro Teatro – Madrid e Arxentina – *En construcción* – Autoría: Carolina Román e Nelson Dante – Dirección: Tristán Ulloa.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- GranhØj Dans – Dinamarca – *Men&Mahler* – Autoría e Dirección: Palle GranhØj.
- Funboa escénica – Galicia – *Oiseau rebelle* – Autoría e Dirección: Paulina Funes e Cristina Balboa.
- G.L. Producciones – Andalucía – *Cena con amigos* – Autoría: Donald Margulies – Dirección: Daniel Veronese.
- Matarile – Galicia – *Staying Alive* – Autoría e Dirección: Ana Vallés.
- Teatro do Atlántico – Galicia – *A charca inútil* – Autoría: David Desola – Dirección: Xúlio Lago.
- Markeliñe – País Vasco – *Makinista* – Autoría: Markeliñe – Dirección: Marijo de la Hoz.
- Teatro Ensalle – Galicia – *Imprudentemente deseé* – Autoría e Dirección: Pedro Fresneda.
- Abrapalabra, creacións escénicas – Galicia – *As do peixe* – Autoría: Cándido Pazó – Dirección: Cristina Domínguez.
- Chévere – Galicia – *Eurozone* – Autoría: Manuel Cortés – Dirección: Xesús Ron.
- Residual Gurus – Cataluña – *The trash converters mantra trip banda* – Autoría: Ramón Rodríguez – Dirección: Adrián Schvarzstein (rúa)

5ª edición – 2012 (5-20 outubro)

- Teatro Tascabile de Bérgamo – Italia – *Albatri* – Dirección: Renzo Vescovi (rúa)
- Júlio Adrião Produções Artísticas – Brasil – *A descoberta das Américas* – Autoría: Darío Fo – Dirección: Alessandra Vannucci.
- Teatro Tascabile de Bérgamo – Italia – *Angikam* – Autoría: Alessandro Rigoletti – Dirección: TTB.
- GranhØj Dans – Dinamarca – *Aline non está soa* – Autoría: GranhØj Dans – Dirección: Palle GranhØj.
- Voadora – Galicia – *Tokio 3* – Autoría: Marina Wainer e Voadora – Dirección: Marta Pazos.
- Il Maquinario – Galicia – *O home almofada* – Autoría: Martin MacDonagh – Dirección: Tito Asorey.
- Malayerba – Ecuador – *Instrucciones para abrazar el aire* – Autoría e Dirección: Arístides Vargas.
- Los Goliardos – Madrid – *Moscú Cercanías* – Autoría: Veneditk Efroféiev – Dirección: Ángel Facio.
- Demolicións Ferreira & cía. – Galicia – *Edison, ou as dúas mil demostracións de como non facer unha lámpada eléctrica* – Autoría: Gena Baamonde, Areta Bolado, María Roja e Eva Ferreira – Dirección: Eva F. Ferreira.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- Ibuprofeno Teatro – Galicia – *A filla de Woody Allen* – Autoría e Dirección: Santiago Cortegoso.
- Inversa Teatro – Galicia – *Kamouraska* – Autoría e Dirección: Vanesa Sotelo.
- Kamikaze e Mamafloriana – Madrid – *Juicio a una zorra* – Autoría e Dirección: Miguel del Arco.
- Teatro lo lunes – Madrid – *Wild Wild Wilde* – Autoría: José Ramón Fernández – Dirección: Fefa Noia.
- Patrice Thibaud – Francia – *Cocoricó* – Autoría: Patrice Thibaud – Dirección: Patrice Thibaud, Susy Firth e Michèle Guigon.

4ª edición – 2011 (1-11 outubro)

- Teatro Corsario – Castela-León – *Aullidos* – Autoría e Dirección: Jesús Peña.
- GranhØj Dans – Dinamarca – *Dance me to the end on/off love* – Autoría e Dirección: Palle GranhØj e compañía.
- Teatro del Lemming – Italia – *Inferno* – Autoría e Dirección: Massimo Munaro.
- Jo StrØmgren – Dinamarca – *The Society* – Autoría e Dirección: Jo StrØmgren.
- Onira Teatro – Murcia – *Juicio a los humanos* – Autoría: José Antonio Jáuregui e Eduardo Jáuregui – Dirección: José Piris.
- Guirigai – *Extremadura – Las criadas* – Autoría: Jean Genet– Dirección: Agustín Iglesias.
- Momo Theatre – Polonia – *The gift* – Autoría e Dirección: Marek Kolbuk.
- Marcel·li Antúnez Roca – Cataluña – *Protomembrana* – Autoría e Dirección: Marcel·li Antúnez Roca.
- Viaje Inmóvil – Chile – *Chef* – Autoría: Viaje Inmóvil e Guillermo Calderón – Dirección: Jaime Lorca.
- Voadora – Galicia – *Super 8* – Autoría: Voadora – Dirección: Marta Pazos.
- The Ljud Group – Eslovenia – *The invasion* – Autoría e Dirección: Ljud. (rúa)
- Gataro – Cataluña – *The black rider* – Autoría: Tom Waits, Robert Wilson e William S. Burroughs – Dirección: Víctor Álvaro.

3ª edición – 2010 (22-31 outubro)

- Marta Carrasco – Cataluña – *Dies irae; en el réquiem de Mozart* – Autoría e Dirección: Marta Carrasco.
- Sapristi – Galicia – *Por que o meniño se coce na polenta?* – Autoría: Aglaja Veteranyi – Dirección: Roberto Leal.
- La Mona Ilustre – España, Francia e Chile – *Los peces no vuelan* – Autoría: La Mona Ilustre

– Dirección: Miguel Bregante.

- Tangolpeando – Arxentina – *Cacerolas* – Autoría: Gabriel Rovito e Mónica Yuste – Dirección: Tangolpeando.
- Baraka – Madrid – *Miguel Hernández: labrador del viento* – Autoría: Miguel Hernández e María Caudevilla – Dirección: María Caudevilla.
- Malayerba – Ecuador – *Nuestra señora de las nubes* – Autoría e Dirección: Arístides Vargas.
- Teatro do Morcego – Galicia – *A nona* – Autoría: Roberto Cossa – Dirección: Celso Parada.
- Companhia de Teatro de Braga – Portugal – *Concerto à la carte* – Autoría: Franz Xaver Kroetz – Dirección: Rui Madeira.
- A Internacional – Galicia – *Frida* – Autoría e Dirección: Jorge Rey.
- Jo StrØmgren Kompani – Dinamarca – *The convent* – Autoría e Dirección: Jo StrØmgren.
- Hongaresa – Valencia – *Umbral* – Autoría: Paco Zarzoso – Dirección: Markus Spröstom.
- Jo StrØmgren Kompani – Dinamarca – *The experiment* – Autoría e Dirección: Jo StrØmgren.
- Nuria Sotelo – Galicia – *Métanse nos seus asuntos* – Autoría: Ana Vallés e Nuria Sotelo Dirección: Nuria Sotelo.
- Las Hedonistas – Madrid – *Concierto para la acumulación* – Autoría: Cristina Peregrina – Dirección: David Puig.
- Nut Teatro – Galicia – *Wake up* – Autoría: Nut Teatro – Dirección: Carlos Neira.
- Femme Fatale – Galicia – *Bon jour bon jour!* – Autoría e Dirección: Nelson Quinteiro.
- Ur Teatro – País Vasco – *Sueño de una noche de verano* – Autoría: William Shakespeare – Dirección: Helena Pimenta.

2ª edición – 2009 (24 outubro – 1 novembro)

- Os perqtores de Seixalbo –Galicia – *Percusión* (rúa).
- La Escapista Teatro – Madrid – *Mejorcita de lo mío* – Autoría: Pilar Gómez e Fernando Soto – Dirección: Fernando Soto.
- Angélica Lidell – Madrid – *Te haré invencible con mi derrota, Jackie* – Autoría e Dirección: Angélica Lidell.
- Atalaya – Andalucía – *La ópera de los tres centavos* – Autoría: Bertolt Brecht – Dirección: Ricardo Iniesta.
- João Garcia Miguel – Portugal – *Burgher King Lear* – Autoría e Dirección: João Garcia Miguel.

USC DE COMPOSTELA

- Teatro Nu – Galicia – *Coa palabra na lingua* – Autoría: Mónica Camaño e Zé Paredes – Dirección: Zé Paredes.
- Prem Teatro – Madrid – *Esa cara* – Autoría: Polly Stenham – Dirección: Pilar Massa.
- Daniel Veronese – Arxentina – *El desarrollo de la civilización venidera* – Autoría e Dirección: Daniel Veronese. (versión de *Casa de bonecas*, de Ibsen)
- Timbre 4 – Arxentina – *Tercer cuerpo* – Autoría e Dirección: Claudio Tolcachir.
- Daniel Veronese – Arxentina – *Todos los gobiernos evitaron el teatro íntimo* – Autoría e Dirección: Daniel Veronese. (Versión de *Hedda Gabler*, de Ibsen)
- Companhia Pessoal de Teatro – Brasil – *Primeira pele* – Autoría: Juliana Capilé – Dirección: Tatiana Horevicht.
- El Patrón Vázquez – Arxentina – *Buenos Aires* – Autoría e Dirección: Rafael Spregelburd.
- El Patrón Vázquez – Arxentina – *La paranoia* – Autoría e Dirección: Rafael Spregelburd.
- Teatro Tascabile di Bérgamo – Italia – *Il Raja di Kottarakkara* – Autoría: TTB.
- Teatro Tascabile di Bérgamo – Italia – *Valse* – Autoría: TTB. (rúa)
- Matarile – Galicia – *Animais artificiais* – Autoría e Dirección: Ana Vallés.

1ª edición – 2008 (27 outubro – 2 novembro)

- EFS (Encara Farem Salat) – Cataluña – *Humortal* – Autoría: David Berga – Dirección: Álex Navarro.
- Odin Teatret – Dinamarca – *As grandes cidades baixo a lúa* – Autoría e Dirección: Eugenio Barba.
- Compañía Lolita Corina – Cataluña – *Las gallegas* – Autoría: Compañía Lolita Corina e Álex Navarro – Dirección: Álex Navarro.
- La Cuadra – Andalucía – *Flamenco para traviata* – Autoría e Dirección: Salvador Távora.
- Teatro en Blanco – Chile – *Neva* – Autoría e Dirección: Guillermo Calderón.
- L'explose – Colombia – *¿Por quién lloran mis amores?* – Autoría e Dirección: Tino Fernández.
- Els Joglars – Cataluña – *La cena* – Autoría e Dirección: Albert Boadella.
- Nidia Telles –Uruguay – *Madame Curie* – Autoría: Mira Michalowska – Dirección: Jorge Curi.
- Los excéntricos – Cataluña e Francia – *Rococó bananas* – Autoría e Dirección: Los excéntricos.
- Pé de vento – Brasil – *Coas malas prontas* – Autoría e Dirección: Pepe Núñez.

- Focus – Cataluña – *Hermanas* – Autoría e Dirección: Carol López.
- Mundo perfeito – Portugal – *A festa* – Autoría: Filipe Homem Fonseca, Nelson Guerreiro e Tiago Rodrigues – Creación colectiva.

5.4.6. Escenas do Cambio.

5.4.6.1. Xénese e desenvolvemento.

O festival nace como unha necesidade para dotar de contidos á infraestrutura da Cidade da Cultura no monte Gaiás de Santiago de Compostela. A Fundación Gaiás decide contar en 2015 coa figura de Pablo Fidalgo como Director Artístico de festival, continuando a liña de programación que viña desenvolvendo xa en Galicia no ámbito dun Museo: o programa MARCO/Escena, comisariado polo escritor vigués na súa cidade natal. A tendencia occidental de ocupación de moitos museos de arte contemporánea por actividades escénicas son puntos en común da actividade deste dramaturgo no tránsito do Museo MARCO de Vigo á arquitectura da Cidade da Cultura, mais tamén no Alhóndiga de Bilbao.

O festival combinou estreas de espectáculos ou presentacións de traballos en proceso de artistas galegos con espectáculos de fóra e serviu tamén como instrumento de proxección dalgúns artistas galegos no exterior grazas ao convite a Compostela de equipos de festivais coma o Chantiers d'Europe do Theatre de la Ville de París, dirixido por Emmanuel Demarcy-Mota, onde se representou, en 2017, *Resaca*, da desaparecida compañía Il Maquinario ou a onde levou o propio Fidalgo a súa peza *Habrás de ir a la guerra que empieza hoy*. Tamén acontece o mesmo co Montbeliard Ma Scène Nationale, cuxo director puido ver o espectáculo *Don Juan* de Voadora, unha versión do mito para falar da sexualidade a partir dos 65 anos, en Escenas do Cambio 2016, para logo presentalo en Francia.

Na referencia contextual que o festival realiza na páxina web da AGPXC, Asociación Galega de Profesionais da Xestión Cultural, describe o seu propósito de diálogo e de transformación da realidade escénica en relación á súa denominación como festival de teatro, danza e arte en acción para canalizar toda esa corrente de creación contemporánea inclasificable:

> Cando en 2014 se nomea este festival sabíase que un cambio real estaba comenzado na escena galega. O festival debía responder a ese cambio, artellar a eses artistas a miúdo inclasificables, dotar de recursos e acompañar a formación e as inquedanzas dos novos

> creadores. Teatro documental, autobiográfico, teatro da memoria, todas as etiquetas son inútiles para un cambio que trata de desvelar os mecanismos da sociedade do espectáculo, e que propón unha volta ao eu, ás persoas, ao que teñen en común, ao que son en común. (BP, 2021)

Despois de se celebrar a edición de 2020, a Consellería de Cultura da Xunta de Galicia, con data do 27 de agosto de 2020, emite un comunicado de prensa polo que dá a coñecer o relevo na Dirección Artística do Festival, que en 2021, ano marcado polo evento do Xacobeo a nivel institucional, será conducido pola que fora directora do festival vigués ALT, Lola Correa e que, como analizamos no capítulo correspondente a aquel festival internacional, fora desprazado en certa medida pola similar liña artística e o meirande apoio económico público do festival da Cidade da Cultura.

5.4.6.2. Edicións e repertorio.

O espazo vai ser moi empregado como sinal de identidade, pois suporá unha oportunidade para a ocupación de pezas onde o performativo ou a instalación cobren importancia. Como sinalaba Xosé Manuel Pereiro (2014) na presentación da primeira edición na sala de caldeiras do edificio, non será preciso un escenario para poder acoller proxectos que lle acaian ao carácter futurista do edificio, que en si mesmo é un espectáculo da arquitectura contemporánea. Podemos dicir que se unha das grandes fortalezas coas que nace o festival é o amparo institucional da Fundación Gaiás, a grande oportunidade parecen ser estes espazos, que pronto resultaron insuficientes ou pouco operativos para algunhas montaxes, o que conlevou a ampliar os espazos de exhibición, como o Salón Teatro, o Teatro Principal ou o CGAC en edicións posteriores, como iremos vendo, pasando da Cidade da Cultura á cidade de Compostela.

Ademais desta cuestión relacionada co espazo arquitectónico, tamén podemos anotar outra derivada da mesma e que supón unha continuación da preocupación estética do director e de moitos teatros e festivais de repertorio contemporáneo, como xa viñera facendo o ALT de Vigo ou o Alternativa, festival de teatro música e danza de Santiago de Compostela organizado pola Sala Galán e a Nasa entre o ano 2000 e 2004 ou o Zona Alternativa na Sala Nasa.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Precisamente a irrupción e o forte impacto mediático que tivo o festival Escenas do Cambio na súa primeira edición, puido ter axudado a acelerar un declive de proxectos de similiares características coma o Festival vigués impulsado pola Asociación Noescafé Teatro, como indicamos no capítulo adicado ao ALT. Esta e outras consecuencias derivadas dun roteiro trazado por Pablo

Fidalgo e a propia Cidade da Cultura, deron lugar a fortes críticas por parte do sector e do público, como demostra o comunicado da Asociación de Festivais de Artes Escénicas do ano 2017 e que reproducimos integramente nun anexo polo interese da análise do posicionamento e da práctica das actividades do festival, máis alá do discurso.

Máis alá das críticas e dos aspectos negativos que se sinalan por parte dos colectivos, tamén cómpre destacar a oportunidade que o festival tivo para seguir ampliando horizontes de coñecemento da escena internacional a través de presentacións de traballos escénicos de figuras consolidas e de primeiro nivel (caso de Jérôme Bel, o primeiro coreógrafo ao que o Museo MOMA de Nova Iork adica unha retrospectiva; a caboverdiana e premio da Bienal de Venecia Marlene Monteiro Freitas; os alemáns Rimini Protokoll, pais europeos do novo teatro documento; a arxentina Lola Arias, tamén referente no ámbito do documento; a filgurante figura do realizador audiovisual, director, performer e autor Mohamed El Khatib, etc.) ou de laboratorios destinados a prácticas fases de investigación, novidosas e transdisciplinares ou conferencias para dar a coñecer novas realidades afastadas das prácticas habituais no país e que poidan condicionar a creación contemporánea galega por renunciar a non pelexar na apertura de novos formatos (coma os encontros con Federico León, Idoia Zabaleta, charlas con Isabel de Naverán, etc.)

Outro dos aspectos diferenciadores e moi positivos de Escenas do Cambio, dende o noso punto de vista, para que esa dimensión internacional sexa cualitativa en termos de recepción a varios niveis, é o feito de presentar unha mirada internacional que cuestione a valoración occidentalocéntrica das manifestacións artísticas e así, en escasas seis edicións, posibilitar que coñezamos pezas de danza e de teatro de países coma Ruanda, Siria, O Congo, Marrocos ou Xapón, propondo un percorrido máis alá das fórmulas escénicas máis coñecidas no noso contexto ata ese momento, que a nivel internacional pasan maioritariamente por Europa e Latinoamérica.

Con todo, a posición da Dirección Artística e certas decisións como a desconsideración da crítica teatral galega con laboratorios coma "Que crítica necesitamos?" no marco da edición de 2017, só coa representación dun crítico procedente de Portugal, Jorge Louraço, e polo tanto non tan plural ou integradora, provocou que se escurecesen, dende o noso punto de vista, moitos dos aspectos positivos da liña artística deste festival, como veremos no anunciado comunidado. (Anexo IV)

O duro comunicado da asociación de festivais escénicos de Galicia fai referencia a unha entrevista publicada no nº 88 da *Revista Galega de Teatro* e cuxo titular, "Por primeira vez hai unha

idea curatorial forte nun festival de artes escénicas en Galicia" semella despreciar e borrar toda canta tarefa, criterio e visión do relato escénico poida ter acontecido na historia democrática da Galicia autonómica. O comunicado tamén fai referencia á aparición sen concorrencia competitiva de dous festivais, o desaparecido Festival Rías Baixas (organizado por Sancho Gracia, Celestino Aranda e Miguel Narros) despois dunha efémera e única edición en 2011 e o citado Escenas do Cambio, que malia a ventaxas económicas que lles concederon as administracións, non chegarán a facer públicos os seus resultados de índice de audiencias, incidencia sociocomunitaria ou resposta correctora ás fortes críticas en medios especializados, como veremos máis adiante.

Resulta paradoxal que no programa da primeira edición o director apele precisamente á arte fronte á política "Nunha época en que os discursos da institución e dos xestores adquiren cada vez máis protagonismo en detrimento as obras, este festival quere poñer de novo o foco na arte. Primeiro a obra, despois o discurso". Esta instrumentalización do discurso, que non se ve acompañada pola práctica como estamos vendo, xa fora denunciada tamén en 2015, na primeira edición do certame, polo IGAPA, Instituto Galego de Praxe Actual. Nun comunicado publicado na páxina web tea-tron.com, o colectivo criticaba os procedementos exluíntes e non integradores das actividades paralelas (mesas de debate) do festival e outras desconsideracións con respecto ao tecido histórico das artes do movemento ou das artes vivas, nova terminoloxía que nace ao abeiro de centros coreográficos, espazos culturais coma Laboral de Xixón, Mercat de les flors ou Matadero de Madrid ou colectivos coma rpm en Galicia, salas alternativas, etc. O comunicado honra os contidos pero maniféstase moi crítico con respecto ás prácticas e o uso individualista, publicitario ou de "capitalización simbólica" dos contidos para a polémica institución: a Cidade da Cultura.

> Cuando se hace algo es fundamental saber para qué se hace. Si "Escenas do Cambio" tiene como objetivo tanto el éxito de un programa concreto como el fortalecimiento de un tejido profesional concreto, quizás el camino no sea generar dentro del festival un espacio de representación, trabajo y análisis que excluya a artistas, curadorxs, y mediadorxs que llevamos operando en la conexión de la escena galega con los contextos internacionales de las artes vivas presentes en el festival desde hace algo más de una década. Estas ausencias y limitaciones de aforo basadas en decisiones subjetivas intolerables en un programa cultural público, no denotan más que la instrumentalización de un determinado discurso –al que no acompañan las formas– y de una producción de conocimiento colectivas con la finalidad de mantener de forma privativa su gestión y distribución. [...]
>
> No se está desenvolviendo ninguna metodología de encuentro ni de trabajo comunitario ni hay un trabajo real de investigación y puesta en conexión que haga perdurables, accesibles y

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

comunitarias las aportaciones y los aprendizajes en los que se está invirtiendo en el programa de reflexión paralelo al festival. [...]

Denunciamos aquí pues, la práctica personalista y privatizadora que significa la aparición de un evento como "Escenas do Cambio" con sus formas de hacer y de enunciar y con su pretendida exclusiva titularidad revolucionaria. ¿Escenas del cambio? ¿De qué cambio? ¿De qué diferencia real se está hablando si el modo de posicionarse en el interior de la institución repite y perpetúa modelos hegemónicos de desatención a los procesos colectivos contextuales, de dinámicas centradas en eventos y diseño jerárquico y cerrado de grupos de poder al margen del entorno? Formas de hacer que paralizan las conexiones reales en las que llevamos, como comunidad profesional, creativa y de investigación trabajando desde hace tiempo. ¿No es esto remar literalmente en contra de los esfuerzos colectivos? [...]

Si la voluntad real es generar tejido y transformar la escena gallega, ahí van algunas ideas consensuadas desde la comunidad profesional por el Departamento Transnacional Contemporáneo (DTC) del IGAPA:

- - Artes vivas desde la infancia; en las escuelas infantiles, primaria, secundaria y universidad.
- - Aulas impartidas por artistas en activo.
- -Artes en la vida cotidiana. Contacto permanente con artistas a través de proyectos desarrollados desde contextos locales.
- -Becas transnacionales para la formación en artes vivas.
- -Apoyo a la investigación.
- -Apoyo a la creación, producción y difusión de obra y trayectoria vital.
- -Programación Expandida.
- -Apoyo a la formación y actualización constante.
- -Creación de un festival internacional en la Cidade da Cultura con curadoría colectiva y representativa de los circuítos internacionales de programación y conexiónes de trabajo ya existentes.
- -Apoyo a los festivales existentes con medios económicos, humanos y de formación.
- -Vinculación a las redes de trabajo ya establecidas en el contexto."

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

(Comunicado del Instituto Galego de Praxe actual IGAPA sobre las formas de hacer del festival Escenas do Cambio en http://www.tea-tron.com/igapa/blog/)

Regresando a outros aspectos de fortaleza do festival e que teñen unha repercusión moi positiva á hora de xerar pensamento e novas vías de reflexión en torno á creación escénica, que

debe ser un dos obxectivos fundamentais de calquera festival teatral, podemos emparentar Escenas do Cambio coa familia de festivais que promoven unha reflexión máis alá do marco académico e da oficialidade da aprendizaxe de técnicas habilitadores a nivel profesional. Así, dende esa liberdade que ten un lugar para o coñecemento sen ese marco académico, o festival favorece explorar novas fronteiras con novos modelos na exhibición e nos laboratorios.

Festivais coma este poñen en cuestionamento o concepto de autoría e outros tradicionais oficios como a dirección escénica, ben sexa centrada nunha soa persoa por seren colectiva ou por incorporaren de xeito relevante outros procesos creativos e selos autoriais coma o espazo sonoro, a plástica escénica, a coreografía, a dramaturxia, etc. Sirva como exemplo unha das creacións presentes na primeira edición de Escenas do Cambio, "Una introducción", da que se indica a Olga de Soto como responsable do concepto, documentación, texto, cámara, son e presentación. Para unificar criterios, mantemos en todos os festivais a idea de autoría, que non ten por que ser textual, pero onde prevalece unha figura autorial ou conceptual dalgún xeito e dirección, que se encarga da composición escénica, coordinación ou ordenación de materiais expresivos. En calquera caso, aínda que a tendencia trascende a festivais de creación contemporánea na actualidade, moitos coma este e os seus precedentes en Galicia (Alt, os festivais alternativos das extintas salas Nasa e Galán en Santiago ou os ciclos do Teatro Ensalle de Vigo) serven para apreciar o ensanchamento, cuestionamento ou transformación de figuras e conceptos coma os de autoría e dirección dentro da creación escénica.

Resulta tamén de interese a análise da ficha artística do repertorio de festivais coma Escenas do Cambio para comprobar como muda o concepto de autoría en función da priorización do código expresivo no espectáculo ou do elemento motor dentro da linguaxe do espectáculo. Así, por autoría en espectáculos coma Archive, de Arkadi Zaides – Institut des Croisements, onde o son, a dramaturxia vocal ou as imaxes de arquivo son fundamentais e teñen un compoñente autorial relevante, prevalece o concepto e a dramaturxia global do propio Arkadi Zaides, así como a coreografía. Nese senso, aínda que exiten outros autores, máis aló da tradición clásica do autor de texto ou guión peestablecido, hai un autor da idea controladora, que neste caso tamén é o director ou coreógrafo, coma na maioría das pezas de creación propia. Tamén, como froito dunha metodoloxía de traballo de creación propia e/ou colectiva, a responsabilidade das persoas que traballan na investigación tamén se pode ver reflectiva na ficha artística dos espectáculos.

Algunhas das pezas incluídas nalgún programa supoñen un reto tamén para o concepto da dirección, non só por ser nalgún caso un traballo inacabado ou aberto á autoexploración da persoa

espectadora no máis íntimo do proceso creativo, como poden ser as portas abertas dos laboratorios de diferentes artistas na edición de 2017, ben sexa porque algunha creación non precisa desta figura ao pór en marcha novas tipoloxías escénicas coma o autoteatro de "The quiet volume", onde en troques de espectadores se fala de participantes, instrucións e experiencia con reminiscencias á performance. Miradas externas, direccións técnicas, direccións xerais de dispositivos, comisarios ou simple ausencia desa figura en detrimento dun concepto xeral, veñen a matizar en calquera caso unha definición tradicional do exercicio profesional do director/a de escena e das súas competencias habituais na historia do teatro.

Outra constante que atopamos en moitos dos espectáculos presentes neste festival é a realización da dirección ou da creación dramatúrxica da peza e a interpretación por parte dun mesmo artista. Isto é máis frecuente cando se trata dunha peza unipersoal, pero tamén acontece cando se trata de dous artistas ou tamén un/ha creador/a e director/a integrado/a nun elenco máis amplo, como é o caso de *Minor matter*, de Ligia Lewis, por exemplo. Neste senso e na idea, nas mudanzas e mesturas do significado de autoría dun espectáculo, non atopamos diferentes entre os espectáculos galegos, os do resto do estado e os internacionais. Quizais non sexa relevante no caso deste festival por comezar en 2015, cando a escena galega xa tivo andado e coñecido experiencias que non a dintancia tanto das tendencias externas, xa non é unha escena tan diferente coma a que si podemos apreciar, por poñer un caso, na primeira edición do ALT.

A nivel artístico, en coproducións, colaboracións ou similitudes da liña programática, Escenas do Cambio mantén unha clara relación con festivais internacionais de fóra de Galicia coma o BAD de Bilbao ou o festival Alkántara de Lisboa. Pero ademais desta visible similitude ou homoxeneidade de contidos e imaxe, o festival galego forma parte, segundo declarou na entrevista da RGT o seu director (Fidalgo, 2016) da rede europea The Time WeShare, constituída por Kunstenfestivaldesarts (Bélxica), Steirischer Herbst, Graz (Austria), Alkantara (Portugal), Dublin Theatre Festival (Irlanda), Noorderzon, Groningen (Holanda), Baltoskandal, Tallin/Rakvere (Estonia), Gothenburg Festival (Suecia), Theaterformen, Hannover/Braunschweig (Alemaña), Santarcangelo (Italia) e Actoral Marseille (Francia). No programa de man do festival da edición de 2017 ofrécese esta mesma información, unha rede que semella máis ben un contacto informal entre festivias, pois os demais non ofrecen información nas súas respectivas páxinas web nin se vislumbraron accións concretas en posteriores edicións. Cómpre ter en conta que a colaboración práctica é máis complexa cando a maioría de festivais son de agosto a outubro e Escenas do Cambio celébrase en inverno.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

5.4.6.3. Fortalezas e feblezas. Análise crítica e conclusións.

Na análise diacrónica deste festival, breve pero intenso na súa repercusión, podemos falar da consolidación dos paradoxos a diferentes niveis. Con respecto ás presentacións que fixo o seu Director Artístico, que na primeira edición declaraba no programa, como puidemos ver "primeiro a obra, despois o discurso", resulta paradoxal o importante discurso sobre o oficio curatorial, a ética e as responsabilidades da xestión e dirección dun festival ao longo dos anos. Así o podemos analizar e contrastar con visións complementarias de entender os compromisos, a participación, os dereitos e o tratamento dos recursos públicos.

Outros aspectos importantes nesta dinámica da Dirección artística, vén dada polo tempo e o asentamento paulatino de criterios, obxectivos e apostas. Así foi, por exemplo, como é lóxico, nos primeiros anos da Dirección artítica de Ostermeier na Schaubühne, quen se atopou coa oposición e crítica da cidade ao presentar a súa primeira tempada. A súa reacción foi escoitar e facer penetrar novas tendencias non dun xeito tan abrupto, favorecendo unha transición entre os seus criterios e visión das necesidades da arte e da sociedade en relación coa dos seus precedentes. Outra opción pode ser a persistencia, a desconsideración da crítica e priorización de angueiras máis marcadamente individualistas ou autoconvincentes. Tamén no contexto galego, salvando todas as distancias con outros sistemas culturais, existen visións contrapostas con respecto ás dinámicas da reacción e proacción da dirección artítica nas artes escénicas, quizais tamén polo carácter popular e vangardista dun, que sucede nunha vila periférica do interior e polo carácter experimental e anárquico doutro, que sucede nun polémico complexo arquitectónico para fins culturais. Vexamos:

> Unha programación non é só a elección de traballos artísticos. Unha programación é un xesto cara ao mundo e cara á sociedade en que se vive. Programar é sinalar, prometer e tratar de elixir o que virá. É asumir as contradicións deste tempo e deste lugar que é ao mesmo tempo Santiago de Compostela, Galicia, España, o sur de Europa. Non nos interesa a pura exhibición, non nos interesa ser un festival máis dentro do panorama e do mercado. Traballamos con materiais fráxiles. A arte escénica de hoxe sucede nesas institucións que son capaces de transformarse e dialogar con cada creación e cada linguaxe, e deste xeito, aprenden a acoller e estimular o que aínda non ten nome. Os festivais de referencia son os que logran un lugar propio que lles permite aos artistas e á arte funcionar fóra das leis de mercado. Os que se impoñen e ofrecen un lugar excepcional de liberdade. Para iso, o primeiro é coidar os traballos e aos creadores, acompañar, explicar. Iso define a arte escénica: a presenza. Nunha época en que os discursos da institución e dos xestores adquiren cada vez máis protagonismo en detrimento das obras, este festival quere poñer de novo o foco na arte. Primeiro a obra, despois o discurso. (Pablo Fidalgo. Programa da 1ª edición do Festival Escenas do Cambio, 2015)

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Unhas reflexións que podemos relacionar con outras visións da Dirección Artística en contextos cercanos:

> Na escena, coma noutros asuntos da vida, podemos optar pola vía máis rápida, pola dos efectos máis inmediatos, pola ruta da velocidade para procurar chegar primeiros, para resolver rápido e aparentemente ben, sen complicacións, para ir tirando como sexa, para adornarnos cos loureiro do pasado pasando unha man de pintura polos atrís do presente. Pero o teatro non é unha carreira de obstáculos e as nosas conviccióǹs priman o sentido do crecemento humanístico a través da arte, da ledicia da aprendizaxe constante, da activación de novas vías, de novos recursos, dos compromisos co que está antes e co que está despois do espectáculo, porque deseñar un festival non é encher ocos, nin establecer distancias crípticas coa sociedade, nin abrir as portas a prezo de saldo. Conviccióǹs que quizais distinguen e fan que a MIT sexa o que é: un concorrido festival popular aberto á renovación e ao diálogo. (Roberto Pascual. Programa da 32ª MIT, 2016)

> Os discursos e as prácticas, as oposicióǹs binarias do dicir e do facer, da acción e da propaganda, da copia e do orixinal, dos conceptos tratados: disidencia, radical, transparencia, participación, estímulo, accesibilidade, etc., son clave á hora de analizar e valorar a conformación da identidade, dos valores e da estética dunha dirección artística á fronte dun espazo. Por iso a cuestión diacrónica, as redes de intercambios e as mudanzas reais no que Jauss denomina distancia estética da persoa espectadora, son as que marcan como dixemos, o devir e a ubicación (alén da valoración máis ou menos positiva) dun proxecto. Tamén debemos ter en conta qu esa distancia pode provocar un rexeitamento frontal ou un cambio de horizonte e consagración dun novo estilo, dun novo movemento ou dunha nova tipoloxía dentro das dinámicas de creación e difusión escénica. Dende logo, será a práctica contemporánea a que máis propicia sexa para este xogo. (Pascual, 2019: 21-22)

Outro dos paradoxos son os conceptos empregados como fío condutor das edicións. Disidencia foi un deles. Na edición der 2018, emprégase o programa para facer unha reflexión teórico-crítica sobre os textos dos programas dos festivais e unha autodefensa dende esa suposta disidencia construída dende o cumio institucional:

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Todos os programas de man dos festivais do mundo din o mesmo. Da Habana a Bruxelas, de Kinshasa a Quioto, todos repiten practicamente as mesmas palabras. Son emotivos, intelixentes, ocorrentes. Algunhas veces non levan firma, algunhas veces levan demasiadas firmas. Se os lemos con atención, en todos eles se pode ver o traballo que hai detrás, as limitacións e as virtudes, os acordos e os desacordos. Hai programas espectaculares e programas eslamiados. Ás

> veces moi optimistas, ás veces moi ensimesmados, ás veces demasiado explicativos ou crípticos. Ás veces buscando unha identidade que só chega co paso do tempo. Hai programas, poucos, que son literatura. Con todo, basta con estar xuntos un tempo antes de que sexa moi tarde. Mirar con amor e analizar sen piedade. Achegarnos ao inesperado e crernos o xogo un pouco máis. O programa xa foi escrito e non hai volta atrás. Neste intre estás a lelo. E por detrás das palabras deste programa están os xestos, os movementos, as disidencias. (Pablo Fidalgo Lareo. Programa do Festival Escenas do Cambio 2018)

O noso obxectivo, como explicamos, será concretar hipóteses, sistematizar ideas, comprobar opinións, acompañar do cuantititativo a valoración xeral e do cualitativo as palabras e os discursos. Datos, material xornalístico, literatura (tamén científica e de xestión), programas e entrevistas ao servizo dunha sistematización á que non pode nin debe chegar o lema, a mercadotecnia do festival, as vaguidades do discurso entusiasta ou a xeneralización dos titulares efectistas.

Finalmente, o terceiro elemento de consideración ten que ver coa participación (xa comentada no comunicado do IGAPA), a liberdade de expresión e as diverxencias. Foi moi soada a sonora saída do espectáculo *Antes de la metralla* de Matarile do Director do festival e da Directora de ción Cultural da Cidade da Cultura, María Pereira, por conter ese espectáculo un rap crítico con insfraestruturas coma a do Gaiás. Ese xesto de desaprobación que recolleron algúns medios e redes sociais (Dopico, 2017)[36] vólvese en información que debuxa o terceiro dos paradoxos con respecto ao discurso do programa de 2016: "Construír un programa é construír un relato cos relatos dos demais. [...] Dende a primeira edición do festival quixemos un público activo, transformador, que inventa, que imaxina, que namora, que loita e se contradí connosco. [...] Queremos un público que faga historia, que queira coñecer e escribir a súa propia historia. Un público crítico e esixente. Definitivamente, un plan común que faga que todos cambiemos os nosos plans." (Pablo Fidalgo Lareo. Programa do Festival Escenas do Cambio 2016).

5.4.6.4. Documentación da programación.

6ª edición (31 de xaneiro - 8 de febreiro de 2020)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

36 Cando fixestes *Antes de la metralla* en Santiago, no festival Escenas do Cambio, marcharon o director do festival, Pablo Fidalgo, e a directora de Acción Cultural da Cidade da Cultura, María Pereira. Que pasou?

Que lles molestou o rap cantado por Ricardo e Celeste, que mencionaba a Cidade da Cultura irrespectuosamente. Sentíronse ofendidos. E é moi curioso que por un lado se acepte que a creación contemporánea ten que cuestionar o poder e que por outro se decida marchar enfadado do lugar onde se cuestiona o poder.

Porque parece que o poder só pode cuestionarse en abstracto, pero non de fronte. Está ben meterse cunha inxustiza que acontece lonxe, ou que aconteceu no pasado, pero se o fas desde o teu corpo, desde a túa posición, coa persoa diante, non está permitido. Censúrante inmediatamente. (Praza.gal 22 de abril de 2017)

- - Ula Sickle – Polonia e Canadá – Relay – Autoría e Dirección: Ula Sickle.
- - Pálido Domingo – Galicia – Pentecostés – Autoría e Dirección: Pálido Domingo.
- - Los Bravú – Galicia e Castela e León – Caderno de vacacións – Autoría e Dirección: Los Bravú (Dea Gómez e Diego Omil),
- - Leonor Leal – Andalucía – Ahora bailo yo – Autoría e Dirección: Leonor Leal.
- - Eszter Salamon – Hungría – M/others – Autoría e Dirección: Eszter Salamon.
- - Dorothée Munyaneza – Ruanda – Samedi Détente – Autoría e Dirección: Dorothée Munyaneza.
- - Romain Teule – Francia e Portugal – Légende – Autoría e Dirección: Romain Teule.
- - Roger Bernat – Cataluña – Hamlet, continue (please) – Autoría e Dirección: Yan Duyvendak y Roger Bernat.
- - Giséle Vienne – Francia – Jerk – Autoría: Dennis Cooper – Dirección: Gisèle Vienne.
- - Celso Fernández Sanmartín, José Luis Gutiérrez "Guti" e Quico Cadaval – Galicia – Tres vellas (polo menos) – Autoría e Dirección: Colectiva.

5ª edición (7 - 16 de febreiro de 2019)

- Esther Ferrer – España e Francia – *Os voy a contar mi vida* – Autoría e Dirección: Esther Ferrer.
- A quinta do cuadrante – Galicia – *O empapelado amarelo* – Autoría: Charlotte Perkins Gilman – Dirección: Tito Asorey.
- Vera Mantero – Portugal – *Tres solos: 'Olympia', 'uma misteriosa coisa disse e.e. Cummings' e 'Tal vez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois'* – Autoría: Vera Mantero, Christophe Ives, Marcela Levi e Miguel Pereira – Dirección: Vera Mantero.
- Esther Ferrer – España e Francia – *Preguntas con respostas* – Autoría e Dirección: Esther Ferrer.
- María Salgado e Fran MM Cabeza de Vaca – Madrid e Andalucía – *Jinete último reino. Fragmento 3* – Autoría e Dirección: María Salgado e Fran MM Cabeza de Vaca.
- François Chaignaud – Francia – *Dumy moyi* – Autoría e Dirección: François Chaignaud.
- Celso Fernández Sanmartín – Galicia – *A cama do meu avó Manuel Sanmartín Méndez* – Autoría e Dirección: Celso Fernández Sanmartín.
- Marco Berretini – República Checa e Italia – *Ifeel4* – Autoría e Dirección: Marco Berretini.
- Colectivo Marciano Balboa – Galicia – *O inevitable* – Autoría e Dirección: Diego Anido e Borja Fernández.
- Motus – Italia – *MDLSX* – Autoría: Daniela Nicolò e Silvia Calderoni – Dirección: Enrico Casagrande e Daniela Nicolò.

- Isidoro Valcárcel Medina – España – *Subida en tres actos* – Creador: Isidoro Valcárcel Medina.
- Ana Borralho e João Galante – Portugal – *Trigger of happiness (Gatillo da felicidade)* – Autoría e Dirección: Ana Borralho e João Galante.
- Ola Macijewska – Polonia – *Loie Fuller: Research* – Autoría e Dirección: Ola Macijewska.
- Flora Détraz – Francia e Portugal – *Tutuguri* – Autoría e Dirección: Flora Détraz.
- Alessandro Sciarroni – Italia – *Chroma (35')* – Autoría e Dirección: Alessandro Sciarroni.
- Tino Sehgal – Alemaña – *Sans titre (2.000)* – Autoría: Tino Sehgal – Dirección: Boris Charmatz.
- Ligia Lewis – Alemaña – *Minor matter* – Autoría e Dirección: Ligia Lewis.

4ª edición (1 - 10 de febreiro de 2018)

- Tiago Rodrigues – Portugal – *António e Cleopatra* – Autoría: Tiago Rodrigues e fragmentos de Shakespeare – Dirección: Tiago Rodrigues.
- Israel Galván – Andalucía – *Una tirada de dados* – Idea orixinal: Filiep Tacq. – Concepto: Pedro G. Romero.
- Félix Fernández – Galicia – *50 minutos de simulación programada* – Autoría e Dirección: Félix Fernández.
- Voadora – Galicia – *Garage* – Autoría: Fernando Epelde – Dirección: Marta Pazos.
- Mohamed el Khatib – Francia – *Finir en beauté* – Autoría e Dirección: Mohamed el Khatib.
- Daria Deflorian e Antonio Tagliarini – Italia – *Reality* – Autoría e Dirección: Daria Deflorian e Antonio Tagliarini.
- Miguel Pereira – Portugal – *Miguel meets Karima* – Autoría: Miguel Pereira coa colaboración dramatúrxica de Roger Bernat e Rui Castelão – Dirección: Miguel Pereira.
- Edurne Rubio – Castela e León – *Lights Years Away* – Autoría e Dirección: Edurne Rubio.
- Estela Lloves – Galicia – *O tempo como dobrado un corpo* – Autoría e Dirección: Estela Lloves.
- Xavier le Roy – Francia – *Self Unfinished* – Autoría e Dirección: Xavier le Roy.
- Mithkal Alzghair – Siria – *Displacement* – Autoría: Thibaut Kaiser – Dirección: Mithkal Alzghair.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3ª edición (28 xaneiro - 15 de febreiro de 2017)

- Mariano Pensotti con Antía Otero, Teresa Moure, Carlos Santiago e Antón Lopo – Arxentina – *A veces creo que te veo* – Autoría e Dirección: Mariano Pensotti.

- Berlín – Bélxica – *Perhaps all the drangons* – Autoría e Dirección: Berlín (Bart Baele e Yves Degryse.
- Ant Hampton e Tim Etchells – Reino Unido e Bélxica – *The quiet volume* – Comisariada e producida por: Ciudades Paralelas, festival de teatro móvil comisariado por Stefan Kaegi e Lola Arias.
- Malika Djardi – Francia – *Horion* – Autoría e Dirección: Malika Djardi.
- Federico León – Arxentina – *Yo en el futuro* – Autoría: Federico León & Marianela Portillo, Julián Tello, Jimena Anganuzzi e Esteban Lamothe – Dirección: Federico León.
- Alejandra Pombo – Galicia – *Adelante la selva* – Autoría e Dirección: Alejandra Pombo.
- Il Maquinario – Galicia – *Resaca* – Autoría: Colectiva – Dirección: Tito Asorey.
- Juan Domínguez – Alemaña – *Entre lo que ya no está y lo que todavía no está* – Autoría e Dirección: Juan Domínguez.
- Federico León – Arxentina – *Las ideas* – Autoría e Dirección: Federico León.
- Magdalena Arau – Arxentina – *Ese afuera que no es la naturaleza* – Autoría: Magdalena Arau e Guido Ronconi – Dirección: Magdalena Arau.
- Ant Hampton – Reino Unido e Bélxica – *Crazy but true (un prototipo)* – Autoría e Dirección: Ant Hampton.
- Takao Kawaguchi – Xapón – *About Kazuo Ohno* – Autoría: Naoto Iina – Dirección: Ohno e Tastumi Hijikata.
- Loreto Martínez Troncoso – Galicia – *Entre [Hu] ecos* – Autoría e Dirección: Loreto Martínez Troncoso.
- Trajal Harrell – Estados Unidos – *The return of La Argentina* – Autoría e Dirección: Trajal Harrell.
- Isabel de Naverán, Idioia Zabaleta, Patricia Caballero, Iñaki Azpillaga, Pedro G. Romero, Bobote e Camila Téllez – País Vasco – *Envoltura* – Autoría e Dirección: Colectiva.
- Chévere – Galicia – *Cheverografías. Compostela 8717* – Autoría e Dirección: Grupo Chévere.
- Carolina Fernández – Galicia – *Entrenamiento para la libertad* – Autoría e Dirección: Carolina Fernández.
- Manuela Infante – Chile – *Aparato radical (work in progress)* – Autoría e Dirección: Manuela Infante.
- Portas abertas do laboratorio de Usue Arrieta e Vicente Vázquez – País Vasco – *Suministros* – Autoría e Dirección: Arrieta e Vázquez.
- Matarile – Galicia – *Antes de la metralla* – Autoría: Equipo Metralla – Dirección: Ana Vallés.

- Portas abertas do laboratorio de Loreto Martínez Troncoso e Alejandra Pombo – Galicia – *Porque yo soy tú, porque tú eres yo, porque somos otros* – Autoría e Dirección: Loreto Martínez Troncoso e Alejandra Pombo.
- Guillermo Calderón – Chile – *Mateluna* – Autoría e Dirección: Guillermo Calderón.
- Panaibra Gabriel Canda – Mozambique – *Tempo e espaço: os solos da marrabenta* – Autoría e Dirección: Panaibra Gabriel Canda.
- Pablo Esbert e Federico Strate – Galicia e Madrid – *Introducing the star* – Autoría: Pablo Esbert Lilienfeld e Federico Vladimir Strate Pezdirc – Dirección (mirada externa): Sonia Gómez.
- Rodrigo García – Francia – *Muerte y reencarnación de un cowboy* – Autoría e Dirección: Rodrigo García.

2ª edición (28 xaneiro - 13 de febreiro de 2016)

- Rimini Protokoll – Alemaña – *Europa na casa* – Autoría e Dirección: Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel e Katja Hagedorn.
- Lagartijas tiradas al sol – México – *Tijuana (la democracia en México 1965-2015)* – Autoría: Gabino Rodríguez – Dirección: Lagartijas tiradas al sol.
- Marlene Monteiro Freitas – Portugal – *Jaguar* – Autoría e Dirección: Marlene Monteiro Freitas en colaboración con Andreas Merk.
- Voadora – Galicia – *Don Juan* – Autoría: Voadora a partir do *Don Juan* de Molière – Dirección: Marta Pazos .
- Arkadi Zaides – Israel – *Archive* – Autoría e Dirección: Arkadi Zaides.
- Jérôme Bel – Francia – *Cédric Andrieux* – Autoría: Varios – Dirección: Jérôme Bel.
- Joana Craveiro - Teatro do Vestido – Portugal – *Um Museu vivo de memórias pequenas e esquecidas* – Autoría e Dirección: Joana Craveiro.
- Nuria Sotelo – Galicia – *Ensaio amor* – Autoría: Nuria Sotelo, Clara Ferrao e Macarena Montesinos – Dirección: Nuria Sotelo.
- Uxía Vaello e Borja Fernández – Galicia – *Insultos ao público* – Autoría: Peter Handke – Dirección: Borja Fernández e Uxía Vaello.
- Patricia Caballero – Andalucía – *Barrunto* – Autoría e Dirección: Patricia Caballero.
- Marcela Levi e Lucía Russo – Brasil e Arxentina – *Mordedores* – Autoría e Dirección: Marcela Levi e Lucía Russo.
- Marcela Levi – Brasil – *In-organic* – Autoría e Dirección: Marcela Levi.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

- Radouan Mriziga – Marrocos – *5 5* – Autoría e Dirección: Radouan Mriziga.
- Idoia Zabaleta – País Vasco – *Leer y bailar. Os eidos* – Autoría: Lectura da obra de Uxío Novoneyra Dirección: Idoia Zabaleta.
- Faustin Linyekula – O Congo – *Le Cargo* – Autoría e Dirección: Faustin Linyekula.
- Bouchra Ouizguen. Compagnie O. - Marrocos – *Ottof* – Autoría e Dirección: Bouchra Ouizguen.
- Janet Novás – Galicia -*Tres solos. Unha retrospectiva: Cara Pintada, Who will save me today?* e *Si pudiera hablar de esto no haría esto*. – Autoría e Dirección: Janet Novás.
- Cecilia Bengolea e François Chainaud – Francia – *Altered Natives say yes to another excess-twerk* – Autoría e Dirección: Cecilia Bengolea e François Chainaud.
- Rocío Molina – Andalucía – *Afectos* – Autoría: Rocío Molina e Rosario La Tremendita – Dirección: Rocío Molina.

1ª edición (4 - 21 de febreiro de 2015)

- Cláudia Dias – Portugal – *Vontade de ter vontade* – Autoría: Cláudia Dias e Cátia Leitão – Dirección: Cláudia Dias.
- Borralho e Galante – Portugal – *Atlas, Santiago de Compostela* – Autoría e Dirección: Ana Borralho e João Galante.
- Matarile – Galicia – *Teatro invisible* – Autoría e Dirección: Ana Vallés.
- Roger Bernat – Cataluña – *Pendiente de voto* – Autoría: Roberto Fratini – Dirección: Roger Bernat.
- Celso F. Sanmartín, Quico Cadaval e Guti – Galicia – *Os contos de Joselín* – Autoría: Colectiva, a partir de textos de José Rodríguez de Vicente, Joselín – Dirección: Quico Cadaval.
- Marcelo Evelin / Demelotion INC. - Brasil e Holanda – *De repente fica tudo preto de gente* – Autoría e Dirección: Colectiva.
- Olga de Soto – Bélxica e España – *Una introducción* – Autoría e Dirección: Olga de Soto.
- La Ribot, Juan Domínguez e Juan Loriente – *El triunfo de libertad* – Autoría e Dirección: La Ribot, Juan Domínguez e Juan Loriente.
- Mónica de Nut e Virxilio da Silva – Galicia – *Dos fíos invisibles chegan as cores* – Autoría e Dirección: Mónica de Nut e Virxilio da Silva.
- Oligor & Microscopía – México e España – *La máquina de la soledad* – Autoría: – Dirección: Shaday Larios e Jomi Oligor.
- Lola Arias – Arxentina – *Mis documentos Buenos Aires* – Autoría e Dirección: Lola Arias.
- Alessandro Sciarroni – Italia – *Untitled_I will be there when you die* – Autoría e Dirección:

Alessandro Sciarroni.
- Lola Arias – Arxentina – *Mis documentos Santiago de Compostela* – Autoría e Dirección: Lola Arias.
- Pablo Larraín – Chile – *Acceso* – Autoría: Roberto Farías e Gonzalo Pablo Larraín – Dirección: Gonzalo Pablo Larraín.
- Israel Galván – España – *La edad de oro* – Autoría: Israel Galván – Dirección: Pedro G. Romero.
- Tiago Rodrigues / Mundo Perfeito – Portugal – *By heart* – Autoría e Dirección: Tiago Rodrigues.

5.5. Reflexión de conxunto: confluencias, complementariedade e diverxencias.

Logo de analizarmos individualmente cada un dos festivais internacionais de Artes Escénicas de Galicia, podemos extraer as seguintes conclusións globais:

1. Os festivais analizados complementan ou suplantan nunha alta medida as actividades de programación regular da súa contorna. Aínda que existen diferenzas entre eles na cantidade e obxectivos das coproducións, das actividades de mediación e programación expandida e dos procesos de internacionalización, no seu conxunto teñen unha relevancia capital como axentes nestas accións estratéxicas para o desenvolvemento do sistema teatral galego. No caso da internacionalización, podemos dicir que o seu papel é case exclusivo pois, agás accións moi puntuais dalgunha sala de teatro ou teatro municipal, a internacionalización do teatro galego, de xeito empírico, só a poderemos atopar no marco dos seus festivais internacionais de artes escénicas.

2. Existe unha importante complemetariedade entre todos os festivais no seu conxunto e tamén unha adecuación á súa realidade sistémica, tradición e identidade. Iso permítenos ter un mapa estético, temporal, xeográfico e xenérico dos festivais internacionais de artes escénicas en Galicia, tanto dos analizados coma dos internacionais que fican fóra do noso estudo polos motivos expostos no punto 5.1. No inverno destacan o Alt e Escenas do Cambio como festivais de liña performática, da escena máis innovadora e transgresora. A primavera está ocupada polos festivais dun xénero concreto moi vinculado ao familiar, ao festivo e circense, como pode ser o Festaclown, o FIT de Redondela ou o Manicómicos. O verán está marcado polos encontros do teatro cómico e festivo de Cangas e pola escena contemporánea de diálogo internacional da MIT de Ribadavia. O Outono trázase de norte a sur, entre

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Ourense e Bergantiños e entre o teatro máis comercial e o máis minoritario ou emerxente que establecen o FITO de Ourense e o FIOT de Carballo respectivamente.

3. Observamos unha tentativa clara da necesidade de crear pensamento, liñas de innovación na exhibición escénica e na mediación, na relación cos públicos e na creación de redes por parte dos festivais. Algunhas delas están relacionadas coa igualdade de xénero nas artes escénicas, con programas como o ALT PROcrea, Mulleres Creando ou Mulleres en Acción. Outras teñen que ver coa celebración de foros ou escolas do espectador, coma as que podemos atopar en Ribadavia ou Carballo. Tamén o ámbito formativo, normalmente vinculado co traballo dalgún artista presente no programa, o que aumenta a sensación de concentración e dimensión global da experiencia que comporta un festival. Noutros casos existen programas específicos destinados ao público adolescente, de novo en Carballo co Fioteen ou Ribadavia co programa "A miña primeira MIT". Neste sentido, volveríase moito máis rica esta actividade para o ben común do sistema teatral se todas estas iniciativas estivesen máis conectadas, favorecendo unha continuidade entre elas, intercambio de experiencias ou exposición común de resultados como banco de iniciativas escénicas.

4. Aínda que cada festival intenta partir do local para chegar a establecer outros obxectivos en diferentes niveis, podemos ver que cada festival semella perseguir algún obxectivo particular que podería ter unha repercusión moi positiva para o sistema teatral galego. Así, o festival de Cangas destaca no seu obxectivo de relacionarse coa escena portuguesa, sobre todo nunha primeira etapa. O festival de Carballo destaca no seu obxectivo por explorar novos formatos de exhibición e procurar aumentar os índices de participación e audiencias. O de Ribadavia fai o propio no interese por atraer a mirada artística, mediática e turística do exterior para coa escena galega, algo moi similar á postura internacional que vemos en Escenas do Cambio, mais tendo en conta as diferenzas de estacionalidade (inverno-interior fronte a verán-exterior) e o carácter máis híbrido e diverso en formatos e xéneros en Ribadavia e especializado no caso do festival do Gaiás. No caso do ALT e do FITO, obsérvase o desexo de ambos de crearen a idea dun festival de cidade, coa cidade e para a cidade, se ben están deseñados para unha franxa social específica, xa que por exemplo nin estes dous nin Escenas do Cambio inclúen liñas de programación para público infantil ou familiar. Estes, a diferenza dos realizados en vilas, poderían ser

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

modelos de festival de grandes urbes, adaptados ás súas potencialidades sociolóxicas, urbanísticas ou históricas (aí están outras oportunidades latentes coma a Mostra de Teatro Clásico de Lugo ou un gran festival internacional de danza na Coruña no caso de iren converxendo cos parámetros profesionais das misións dun festival e da Dirección Artística destes que estamos a analizar nesta tese, así como a súa visión holística).

5. A diversidade é un elemento moi relevante no conxunto de festivais, feito que garante unha serie de dereitos para as maiorías e minorías sociais e reestablece certas deficiencias da programación regular dos teatros de Galicia en termos de representatividade de estilos, referentes internacionais, asunción de riscos equilibrada coa posición canonizante e responsabilidades propias da misión, visión e acción da Dirección Artística, que como vimos en capítulos precendentes é inhabitual en máis dun 80% dos teatros e Auditorios de Galicia.

6. Quizais algunhas colisións temporais poidan dificultar a atención mediática, de por si moi feble agás naqueles casos onde se aprecia un plan de comunicación e un investimento neste sentido, como pode acontecer coa coincidencia da Mostra de Cangas co festival Corpo(a)terra, o FITO e o FIOT co Galicreques ou o ALT no seu momento con Escenas do Cambio. Seguramente non sexa pertiente analizar esta colisión en termos de competencia para a captación de público, pois dificilmente as capacidades e tempo dun cidadán ou cidadá lle permita asistir ao conxunto da oferta total de festivais en Galicia, pero si pode facer escollas daquilo que máis lle pode interesar e dos momentos clave nos cales estar nunha ou noutra cita, pero sobre todo queremos resaltar os efectos perxudiciais que poden ter a nivel de presenza mediática e relevancia.

De xeito secundario, podemos sinalar certas tendencias comúns nos festivais menos especializados, como pode ser a concesión a algunhas compañías que mesturan o éxito popular coa calidade na súa execución, como é o teatro físico de Teatro do Chapito, Yllana e a súa comedia clown (presente nas programación do FITO, FIOT, MIT e MITCF), a das compañías galegas con máis proxección exterior (sobre todo Chévere, único premio galego do Nacional de Teatro do Ministerio de Cultura, que ten presenza significativa en todos os festivais agás no ALT) ou o apoio a través dalgún tipo de iniciativa, ben sexa estrea, coprodución, residencias, etc., ás novas creacións.

Tamén atopamos un cúmulo de actividades paralelas, que converten aos contextos en espazos colaterais de formación, encontro, pensamento, reunión ou estímulo á creación e á difusión innovadora en diferentes ámbitos contemporáneos. Dado que os festivais están sumando, sobre todo a partir da primeira década do novo milenio, importantes achegas de coñecemento dende a nosa realidade inmediata, sen ter que acudir a sociedade galega a centros escénicos de fóra da comunidades, como Portugal, Madrid ou Barcelona, podería resultar moito máis completa esa subsanación dun déficit histórico do sistema teatral galego se esa programación internacional (de momento substituta e non complementaria da programación regular dos nosos teatros) puidese vir sempre acompañada de material divulgativo e formativo, que acontece na maioría dos casos, mais non sempre, o que redundaría nunha mostra da importancia da presenza cualitativa da programación internacional e non tanto cuantitativa, verdadeira función dos festivais para o crecemento do sistema en termos de apertura, diversidade e progresión de novos horizontes.

Estivemos vendo que durante moitos períodos, os festivais internacionais tiñan esa denominación sen cumprir realmente un papel cualitativo de relación exterior nin de reflexión ou creación dun discurso que permita establecer pontes entre especialistas, creadores e o propio público teatral de Galicia da escena internacional coa galega. Podemos sinalar que a creación da Escola Superior de Arte Dramática de Galicia en 2005 acrecenta, visibiliza e empuxa esa necesidade e os festivais internacionais parecen tomar boa nota de saldar ese déficit. Se observamos a evolución das programacións, tanto en termos cuantitativos coma en cualitativos, os festivais supuxeron un laboratorio de econtro con esa nova realidade que escasamente acontecera no noso país dende a democracia, mesmo algúns mestres e mestras contemporáneos remataron a súa carreira ou faleceron sen pasar polos nosos escenarios, coma Pina Bausch, Luca Ronconi, Giorgio Strehler, Peter Stein, etc., o que provoca que no momento de actividación desa necesidade, con consciencia e erspectiva histórica, crítica e global, nalgún festival con máis intesidade ca outros, amósase unha combinación entre a escena internacional emerxente e a escena internacional canónica, que en Galicia tivo como fitos, case esclusivos e mesme mitificados, a presenza de Peter Brook en Santiago de Compostela no ano 1998 (ano Xacobeo) ou Robert Wilson (no "festival" Compostela Millenium do ano 2000 para a efémera celebración da Capital Europea da Cultura).

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Así, poderemos ver ese equilibrio entre o máis innovador, emerxente e mesmo alternativo co máis canónico, prestixioso e recoñecido da escena internacional no corpus de análise destes festivais galegos, sobre todo a partir desa data sinalada, na segunda metade da primeira década do S.XXI. Nomes coma Nekrosius, Declan Donellan, Rodrigo García, Pippo Delbono, Oskaras Korsunovas, Arístides Vargas, Daniel Veronese, Eugenio Barba, etc., grandes mestres da escena

internacional, conviven na nova realidade consciente destes festivais con nomes coma Marlene Monteiro Freitas, Phillippe Quesne, Pablo Larraín, Marco Layera, Rafael Spregelburd, etc. A isto engádese que en moitos casos son estes festivais, dende unha posición aínda precaria e periférica, resitúan moitos conceptos e esquemas culturais de prexuízos asentados e visións centralistas ou colonizantes que de xeito crítica e con evidencias empíricas son capaces de provocar. Falamos de estreas de artistas de renome en contextos galegos, antes do seu paso polas grandes capitais europeas, aínda que a recepción crítica pronto esquece estes feitos debido á forza e tradición poderosa dos centros escénicos das grandes capitais ou tamén debido á presenza de obras de repertorio nunha lectura nova a través dos anos, pois pode darse o caso que algún asistente a un festival internacional de Galicia se atope cun espectáculo que puido ter visto dez, quince ou vinte anos antes en festivais internacionais ou teatros internacionais de grandes capitais europeas, como é o caso de pezas de Teatro Línea de Sombra, La Ribot, Un poyo rojo, etc. Realmente, estas accións tamén provan unha visión disruptiva e unha reflexión crítica dende contextos non dominantes con respecto ao canon, á cultura consumista, ao eventualismo, á idea da caducidade cultural-teatral, ás modas ou ao efémero nas dinámicas de distribución treatral, na estabilidade dos teatros, na idea ou revisión da idea de residencias teatrais, etc.

En resumo, logo de analizar comparativamente os estudos individuais dos festivais internacional de teatro en Galicia e de ver as súas principais debilidades, fortalezas e oportunidades, tanto naqueles que se realizan en ambientes máis festivos coma os que teñen lugar en lugares máis minoritarios, os de asentamento en cidades ou aqueles que acontecen en vilas medianas, podemos dicir que crearon ao longo destes anos dinámicas específicas de achega de consciencia e capital crítico cos públicos, identidade propia, novas ambicións e en certa medida, concreción de desexos importantes formulados en repetidas ocasións e ao longo de moitos anos, coma este de Manuel F. Vieites en 2003, que o estudoso botaba en falta naquela altura e que hoxe, mellor ou peor, é un dereito moito máis próximo e real para a cidadanía galega:

> A activação de um Festival Internacional de Teatro na Galiza, que possa convocar uma selecção das melhores produções da cena ocidental e apresentar trabalhos de outras tradições teatrais, deve ser acompanhada de uma reformulação das mostras e festivais existentes para aprofundar no mesmo sentido: apresentar espectáculos e propostas que o público dessas cidades, vilas e comarcas não tem hipótese de ver durante o resto do ano, ideia que nos leva de novo, pela lógica a circularidade, a considerar a necessidade de que nessas vilas, cidades e comarcas possa ser estabelecida uma temporada teatral regular que permita aos cidadãos contemplar uma vasta selecção da produção teatral que se realiza na Galiza e no norte de Portugal, de modo que a Mostra, ou o Festival, seja um complemento e nunca uma substituição." (Vieites, 2003: 51)

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Hoxe en día, con todos os avances técnicos, as capacidades de mobilidade e accesibilidade e a valoración da cultura de proximidade a nivel social, ademais de experiencias singulares, lévanos a ver que en todo o mundo pode ter lugar un gran festival, con espectáculos de medio e gran formato en lugares insólitos e nin de todo cómodos. As posibilidades, as bondades e as incomodidades forman parte desa realidade, en contextos que ás veces teñen unha programación regular e ás veces non teñen nin tan sequera un pequeno espazo cultural cercano, coma o festival internacional de Epidauro en Grecia. Outras veces, grandes festivais, que nacen con forza e rodeados de moitos teatros non acabn consolidando a sú dinámica ou acaban esmorecendo. O que puidemos comprobar neste capítulo igualmente é que existe unha realidade obxectivable tamén común a estes festivais e é que todos eles son máis sólidos canto máis se achegan á realidade sociocomunitaria, ás ambicións e actividades expandidas para a transformación progresiva do seu contexto e realidade artístico-social propias.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6. Análise e tratamento de datos dos cuestionarios a compañías, axentes da crítica teatral e directores/as artísticos ante os festivais internacionais.

Neste apartado imos tratar algúns aspectos relevantes dos festivais internacionais de teatro que lles afectan especificamente aos galegos dalgún modo e que os relacionan con outros festivais do ámbito ibérico. Para iso, como comentabamos na introdución, botamos man de ferramentas varias para coñecer aspectos substantivos do seu funcionamento a partir de informantes fundamentais como son a crítica, as compañías e as Dirección Artísticas.

Para o caso das direccións artísticas realizamos entrevistas, como dixemos en páxinas anteriores, que extractamos e nos permiten ampliar reflexións en cuestións tan relevantes como a elaboración de repertorios, a identidade, o perfil, etc. No caso da crítica e das compañías optamos por cuestionarios que nos ofrecen información maiormente cuantitativa para contrastar e ofrecer datos con tratamento cualitativo en base a aspectos de media, mediana e moda (Peña e Romo, 1997) de tendencias entre os grupos e o contraste entre eles. Este tratamento dos datos permitiranos coñecer máis de preto e moito mellor o funcionamento dos festivais nos aspectos que nos interesan e tamén na dimensión da avaliación posterior á análise diacrónica e cualitativa dos datos recollidos de xeito individual no capítulo anterior. Para o envío do cuestionario ás compañías botamos man do catálogo de asociadas ao colectivo Escena Galega, representativo e maioritario no sector, mentres que para a crítica combinamos a escolla de persoas que traballan en medios especializados con outras en medios xeralistas e con certa experiencia non só na crítica de espectáculos galegos senón tamén internacionais. Finalmente, para a entrevista ás direccións de festivais internacionais, seleccionamos voces autorizadas de eventos internacionais de Portugal, Galicia e do resto de España, como informadores clave dende o noso punto de vista para elaborar unha valiosa reflexión sobre a súa función e inclusión en contextos do marco ibérico.

6.1. Elaboración de repertorios.

Como nos di o *Dicionario de Termos escénicos* do Consello da Cultura Galega na sús edición en liña, no portal da entidade:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> A noción de "repertorio" foi das máis controvertidas dentro da teoría de Itamar Even-Zohar debido á súa complexidade conceptual. En primeiro lugar, o repertorio non sería un concepto unívoco, pois a el pertencen entidades vencellábeis ao que Even-Zohar denomina "niveis": o nivel dos elementos *individuais*, o dos *sintagmas* (ou combinación dos anteriores) e os *modelos*

> (porcións de texto). Integrándose uns nos outros é como xeran unidades de significado totais que permiten a comunicación sistémica e a funcionalidade social dos produtos artísticos. Alén diso, existe un vínculo indisociábel entre repertorio e canon, xa que a capacidade codificadora do repertorio ten consecuencias directas sobre o estabelecemento do réxime de valor. Para Even-Zohar, o repertorio, como calquera código, é común e coñecido por todos os axentes que interveñen na comunicación, pero a súa utilización dependerá da función de cada un deles. Deste xeito, haberá un repertorio para ser creador, outro para ser receptor, outro para ser un axente do mercado, etc. (DI, 2022)

Os festivais, ademais de definir o seu repertorio en base a criterios temáticos, estilísticos, conceptuais, de xénero ou políticos, tamén poden influír na consolidación de novos repertorios do sistema e das súas compañías escénicas en tanto que a súa acción no conxunto do sistema ten un papel decisivo, sobre todo cando os festivais internacionais galegos asumen un rol moito máis activo e transformador a partir das súas iniciativas de coproducións, encargas e intervencións tácticas nas dinámicas de produción que poden rachar modelos e procesos existentes[37], petrificados na inercia, sobre todo a partir dos movementos rupturistas da primeira década do século XXI, como vimos no capítulo 5.

O repertorio e a súa construción ten que ver co que o festival sinala, co que prioriza, con aquilo que considera sostible e equilibrado para manter e ampliar unha serie de coñecementos, capital cultural, liñas de exploración ou avances técnicos e científicos en torno ao artístico. Sen dúbida, ten que ver cun pensamento global e de conxunto, cunha asunción de criterios que todos os directores e directoras artísticos entrevistados teñen claros e onde se mesturas aspectos de diversa

37 Os modelos alternativos á produción escénica baseada no aspecto crematístico e de competición individualista que propoñen moitos festivais internacionais de Galicia a comezos da primeira década do século XXI como reacción aos recortes e á crise, a un modelo consumista obsoleto e á iniciativa proactiva e puxante das novas xeracións de creadores e creadoras, teñen que ver tamén co coñecemento de novas prácticas de xestión ante a diversidade de ambicións, como por exemplo co concepto de permacultura, que Xesús Ron aplica á nosa realidade citando a Mollison: "A permacultura é unha filosofía de traballar con, e non contra, a natureza de observación prologada e ben meditada en vez dun labor longo e desconsiderado; e de observar todas e cada unha das funcións propias das plantas e dos animais, en lugar de tratar calquera área como un sistema de produción única." (Ron, 2022: 614). Tamén ten moito que ver a aparición de cooperativas, asociacións profesionais de carácter non lucrativo e outros modelos administrativos e de organización do traballo profesional que non pasa pola única posibilidade de optar por dous polos posibles e case considerados únicos dende a transición política no Estado Español no ámbito da creación escénica: o afeccionado ou o lucrativo. Nese senso, aparece o sostible, a dignificación e a defensa da non precarización a través dun novo modelo, denominado como "terceiro sector profesional das Artes Escénicas", cuxo documento base foi exposto polo INAEM a partir dun grupo de traballo de especialistas e colectivos, que foron quen de definir as súas características esenciais e propor un novo marco de organización sectorial das Artes Escénicas e Musicais para o estado:

> "- Tener fines de interés general de carácter cultural dirigidos a impulsar el reconocimiento y el ejercicio del derecho de acceso de todos los ciudadanos a una cultura escénica y musical diversa. Es esencial para ellas trabajar en pos y a favor de la cultura como bien esencial para todos.
> - Ejercer actividades económicas de forma profesional, lo que supone cumplir fielmente con sus obligaciones legales, fiscales, laborales y de Seguridad Social y de cualquier otra clase.
> - Concebir y dirigir su misión, propósito y actividades a intervenir en la cadena de valor de las AAEEM ejerciendo su labor en la creación, investigación, producción, distribución, exhibición, difusión, formación y conservación con el fin de promover una cultura de calidad." (INAEM, 2019: 10)

índole, dende a relación e a atención ao persoal convidado ata o tipo de accións que teñen relación coa presentación dun espectáculo, o cal acaba matizando e condicionando ese mesmo espectáculo no contexto do festival, que será moi diferente á presentación desa mesma peza noutro contexto, pois a súa inclusión favorecerá unha lectura en base á súa ocupación nun espazo significante determinado. Así, o director do GREC indica:

> Programar es destilar, deben estar todos los sabores de los ingredientes pero construyendo un sabor nuevo. Según el tamaño del festival pueden haber secciones, itinerarios, acciones paralelas, pero idealmente responden a una única dramaturgia comprensible. (Anexo VI. VII)

O que implica facer entender un repertorio, unha escolla, unha postura, unha liña sostida no tempo e macerada nesas madeiras.

En base aos criterios, Alberto Conejero, na súa entrevista, afirma:

> Hay criterios generales y transversales, como los de paridad y diversidad. Trato asimismo de buscar equilibrios entre las propuestas locales, nacionales e internacionales. Además pretendo que el festival muestre siempre una diversidad de lenguajes —teatro físico, danza, teatro de objetos, teatro de textos— sin jerarquía entre ellos. El Festival ha de ser una invitación a descubrir todo tipo de teatralidades. Tenemos otros condicionantes notables como es el de los espacios. Cada año descubrimos con qué espacios podemos contar o no, qué teatros se nos quieren sumar o no. Y la programación ha de encajar en esos espacios. Tratamos siempre de buscar aquellas propuestas del territorio que encajan en la línea de programación del Festival de Otoño. Luego está el presupuesto. Claro que el Festival de Otoño ha de programar grandes producciones pero ha de velar por el tejido artístico de la región y del país. Todas estas variables van configurando y decantando la programación. (Anexo VI. IV)

Nas palabras do actual director do Festival de Otoño de Madrid, comprobamos que na elaboración dun repertorio teatral, os festivais poñen en marcha criterios que van máis aló da etiqueta ou da tipoloxía (repertorio clásico ou contemporáneo, repertorio de danza ou de teatro textual, repertorio de teatro galego ou de teatro africano...). Na elaboración do repertorio existen efectivamente condicionantes e marcos xeográficos ou de tradición teatral, como acontece no festival de Almagro:

> Siempre han de ser textos del Siglo de Oro, escritos entonces o que aborden su contexto, sus personajes y sus pensamientos. No es un festival sólo del teatro escrito en el Siglo XVII sino

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> que plantee una mirada amplia de ese periodo y su pensamiento, y para ello recurrimos a lo escrito ahora, lo reinterpretado, y lo pensado desde ópticas, territorios y sensibilidades muy diferentes. (Anexo VI. I).

Pero a ese marco de base, iranse sumando diversas consideracións, exploracións, posturas e visións fronte ao tratamento e relación que se quere propor entre ese material e a súa posta en escena e representación no marco deseñado para o encontro social.

Ánxeles Cuña Bóveda, por exemplo, expón na entrevista unha mestura entrelazada de cinco criterios fortes que deben dar luz e claridade ao diálogo que quere establecer o repertorio do FITO na cidade de Ourense:

> Os criterios xiran ao redor das cinco liñas desde a primeira edición: 1) Dar a coñecer as obras, autores e grupos máis significativas do panorama europeo contemporáneo; 2) Impulsar a creadores e creadoras emerxentes de teatro xestual e textual que buscan abrirse camiño e xeran futuro; 3)convidar a compañías de longa traxectoria que transitan por diferentes estilos e transfiren coñecemento ; 4) achegarnos a Iberoamérica desde onde chegan voces e imaxinarios vizosos e 5) crear pontes coa lusofonía con quen compartimos Lingua e Cultura. E a nova liña que se creou na quinta edición: 6) Darlle visibilidade especial ás mulleres creadoras. (Anexo VI.VI)

E mesmo en festivais que teñen certa similitude e poderían ser susceptibles de compartir unha mesma idea ou un mesmo repertorio, como o Festiclown e o Manicómicos, dous festivais de humor con afán internacional asentados en Galicia, teñen criterios obviamente particulares que han matizar o repertorio en base a elementos sociais, económicos, de xestión, relacionais, etc. Así, os criterios manexados polo Festiclown teñen que ver coa relación calidade – prezo, contidos sociais, a idade estimada do espectáculo, a igualdade, o equilibrio da procedencia das propostas e as novidades globais ou en Galicia, mentres que o Manicómicos, principalmente coa "combinación equilibrada entre propostas locais ou de xente saída de Manicómicos, con espectáculos potentes a nivel estatal ou internacional" (Anexo VI. VIII). Pero sexa cal sexa ese marco de procedencia, xénero ou tradición, seguramente todos os Directores Artísticos compartirán co Director do Festival Iberoamericano de La Rioja que

> (…) los criterios de la programación de la edición se definen colectivamente en relación a lo que percibimos que es interesante y que hace falta a nuestra sociedad. Ya sea en temática, estilo, género, definimos criterio en relación al vacío cultural escénico que exige en nuestra región" (Anexo VI. V).

Pois elaborar un repertorio non é unha actividade aillada, individual, solitaria e require desa observación constante da realidade e do desexo de querer intervir artisticamente sobre ela.

6.2. Identidade do festival.

A cuestión da identidade non só ten que ver con aspectos ideolóxicos, senón máis ben coa singularidade dos elementos, das ferramentas e dos comportamentos sociais que ten un festival. Quixemos facer un traballo de indagación sobre esta cuestión entre as compañías teatrais, as Direccións Artísticas e a crítica, para observar se son coincidentes ou diverxen os puntos de vista e tamén para ver en que grao se complementan e matizan as ideas en torno á identidade e a diversidade, e cales son as principais fortalezas e carencias neste ámbito.

Para os artistas e as compañías ten que ver coa calidade do discurso e co recoñecemento social, pero tamén moito coa ubicación e cunha contextualización precisa. A coherencia é para a maioría de casos, nos tres grupos de interese, o elemento que constrúe a identidade, pois depende en boa medida das decisións da Dirección Artística, con convicción na postura, pero con consciencia do que iso implica para o contexto, como explica Quico Cadaval:

> Pode parecer un oxímoron, mas a coherencia, que sugere armonía e continuidade, a presença dumha idéia-força, pode constituir-se também arredor dumha aparente incoheréncia, da capacidade de surprender. Explico-me. Parece óbvio que se um festival basea o seu carácter (o famoso ADN) no cómico, ou no íntimo, ou no colectivo, deva fazer unha grelha de espectáculos e actividades periféricas, dacordo com esse critério-força. Isso fai comunidade, as persoas assistentes "saben ao que venhem". Mas, na minha opiniom, os desenhadores do evento devem procurar mudar o ponto de vista, mexer na cabeça da sua comunidade (de público, de artistas, e de académicos) e enfrontar a tal comunidade á incerteza. Tudo isto, em doses moderadas, vaia, nom passar de um ou dous escándalos por ediçom. As antigas coeréncias nom tenhem sítio agora. (Anexo IV. VI)

Xesús Ron (Chévere), moi centrado na reflexión sobre o contexto local, comenta que para a:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(...) existencia de espazos singulares con personalidade propia, a implicación da poboación local e da comunidade artística local. Calquera recurso local que reforce a personalidade propia do festival. Ter un discurso propio, a capacidade de xerar unha narrativa que funcione con autonomía das tendencias imperantes en cada momento e que consiga relacionar con naturalidade propostas

> supostamente afastadas ou fóra de lugar. A capacidade de xerar sinerxias, relacións, conexións, novas creacións. Ter un estilo recoñecible, tanto na imaxe como nos contidos e no xeito de relacionarse co seu contexto. (Anexo IV. III)

Como apuntan moitas das persoas entrevistadas, a identidade ten que ver coa capacidade de escoita da Dirección Artística e a construción da identidade dun festival, por consecuencia, estará relacionado coas habilidades desa figura, pois que, como di Marta Pérez (Inversa Teatro):

> (...) creo que o criterio sempre debe recaer na directora ou director. Se esta/ este ten unha liña con personalidade e coherencia, necesariamente o Festival terá identidade e coherencia. Se a directora ou director non segue criterios persoais e específicos, o Festival será impersoal e incoherente (Anexo IV. VIII).

Nese sentido tamén apunta o director de Os Náufragos Teatro, Gustavo del Río cando indica que a "escoita co que sucede na actualidade, o risco, a liña de programación e a diversidade de propostas escénicas" (Anexo IV. IX) son os principais elementos que dotan de identidade e referencialidade propia a un festival e o fan visible.

Moitos destes aspectos, como a calidade e a coherencia da aposta, xa o indicamos, son compartidas polos axentes da crítica, que a maiores apunta un certo grao de responsabilidade, atención e coñecemento dramatúrxico en canto postura coherente no estilo e na aposta por unha determinada tendencia de composición que ensanche a mirada e poida servir de forte vínculo de recoñecemento social. Neste sentido, o crítico Hugo Álvarez apunta:

> A existencia dunhas liñas de programación coherentes e ben xustificadas, que doten de sentido o contido do festival, a aposta por formatos que se diferencien da oferta máis tradicional e o equilibrio entre propostas estranxeiras e propostas locais, sempre apostando dentro das locais pola creación contemporánea. Todo isto debería facilitar a creación dun crisol que aporte unha visión plural e sólida da realidade teatral de cada momento. (Anexo V. IV)

A concentración do festival polo tanto, parece importante para este aspecto que sinala o crítico, a do festival como crónica dun tempo e dos seus elementos máis innovadores.

Máis disparidade en torno á idea de estilo da Dirección Artística como marca de identidade do festival atopámola nas entrevistas dos Directores e Directoras Artísticas. Aínda que a maioría coincide en que a tarefa debe reflectir unha idea da colectividade, un distanciamento con respecto ás

decisións, criterios e gustos propios, a cuestión do estilo na xestión do festival e dos elementos recorrentes que pode detectar un mesmo á hora de facer e desenvolver as actividades propias desta actividade, teñen puntos de vista mesmo opostos. Así, Rodrigo Francisco, director do Festival de Almada, nega a existencia dun estilo dende o seu punto de vista da súa propia actividade no festival:

> Não creio que a actividade de programação seja um acto criativo, ou mesmo artístico. Desconfio muito das programações que pretendem estabelecer um discurso, ou obedeçam a um programa estético. Para mim, um Festival de teatro é uma "Festa" "estival", uma espécie de parêntesis no quotidiano, em que é possível estabelecer um diálogo entre espectadores e artistas. Escolher programaticamente uma forma de fazer teatro, em detrimento de outras, significa logo deixar de parte um segmento dos espectadores. Não acredito num festival em que os espectadores tenham todos a mesma idade, ou os mesmos percursos de vida, ou o mesmo contexto social e cultural. Aponto à diversidade, desde que ancorada na qualidade e no prazer inteligente da fruição artística. (Anexo VI. III)

Aínda que isto podería ser matizado con outro punto de vista externo sobre o mesmo festival de Almada, a visión de Rodrigo Francisco non concorda, por exemplo, coa do director Alberto Conejero no seu festival:

> No hay dirección y gestión de un festival que no estén enclavijados en una determinada concepción de los sentidos y alcances de lo que denominamos artes escénicas y, en general, de la cultura. Hay direcciones que se avienen más dócilmente al contexto político-administrativo y direcciones que apuestan por una apertura de los sentidos y por un discurso crítico. Hay directores y directoras que consideran su nombramiento como un premio y no como una enorme responsabilidad, que se programan (esto es: producen y pagan) varios montajes propios aun en tiempo de emergencia para el sector. En este sentido, creo que mi dirección ha apostado con decisión por la creación híbrida, la convivencia de lenguajes escénicos sin jerarquías y una reconsideración de la función del festival en el territorio. (Anexo VI. IV)

Jorge Tesone, do FITLO, tamén concorda con Rodrigo Francisco en que non existe un estilo como tal na Dirección Artística:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> No creo que haya un estilo como tal de director. Creo que hay directores con más experiencias y equipo y otros con menos. Directores más abiertos a la escucha y otros más cerrados. Yo soy uno de los que se apoya en el equipo sin tratar de sobrecargar a mis compañeras. Creo absolutamente que el trabajo es colectivo. Y confío en las decisiones que tomamos como grupo aunque yo tenga el título de Director. (Anexo VI. V)

Porén hai outros que apoian a tese de Conejero, aínda recoñecendo esa tarefa na colectividade, como indica Francesc Casadesús: "Creo en un estilo de dirección colaborativa escuchando las sugerencias del equipo pero dando direcciones claras. Tiene que ser muy claro que un festival no es cosa de una sola persona" (Anexo VI. VII). Ou temén Ignacio García: "Lo más caracerístico de lo que yo trato de hacer es que no sea mío, que sea representativo de la sociedad" (Anexo VI. I). Ánxeles Cuña tamén insiste no mesmo, de maneira moito máis contundente, ao comparar esta actividade coas escolla da Dirección dun espectáculo:

> Un programa dun festival non é tan só unha suma de actividades e espectáculos. Ten que ter un selo propio distintivo, recoñecíbel e persoal. Ha ser un referente que lle dea entidade artística. Igual que existe unha poética orixinal en cada posta en escena, tamén existe unha poética no estilo de Dirección e xestión dun festival. A dirección dun festival non é tan só a "programación", a suma de espectáculos ao chou, só con finalidade de exhibición. Hai unha definición clara e congruente da misión e dos obxectivos. (Anexo VI. VI)

Os integrantes da compañía Elefante Elegante, María Torres e Gonçalo Guerreiro, compañía galega que tamén exerce a súa actividade en espazos de exhibición fóra de Galicia e festivais internacionais, defenden que a identidade dun festival se marca grazas a tres puntos básicos: a calidade acorde coas expectativas xeradas, a mediación regular e o recoñecemento amplo no tecido social. Con lixeiros matices, estes son aspectos compartido por moitas compañías, coma ButacaZero, que engade o plan de documentación e o valor simbólico concedido a un festival pola súa tradición e historia ou a súa contextualización, como apuntan Belén Pichel e Emi Candal.

Hai un aspecto que nos parece relevante e que cobra importancia coa nova idea de gobernanza non só centrada e ocupada na boa xestión dos recursos económicos e materiais, senón tamén cos coidados e a atención, coa políticas do bo trato e o ámbito afectivo e relacional que promove unha institución cultural ou un festival entre artistas e persoal técnico, artistas e público ou entre a organización e o persoal convidado. Este concepto, que é desenvolvido con maior profusión no ámbito curatorial dos museos (Oliveira, 2022), tamén se expande dende as artes vivas ao resto de institucións, como pode ser a do noso ámbito de estudo, os festivais escénicos. Tanto Elefante Elegante coma Marta Pazos sinalan esta cuestión como un elemento esencial á hora de definir hoxe tamén a conformación da identidade dun festival. Así, María Torres e Gonçalo Guerreiro opinan que:

> (...) culturalmente en España a acollida do evento teatral é fría e redúcese na maioría dos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> casos a un trámite administrativo e económico (en Portugal e Francia a situación é afortunadamente moi diferente). Na maioría dos casos a acollida redúcese á apertura dunha porta e a explicación dos detalles técnicos. As compañías, poden presentar un espectáculo sen un encontro con programadores ou responsables das áreas de cultura que contratan a representación. Tamén está fora de toda hipótese propiciar o encontro entre artistas e público. O tema dos horarios dos funcionarios é a escusa para non dar vida aos ambigús, para non facelos vibrar cos ecos dos espectáculos. En Francia e Portugal pódese facer algunha consumición e incluso cear nos teatros anteriormente ou posteriormente ás representacións. Por non falar da acollida dos artistas e do seu acompañamento polo persoal dos teatros nos días de función. Nos festivais ten todo o sentido incidir nesta idea de encontro para afondar nunha relación máis artística e humana entre as partes implicadas, nunha relación que vaia máis aló do meramente económico. (Anexo IV. V)

Vimos que esa idea lanzada pola compañía para converter aos festivais nun lugar que vaia máis aló do cumprimento de obrigas dun contrato en termos mercantís, virou en maior cantidade de actividades paralelas e pequenos aspectos que coidan a identidade dos festivais galegos nos últimos anos. Poida que isto teña que ver co auxe e visibilidade destas cuestións éticas que distinguen e conforman a identidade pola cal quere ser recoñecida un festival, máis alá dos contidos e do catálogo, dimensionando a súa dixestión nun lugar axeitado por outros obxectivos relacionados co proceder e a elaboración da experiencia.

6.3. Dimensión internacional e contactos externos.

A cuestión da internacionalización, da internacionalidade e do aspecto cualitativo do internacional, foron aspectos abordados en varios capítulos da nosa tese, no entanto estamos a analizar o papel dos festivais internacionais de teatro e especialmente o seu papel en Galicia. Neste sentido, interesounos moito preguntar aos propios Directores Artísticos dos festivais internacionais de Galicia e de fóra de Galicia o modo en que afrontan a internacionalización, para observar se existen diferenzas e se as dificultades son as mesmas no marco galego e fóra del. Aínda que podemos pensar que o principal aspecto do reto da internacionalización ten que ver coa mostra do que vén de fóra no interior dunha comunidade, a internacionalización ten que ver con outros aspectos e así se fai sentir nas diferentes respostas, pois aí teremos reflexións sobre as redes e alianzas, a fuxida da globalización, a ética da mostra e da mirada cara o alleo ou as necesidades depositadas na mirada internacional para a comunidade de acollida e a construción do repertorio do propio festival. Ter o apelido de internacional non debería ser unha impostura en relación ao cuantitativo senón á cualidade e sentido desa dimensión internacional, tampouco un imperativo que

anule os obxectivos principais, como ben explica o director do Festival de Otoño ante a pregunta do funcionamento internacional sen caer na uniformización:

> Precisamente evitando que la internacionalización sea el imperativo. No somos una plataforma de exhibición de grandes propuestas internacionales, sino el punto de encuentro de lenguajes, lenguas, poéticas y geografías. Desde luego que deseamos grandes y disputados nombres internacionales, pero lo que finalmente distingue a un festival es aquello que solamente ofrece él. La internacionalización debería tener siempre dos direcciones y esto es lo complicado. Ya he dicho anteriormente que me hubiera gustado establecer más convenios, haber propiciado la circulación de piezas de Madrid en el extranjero, la formación de equipos "mixtos", etc. (Anexo VI. IV)

Ese é un punto compartido por case todos en canto á función internacional, a de diálogo, o festival como diálogo e intercambio e non só como mostra do de fóra. Tamén ese diálogo existe non só nos contactos internos senón tamén nas contaminacións que se poidan dar con outros ámbitos de fóra, máis alá das modas e dos produtos que parecen deseñados par eses circuítos coma un elemento dun "franquiciado festivaleiro", moi criticado nalgúns ámbitos. Como afirma Rodrigo Francisco:

> (…) existe um circuito internacional de festivais de teatro, cujas programações acabam inevitavelmente por contaminar-se. Não creio que esta realidade seja completamente negativa. Agora, o que creio é que deverá haver espaço, nos festivais de teatro, para as criações que se encontram fora desse circuito de circulação internacional, de espectáculos que por ventura tenderão a parecer-se muito uns com os outros. Cabe aos directores dos festivais ir à procura dessas produções que se movem fora do "circuito United Colours of Benetton" e dar-lhes espaço nas programações dos seus festivais. Os espectadores têm direito a conhecer tanto o teatro que se faz no Mundo, como o que se faz ali à esquina — desde que o compromisso artístico seja o âmago destas peças. (Anexo VI. III)

Moitas veces é o discurso crítico ou mesmo académico o que acaba por sinalar os mestres e referentes que deben habitar eses espazos de canonización que tamén son os festivais, aínda que na súa recepción concreta vai ser diferente en función, precisamente, do legado, o coñcemento e a función dese elemento canónico no contexto en que se presenta. Como di Casadesús:

> (…) la internacionalización es esencial y la uniformización imposible. Siempre habrá una lectura de los proyectos vinculada a un contexto local. No hay que programar ni por modas ni por cuotas pero el talento es escaso y se trata que nuestro público pueda disfrutar de los mejores y más pertinentes proyectos de los artistas que aportan alguna luz sobre temas globales. (Anexo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

VI. VII)

A diversidade desa enxeñaría dos espectáculo que son convocadas, máis alá do número de países diversos de procedencia na cuestión da internacionalización, faise moito máis evidente cando falamos do tratamento dunha mesma fonte para a creación de espectáculos en tradicións culturais dispares e con maneiras moi diferentes de entender os procesos, os valores e as linguaxes escénicas. Isto sucede, por exemplo, en festivais de repertorio de teatro do Século de Ouro como Almagro, no cal o seu director comenta que:

> (…) nuestro desafío es siempre un modelo descolonizador cultural: que los países, sobre todo de América, de África, de Asia que llegan al Festival, no intenten imitar modelos eurocéntricos sino aportar su identidad cultural propia en la apropiación de los textos, propios o ajenos (Anexo VI. I).

Os festivais galegos, pola súa banda, centran máis a resposta a esta cuestión nas dificultades orzamentarias e na carencia de recursos para afrontar esta actividade, como podemos ver nas respostas do Festiclown ou do Manicómicos. Tamén existe unha reflexión sobre a necesidade de establecer relacións coa lusofonía e en aproveitar redes existentes de colabración, como apunta o FITO.

6.4. As tarefas da Dirección Artística e os perfís.

O 100% dos Directores ou Directoras Artísticas entrevistados para este estudo non teñen o traballo no festival como unha tarefa exclusiva. O traballo é combinado con outras ocupacións relacionadas coa xestión ou con actividades de creación e de formación. Despois do estudo sobre o perfil profesional e académico que expuxemos máis arriba, teremos outros puntos de vista a partir do traballo de campo na recollida de información aos diferentes directores/as de festivais internacionais en Galicia, Portugal e España. Resulta moi enriquecedora esta achega para complementar o punto de partida a partir dos estudos e da análise dos mesmos á hora de configurar unha definición das funcións da Dirección Artística dun festival, pois aquí podemos observar as coincidencias clave das entrevistas. Coinciden as persoas entrevistadas en que a Dirección Artística debe coñecer a realidade do contexto e a realidade artística, debe documentar aspectos de comunicación e de xestión e saber trasladar unha idea clara das súas intencións, así como saber construír un equipo de traballo sólido. Rodrigo Francisco apunta:

> Acho que tem de estar informado do que acontece no teatro, a nível global, mas também

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> conhecer o percurso histórico de outros festivais e criadores. Deve conhecer profundamente o seu público — cada espectador —, e ser capaz de dialogar com ele — diariamente, cara a cara, de preferência. (Anexo VI. III)

Ou como indica de maneira resumida e precisa o director do GREC: "intuición, conocimiento del sector, redes, rigor en la gestión, habilidades de comunicación, atención a los públicos y buena calidad humana" (Anexo VI. VII).

Ao fío disto, moitos entrevistados apuntan a necesidade de saber equilibrar a xestión dos recursos humanos coas capacidades suficientes para saber atopar os traballos e as liñas creativas que poden nutrir as necesidades detectadas para o ámbito de influencia do seu festival. Iso, xunto coa representacións institucional do mesmo, sen por iso perder a independencia, como apunta Conejero, que entende que a Dirección Artística é a cabeza visible en calquera caso dun proxecto e ás veces iso ten unha relación metonímica para ben ou para mal:

> La configuración, desarrollo y ejecución de una poética de programación que, por un lado, genere una identidad necesaria y singular del Festival, y, por otro, contribuya al común cultural de su territorio. La coordinación del equipo -artístico, técnico, de comunicación, etc.- del festival. Funciones de representatividad, comunicación, difusión, etc. Las competencias y habilidades propias del director de un festival escénico deberían ser la ambición artística, el compromiso con lo público y el público, la capacidad de mediación, la autonomía política, el aprovechamiento ético de los recursos públicos y la responsabilidad con el sector. (Anexo VI. IV)

Precisamente sobre o traballo en equipo, pero sobre a responsabilidade última das decisións fala Ignacio García cando lle preguntamos sobre as funcións da Dirección Artística:

> La más importante es constituir un equipo eficaz e implicado y establecer una dinámica de funcionamiento real del trabajo en equipo, delegando las decisiones en quien tiene un mayor conocimiento de cada materia, lo que nosotros llamamos la "democratización del error", que cada uno acierte o erre en aquello para lo que está mejor preparado. Junto al equipo se piensa un Festival, en este caso sobre el Siglo de Oro, definiendo un espacio participativo en el que cada vez más territorios, sensibilidades, instituciones y creadores establezcan un nuevo canon. (Anexo VI. I)

Malia estar en contextos diferentes, con políticas culturais diferentes e mesmo formatos e medios económicos moi diferentes, vemos que a cantidade de tarefas reais e concretas que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

enumeran os Directores Artísticos no conxunto de funcións que deben levar a cabo non resultan moi diferentes en Galicia, no resto de España ou en Portugal. Como di o director do Festiclown, entre elas debe estar a de "coñecer propostas artísticas de calidade, coñecer o lugar e público para o que programa, negociar con artistas e provedores, asegurarse de que a parte de comunicación é efectiva e coordinar o equipo de traballo" (Anexo VI. II). Mais tamén algo similar é expresado polo do FITLO, quen apunta: "Ser consecuente con la línea definida para el festival, que este conviva con su entorno, ampliar miras en su desarrollo artístico, apostar por nuevas generaciones de artistas y públicos. Sostener una economía presupuestaria para dignificar el trabajo de todos y todas" (Anexo xx). Pola súa banda, Ánxeles Cuña, como directora do FITO, distingue:

> (...) capacidades: analítica, organizativa, executiva, metodolóxica de coordinación... Competencias: Viabilizar e motivar á creación. Reforzar propostas moi aglutinadoras e fecundas. Habilidades: Potenciar unha programación de calidade. Achegar a cultura á cidadanía (Anexo VI. VI).

Un feito que resulta moi esclarecedor para reforzar esa idea común enfocada no coñecemento para actuar dun xeito transformdor na realidade e alentar.

6.5. Evolución dos festivais e tendencias no ámbito ibérico.

As Direccións Artísticas dos festivais entrevistadas concordan na súa idea de pertenza e defensa dunha identidade ibérica, tal e como perseguían moitos dos festivais internacionais galegos no seu nacemento e que non mudaron neste aspecto na súa evolución ao longo dos anos, pois todos mantiveron esa ollada posta nas relacións con Portugal e co resto do Estado nos últimos anos. Malia as diferenzas en cuestión de repertorio, hai moitos elementos da tradición e do legado histórico que inevitablemente poñen en común os xeitos de facer, recoñecer e habitar os espazos cos festivais. Tal e como apunta o actual director de Almagro:

> (...) los Festivales internacionales deben ser un espacio de ese iberismo tan necesario. Portugal fue País Invitado en la pasada edición del Festival y una de nuestras defensas se basa en que en el Siglo XVII la unidad política de España y Portugal definió un territorio de creación en el que creadores y compañías iban y venían. Define además la riqueza lingüística en la que Calderón o Tirso escribían en portugués o Camões y Ángela de Azevedo en castellano. El mestizaje y la colaboración entre España y Portugal está en el ADN de Almagro (el año pasado, por ejemplo, con una corpodcucción del Entremés da pesca do Rio Minho entre el Centro Dramático Galego y la Companhia de Teatro de Braga. También desde Almagro hemos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

> intentado fomentar un circuito con los festivales que programan clásicos en España y Portugal para fomentar la circulación de las compañías, sobre todo internacionales, que llegan al Festival. (Anexo VI. I)

Da outra beira, en portugal, o Director do Festival de Almada recoñece a lóxica proximidade lingüística e cultural, mais amósase crítica con respecto ás tradicións culturais e dificultades que se foron creando a nivel administrativo cos anos:

> Creio que é inevitável, pela proximidade das nossas línguas e das nossas culturas, apesar de, por razões dos conflitos históricos que todos conhecemos, ter existido ao longo dos anos, em Portugal, uma tendência para ter como referência a cultura francesa, em detrimento da espanhola. Os festivais de teatro contribuem indelevelmente para o estreitamento deste tipo de relações: a proximidade geográfica entre Portugal e Espanha torna inevitável que a programação mútua de espectáculos destes dois países seja privilegiada em relação a quaisquer outros. (Anexo VI. III)

Igualmente, a directora Ánxeles Cuña cita a José Saramago para falar de trans-iberismo máis como utopía e desexo, como comunidade de pobos en contacto ca como realidade normalizada.

Pode resultar sintomática a febleza dese sentimento ibérico o feito de que as compañías apenas teñen como referentes europeos festivais próximos coma Citemor, Fazer a Festa ou mesmo o FITEI e o Festival de Almada, que aínda que si son citados (nunha ocasión o FITEI e en dúas Almada), non teñen a mesma incidencia en repetición de referencias como outros máis afastados coma o festival de Avignon, a Bienal de Venecia ou o Epidaurus en Grecia. Tamén é certo que a cuestións mediática, o prestixio ou a divulgación ampla de certos festivais permiten ser recoñecidos en base a esa propia inercia do seu pasado e da súa posición canónica ao longo do tempo. Acontece o mesmo cando se pregunta por referentes de festivais no estado Español, onde as compañías responden maioritariamente Almagro e Mérida ou o Grec de Barcelona, pero xa en menor medida.

Un dos motivos desta desconexión ou falta de referentes pode ter que ver con algo que apuntas os críticos cando se lle pregunta polo tratamento informativo sobre festivais de artes escénicas nos medios de comunicación xeralistas, algo non suficiente nin correctamente atendido, agás que os festivais fagan un esforzo e investimento por visibilizarse, como nos apunta por exemplo a crítica teatral Inmaculada López Silva:

> Só nalgúns casos en que os o propio festival ten capacidade para promover a presenza

> continuada de xornalistas que asisten ás actividades, mais a miúdo eses medios non dedican o espazo que sería necesario para dar conta informativa da complexidade dun festival. Por outra banda, iso acontece cos festivais máis recoñecidos, o que dificulta o acceso a eses medios de festivais emerxentes. (Anexo V. V)

Na opinión de Afonso Becerra, director da *Erregueté* e crítico na revista *ArtezBlai*, a maioría de medios trata aos festivais escénicos como produtos turísticos sen entrar en valores artísticos e culturais específicos e aí pode estar unha parte relevante da falta de coñecemento da diversidade escénica a nivel social no ámbito ibérico, mesmo descoñecemento no ámbito profesional como estamos a ver.

Un dos críticos entrevistados que máis nos pode dar unha visión crítica desta cuestión, durante moito tempo danada por un centralismo cultural centrado na actividade de Madrid e Barcelona, con información localista dependendo do evento e mantendo esa inercia da que falamos de referenciar os festivais que forman parte dos tópicos estacionais, pode tela o xornalista e crítico de RNE Daniel Galindo que fala de:

> (...) falta de información especializada en los medios. Por suerte, y con carencias, existen algunos medios públicos que apuestan por esas coberturas pero recae en el voluntarimo de sus informadores. Falta una pítica cultural que se extienda a la comunicación. Otro error es el de que los festivales, y muchos con carácter internacional, no consideran la presencia en medios más allá de un ámbito regional. Me gustaría reseñar que, en los últimos años, muchas ferias de artes escénicas han aparecido en algunos medios generalistas, así como ha habido una proyección de citas gallegas y catalanas (Carballo, Ribadavia, Girona, Tárrega) pero por la labor realizada desde sus equipos de comunicación no siempre prolongada (el caso de Tárrega, por ejemplo, que vuelve a su demarcación territorial más cercana). (Anexo V. III)

6.6. Estudo comparativo: compañías e crítica ante os festivais.

No tratamento de datos dos cuestionarios realizados ás compañías teatrais galegas e á crítica teatral galega e que podemos atopar nos anexos deste traballo obtemos unha serie de datos valiosos para mostrar os puntos de vista e os aspectos máis positivos e negativos que atopan certos axentes clave na súa interacción cos festivais internacionais de artes escénicas no noso país e a súa ubicación-relación con outros festivais da súa contorna. O que máis nos chama a atención é que tanto a crítica coma as compañías comparten como valor máis negativo ou de menor consideración con respecto a outras cuestións o nivel de diversidade que existe na oferta de festivais internacionais

USC DE COMPOSTELA

de Artes Escénicas en Galicia. No caso das compañías, a media é de 4,92 sobre 10 e no da crítica de 5,4 sobre 10. Resulta relevante e chamativo o resultado desta variable, pois no resto dos casos todas as valoracións superan a nota de 6, o que nos fai destacar por disidencia un resultado no que imos afondar para intentar explorar nun aspecto que vislumbramos como clave á hora de propor unha mellora e ampliación de contidos do mapa de festivais internacionais en Galicia: o tema da diversidade.

Como a diversidade é un concepto amplo e relativo, quixemos explorar con preguntas en todos os cuestionarios e nas entrevistas para obter unha reflexión máis profunda e argumentada sobre a problemática. Ao ser un concepto amplo, pode chocar con moitas outras cuestións éticas ou de pensamento sostible, pois na diversidade hai quen sinala a escaseza de espectáculos para público infantil ou familiar, máis perspectivas anticoloniais e antirracistas, ecofeministas, LGBT+, etc. Pero moitos sinalan a importancia do incremento orzamentario para poder aumentar esa cantidade que nos leve cara a unha meirande diversidade ou heteroxeneidade, o que xeraría unha serie de consecuencias que deberiamos ter en conta dende unha perspectiva de sustentabilidade. Así o indica, por exemplo, Quico Cadaval:

> Para melhorar a diversidade da oferta (entendo que artística) fai falta aumentar numericamente a capacidade de escolha. Partindo disto , se hai mais días, mais espectáculos, mais artistas, aumenta a diversidade. Para isto semelha que fai falta dinheiro. Mais dinheiro. Dito isto, que por evidente, non devemos esquecer sinalá-lo, podo falar do que boto de menos. Provavelmente, unha maior presença de espectáculos afastados do nosso canone, que poderiamos dizer exóticos. Isto entra en contradiçom cos criterios ecológicos e de sostenibilidade. Estamos desinformados do que se coce en Laos, e como anda a arte das marionetas no Punjab, ou a dança urbana nos bidonville de Lagos… mas parece que traer isto para Galiza provocaria un incremento orzamentario e de emisom de CO2 a atmosfera. Outra das formas da diversidade, alternativa á horizontal, á geográfica, é a social. Dentro do nosso canone, estám representadas por produtos que se generam nas margens do sistema cultural, nas periferias da nosa cultura: bairros marginais, naçoes sem estado. Hai que fazer contas e ver em que grao se pode aumentar a diversidade. E falando da marginalidade, também nas doses adequadas, receber visitas das centralidades culturais, pode ser enriquecedor. Teatros públicos alemaes, coproduçoes romeno-francesas, Teatros Nacionais de Inglaterra ou Suecia. (Anexo IV. VI)

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nalgunhas respostas detectamos tamén que existe unha certa disparidade de opinións con respecto á denominada “especialización” dos festivais e a súa repercusión na diversidade. Hai quen

considerada que esa especialización podería aumentar esa diversidade para o público, pero dende o punto de vista das oportunidades do sector profesional, iso pode resultar como un ecorsetamento para poder acceder a esa plataforma de difusión que é un festival. Pero en xeral hai unha gran maioría de voces que alentan a aposta pola emerxencia teatral, no sentido de explorar novas linguaxes que cheguen de puntos escasamente coñecidos, deficitariamente atendidos, inxustamente tratados pola programación regular ou cualitativamente útiles para reactivar as dinámicas creativas e de coñecemento da pluralidade escénica á que podemos chegar por parte do público. Neste sentido, reflexionan tanto os sectores da crítica (Hugo Álvarez) coma das compañías (Xesús Ron).

O primeiro considera:

> (...) importante que, dentro da oferta polo teatro internacional, se aposte con maior decisión por formatos rompedores, novidosos; diversos do que poderiamos atopar digamos na carteleira española tradicional: non se trata tanto de ofertar teatro internacional, senón de que as propostas escollidas sumen e aporten ao nacional. Baixo o meu punto de vista, a pregunta sobre a que se debe reflexionar cando asistimos a unha proposta internacional sería: Que aporta este espectáculo á oferta española? Existe alguén en España ofrecendo un produto semellante? Se a resposta é non, ese é o tipo de teatro internacional polo que hai que apostar. Coido que esta é a maior responsabilidade dos festivais internacionais. (Anexo V. IV)

O segundo, incide nesa singularidade dos festivais que debería estar en certo modo nunha constante disidencia, medida e ponderada con respecto ao que é maioritario ou confortable en termos artísticos no ámbito máis cercano:

> Os festivais deberían achegar contidos que pola súa singularidade ou pola súa envergadura non encaixan na programación regular dos teatros, completando e complementando a oferta. Por desgraza, en Galicia as programacións regulares non integran obras e compañías internacionais e o labor dos festivais ten que suplir totalmente esta carencia. En canto á diversidade de oferta dos festivais españois, en xeral prográmase un tipo de espectáculo un tanto estandarizado, formateado para este circuíto de festivais internacionais. Por un lado, creacións vinculadas a un número relativamente reducido de centros de produción escénica, compañías ou direccións artísticas europeas, normalmente feitas con moitos medios e con presenza habitual de versións de obras clásicas. Por outro lado, creacións procedentes do resto do mundo, preferentemente de Latinoamérica e en menor medida de África e Extremo Oriente, caracterizadas por unha fonda marca de autoría e un certo exotismo para o ollo europeo. Por tanto, en canto a diversidade hai un gran campo de investigación en cada país, pero para iso fan falta unha canles moito máis sólidas de información e conexión entre países. Os festivais tamén

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

están moi concentrados na programación e presenza pública e hai certa ausencia de mecanismos para conectar ás compañías de fóra coas compañías e públicos locais, mais alá da asistencia aos espectáculos. Tamén me parece que existe un extenso campo de hibridación en canto aos contidos, xa que as artes (escénicas e outras) cada vez están máis interrelacionadas. (Anexo IV. III)

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

7. Análise, discusión de resultados e propostas de mellora.

Comezaremos por dicir que os festivais son o fenémeno ou as institucións menos estudadas, avaliadas e consideradas dentro dos estudos das dinámicas e da evolución diacrónica do sistema teatral galego. Como teñen apuntado outros especialistas (Ruiz-Pastor, 2021), os festivais aínda que son un fenómeno recente, que podemos situar na ideación e desenvolvemento inicial do Festival de Avignon, que arranca, da man de Jean Vilar, en 1947, a mesma data en que nace o festival de Edimburgo, teñen unha profunda potencialidade pola súa combinación celebrativa e de experimentación no ámbito da xestión artística dende a época Antiga. Polo tanto, estas institucións do sistema xa teñen demostrado na súa diversidade e heteroxeneidade de formatos moitos elementos obxectivables de progreso e posibilidades aprendizaxe artística que non teñen ocupado un lugar relevante na investigación máis alá de certas cuestións de carácter económico, de perspectiva turística ou de xestión no ámbito dos estudos ibéricos (Carreño Morales, 2014; Gómez-Casero Fuentes, 2018; Lacuna i Ortínez, 2016). Non se lles ten prestado a suficiente consideración dende un punto de vista artístico e transdisciplinar, aínda sendo capaces de poñer en relación ámbitos moi importantes na vida escénica e cultural como son os da exhibición, produción, formación, mediación ou integración social. A evolución das súas tarefas, dos seus deberes e posicións dentro do sistema foron mudando, especialmente en Galicia, pois os festivais internacionais comezaron na súa maioría como institucións que mostraban o máis cercano de fóra, para continuar mostrando o menos habitual, satisfacer o déficit de estilos e referentes internacionais máis afastados e pasar a ser plataforma tamén de proxección exterior do noso. A convivencia e especialización en diversos ámbitos a través de coproducións, actividades paralelas e formación tamén é algo notorio, que puidemos observar en case todos os festivais que naceron nos 80 e 90 e chegan ata a actualidade.

Existe unha certa ordenación da variedade e estacionalidade dos festivais internacionais de artes escénicas en Galicia en base ao cultivo da súa identidade, dos seus repertorios, dinámicas e comportamentos. Tamén existe diversidade, aínda que se sinalan algunhas necesidades, como o maior coñecemento de realidades afastadas (principalmente de África ou Asia) ou a maior coordinación e comunicación entre os festivais existentes.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Hai dous feitos concretos e empíricos que sitúan a Ribadavia como a capital do teatro galego, máis alá do lema, ao que poderiamos sumar quizais un terceiro factor que veremos máis adiante e que ten que ver coa consideración por parte dos informantes clave desta investigación. É o único festival escénico que, sendo apoiado por todas as administracións públicas da súa competencia, recibe mediante sinaturas de convenios axudas directas, tanto da Deputación de

Ourense coma do Goberno autonómico. Tamén é o festival que máis creceu en termo de apoios por parte do Ministerio de Cultura, pois pasou de recibir menos de 10.000€ en 2010 a máis de 60.000€ nos últimos anos por parte do INAEM. A súa posición simbólica como continuación do movemento de Abrente e a paulatina incidencia internacional reforzan esta posición e recoñecemento social e consenso profesional como capital teatral do teatro galego.

A Mostra de Cangas reafirma a súa condición festiva e popular, en defensa da igualdade e da visibilización feminina no programa de ciclos de mulleres creadoras. Foi aumentando as súas actividades paralelas e de rúa co paso das edicións e perdendo a forte conexión coa escena portuguesa dos inicios, pero mantendo unha relevante presenza de público.

O FIOT de Carballo foise popularizando e transformando dun ciclo de primavera que complementaba a programación regular do Pazo da Cultura de Carballo grazas a diversos ciclos expansivos e cun repertorio de carácter ecléctico de espectáculos maioritariamente estatais presentes en circuítos de prestixio social ou comerciais. O FIOT e a MIT son os únicos festivais que consolidaron o apoio do financiamento e repercusión estatal máis alá da incidencia galega, pois no último ano analizado, 2020, son os únicos que reciben axudas nominativas por parte do INAEM.

O FITO de Ourense nace como un compendio da actividade de creación e difusión teatral de Sarabela Teatro na cidade de Ourense, cun incio máis fortemente internacional, complementado con algúns trazos existentes en Cangas (os ciclos de creadoras) e Carballo (co que nalgunha edición colide en datas ou comparte algunha peza internacional, maiormente latinoamericana en xira noutros festivais ibéricos que se celebran en datas cercanas).

Finalmente, o ALT, foi un referente da escena máis alternativa, innovadora e emerxente, que permitiu coñecer moitos nomes que se rematarían consolidando na creación máis contemporánea. O seu esmorecemento coincide coa posta en marcha do festival Escenas do Cambio, que toma o relevo en moitos aspectos ao compartir obxectivos, liña estética e perfil de actividades.

Con todo, a impresión e valoración da diversidade de oferta de festivais internacionais en Galicia por parte das compañías e da crítica galegas é considerada baixa, con valores ademais significativamente inferiores á mesma cuestión da diversidade no resto do estado español, como se pode comprobar nos anexos.

En relación a construción dun perfil profesional da Dirección Artística, como posto

específico e irrenunciable no organigrama dun festival, pero tamén nos demais espazos escénicos, cada un de acordo coas súas particularidades e esixencias ou definición específica, debería ser un requisito indispensable á hora de implementar con rigor e coas garantías que supón como servizo público na relación de postos de traballo das Administracións. Un posto financiado e sostido no tempo con recursos públicos e polo tanto tendente á normalización do sector, en sintonía coa implementación da súa dimensión formativa oficial e posterior transición á realidade laboral para mellorar un ámbito que a maioría dos axentes sinalan como prioritario e estratéxico.

Nese senso, concordamos con Caride e Pose (2021: 21) en que "as políticas culturais planificadas, para e coas persoas da comunidade, son ferramentas vertebradoras da identidade e do global do territorio onde se implementan", polo que as accións derivadas dun perfil profesional específico que inclúa formación específica e formal para as tarefas da dirección artística contribuirían a mellorar a situación actual dos procesos de creación, difusión e avaliación da recepción escénica. Vimos que moitas das actividades que levan a cabo os festivais en Galicia están máis en sintonía co perfil que defenden investigacións coma as de Ruiz-Pastor (2021) e mesmo poden nutrir carencias ou visións sobre os procesos e funcións da programación teatral estable en teatros e auditorios coma as que describe Lorenzo Pérez (2022). Nese sentido, propoñemos tanto unha nova definición dun perfil profesional como a necesidade de deseñar, definir e ubicar nun determinado contexto formativo as competencias e contidos mínimos desta nova disciplina.

Para tal fin, podemos seguir o exemplo e a literatura científica aplicada a materias ou ámbitos afíns, coma a que segue Vieites (2004: 167) para explicar a consideración profesional da Dirección de escena, cuxo exercicio profesional dende o seu punto de vista debería considerar diversas variables e niveis básicos, a saber: 1. Fixación dun corpus de coñecementos, 2. Actualización permanente, 3. Responsabilidade ética, 4. Mecanismos de regulación e control, 5. Esixencia de calidade e 6. Autoridade profesional. Tamén se considerarían, evidentemente, os parámetros relativos ao ámbito propio de actuación e á formación específica.

O paso do teatro independente á profesionalización do teatro galego, das Mostras de Abrente á MIT de Ribadavia, tamén supuxo un debate e un proxecto aínda hoxe non acabado de profesionalización do sector e de ordenación do ámbito formativo das Artes Escénicas en Galicia. Se a definición das profesións e a aparición e desaparición dunhas por outras é un fenómeno vivo e cambiante, é certo que unha das principais conclusións desta tese que estuda o fenómeno dos festivais e da Dirección Artística, evidencia a necesidade de construír ese perfil do profesional da mediación, da planificación e ordenación dos grupos executantes dunha programación teatral de

acordo coas súas funcións, necesidades e demandas dunha nova sociedade que require un servizo de calidade coma noutros ámbitos reformados e de benestar do seu sistema de vida. Seguindo as consideracións sobre outros especialistas arredor da profesionalización:

> Hay al menos tres notas que caracterizan la situación actual del ámbito de las profesiones. a) la falta de criterios que permitan definir inequívocamente al profesional, b) que en la sociedad actual la profesionalización es una tendencia deseable, porque supone mayor garantía de calidad, en la realización de determinadas funciones, sobre la base de una competencia adquirida a través de un proceso de formación, acreditado con un título; y c) que cada día hay más trabajadores que desean ser considerados profesionales, porque ser catalogado como tal supone adquirir una relevancia social que permite sentirse dentro de una elite en lo económico y/o en lo social. (Sarramona, Noguera e Vera, 1998: 103-104)

É por todo isto e con todo este marco de referencia, que propoñemos a creación dun marco formativo superior habilitante e dun corpus normativo profesionalizante para a Dirección Artística de espazos escénicos (coas particularidades específicas de cada ámbito concreto, coma o dos festivais de maneira explícita), en base ás funcións e deberes claramente definidos en capítulos precedentes.

Non podemos esquecer que os inicios de case todos os festivais internacionais en Galicia, agás os que aparecen en época máis recente coma Escenas do Cambio, están caracterizados por un lóxico voluntarismo herdado da época do teatro independente, a non profesionalización debido á falta de referentes e certa precariedade de medios, a falta de formación, o descoñecemento dos repertorios internacionais... Como fomos vendo, eses trazos incidiron tamén noutra cuestión moi relevante e dificultosa para a nosa investigación, como é a falta de arquivo e documentación do traballo realizado polos festivais ou da autoría e tipoloxía artística dos espectáculos que formaron parte das súas escollas, quizais froito da non toma de consciencia da súa importancia futura ou da priorización de esforzos en tarefas urxentes destinadas a mostrar. Esa carencia perpetúase e cronifícase a día de hoxe, pois como veremos nas conclusións, en Galicia non existe un proxecto ou programa específico que se ocupe destas tarefas de conservación da memoria escénica para moitas actividades de mellora e eficiencia do sector, como pode ser o estudo da xénese, análise e evolución, estudo do impacto provocado por esas actividades, principais logros e dificultades coas que se atopan, etc.

Aínda que en moitos dos estudos e a maioría dos especialistas coincidan en sinalar o carácter complementario na definición dos festivais con respecto á programación anual e habitual do

contexto ou sistema no que se ubican, no caso galego os festivais internacionais non sempre cumpren en exclusiva esa función, pois no noso sistema teatral non existe ningunha programación anual estable que se poida definir estritamente, en parámetros cuantitativos e cualitativos, como unha programación de ámbito internacional. É por iso que os festivais internacionais de Galicia veñen a ser chamados como as institucións encargadas a subsanar unha carencia estrutural do sistema á que nin os propios festivais denominados internacionais responden ou son quen de responder na maioría dos casos.

Como puidemos observar no capítulo 5, aínda que todos os festivais internacionais de Galicia semellan responder ás preguntas clave ás que se refire Guillermo Heras (Bonet e Schargorodsky, 2011: 90) "por qué, para qué y para quién", dende a súa xénese ata o desenvolvemento e fases posteriores, quizais a falta de recursos, ambicións concretas ou problemas sistémicos leven a que a práctica totalidade nos deixe con grandes períodos de tempo en que Galicia fica descolgada do diálogo coa creación e difusión da realidade escénica internacional (ausencia de compañías visitantes de fóra, de coproducións con organismos internacionais ou de participación en proxectos plurinacionais). Esta conclusión vén dada polo feito concreto ademais que nos ilustra a non estabilidade de espectáculos, sobre todo textuais, que son os que precisarían de sistemas de sobretitulación da súa lingua estranxeira para a nosa, nos programas que puidemos documentar dende 1984 ata 2020. A primeira sobretitulación dun festival internacional en Galicia da que temos constancia é do ano 2010, conretamente do espectáculo *Iphigenia in A...*, da compañía Gardzienice, dirixido por Wlodzimierz Staniewski, peza con fragmentos en inglés, polaco e grego antigo, que leva ao festival que a acolle, a MIT de Ribadavia, a ofrecer un pioneiro hábito de sobretitulación que se convertirá nun feito máis ou menos habitual ao longo das edicións posteriores, con outros espectáculos sobretitulados do francés, italiano, inglés, lituano, grego, etc. Iso non quere dicir que non houbese con anterioridade e noutros festivais espectáculos de procedencia internacional, pero si que a escolla dos mesmos estivese restrinxida por este feito e só puidesen ser considerados espectáculos que ou ben fosen creados en linguas comprensibles para o público galego (normalmente en español e polo tanto espectáculos de Latinoamérica) ou de linguaxe non verbal. A habitualidade do feito permite que penetre nos usos da práctica escénica un xeito de relación e necesidade que se pode converter en demanda e práctica secundada non só por outros festivais internacionais (como veremos posteriormente en Escenas do Cambio ou algunha ocasión no FITO de Ourense) senón tamén por parte dalgún teatro con programación estable que poida decidir nalgún momento que esta liña internacional sexa unha tarefa a explorar dentro das súas funcións.

Observamos que os cambios na Dirección Artística dos festivais[38] derivan nunha mudanza da expresión e da conformación de forma e contidos do festival, loxicamente relacionada coas cuestións e tarefas levadas a cabo pola intervención da Dirección Artística, mais salvagardando certos aspectos que conforman a historia e os principais selos de recoñecemento identitario ou de distinción do propio festival nun contexto sistémico e globalizante.

Grazas á observación, tamén puidemos ofrecer unha definición propia de festival teatral despois de todas as reflexións e antecedentes, sucinta e adaptada á realidade do noso sistema escénico. Así, un festival de teatro e concretamente un festival internacional de teatro é unha institución escénica caracterizada pola concentración no espazo-tempo que favorece un mapa de lecturas posibles dunha realidade artística escollida cun criterio ostensible e un achegamento intensivo a espectáculos inauditos, recuperados do esquenzo ou descubertos nun momento pertinente para que esa recepción produza unha lectura tocada por todos eses elementos en contacto, non só os espectáculos senón tamén todas as súas actividades paralelas.

Outras consideracións relevantes que debemos facer nesta reflexión final que nos achega tamén aos datos obtidos cos cuestionarios é que os resultados e as perspectivas da realidade sobre a cal se pregunta non difiren excesivamente entre os grupos de selección, é dicir, non hai grandes diferenzas sobre a visión que teñen sobre os festivais internacionais de Galicia entre a crítica ou as compañías. É máis, hai casos de consenso total e resultados moi similares nalgunhas cuestións. Así, o primeiro dato claro que podemos extraer de unanimidade é que o único festival internacional galego que as compañías de Galicia e a crítica de dentro e de fóra consideran como un dos máis influíntes e representativos de todo o estado español é a MIT de Ribadavia. Se prestamos atención en concreto á pregunta que se lle fai ás compañías "Cal pensa que é o festival internacional de teatro de Galicia con máis proxección exterior?", o resultado é rotundo, o 100% responde a MIT de Ribadavia. Iso permítenos reafirmar algunhas cuestións analizadas dende a consideración dos resultados do traballo de campo e concluír que a MIT de Ribadavia ocupa un lugar estratéxico nas relacións exteriores do teatro galego e na súa consideración por parte dos axentes como centro do sistema en canto ás actividades que lle son propias. Moitas das persoas entrevistadas consideran como un dos principais valores a súa conxunción de apoio á creación galega coa convivencia dos grandes nomes da escena internacional. Importante tamén será a relevancia que van collendo ano a ano o resto dos festivais analizados, pois outro dato que podemos obter dos cuestionarios é a elevada nota media (7,08 sobre 10) á resposta sobre a capacidade dos festivais de ofreceren en conxunto un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en Galicia, o que para as

38 Naqueles en que se produce esta circunstancia, como o FITO, a MIT de Ribadavia, Escenas do Cambio de xeito máis recente ou mesmo a MITCF de Cangas, aínda sendo unha Dirección máis colexiada.

compañías é unha constación de aprobación notable sobre un dos obxectivos fundamentais que se espera dos festivais internacionais galegos de artes escénicas. A colaboración entre os festivais e a posibilidade de compartir formas de hacer, seguramente permitirá establecer procesos de mellora que permitan que cada festival, no marco da acción conxunta de todoes eles, poida desenvolver plenamente o seu "proxecto de vida".

Outro dato interesante derivado da análise dos resultados ten que ver, nesa mesma dirección, cos aspectos de mellora da oferta de festivais. Mentres que os axentes creadores e da crítica de Galicia demandan unha maior diversidade de países afastados ou esquecidos e formatos máis arriscados, os axentes de fóra de Galicia, crítica e directores artísticos, botan en falta unha maior conexión e comunicación, tanto entre comunidades coma no aperturismo, pois ás veces o tipo de festival leva a un certo encorsetamento que fai que non se mova do marco (clásico, contemporáneo sen prestar importancia ao texto, etc.). Véxase como exemplo a resposta de Marta Pérez Alonso, de Inversa de Teatro e a de Daniel Galindo, de RNE, do programa "El Ojo Crítico". A primeira indica:

> En primeiro lugar e referido á Galicia, sería preciso que houbese máis festivais que amosasen a realidade escénica internacional e creo que sería de grande interese que se amosasen traballos de países que non están nas nosas coordenadas eurocéntricas, como Xapón, China, Rusia, India, África, Australia...e inda que si é certo que sempre adoita estar presente algún grupo latinoamericano, coa enorme riqueza deste continente, sería excelente coñecer e traer máis compañías dos diferentes países e coñecer as caractrísticas propias de cada páis no tocante á escena; desde grupos alternativos norteamericanos a un teatro máis antropolóxico de lugares como Bolivia, Colombia, Brasil ou Ecuador. En xeral, máis oferta internacional de tódolos continentes. (Anexo IV. VIII)

Por outro lado, dende a crítica de fóra de Galicia e con visión máis profunda do conxunto do estado, Daniel Galindo responde o seguinte á mesma pregunta:

> Lo primero que me viene a la cabeza es que en un territorio marcado por el centralismo de Madrid (perdido en los último años el de Barcelona por generarse al mismo tiempo cierto 'proteccionismo' frente a la producción escénica del resto de España) y el centralismo que se da dentro de muchas Comunidades Autónomas habría que fomentar, como en el caso del sector audiovisual, la apuesta por géneros y disciplinas y marcar señas de identidad concretas en distintos festivales, ferias y certámenes, fomentando el intercambio y la movilidad y, al mismo tiempo, impulsando el valor de cohesión territorial de cada cita. Y dicho esto, yo no cambiaría nada, pero si intentaría que hubiese mayor conexión y comunicación entre ellos. (Anexo V. III)

USC DE COMPOSTELA

Pola súa banda, os directores artísticos entrevistados coinciden na febleza dos apoios e das políticas teatrais para a consolidación do traballo dos festivais. As políticas a curto prazo ou a inestabilidade son as principais carencias detectadas polos directores/as que, en ningún caso, teñen unha adicación exclusiva á tarefa da dirección do festival, como vimos anteriormente. Neste senso, Francesc Casadesús, director do festival GREC de Barcelona, responde en comparativa con outros países europeos que poden funcionar de espello para a mellora dalgún ámbito dos nosos festivais internacionais:

> El principal problema es su carácter errático y excesivamente dependiente de vaivenes políticos. No se ha podido contruir un sistema estable de festivales que den apoyo al sector de las artes escénicas sobretodo contemporáneas. El teatro de repertorio y la música en vivo han tejido una red pero más propia del sector privado en las que se van repitiendo nombres sin impactar en la evolución del sector. (Anexo VI. VII)

En certo modo, Ignacio García, director do Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, indica que sería positiva unha meirande coordinación das accións das administracións públicas en materia de xestión e das estratexias políticas levadas a cabo. Un papel decidido e propositivo para lograr alianzas entre festivais e complementariedade, favorecería ao conxunto segundo este director:

> Creo que son adecuadas pero insuficientes y no siempre coordinadas. Creo que es importante considerar el enorme impacto que tienen los Festivales sobre la economía de las comarcas en las que se producen, y también una mejora de la calidad cívica de la ciudadanía. Creo que es importante que las administraciones comprendan que además de la aportación de recursos económicos y materiales es findamental su protagonismo con otros países y regiones para potenciar las sinergias y la participación de otros agentes. (Anexo VI. I)

Se valoramos en profundidade as respostas á pregunta "Que actividades lle parecen máis salientables ademais da exhibición de espectáculos nun festival?" veremos que hai puntos en común, como a importancia do diálogo, dos encontros e da formación; pero se tratamos as respostas con máis detemento e profundidade, apreciaremos subtís diferenzas que marcan unha distancia e posición máis interesada, loxicamente, entre as compañías e a crítica. Mentres que as compañías mostran o seu interese por aquelas actividades que poidan crear un espazo de oportunidades e negocio, como encontros profesionais, coñecemento doutras realidades e mercados externos, a crítica pensa máis no público, nos lugares de intercambio, ampliación de coñecementos e

experiencias por parte das persoas asistentes e das espectadoras ou espectadores que procuran un lugar que sexa de intercambio máis que de consumo. Así, o crítico Hugo Álvarez indica:

> O diálogo que permite que se estableza entre público e artistas (no día a día do propio festival como tal, ou mesmo nos encontros co público) máis, sobre todo, o factor social que permite labrar conexións entre persoas de distintos gremios do teatro dentro do mundo do teatro mesmo: ese factor social (toda vez que a programación sexa de calidade e a proposta resulte rentable) é para min a esencia dun festival. (Anexo V. IV)

Por outro lado, amosando a idea de festival en certa maneira como feira ou lugar de interese principalmente para as compañías e non tanto para o público (ou en menor medida para este, nun lugar secundario, sen descoidar a vida local e a interralación), atopamos a opinión por exemplo de Marta Pazos:

> 1) As que achegan os procesos dos artistas e axentes internacionais aos artistas e axentes locais: encontros co público, workshops, encontros ou comidas entre artistas afíns, pitchings con programadores.
>
> 2) As que funcionan de xeito transversal con outros aspectos da sociedade: actividades de inclusión social, actividades de modificación do entorno (arquitectónica, urbanística ou paisaxística), actividades formativas ou educativas para crianzas, ou calquera outra actividade que sirva para establecer pontes entre un teatro transformador e a cidadanía. (Anexo IV. XIII)

Incluso de xeito máis rotundo, sobre a consideración prioritaria da exhibición fronte a outras actividades de mediación, divulgación ou formación, podemos observar a resposta de Belén Pichel, produtora da compañía Contraproducións, "As actividades paralelas dun festival non é algo demasiado salientable para min xa que valoro por riba de todo a exhibición." (Anexo IV. IV)

Debemos comentar tamén que existe unha posición case de unanimidade á hora de considerar, tanto compañías como crítica, o aspecto socio-cultural fronte ao económico como o máis relevante nas actividades e consecuencias de realización dun festival internacional de teatro. Como explica Quico Cadaval, o económico ten sentido en canto afecta á sustentabilidade e á mellora equilibrada e igualitaria do contexto dende o cal emerxe a realización do festival:

> O festival é sobre tudo, um evento cultural, com toda a complexidade que tem o termo agora, e que tivo sempre. No segundo lugar está o aspecto social, porque o festival artístico, procura, crea e serve a unha comunidade, temporal, mutante e difícil de taxonomizar. Também se ve

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> transversalmente influida por formas sociais mais convencionais e etiquetadas, vezinhança, comunidade escolar, unidades políticas básicas, rede artística, e que sei eu. Em último lugar estaría o económico. Fundamental para que o festival aconteça, mais que carece de sentido sen o cultural e o social. Também podemos estar a falar do retorno económico á comunidade anfitriá, nom é importante, mas nom é em absoluto desprezível. Pode chegar a ser moi importante, sobre tudo, se consegue ligar-se a um território, e umha comunidade de base, e estabelecer sinérgias coa economía do entorno. Pode ser também, no caso das artes vivas, um factor de harmonia ou vitalidade ecológica. Ainda que nom tenho a certeza de ter entendido a pregunta. (Anexo IV. VI)

Un estudo relativamente recente sobre a actividade da programación teatral en España releva que tamén para os axentes encargados desta tarefa o máis importante tamén é o aspecto sociocultural, en tanto que a diversidade e o tipo de público habitual centra os criterios de selección (de espectáculos, basicamente), mentres que a cuestión económica (centrada na avaliación do retorno económico) non ocupa un lugar de preocupación importante en tanto que se sostén con fondos públicos e a recadación non supón un motivo de especial preocupación:

> La búsqueda de rentabilidad económica es escaamente valorada por los programadores encuestados, debido en parte a la financiación pública de la mayoría de las entidades teatrales españolas, algo que conlleva una menor preocupación por aspctos relativos a la recaudación. Sin embargo, las entidades escénicas de titularidad y gestión privada dan mayor importancia que las públicas a dicho criterio. (Cuadrado García e Pérez Cabañero, 2007: 88)

Poida que tanto nos teatros coma nos festivais esta cuestión da dependencia económica para a elaboración dos orzamentos teña a incidencia lóxica na preocupación e no establecemento de prioridades, dependendo do carácter lucrativo ou non lucrativo da institución, certamente, pero a cuestión artística e cultural é transversal, tamén a social. Despois está o lexítimo desexo de incrementar a venda o maior posible e as cifras de beneficio (ás veces a costa da calidade e de certas renuncias) tendo en conta criterios de prestixio e de popularidade, tamén a nivel de mercadotecnia, onde a presenza en festivais dun espectáculo supón un elemento de prestixio para as programacións regulares dos teatros, como nos indica este mesmo estudo: “el éxito de público es un factor también destacado (3,86), como lo es el conocimiento previo de la obra por su visionado en festivales y muestras (3,84)” (Cuadrado García e Pérez Cabañero, 85).

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

De modo que, despois de analizar os datos obtidos dos informates clave e de pór en relación o ámbito conceptual do noso estudo coa aplicación aos procesos propios dos festivais obxecto do mesmo, podemos propor algúns puntos clave, dende o noso punto de vista, que teñen que ver coa

internacionalización dos festivais en sentido estrito e baixo unha serie de parámetros ecodinámicos para o conxunto do sistema teatral galego e coa proposta formativa que debería levar ao asentamento profesional dun perfil definido da profesión da Dirección Artística.

7.1. Proposta de definición de obxectivos e criterios de mellora e innovación dos festivais.

Podemos afirmar que resulta difícil pero moi produtivo abordar a complexidade ou a profundidade da cuestión da internacionalización dun festival escénico nos nosos días, tendo en conta a súa identidade, o ecosistema cultural (White, 1982) e os condicionamentos socioculturais, tanto ao longo da súa historia como na actualidade. Neste apartado abordaremos os criterios e apostas de toda subxectividade artística como maneira de dotar dun discurso propio e unha particular cosmovisión da arte e do mundo a través da conformación dunha programación con vocación de diálogo e circulación internacional e unha serie de actividades paralelas e discursos nese mesmo sentido. Tamén cómo se conxuga esta idea coa diversidade e a inclusión social.

Que nos devolve a experiencia de 40 anos de posibilidades para un diálogo internacional da escena galega a través dos seus festivais? Cales son as experiencias e a avaliación de resultados dun traballo que vai máis alá de seleccionar, apuntar tendencias ou levar a cabo informes cuantitativos? Realizaremos unha análise desde a visión crítica de pertenenza ao campo cultural galego, pero tamén comparando a actividade de festivais internacionais galegos con dinámicas doutros festivais internacionais para reflexionar neste caso sobre a perigrosidade da uniformización, a tentación do halo de grandes nomes ou a disolución das dinámicas e actividades de mediación no contexto con cuestións máis globais e intemporais. Igualmente cómpre pór rigor na corrente de opinións que se poden dar en artigos de revistas ou foros sociais sobre certos asuntos, pero con certo sesgo informativo e sen o rigor empírico que fornecen os datos. Tanto a corrente do autoodio coma a da asimiliación laudatoria de todo canto acontece con titulares épicos, poden ocultar realidades, coma se certo festival é moi comercial, outro só trae a Galicia o que triunfa ou Madrid ou aquel é o epicentro teatral por presentar máis de tantas obras en tantos días ou ese é máis arriscado porque ten menos diñeiro ca aqueloutro.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Un espazo escénico dos nosos días, e un festival tamén, debe ser, desde o noso punto de vista, un lugar que necesariamente estea disposto a fomentar as capacidades autónomas de goce e elaboración dun discurso crítico na sociedade e unha "experiencia estética" a través da idea de mediación ou intervención, con autoavaliación e consideración das opinións na súa xusta medida se estas non veñen acompañadas de argumentación e datos. A partir do contexto propio, das realidades

e as dinámicas e do coñecemento dos valores e relacións internas e externas, unha persoa con responsabilidades na mediación cultural debe preparar unha serie de obxectivos, liñas de actuación e bases conceptuais para desenvolver unha nova dinámica, unha aposta necesariamente subxectiva pero clara e visible, quizais tamén transdisciplinar, o máis coherente posible, que contribúa ademais a dotar de identidade, visibilidade e independencia á propia institución cultural. A partir da idea de "cosmovisión" ou visión del mundo, desenvolvida pola pensadora e profesora Étienne Souriau (1998), imos propor un plan de xestión e programa de actividades baseado nunha particular concepción do mundo e para intervir e inferir en códigos, canles e formas de comunicación social e artística da sociedade dos nosos días. Cambios, evolucións e persitencia en certas ideas han guiar o camiño na Dirección Artística dun festival, do que poderiamos destacar os seguintes puntos na condición dunha internacionalidade que considere a postura diante da universalización e globalización do mercado e dos produtos en termos sistémicos.

a. Obxectivos xerais e visión artística.

- Defender a emancipación, as capacidades e intelixencia da persoa espectadora no marco local. O apoderamento intelectual con respecto á forma, o poder da arte e as súas fontes, a evolución da mesma como unha tarefa aínda vixente, nun mundo extramadamente logocentrista e con moita necesidade de aprehensión ao descifrable, o decodificable, o escasamente misterioso e anfibológico. O fomento da autoestima que poida derrubar o medo ao abstracto, ao ambiguo, ao autoparódico, ao formalismo, ao disímil, á linguaxe visual sen un discurso ilustrativo, ao inacabado mesmo, aínda segue tendo moita presenza nos circuítos das artes escénicas de moitos países e é posible intervir en todo iso para fomentar un meirande aperturismo, evolución e porosidade axudando a trasladar a creación de pensamento crítico do público por si mesmo.[39]

- Sensibilizar, educar e mostrar unha postura ideolóxica da cultura a través da práctica, máis alá do discurso do curador. Mostrar os beneficios do seguimento e evolución dos artistas por parte da comunidade coma estratexia a medio ou longo prazo, sen abandonar certas liñas mostradas, deseñando actividades que evidencien que a cultura escénica non son un conxunto variopinto de actividades efémeras postas nun libro senón que permanecen ou teñen vixencia para repoñelas, revisitalas ou velas por primeira vez nunha comunidade

39 J. Rancière (2008: 146) emprega o concepto de emancipación intelectual: "L'émancipation intellectuelle est la vérification de l'égalité des intelligences. Celle-ci ne signifie pas l'égale valeur de toutes les manifestations de l'intelligence mais l'égalité à soi de l'intelligence dans toutes ses manifestations. Il n'y a pas deux sortes d'intelligence séparées par un gouffre."

despois de ter sido estreadas hai moito tempo noutros contextos. Iso é explicar socialmente de xeito indirecto a idea de repertorio[40] desde a xestión nun país con moi escasa concepción da idea de repertorio. Trátase, polo tanto, de mostrar e evidenciar unha actividade cultural integral moi lonxe das dinámicas do mercado consumista e das industrias do entretemento.

- Facer ostensible unha ideoloxía de programación baseada na liberdade creativa, na crítica, a reivindicación (non maniquea, nin dogmática, nin oportunista, senón de expresión artística) dos dereitos humanos, a visibilización de problemáticas que afectan ao mundo coñecido, as causas xustas que nos poidan mobilizar, pois esa é unha finalidade eterna da arte. A arte seguramente non cambiará por si soa o mundo, pero pode axudar a pensar e actuar mellor fronte a certas situacións da comunidade e da esfera global (e iso non significa defender un carácter utilitarista da arte escénica).

- Organizar e deseñar espazos escénicos para agrandar a nosa mirada, romper moldes, facer abir os (pre)conceptos e os camiños innovadores das artes escénicas na fronteira, nos límites e en contacto con todas as disciplinas e novas manifestacións de expresión artística que se dan ou poden dar no presente da edición do festival e en todos os puntos do mundo, desde a reivindicación do tradicional mesturado co contemporáneo ata a deconstrución ou o collage de xéneros e etnias.

b. Obxectivos específicos para o sistema teatral galego.

- Trazar pontes ou contribuír a que a presenza do teatro de repertorio internacional sexa máis habitual no noso contexto, así como manter unha relación produtiva que permita apreciar a evolución dos grandes mestres/as da escena internacional desde a recepción na particularidade do contexto galego.

- Reivindicar a experiencia como un dos factores máis relevantes dun festival escénico, onde non fan escala os espectáculos, senón que poden manter unha relación proxectada no tempo e na maneira de entender o teatro endoxenamente, provocando situacións de crise,

40 Vieites (2004: 42-43) ofrece unha definición de repertorio que nos parece moi pertinente para aplicar ao repertorio dos festivais escénicos, citando a Even-Zohar. "El profesor Itamar Even-Zohar, que construyó su "teoría de los polisistemas" a partir de una apropiación muy inteligente de los principios fundamentales de la Teoría General de Sistemas, pero sin reconocer su deuda, nos propone un conjunto de consideraciones de interés; entre ellas la idea de que "el repertorio designa un conjunto de reglas y materiales que regulan tanto la construcción como el manejo de un determinado producto, o en otras palabras, su producción y consumo (Even-Zohar, 1999: 31)."
Igualmente, Juan Antonio Homigón ofrece unha idea de repertorio baseada ena creación contemporánea. (Hormigón, 2002).

transformación ou aprendizaxe.

- Coproducir, xerar encontros e intercambios entre creadores/as e institucións de dentro e de fóra da cultura de orixe. Unha das tarefas pendentes do teatro galego, desde o noso punto de vista, é a súa proxección exterior. Desde a consolidación institucional da cultura galega despois del franquismo, o teatro non recibiu todos os apoios loxísticos ou institucionais e quizais tampouco se promoveron demasiadas tarefas continuadas desde o propio sector teatral para dar a coñecer a nosa diversidade escénica en Europa, Latinoamérica ou no ámbito lusófono. Este debería ser un foco proritario de calquera festival internacional da escena galega, pois analizando a contorna e as oportunidades, calquera festival pode ir converténdose nun proceso constante e a longo prazo nun motor estratéxico neste sentido, pois non existe ningunha institución teatral galega que atenda de xeito regular esta cuestión.

- Facer que o local e os elementos de poder se sintan integrados nas dinámicas e na estrutura dos festivais, ben para melloralos, corrixilos ou afianzalos.[41]

Noutro lugar (Pascual, 2019: 23-24) reflexionabamos sobre as problemáticas concretas da presentación de certos espectáculos nos hábitos e comportamentos, así como no capital educativo e teatral[42] dun sistema teatral e do seu índice e contido de éxito ou erro, a conscienciación da práctica e o nivel de riscos esperado ou desexado e tamén aquel que non se espera:

Cómpre, chegado este punto, ter moi en conta que toda práctica escénica rompedora, en certo modo críptica e retadora para o público, precisa a asunción de riscos por parte de todas as partes implicadas no proceso de difusión e tamén o que Lehmann (2013) denomina estética da

41 Como nos din Bonet e Schargorodsky (2016:15): "Los modelos que se presentan no pretenden ser universales, pues cada contexto requiere de sus propias soluciones. Las denominaciones utilizadas pueden ser distintas en otras latitudes o contextos institucionales, pero la esencia de la gestión de un equipamiento teatral será la misma. Como comenta Guillermo Heras, coordinador del Programa de cooperación iberoamericano Iberescena, "he visto copiar muchos modelos que al ser trasladados a realidades socioculturales diferentes, han fracasado estrepitosamente. De ahí que el análisis profundo del espacio donde se va a desarrollar un proyecto cultural sea tan importante para definir los parámetros sobre los cuales iremos edificando el proyecto" (Heras, 2012: 41)."

42 Como se define no Dicionario de Termos escénicos do CCG, "en 1986 e con motivo da súa proposta de revisión do concepto tradicional de "clase social" a través do impacto da cultura na mesma, Pierre Bourdieu falou da existencia de tres tipos de capital que comparecen nas dinámicas de produción e consumo artístico: capital económico, capital cultural e capital social. Para Bourdieu, o capital é "valor acumulado", pero tamén é unha forma de "enerxía social" que posibilita a acción na esfera pública, e por iso é tanto "forza" (*vis*) coma "lei" (*lex*), xa que implica un dinamismo que se institucionaliza para determinar as regras do xogo no campo cultural. [...] En 1987, Pierre Bourdieu aínda volve sobre a súa teoría dos capitais e engade unha cuarta forma, o capital simbólico, noción á que se tiña referido en múltiples ocasións con anterioridade mais sen aportar unha definición concreta. Neste caso, Bourdieu vencella explicitamente capital e poder, e neste sentido comparece o capital simbólico como a forma asumida polos outros tipos de capital (sobre todo o social) para lograr a lexitimidade e o recoñecemento da persoa que o acumula, outorgándolle así poder para intervir nas dinámicas do campo. Por tanto, é o capital simbólico o que ten que ver cos procesos de canonización e coa capacidade institucional dalgúns axentes." (DI, 2022)

responsabilidade: “Non é unha noción nova que o teatro mostra un carácter indirecto e unha ralentización, unha profundización reflexiva en temas políticos. O seu compromiso político non reside nos temas, senón nos seus modos de percepción”. Poremos algúns exemplos a partir de experiencias concretas da presentación de dous espectáculos en Galicia, no marco da MIT de Ribadavia: *Swamp Club*, de Philippe Quesne e *Clean City*, de Anestis Azas e Prodromos Tsinikoris. Malia que o programa ofrecía cumprida información sobre o concepto e as características compositivas dos espectáculos (no primeiro caso un artigo de Afonso Becerra fálanos das atmosferas inmersivas, a execución de tarefas nun contexto escenográfico e a observación demorada de comportamentos humanos na peza de Quesne, no segundo ofrécese un glosario de referentes políticos e sociais para non ficar alleo ás referencias que a peza documento realiza con mulleres da limpeza reais coas súas anécdotas compostas e estilizadas), a recepción non deixou de ser polémica e perturbadora. Quizais pola alienación ou turbación propia dun público non afeito ao estilo de laboratorio técnico, ambiguo e inquietante da creación escénica de Quesne? Quizais pola ausencia dun meirande traballo previo de comunicación, explicación, obradoiro práctico cos artistas ou con persoas mediadoras que fagan experimentar corporal, sensorial e intelectualmente a unha parte da audiencia para así acurtar o posible fracaso derivado da frustación dunha sociedade que precisa entender en troques de sentir dunha maneira máis permeable? Quizais pola bagaxe e a comparación da produción con parámetros económicos, interpretativos ou compositivos moi distantes á composición por suxestións de Quesne ou á creación a partir da ordenación do material biográfico de Azas e Tsinikoris? Posiblemente por todos estes motivos e tamén polo que o propio Lehmann denomina estética do risco (na produción e na exhibición): “Unha vez máis queda claro que o teatro non acada a súa realidade estético-política por medio de mensaxes, teses e informacións artificialmente producidas, en suma, polo seu contido no sentido tradicional. Ao contrario, élle constitutivo ferir sentimentos, producir terror e desorientación e, por medio de acontecementos aparentemente *inmorais, asociais* e *cínicos*, facer que o espectador se tope coa súa propia presenza, sen privalo por iso nin de humor nin do *shock* do recoñecemento, nin da dor nin da diversión, só polos cales nos reunimos no teatro”. (*Op. Cit*) A arte contemporánea transformadora, polo tanto, nunca estará allea ao risco e á crise, á turbación, nunca será indiferente.” (Pascual, 2019)

Volvendo pois a esa reflexión a partir da experiencia da presentación destes dous espectáculos no festival de Ribadavia, podemos apreciar o importante que é xerar a autocrítica suficiente, a consciencia e a necesidade de equilibrar e medir os tempos e as secuencias desas de doses de risco, administrándoas en función dos obxectivos. Deberán ter claro as Direccións Artísticas, parece notarse, se eses riscos van máis enfocados á crise contrutiva, á intervención nun contexto analizado e coñecido, máis ca a unha imposición o unha loita frontal contra certas

dificultades, hábitos, necesidades ou incomprensións[43]. Desde o noso punto de vista, dominar ese equilibrio supón un exercicio delicado e de suma responsabilidade na Dirección Artística e na xestión dun espazo, sobre todo se é público, pois débese a unha serie de obrigas de atención social e mandados lexislativos[44]. A pesar das fortes conviccióǹs, da necesidade de homologar ou equiparar con parámetros de calidade un espazo con outros máis avanzados, no hai que perder nunca de vista os procesos e os ritmos dunha comunidade que sempre ha de sentirse integrada, como imos vendo. Do contrario, estariamos falando de proxectos elitistas, de arrogancia curatorial ou reserva de desequilibrios.

Recentemente, o actor e membro da compañía mexicana Lagartijas tiradas al sol, Lázaro Gabino Rodríguez (LG, 2019), escribía esta reflexión no seu blog con motivo da aparición do novo festival de artes escénicas na Cidade de México en agosto de 2019:

> Las obras que realizamos están ligadas ineludiblemente a las creaciones que las precedieron y son leídas en relación a lo ya visto, adquieren sentido, en cierta medida, a partir de la puesta en relación con lo que sucedió antes, con cierto estado de cosas. Los festivales ayudan a que los creadores se ubiquen dentro de un mapa más amplio, contribuyen a que las artistas inventen su genealogía. (LG, 2019)

Gabino sitúa o foco neste caso na utilidade dos festivais para os artistas, se ben tamén reflexiona en liñas anteriores sobre a necesidade de xerar sentido e ser lexible nos seus criterios de selección e visión para o público. Igualmente, desde a nosa óptica, estes dous ámbitos son

43 Véxase toda a polémica suscitada pola maneira de comunicar o proxecto de Dirección Artística de Mateo Feijóo para as Naves de Matadero de Madrid en 2017 (RG, 2017), (ls, 2017), na cal unha parte do sector teatral español sentiu que se erradicaba a posibilidade de traballar o teatro textual nun espazo adicado principalmnte a esa tipoloxía escénica mentres que o Director petendía explicar, con certa superioridade e arrogancia intelectual dende o noso punto de vista, o concepto de artes vivas e a súa necesaria ubicación nalgún punto da xestión cultural municipal.

44 Que en Galicia están establecidos no Estatuto de Autonomía de Galicia e na Constitución española, marcos esencias dos que debn emanar leis e plan para o seu regulamento e fomento, alén das recomendacións doutros organismos internacionais coma UNESCO. Así, a Constitución Española, no seu artigo 44.1, sinala que "os poderes públicos promoverán e tutelarán o acceso á cultura, á cal toda a cidadanía ten dereito". No artigo 148.17 recolle que "as Comunidades Autónomas terán a responsabilidade do fomento da cultura, da investigación e do ensino da lingua da Comunidade Autónoma". O Estatuto de Autonomía de Galicia, no seu artigo 4.2, sitúa como competencia autonómica "facilitar a participación de toda a poboación galega na vida cultural" e, no artigo 5.2, recolle que "é facultade de Galicia potenciar o emprego do galego en todos os planos da vida pública, cultural e informativa". O artigo 32 recolle "que lle corresponde á Comunidade Autónoma a defensa e promoción dos valores culturais do pobo galego. Con tal finalidade, e mediante lei do Parlamento, constituirase un fondo cultural galego e o Consello da Cultura Galega". O artigo 35.3 sinala que "a Comunidade Autónoma galega poderá solicitar do Goberno que asine e lle presente, se é o caso, ás Cortes Xerais para a súa autorización os tratados ou convenios que permitan o establecemento de relacións culturais cos estados cos que manteña particulares vínculos culturais ou lingüísticos". Por último o Estatuto de Autonomía de Galicia no seu artigo 27.19 contempla a competencia exclusiva da Comunidade Autónoma en materia de "fomento da cultura e da investigación en Galicia, sen perxuízo do establecido no artigo 149.2 da Constitución", artigo no que se establece que "sen perxuizo das competencias que poderán asumir as Comunidades Autónomas, o Estado considerará o servicio da cultura como deber e atribución esencial".

indisolubles e ao longo da vida dun festival podemos comprobar o importante que é xerar comunidade, desde o afeccionado ao profesional, desde o espazo comunitario deseñado para o público habitual e aboado ata o esporádico ou infiel por moito que se valore a fidelización nas políticas teatrais, desde o coidado ao artista en *site-specific*[45] ata os maiores escenarios, desde o público local ao internacional.

Evidentemente, as contribucións dun festival a un colectivo profesional son moi distintas ás que pode conceder un festival a un colectivo de espectadores/as, pero a consideración do público como un elemento activo, nunca coma unha masa homoxénea e á cal saciar con produtos anestésicos ou de fácil dixestión, han de ser fundamentais como factor diferencial desa multinacionalización ou uniformización na que poden caer os "eventos escénicos". Cada proxecto de mediación, pedagóxico ou de inclusión debe ser diferente en cada contexto, daquela. tendo en conta factores culturais, políticos, estéticos, económicos, etc. E o que distingue a un festival, moi por enriba das estreas ou das posibilidades de presentar os espectáculos máis valorados e premiados, os artistas máis recoñecidos mediaticamente ou as propostas máis novidosas, é precisamente a súa posición e o seu discurso fronte á arte e as circunstancias sociopolíticas, a súa maneira de xerar dinámicas comunitarias, pensamento en torno ao feito escénico ou actividades paralelas de acordo a iso que Jacques Rancière (2008) denomina emancipación intelectual.

Neste proceso, máis que certezas tamén xorden novas interrogantes, moitas cuestións na liña das que formula o director artístico do Teatro Municipal do Porto, Tiago Guedes, no programa da primeira parte da tempada 2019/20:

> Um teatro deverá ser território de diversas ocupações. Se por um lado os espectáculos ocupam os palcos e nos interpelam para novos questionamentos, os artistas e os públicos reivindicam um lugar de acceso ao serviço público que nos interpela a pensar mais além. O que nos ocupa? Que campos devemos ocupar para sermos ouvidos? Que lugar deve um Teatro ocupar nos dias que correm?.

Son preguntas que podemos aplicar a un festival, inquietudes novas que procuran sempre entablar un diálogo coa sociedade en todo momento e de maneira creativa, sabendo cómo se comunica e cómo encontrar os espazos para que esa conversa flúa, porque non todos os puntos de encontro nin todas as maneiras de sociabilización son iguais. Co valor engadido do tempo pasado, podemos facer unha reflexión sobre un ciclo, tamén analizar e sacar certas conclusións sobre a

45 Traballo artístico especificamente deseñado para unha localización en particular, que mantén e provaca unha interrelación especial e única coa iconografía, a atmosfera e a significación dese lugar.

importancia da identidade, da participación, do acompañamento e de cómo e qué descubrir diacronicamente.

Un ritual, unha consagración á súa obra, a fagocitación no terreo. Unha boa metáfora para reflectir o que un festival internacional debería ser nun mondo global e con desexo de evolución e ensanchamento da idea e definición da arte escénica e/ou o cuestionamento das etiquetas xenéricas, poden ser as correntes e os afluentes de calquera regato que en calquera contexto vai parar a un río e esta vez ao mar. Pero ese río sempre terá os seus propios accidentes, as súas marxes, a súa flora e a súa propia fauna, se se nos permite a expresión metafórica.

En definitiva, cada festival debe, en certa medida, buscar o seu propio camiño, malia que aparentemente as accións para percorrelo e os utensilios sexan os mesmos. Algúns festivais galegos, coma o de Ribadavia, quixo facer con convicción e claridade un camiño moi particular nestes últimos anos, ao que axudou, paradoxalmente, o déficit cultural-escénico histórico da súa comunidade con respecto ao diálogo internacional. Iso non quere dicir que as dificultades fosen menores, ao contrario, sobre todo serán moitas ao principio, cando un festival comeza a tomar contacto con outros festivais ou compañías para crear redes de intercambio consciente de ter perdido certos trens. Pero a convicción e a liberdade de non ter que responder a outros condicionamentos máis alá dos establecidos nas convocatorias de axudas públicas ou dos convenios fiunanciadores e dos artísticos propios, esas convicción e consciencias son unha fonte de inspiración e de certa maior capacidade de experimentación.

Os principais problemas para programar espectáculos estranxeiros non serán os mesmos ao longo dos tempos nin tampouco iguais aos que supón o camiño de volta. Factores tan relevantes coma os focos sobre unha realidade ou un continente, o debate sobre a asimilación cultural ou a distancia estética (Jauss, 1987) que poden presentarse en diferentes momentos na historia dun festival, van supoñer a activación de novos mecanismos de explicación e de elaboración de guías para estas novas viaxes sociais e culturais. Así, poderiamos enumerar as seguintes dificultades para programar pezas internacionais nun sistema teatral coma o galego no momento presente:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- En Galicia, malia existir unha cultura e linguas propias protexidas polo seu Estatuto de Autonomía, non existe un organismo executivo autónomo de promoción exterior da cultura, o cal dificulta as relacións con respecto a outras comunidades que si contan con este apoio. Se observamos a relación de organismos que concorren á promoción de compañías en festivais internacionais coma o FIND da Schaubühne, o Programme Commun do Théâtre de

Vidy-Lausanne, o Fringe de Edimburgo ou o Festival Santiago a Mil de Chile, por exemplo, veremos que case todos os organismos públicos participan nese posicionamento exterior das compañías e artistas dos seus países. Un festival, pode detectar eses potenciais e mesmo ás veces levar a cabo esas funcións de apoio exterior, pero nun sistema coma o galego non pode funcionar en igualdade de lexitimidade nin poder institucional ou económico como un Instituto de promoción exterior. Podemos afirmar así, que o que un festival xera neste sentido, é capital non optimizado.

- Non hai un seguimento ou contraste das dinámicas internacionais establecidas estacionalmente no festival por parte da programación regular de ningún teatro o resto do ano, tampouco ata o momento por parte do Centro Dramático Galego ou doutra institución escénica.

- É difícil concentrar a atención mediática fóra das datas dos grandes eventos ou dos festivais de grandes capitais culturais. Ás veces un festival galego pode estrear en España pezas de artistas canónicos e relevantes que con posterioridade visitan cidades coma Madrid ou Barcelona, pero a prensa especializada e a xeralista moitas veces non enfocan ou esquecen por suposto desinterese mediático o sucedido nun ambiente periférico, presentando erradamente incluso como novidade e grande fazaña o que acontece no centro do sistema.

- A planificación a longo prazo das xiras internacionais non se corresponde coas dinámicas e os prazos da xestión cultural no noso territorio galego, onde a provisionalidade, a eventualidade e a anualidade marcan a maioría das tarefas en case todas as administracións públicas e organismos autónomos.

A modo de conclusión deste apartado de cuestións, podemos dicir que un plan de internacionalización pode ser tamén, en certo modo, un plan pedagóxico para un sistema enteiro. Desenvolver un plan internacional non significa contar cunha peza ou dúas dalgún artista do estranxeiro. Tampouco replicar as tendencias do que sucede no circuíto maioritario máis cercano dos festivais entendidos como eventos de grandes nomes (como pode ocorrer en Galicia en certos momentos históricos coma o Xacobeo ou Santiago Capital Europea de la Cultura, que fixeron posible a presentación de espectáculos de Peter Brook ou Robert Wilson como algo extraordinario e aillado no liña do tempo). Dimensionar un coñecemento da realidade global a escala local parécenos a mellor descrición do que debe significar a Dirección Artística dun festival no reto de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

defender a riqueza da diversidade nun mundo uniformizador, tamén na creación escénica contemporánea. Para iso, é importante, como fomos expoñendo, equilibrar o desenvolvemento cos grupos de interese do festival (con residencias, premios, etc.) con outras oportunidades que creen a adaptación do coñecemento internacional mediante talleres, xornadas, programación expandida, etc. Pode que existan certas tendencias globais como o é na actualidade o auxe do documentalismo e a autoficción en escena, pero máis alá das liñas metodolóxicas ou das solucións estéticas aquí ou alá, os festivais internacionais poden ser ese reflexo paradoxal, desmitificador ou de deconstrución de certos relatos hexemónicos da arte a través da selección e convivencia irónica de mensaxes, formatos, xéneros, temas e estilos. Pero iso si, sempre en coherencia co que queremos provocar ou facer rememorar.

Unha localidade pode sentir en determinados momentos unha sensación de apabullamento ou desconexión co que pode acontecer con certas formas e a poboación local poderá falar dun teatro sideral como ese xeito de referirse ao salto cara ao internacional nas súas propias portas coma se fose ao abismo, pero iso non debe ser incompatible co máis popular. Confundir o que non nos gusta, o raro ou o demasiado elevado co que vén de fóra acostuma ser habitual nestas dinámicas de cambio, pero o salto internacional debe supor, ao noso entender, que o local tamén poida considerar os espectros da súa evolución ao mesmo tempo, quizais sen ser de todo perceptible polo peso que ás veces ten a diversidade exterior (e non tanto a diferenza).

Na acción á fronte da Dirección Artística dun festival tamén ha de estar presente dende o noso punto de vista, polo tanto, a consciencia de pertenza a unha cultura (minoritaria ou non) pero ao mesmo tempo nun contexto global dende unha saída occidental, cunha serie de valores e de construcións socioculturais asentadas. Por iso, as accións desde a consciencia desa postura global occidental, tamén poden dar paso a unha voz disidente, contrahexemónica, que descoloniza o saber (seguindo os pensamentos do sociólogo Boaventura de Sousa Santos, 2010) ou intenta posibilitar unha ecoloxía de saberes a partir da oportunidade de que nun espazo cohabiten experiencias artísticas aparentemente incompatibles (incompatibles para quen?) pero lóxicas nalgún aspecto crítico. Desas novas experiencias e da impregnación dos seus froitos nun período de tempo, pode emerxer un novo concepto de arte escénica que faga tambalear, en modesta medida, a xeopolítica do coñecemento, como diría Walter Mignolo (2013).

Como complemento necesario de todo o anterior e continuando coa discusión de resultados, parécenos relevante sinalar algúns retos fundamentais na mellora dos nosos festivais, no seu

funcionamento e na potenciación da súa dimensión internacional.

Unha cuestión que nos interesou e que manifestamos mesmo nalgunha edición da MIT de Ribadavia no papel de Director Artístico foi a análise dun concepto como o de periferia, precisamente nun momento en que o grao de coñecemento fóra de Galicia aumentaba para o festival, pero ao mesmo tempo cuestionaba e enfocaba dinámicas doutros sistemas (coma o español) ao vermos e promovermos, por exemplo, que certos artistas de prestixio no canon internacional, coma o italiano Pippo Delbono optasen por estrear o seu espectáculo nun marco periférico ou fóra dos circuítos máis convencionais. Tamén ao constatarmos e defendermos que a idea de arte non caduca (reivindicando a necesidade do repertorio e fuxindo da visión capitalista do catálogo de produción continuamente renovado) e recuperando pezas canónicas con máis de dez anos en distribución. Vimos que iso é algo que se dá en terreos da periferia, nesa periferia en que nos foron situando certos axentes de poder de sistemas de poder en contacto. Puidemos comprobar incluso que o carácter sostible e de consolidación social ou comunitaria dun festival en troques de expansión ambiciosa insolidaria puido ter salvado a continuidade de moitos festivais periféricos en situacións de crise e pandemia, fronte a outros que non puideron continuar precisamente por unha dinámica onde a novidade, a estrea ou a dependencia do masivo non permitía soster a actividade cos protocolos e aforos restritivos derivados da crise da COVID-19. Como xa sinalamos no seu momento:

> O novo non é incompatible coa persitencia en certos ámbitos. De aí a relectura, a idea de revisitar, retomar feitos e recordos da propia historia, reinterpretalos. A coprodución de *Commedia*, un espectáculo memorable da nosa historia pero reelaborada dende un tempo novo, serve de apertura a unha edición que nos volve traer a Pippo Delbono, despois do que supuxo a recepción da súa obra *Racconti di giugno* hai anos na MIT. Pero o novo, o cambio verdadeiro, non a idea de cambio suxeita ás modas ou ao efectismo publicitario, tamén ten cabida e non choca nin ten por que enfrontarse coa idea de continuidade e estabilidade. Nova é a imaxe do festival, a súa web, as liñas temáticas ou motivos que inspiran esta edición (a comedia musical e a relectura da historia ou dos feitos reais a partir de distintos recursos escénicos e dende a voz dos colectivos menos visibles ou dos menos poderosos). Pero os cambios son para construír. Para edificar valores, compromisos e non abandonar obxectivos. Somos un festival que cre na igualdade e na diversidade, que foxe das modas pero que sitúa ao público como protagonista, que entende que un programa tan esixente non ten por que ser exclusivo dunha elite e que pode acontecer na periferia e dende o popular, que pode ser vangardista sen ter a etiqueta posta na fronte, que pode ser independente sen renunciar á mestura, que pode ter coherencia, que pode transformar e axudar á sociedade e á cultura dun país en rede, que pode abandeirar ideas e

proxectos para que se expandan e sexan usadas noutros contextos.

En sintonía co pensamento de Carl Gustav Jung, nunha visión de conxunto e eco-dinámica da vida e da cultura, a MIT tamén pretende evidenciar que cada cousa ten unha función específica e un fin concreto no mundo, na natureza ou nun sistema cultural. (Pascual, 2018)

Sobre a cuestión da identidade, singularidade e carácter xenuíno, pero ao mesmo tempo en igualdade coa visión holística que todo festival ten que ter na súa condición de complemento ou apoio para a emerxencia ou a contestación ás dinámicas internas e externas do seu sistema teatral, temos incidido e tamén serán un elemento de análise relevante nesta tese, o papel das Direccións Artísticas. Neste senso, requiren tamén a elaboración dun pensamento global e posicionado na ambición por coñecer e saber responder, medir os tempos de transformación, valorar os riscos e saber cales son os elementos que estancar e cales os que mudar para manter ese equilibrio relacional pero sen caer nesa denominación que tantas veces lembramos do dramaturgo Sanchis Sinisterra e á que con retranca se refire como "internacional festivalera" (Sanchis, 2021). Nese sentido, no 25 aniversario do festival de Ribadavia diciamos:

Ao longo destes anos procuramos un camiño singular, propio, aliado con moitas mans amigas e xenerosas, pero con personalidade. Quixemos situarnos na singradura dos dereitos. Dereito a accedermos, no noso contexto, á escena diversa, aos valores consolidados dos mestres e das mestras da escena galega e internacional, pero tamén ao risco. Quixemos ocupar o lugar da pescuda, da autoesixencia, do debate e do teatro baixo sospeita, ese teatro do cal falou o dramaturgo Arístides Vargas na súa mensaxe do Teatro Latinoamericano de 2018: "El teatro bajo sospecha ha sido la manera natural de estar en él, porque es el espacio donde se ensaya la indignación, el espacio que se niega a ser colonizado por la actitud reduccionista que lo convierte en una experiencia museística de un deber ser impuesto por la cultura oficial, o el proceder del neoliberalismo que consiste en desactivarlo a través de una política que lo somete a las industrias del ocio, a la sociedad del espectáculo, al discurso de las nuevas tendencias donde se mezclan conceptos sin la menor idea, inmersos en una actividad consumista donde lo nuevo es una mecánica de compra venta, una rutina consumista repleta de conceptos vacíos y conservadores.". O gran dramaturgo ecuatoriano alumeounos coa súa arte en 2011 e agora seguimos o guieiro destoutra luz nun camiño non exento de pedras e trampas. (Pascual, 2019)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Como diciamos hai un par de anos nunha entrevista dun medio de comunicación galego:

Dirixir un festival non é nin moito menos escoller espectáculos. Arredor dun festival hai un pensamento, o deseño duns obxectivos, a planificación dunha estratexia de dinámicas artísticas

> e sociais, a relación da arte co ámbito educativo, a relación co patrimonio, co contexto, as posibilidades de transformación da arte, etc. Eu nunca deixo de traballar no festival, porque o meu traballo, o lugar que habito é o teatro en varios ámbitos, como profesor, como director artístico, como creador e como investigador. Hai proxectos que planificas para dentro duns anos, artistas que coñeces dende hai tempo e que che gustaría convidar, pero ao mellor non se pode concretar ata pasados algún anos. Os proxectos culturais necesitan planificacións a medio e longo prazo. Para que se consoliden iniciativas, para que se visibilice o sentido dun programa, as liñas xerais dunha programación pensada, as tendencias habituais e o estilo dun festival, ten que pasar tempo, para que o público o faga visible e as accións sexan pertinentes. (Pascual, 2020)

Agora ben, exiten diversos retos que nos van permitir definir funcións e misións posibles en base á observación da evolución dos festivais, dende a súa xénese ata a satisfacción das necesidades derivadas dun momento ou as propostas de acción realizadas pola figura da artística. Así, algúns deses retos poderían ser:

1. Festival como servizo público[46], aínda sendo unha organización non necesariamente realizada dende o ámbito público.

Apostar pola acción de servizo con compromiso e a defensa constitucional do dereito público de acceso á cultura, tamén pola acción meditada, transformadora, con vocación de servizo ao común, é apostar por un festival, dende o noso punto de vista, conectado co esforzo e o entusiasmo colectivo, con tarefas continuadas e complexas, coa apertura de novas oportunidades, coas pontes fluídas entre a realidade do contexto e as realidades e retos internacionais, entre o ámbito académico e o creativo, entre o público fiel e aquel que o festival pode conquistar. Apostar pola acción é concederlle ao festival paixón para conquistar e ferramentas para que poida seguir progresando e dándolle satisfacción a cada vez máis xente, dándolle satisfacción e dereitos, pois así consideramos que debe ser un servizo público de calidade no ámbito teatral dun evento delimitado e concentrado no tempo. Os dereitos de teren os cidadáns dese contexto delimitado, coma calquera outra sociedade nun nivel avanzado e consolidado, proxectos culturais sólidos que posibiliten visibilizar e facer crecer ao conxunto do seu propio sector escénico, pero tamén que permitan ter acceso aos grandes mestres da escena internacional no seu ámbito cercano, que posibiliten alianzas

46 Unha das primeiras formulacións da idea dos dereitos sociais para o acceso a un teatro diverso a todas as capas sociais, independentemente da súa formación, nivel de renda ou localización xeográfica no estado, foi formulada por Jean Vilar ao falar de teatro como servizo público, coma a Educación ou a Sanidade, entendendo que o estado debería garantir, sen deixar en mans da regulación do mercado libre privado, que a cidadanía puidese ter a posibilidade de participar na actividade escénica, ao ser considerada como un ben de interese público, xa que logo. O libro que recolle esta idea pioneira en torno ao teatro na época moderna e que tanto percorrido terá nas políticas e nas ideas da xestión cultural posteriormente é: Vilar, Jean (1971): *Théâtre, service public, Gallimard, París.*

e conexións artísticas acompañando e facendo de embaixadores de grupos e creadores propios alén dos marcos e fronteiras que poidan atopar.

Apostar pola acción novidosa nun festival, non deixarse levar polas inercias, as dinámicas habituais ou a parálise froito da desidia é unha maneira de declararlle a guerra ás dificuldades que toda institución destinada a ofrecer un servizo público ten, sobre todo un tan sospeitoso coma o dos festivais, porque alguén o podería considerar supérfluo e secundario na prioridade de asuntos de momentos de recesión ou complexos. Perseguir a excelencia é un principio revolucionario nun servizo público, sobre todo cando a excelencia é case unha obriga no ámbito privado e unha palabra oca no público, porque cingue o fomento da creatividade, a investigación e a constancia dos creadores e creadoras co público desexoso de encontrarse con eles. E un festival, coma un teatro, cando funciona como servizo público, debería querer sempre propiciar o mellor encontro posible, o máis inesquecible.

Os servizos públicos tamén son, na súa definición, servizos comúns e non proxectos personalistas, pois estes acostuman, a diferenza dos compromisos de equidade, sostibilidade, transparencia e participación, romper pontes, posicionarse coma un competidor arrogante en actividades curatoriais, presentarse como un sanador ou un salvador, desprezar a outras institucións da súa contorna e culpabilizar a alleos e estraños das súas problemáticas. Con todo, un servizo coma un festival, que pode chegar a garantir un servizo público pero que tamén ten un selo de autoría, individual ou coral, sempre terá, dende o noso punto de vista, un valor de autenticidade, recoñecemento e confianza.

Un dos primeiros modelos de festival como servizo público, explicado e defendido dende unha posición central do sistema e que en certo modo revolucionou a organización e os futuros ordenamentos de moitas políticas teatrais europeas afastadas da idea neoliberal das industrias creativas e da festivalización mercantil da escena foi Jean Vilar no festival de Avignon, baixo a denominación eterna e tan identificativa da súa idea de teatro popular:

> La logique festivalière, le capital de pratiques et de confiance accumulé au TNP à Paris font d'Avignon, dans cette deuxième moitié des années 1950, la Mecque d'un public et lieu d'experimentation de dispositifs nouveaux pour aller à la rencontre des spectateurs, ceux que Vilar appelle familièrement le «troisième bonhomme» : «Je vous l'ai dit: à chaque fois que vous êtes spectateurs -j'allais dire participants- d'un spectacle à Avignon, l'œuvre représentée prend un sens plus profund el plus vif. Car lorsque le comédien accomplit valablement sa tâche, quand l'auteur a fait la sienne, il reste encore, à l'heure des clarines, ce troisième bonhomme dont tout

> depuis toujours dépend: le public.» La participation imaginaire, créatrice d'un public engagé dans le spectacle, est au centre des théories du théâtre populaire. La foule que Vilar voit vibrer dans la salle de Chaillot ou sur les trevées ventées de la Cour est, pour lui, depuis 1947, un résonateur d'intensité dramatique: «Notre ambition est donc évidente: faire partager au plus grand nombre ce que l'on a cru devoir réserver justqu'ici à une élite. Enfin, la céré monie dramatique tire aussi son efficacité du nombre de ses participants.» L'éloge de la foule est politique sans doute, mais aussi esthétique. (Loyer e de Baecque, 2016: 137-138).

2. Retos dos festivais na xestión de públicos.

Nalgún momento da historia dalgún festival con certa historia ou da xestión e dirección de certos festivais, puido terse esquecido a importancia do público, das accións de presentación deses espectáculos poucos coñecidos dos que fala Pavis (1998) pensadas e encamiñadas para que aconteza algo determinado nese público, que se modifique ou que active certos mecanismos de defensa ou aprobación. Así, o risco, executado na liña duns obxectivos claros, debería ser un dos deberes principais da Dirección Artística dun festival teatral neste senso, sen perder de vista a dimensión pública e popular, pois o risco tamén se manifesta na vontade de facilitar e favorecer o acceso ao teatro a todos os públicos, sen barreiras elitistas nin prexuízos sobre os gustos, ofrecendo tamén ao público infantil propostas escénicas igualmente contemporáneas, innovadoras e sorprendentes, por poñer un exemplo de disidencia do común ou dos tópicos da programación maioritaria (en Galicia, por exemplo con respecto ao sistema hexemónico español). Tamén destaca a coherencia e o coidado nos detalles que rodean á exhibición e ao deseño da experiencia como un dos valores do festival, como son os foros de debate, os cursos e todas as actividades paralelas, xunto coas xuntanzas dos profesionais e dos afeccionados en momentos de separación e conxunción.

Como nos comentan Álex Serrano e Pau Palacios, da Agrupación Sr Serrano, cando en 2015 recibiron o Premio León de Prata na Bienal de Venecia, “o teatro pretende seguir facendo teatro cando o seu camiño seguramente debería transcurrir por outro lado. E é este feito o que nos dá a nós, ao teatro que nos gusta facer, liberdade para crear sen presión nin clixés e á vez nutrirnos desacomplexadamente de toda a linguaxe propia do mundo audiovisual.” (Programa de man MIT Ribadavia 2015). Esa necesidade da exploración, de chamar para o teatro a persoas que nunca repararon no que o teatro nos ofrece, a necesidade de superar medos e prexuízos, güetos ou proteccionismos na mirada do espectador, pode amosarse nun programa dun festival, como poderemos comprobar na descrición da evolución do panorama dos festivais internacionais galegos dende 1984 ata 2020 no capítulo 5. Veremos que pode existir un festival ecléctico pero con liñas de

coherencia, reivindacando tamén o discurso e o pensamento a partir da escena, tamén o goce de descubir elementos novos nunha arte milenaria que, nin por iso, é quen de renacer en cada nova idea ou forma que se leva ao palco se non se lle confire o tempo e as ferramentas para que iso aconteza na súa profunda dimensión.

3. Retos artísticos en canto a linguaxes, formatos e contidos.

Os foros, escolas do espectador, debates, talleres, son un coidado espazo para o encontro, o debate aberto, entrevistas e obradoiros cos creadores e usuarios que visitan os festivais e que intercambian a súa experiencia e relacións coa sociedade. Non sempre existiron, pois non sempre se considerou a mediación como unha das misións relevantes dos festivais. Hoxe son funcións ou actividades estables na maioría dos festivais do ámbito ibérico, como iremos vendo. Eses espazos de cruzamentos e recoñecemento da actividade que rodea ao espectáculo ha de ser a manifestación latente dun gran obxectivo no festival: o aumento da competencia estética, o empoderamento da sociedade en relación co discurso crítico sobre a arte e a busca e consolidación de espectadores/as diversos. Eses foros abertos tamén evidenciarán o feito non crematístico do festival, a filosofía de irradiación daquilo que nunca conclúe nos espazos de exhibición, saltando así ás diversas canles de divulgación, na busca de novos espectadores e do compromiso coa innovación e o progreso da diversa e novidosa produción teatral (contemporánea), facéndoa así mesmo máis accesible para todos os cidadáns e cidadás.

Oportunidades para o sector artístico acompañar á sociedade nunha revisión dos conceptos de creación e difusión, para combatermos prexuízos, opinións desfavorables con respecto aos necesarios investimentos e ás axudas na investigación, formación e creación artística; oportunidades para rearmarnos na defensa da autonomía dos centros de creación, oportunidades para explorar, aínda que a floresta semelle unha selva ameazante, en todo aquilo que o teatro nos dá ou nos pode dar. Pero para iso o festival debe tomar partido, posicionarse non para combater o que non escolle, senón para centrar o seu discurso e liderar unha criba en función dun interese discursivo en favor da visibilización artística. E a dramaturxia contemporánea, piar fundamental en moitos festivais, progresa en cada unha das súas escollas. Faino na mestura, na maneira novidosa de contar ou, mellor dito, de despregar ante nós a súa maquinaria e a súa estrutura performática, tamén como espazos máis dispostos á idea de laboratorio ou de proba.

Os lugares marcados pola xuntanza, os encontros, o estímulo ás novas compañías, as estreas, a escena a vapulear as convencións e as espectativas, o goce da acollida, a sorpresa do que acontece

e se reproduce nunha dimensión local con alcance internacional por vontade popular e non dunha elite, a fortaleza dun equipo de xente xenerosa que sente todo o que fai recibindo e atendendo a miles de visitantes é o que debemos atopar nun festival que defende a liberdade o fai da arte escénica algo menos dependente e máis visible como comunidade.

4. Valor social dos festivais. Retos dos festivais como motores de cambio social.

Con respecto e coidado polo patrimonio inmaterial da escena e con estímulos coordinados á creación viva, con confianza plena no investimento en investigación escénica, con liñas de acción e discursos institucionais que vaian máis alá da estratexia transitoria, con respecto pola diversidade e compromiso coa creación e consolidación de públicos é como se asenta a ecoloxía social dun festival, tendo a idea de permacultura (Mollison e Holmgren, 1978) como concepto inspirador de prácticas que moitos festivais irán aplicando a partir dos anos 80 e 90 (e con máis lentitude no noso ámbito galego, como veremos).

Os centos de persoas que concorren aos atractivos convites dun festival moi visible ou moi prestixioso ou moi apetecible, ou moi competitivo, ou moi estimulante, pode parecer algo agresivo nun primeiro momento con certas dinámicas ecolóxicas que desconfían de aproveitamentos extractivistas ou de concentracións maioritarias, pero penetrar coa absoluta ilusión e vontade de empaparnos nun lugar que non é de tránsito, malia as precariedades que poidan existir nese sistema teatral, non significa estancamento nin descoido. Un festival pode e son moitos os directores que pensan que debe tomar partido, que debe ser unha casa aberta ás coproducións, a ese certo fervor da novidade, á ansia das estreas, á chegada de mestres da escena mundial, á convivencia cos novos valores da creación dramática, á confianza no ben común desas aprendizaxes, sen leiras con grosos valados e con cabida tamén á recuperación de traballos paradigmáticos, ao repertorio ou ao deficitario.

A demostración de que, na súa dimensión global e universal un festival quere seguir defendendo a súa postura radical, é dicir, a súa conexión coa raíz, coa súa identidade, co seu contexto, co presente, coa mirada (auto)crítica, coa necesidade do discurso propio, coa oportunidade de evidenciar que o público é capital, sostible, participativo e comprometido coa accesibilidade en todos os seus sentidos está no seu senso de responsabilidade co mantemento e non co afán puramente expansivo, polo tanto ecolóxico como defende a idea de permacultura. Desenvolver todas as potencialidades dun festival que crece non ten por que conlevar a perda da necesaria dimensión popular, pois hai moitos festivais que cren e evidencian que a cultura (non a industria) só

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ten sentido nos terreos de fertilidade da creación (non da produción en serie), do intercambio (non mercado), da rexeneración constante (sen gurús nin tutelas, pero si con ferramentas para amar o descoñecido), do respecto pola diversidade e a predisposición para emprender novos camiños. Un festival pode saber emprender novos vieiros cun bo mapa para non nos perderse por sendeiros quizais xa coñecidos e transitados, ou non, pero que dende logo a nosa íntima relación con eles e a nosa mirada concreta deben vir apoiadas pola honesta disposición ao coñecemento.

Cando Erwin Piscator (2013) nos di que "a íntima relación co seu tempo, primeira premisa e último fin do teatro, determina un proceso constante de transformación dos seus materiais e do seu contido ideolóxico, para que, deste xeito o teatro non sexa meramente expresión do seu tempo, senón en situacións decisivas, tamén o seu motor e moldeador" estanos falando do carácter adiantado, visionario e popular do teatro, algo que moitos festivais consideran esencial, moi oposto á idea de brillo e fogo de artificio ao que pode derivar se se somete a un baleirado de sentido da súa responsabilidade como elaboración de guieiros ante a aceptación de crises (cambios) transformadoras.

5. Retos de xestión nos festivais.

Recoñecer certa vaidade ou egoísmo na Dirección Artística dun festival é algo que ás veces acontece, como veremos cando existen escasas redes ou accións para o beneficio ou fama prioritariamente do evento ou cando existe unha postura honesta nesa situación do festival, pero iso non debería anular nunca que ese escudo tamén pode vir acompañado da xenerosidade que supóin coidar, recoñecer, respectar, distanciarse e valorar en toda a súa medida o traballo dos demais como responsable dun festival. Facer un programa non é facer un mostrario dos gustos persoais de quen dirixe, senón algo moito máis complexo a nivel artístico, como veremos. É crear escenarios de contraste entre obras que conviven. E as liñas estéticas ou discursivas dun festival, aínda sendo dirixido por unha figura que tamén sexa a dun creador e non só puro xestor, nunca deberían ser reflexo directo das convicción desa dirección-xestión, senón máis ben reflexo do contraste de xente creativa que faga chegar a un camiño de convicción non tuteladas.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Ao fío desta consideración e concordando co principio de contraste, como espazo activador, deberían comezar as consideracións sobre as funcións da Dirección Artística dun festival e as primeiras experiencias nesa responsabilidade. Co tempo, un director ou directora artístico debería tomar consciencia de que entre todas estas tarefas á fronte dun espazo escénico, unha das principais é a de ser un posibilitador, deseñando territorios para que xurdan complicidades entre creadores,

pero tamén cos públicos. A complicidade co territorio, sen dúbida, é o que dota a un festival da necesaria independencia, en alerta e á espreita, fuxindo do franquiciado do mercado de festivais adornado con sabores locais. A complicidade cos públicos maioritarios e minoritarios é, quizais, o que permite que un festival popular (volvendo á idea de festa) sexa un festival radical, porque as raíces son fondas abondo como para intervir e crecer con novas pólas e retoños ao mesmo tempo. Sen subestimar a intelixencia da comunidade. Tan importante é concederlle unha oportunidade como non desprezar as capacidades de comprensión da comunidade na que se pretende desenvolver un novo proxecto. Non parecen solucións intelixentes posturas de oposición para activar outras formas de circulación ou para ensanchar os conceptos da arte escénica usando tamén o escenario de maneira (im)propia nin só funcional. En fin, para propiciciar cambios nos modelos de xestión e relación entre usuarios e creadores, asuntos cos que dende logo non convén frivolizar nin adoptar posicións narcisistas.

Veremos agora cales son os obxectivos perseguidos, se se cumpren ou non e cales son os porqués ou mesmo se todos os festivais comparten estas características, pois algunhas delas teñen que ver con certos posicionamentos éticos ou sobre a priorización dun aspecto sobre outro. Así, podemos considerar diferentes fases de organización dun festival:

-Ideación e observación. Non tanto planificar e idear o nacemento do festival (que tamén), senón o pensamento arredor dunha edición en concreto. Que temas, que ideas, que actividades, con quen e para quen? Observar a realidade, ceder ou afastarse da actualidade, buscar unha reacción, unha experiencia, unha mobilización a partir do "menú" escénico e do seu contorno, da maridaxe se se nos permite continual co símil culinario.

-Organización e planificación. Escoller os días, os horarios, os lugares, a imaxe, os materiais e as formas. Todo ten un sentido que acompañará, reforzará ou anulará o que pensamos e queremos transmitir e provocar.

-Desenvolvemento. Incidir no acontecemento real, deixar fluír, contaminarse de reaccións inesperadas ou calmar e auspiciar outras vías. Durante a fase de realización, cando o festival está máis vivo e latente no día a día da cidade, vila ou espazo en que ten lugar, suceden cousas que o festival pode visibilizar (a través das súas canles e redes, dos seus medios e infraestruturas)

-Autoavaliación e valoración dos resultados. Deixar correr o pouso que o festival deixa tras a resaca da súa actividade sería pouco intelixente. Andar os camiños futuros, aliviar os esforzos e os

entorpecementos que se presenten no futuro de cara aos obxectivos e dinámicas que o festival queira revisitar e rehabilitar no futuro será máis produtivo e eficaz se se planifican ou aproveitan certos ámbitos de reflexión propia, cara dentro.

En todas esas fases debe estar presente o destinatario, o seu perfil, o modelo para o cal o festival traballa, o cómplice, o buscado, o enfocado, ese que a Estética da recepción denomina como receptor implícito, ideal ou modelo. Despois está, por outro lado, o espectador empírico, o real, do que sabemos moi pouco, como di Sanchis Sinisterra (2010) falando de dramaturxia, dos textos, pero tamén do deseño da recepción dun festival sería válido. Sabemos tan só cinco cousas segundo o dramaturgo: sabemos que procede do real e vai ingresar noutra esfera diferente á súa, sabemos que sendo un individuo quere participar dun acto colectivo, que non acude coma unha páxina en branco xa que vén cuns pre-conceptos, pre-xuízos, pre-espectáculos determinados na súa cabeza, en cuarto lugar sabemos que vai entrar nunha especie de xogo e de interacción e cómpre explicarlle as normas, convén que sexa instruído sobre cal é o segmento que o festival selecciona ente os seus ollos, que segmento do mundo, as convencións e os principios estéticos e finalmente, en quinto lugar sabemos que pode abandonar e pode desertar de moitas maneiras (de xeito ostentoso ou de maneira máis subtil, dende o comezo e volver ou empezar a marchar pouco a pouco...). Estes aspectos tan relavantes son cruciais dende o noso punto de vista no traballo de deseño e nas tarefas da Dirección Artística das que falaremos no seguinte apartado. Son esenciais porque queremos incidir, manipular nun sentido estrito e literal na súa percepción das cousas e que mude cara un determinado punto a súa mirada:

> Todo esto lo hacemos, evidentemente, pero es conveniente reflexionar sobre el hecho de que no somos impunes, que ese espectador ideal o implícito que estamos construyendo es un ser probablemente delicado al que hay que diseñar con mucha meticulosidad, porque tiene que servir de matriz para la transformación. (Sanchis, 2020: 17)

Tamén podemos considerar as razóns que segundo Alonso de Santos (2007) poden facer acudir a unha representación ou acudir a un festival se ampliamos esta decisión dunha persoa espectadora e que para o estudoso, tal actitude ten que ver coa razón que motiva a súa asistencia e que polo tanto convén saber para incidir e favorecer que esa asistencia sexa maioritaria, selectiva, condicionada, cautiva, etc. As razóns, serían, de ir:

> a. En busca de diversión (deseo de alejamiento de sus problemas y de integrarse en un mundo e ficción).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

b. Por necesidad de estímulos (emociones y posibles respuestas activas: risa, compasión, empatía y placer ante la belleza).

c. Deseos de esclarecimiento (quere comprender y conocer posibles respuestas humanas).

d. Relaciones sociales (entrar en contacto con un grupo humano que tiene gustos semejantes, o con ideas similares a las nuestras).

e. Moda (participar de las corrientes y gustos de su época, se sea o no consciente de ello).

f. Aprendizaje cultural (mitigar la insatisfacción interior de "lo mucho que nos queda por saber", dentro del nivel cultural en que estamos situados). (Alonso de Santos, 2007: 525-526).

Desta clasificación do dramaturgo e teórico do teatro podemos concluír que para un festival e para o seu equipo de organización, especialmente para a Dirección Artística, será moi importante, para evitar frustracións ou falsas esperanzas, ter en conta de que maneira se comunica e se expresa o que vai atopar a persoa, cal é o reclamo, cal o tipo de convite e as posibles relacións que alí se van establecer, tendo en conta tamén as espectativas e as súas modificacións e como estas van incidir na posterior valoración final do público e a súa decisión de repetir, consolidar unha idea, imaxe e confianza no festival ou ser vítima dunha insatisfacción derivada polo escaso nivel de coñecemento, empatía ou apredizaxe a todos os niveis que alí atope.

7.2. Propostas para a mellora da figura da Dirección Artística e para o establecemento dunha nova disciplina académica.

Logo das esixencias e da complexidade que se agocha tras unha aparente actividade sinxela da Dirección Artística dun festival escénico, onde nos pode parecer que con ser algo habilidoso e ter certa audacia para asuntos de selección e xestión no marco das artes escénicas, con algunha noción no campo, xa calquera persoa podería desenvolver esa tarefa, imos reflexionar sobre competencias e formación específica.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ao non estarmos diante de profesións colexiadas, tanto nesta coma noutras do sector escénico, poderían ser efectivamente ocupadas por perfís diversos en tanto que non está regulada nin en marcos normativos (non existe unha Lei de Artes escénicas para tal fin) nin académicos. Con todo, neste apartado queremos propor outra das cuestións que dende o noso punto de vista máis poden supor de novidosa, xenuína ou valiosa da nosa investigación, que é a formulación dunha serie

de preguntas, a exposición de motivos por parte de diversos profesionais do ámbito que nos animan a repensar e concretar esas ideas encamiñandas a formular unha nova área de coñecemento e unha serie de obxectivos e deseño competencial para o que podería ser un grande avance profesional e normalizador da mediación escénica, do encontro e acompañamento da creación coa cidadanía: a formación regrada na Dirección Artística de festivais e espazos escénicos.

Unha das investigadoras que máis nos ten inspirado neste asunto é a antropóloga Lucina Jiménez, que nun artigo sobre o concepto de democracia cultural xa nos adianta:

> Necesitamos impulsar la renovación generacional y conceptual de los cuadros directivos y promotores del sector cultural, de los programadores y de los propios grupos artísticos. Hace unos días, en un diálogo amistoso orientado hacia la búsqueda de cooperación entre un organismo público y ConArte, uno de los funcionarios presentes en la reunión, con muchos años en el cargo, apeló a su misión institucional y a su "haber hecho las cosas así desde hace más de cinco años" para explicar por qué la colaboración no había sido fácil. No mentía, sin embargo, ese razonamiento apegado a la norma y a lo establecido, es justamente lo que está en crisis, es insuficiente o requiere de un profundo replanteamiento a la luz de las nuevas demandas sociales y el avance internacional en materia de derechos culturales, para atender las necesidades de vinculación entre educación y cultura. La misión de los organismos culturales, sean públicos, civiles o privados, no se establece de una vez y para siempre. Hoy más que nunca están en tensión, en proceso de revisión y en no pocos casos frente a una necesidad de ruptura de sus propias fronteras; de no hacerlo así, nos empeñamos a forzar una maquinaria que no sólo necesita aceite, sino un nuevo diseño. Es necesaria una nueva relación entre el sector público y el civil. La construcción de ciudadanía cultural no supone sólo el trabajo de formar públicos, implica también, y seriamente, la construcción de una nueva democracia cultural en la cual sea posible alentar no sólo el consumo, así sea de bienes y servicios culturales, sino también la creación, la producción y sobre todo la circulación, distribución de lo producido.". (Jiménez, 2009: 38)

Igualmente, no ámbito galego, tamén resulta moi relevante o estudo e defensa da profesionalización e formación específica que manifestan Caride e Pose (2021), ao indicar no seu informe que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> cabe lembrar que as profesións se conciben e desenvolven en e para a sociedade, con funcións, responsabilidades, prestacións, tarefas das que se ocupan persoas ás que se recoñece unha determinada competencia e lexitimidade para o seu axeitado "desempeño social"; o que presupón unha formación especializada e sistemática en diferentes ámbitos do saber e das súas

> aplicacións prácticas. Aínda que tamén, unha base moral na que basear as decisións e actuacións que emprenden, máis aló dos fundamentos técnicos-instrumentais e das aptitudes concretas que cada profesión esixe. (Caride e Pose, 2021: 16)

Así, unha vez detectadas as necesidades reais e ambiciosas de cara á mellora substantiva dunha realidade social e cultural como é a dirección dos festivais, pode producirse a formulación e concretización do marco disciplinar que podería perfectamente sumarse á realidade formativa dos centros superiores en que se impartes as ensinanzas de Arte Dramática no Estado español, como imos ver. Así, unha posibilidade sería incorporar un novo itinerario na especialidade de Dirección escénica e Dramaturxia ou unha nova especialidade por si mesma, que debería conducir ao título de Grao en Arte Dramática, na "Especialidade de Dirección Artística", botando man no disposto no artigo 8 do Real Decreto 630/2010 do 14 de maio, polo que se regula o contido básico das ensinanzas artísticas superiores do Grao en Arte Dramática establecidas na Lei Orgánica 2/2006, de 3 de maio, de Educación, en que se propón a

> Creación de nuevas especialidades. 1. Las Administraciones educativas, vista la propuesta de los centros, podrán proponer la creación de nuevas especialidades. 2. En la propuesta de creación de una nueva especialidad deberán definirse las competencias específicas y el perfil profesional correspondientes a dicha especialidad, y las materias obligatorias de especialidad, los contenidos y créditos correspondientes. 3. El Gobierno, previa consulta a las comunidades autónomas y al Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas, resolverá sobre la creación de nuevas especialidades.

Posteriormente, cumpriría que en cada Comunidade Autónoma se levasen a cabo as modificacións de curriculum ou as incorporacións que fosen necesarias froito da aparición dunha nova especialidade de estudos que se podería concretar en diferentes materias dun novo itinerario formativo, como veremos máis adiante. No caso galego, tería que reflectirse nunha modificación do Plan de Estudos da Titulación Superior en Arte Dramática na especialidade de Dirección escénica e Dramaturxia, que aparece recollido no Decreto 179/2015 (DOG do 7 de decembro de 2015), e cuxo desenvolvemento se verá reflectido nas programacións docentes de cada unha das materias que o integran.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Froito da súa participación na Escuela de Verano da Red Española de Teatros, Auditorios y Festivales de Titularidad Pública, a autora anteriormente citada constata un conxunto de cuestións, certezas e desexos que os actuais programadores do sistema teatral español lles manifestaron no proceso de realización dun taller sobre creación de novos públicos. Parécennos moi pertinentes e

valiosas esas constatacións en tanto que as podemos poñer en proxección coa formulación dunha especialidade de estudos de carácter formal adecuada ás realidades profesionais do sector e aos retos dunha nova sociedade que en moitos aspectos demanda unha nova configuración e revisión profunda das estruturas e procesos de encontro do público coa creación escénica:

> los programadores necesitan formarse en relación con las estéticas contemporáneas y nuevos enfoques para que puedan ir más allá de la contratación de artistas, la visita a ferias, la evaluación de propuestas, la definición de cachés y las tareas rutinarias de producción o promoción. Infinidad de preguntas se exploraron: ¿Qué se programa y por qué? ¿Para quién se programa? ¿Qué subyace detrás de lo que un programador elige? ¿Quién o quiénes deciden sobre lo que ha de programarse? ¿Cómo navegan los programadores en el ámbito del mercado artístico para no sucumbir ante las modas? ¿Cómo lograr un equilibrio entre la estadística de taquilla y la innovación artística? ¿Cómo convoco a los públicos, son iguales quienes se interesan por el jazz que quienes se interesan por las llamadas "músicas del mundo"? ¿Se puede mezclar a los adolescentes con públicos melómanos? El reto de ser público en el siglo XXI. (Jiménez, 2009: 39)

Son moitos os cabos soltos e as necesidades de formación que se deixan no aire e que, retomando os parágrafos anteriores, poden dar pé ao desenvolvemento dese itinerario formativo novo tan evidentemente necesario para a transformación real e a mellora da integración laboral dos xa existentes nunha realidade plural, interconectada e imbricada na igualdade de nivel formativo de todos os axentes implicados.

Deste modo, podemos proceder, seguindo ao profesor Vieites (2013), especialista en Pedagoxía e Educación teatral, que á súa vez segue aos profesores Trilla e Marfull, para construír un discurso propio da Dirección Artística como disciplina científica, tal e como Vieites o fai coa Pedagoxía Teatral nos niveis ontolóxico, epistemolóxico, teleolóxico, fenomenolóxico, axiolóxico, metodolóxico e tecnolóxico ou de contidos. Pero imos considerar de momento a urxencia e a enorme pertinencia de considerala como especialidade académica, da que derivaría un itinerario con materias específicas á par da materias de formación básica existentes que incidirían nas necesidades detectadas no sector profesional actual anteriormente expostas por Jiménez e tamén por nós no estudo do campo escénico galego.

Esa relación entre as necesidades detectadas, os cambios necesarios para a expresión e conversión real da reflexión académica e profesional da Dirección Artística que tanto nós coma os estudosos anteriormente citados en capítulos prececedentes levamos a cabo, terá que ver, nunha

lóxica de transición e evolución futura do sistema teatral galego e do sistema teatral español, coa habilitación de novos profesionais. Novas fornadas de profesionados chamados a integrarse cunha serie de ferramentas e avais formativos que poidan substituír ou tomar o relevo paulatinamente ás distintas xeracións de "programadores" dos teatros, auditorios e festivais de titularidade pública do Estado español con maiores garantías de desenvolver as necesidades e habilidades que se demandan nos novos tempos e coas novas ideas transdisciplinares da creación e difusión escénica como un dereito da cidadanía de participación, inclusión e reforzo interartístico. Tamén, sen agardar necesariamente por unha remuda lenta de xubilación de todas as xeracións dos actuais profesionais deste ámbito, esta opción formativa tamén sería unha oportunidade de reciclaxe e oportunidade de habilitación formativa para os actuais corpos profesionais.

Deste modo, ofrecemos posibles liñas de actuación para ese posible desenvolvemento da Dirección Artística como itinerario e tamén para todas as materias de formación específica e/ou complementaria en que poida desenvolverse dito itinerio nos estudos superiores de Arte Dramática:

- Determinar e sistematizar por qué, para qué, con quen, como e que queremos facer do festival e/ou espazo teatral que debemos dirixir.

- Proxectar a Dirección Artística á escala social e empregar todas as ferramentas da arte teatral aplicadas á (re)construción da identidade do espazo artístico que se dirixe, reinterpretando o territorio, debuxando novas centralidades, falando dos retornos socioeconómicos e do propio concepto de identidade como cohesión e integración diferencial e non como separación ou distinción excluínte.

- Saber determinar os valores intanxibles e poñer en valor un espazo teatral ou festival como un lugar vivo e activo na comunidade, como espazo xeográfico aberto e visible á cidadanía pero tamén como espazo para construción de saberes en torno á arte do teatro, onde os factores físicos e conceptuais entre en xogo de maneira rica e rigorosa.

- Formar na xestión das capacidades de mediación, de ordenación do tempo e dos marcos de convivencia das persoas usuarias e das que están por vir. A Dirección Artística como deseñadora dos contextos necesarios antes da urxencia da súa demanda, sabendo orientar en diferentes niveis e co acompañamento interdiscipliar preciso os camiños da transformación social a través da educación e a recepción teatral.

- Ofrecer vías de asentamento de códigos de boas prácticas, procesos de participación plural e acompañamento na innovación da creación e produción escénica en todas as sús fases e niveis, non só nas tarefas de produción, xestión económico-financeira ou administrativa, senón tamén no desenvolvemento ecolóxico da acividade, en sintonía cos valores e visión dos deberes públicos, garantindo un ordenamento e autonomía da institución onde non haxa nin intromisión nin instrumentalización partidista dos servizos públicos da cultura escénica.

- Construír as bases para a elaboración de plans de autoavalición dos procesos e actividades da Dirección Artística que permitan ter capacidade de corrección ou cambio, ben a través da foto fixa ou a través dos plans plurianuais trazados pola Dirección Artística.

Desta construción dunha nova oferta formativa para as tarefas de difusión da creación escénica e da súa avaliación posterior de xeito constante e permanente, derivarase e traducirase a esixencia dunha nova realidade profesional da Dirección Artística en Artes Escénicas, unha nova realidade máis inclusiva e cualitativa do que supón o perfil técnico das actuais figuras dos programadores/as e que debe ter en conta as variables que Vieites (2004: 160-165) rastrexa na literatura especializada sobre o concepto de profesionalidade pra aplicar no seu caso á Dirección de Escena. Estes serían, tamén moi pertinentes para o noso caso:

A. “Definir con claridad un ámbito propio de actuación”. A especialización, como di o autor, non ten que ver coa exclusividade e o ámbito de actuación da Dirección Artística ten que ver co nivel de esixencia que ten unha actividade que vai máis alá das múltiples tarefas que ten un técnico de cultura, figura habitual que ocupa a maior parte da xestión dos teatros e algún festival no noso país. Entre as súas funcións estaría a de coñecer a diversidade de estilos, xéneros, tendencias, realidades internacionais, historia e modelos dramatúrxicos para intervir dende a creación, a elaboración de residencias, propostas de coprodución e actividades de mediación en todo un corpus e dinámicas asentadas nos procesos canonizadores existentes. Intervir consciente e responsablemente. Esíxeselle tamén non só facer, senón pesnar sobre o facer e expresar clara e pertinentemente as metas e os resultados esperados e acadados da súa actividade en termos artísticos e sociais.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

B. “Preparación científica y disciplinar”. Tal e como acabamos de explicar, a mellor ubicación desta formación, dende o noso punto de vista, estaría no lugar que actualmente ocupan os estudos superiores de Arte Dramática no estado español.

C. “Establecer una identidad profesional”. Do mesmo xeito có perfil de persoal bibliotecario, técnico de normalización lingüística ou técnico/a de servizos turísticos son hoxe en día perfís profesionais construídos tamén en base ao recoñecmento e prestixio social que a cidadanía identifica como necesarios e cunha determinada cualificación para poder prestar un servizo de calidade,

D. “Ejercicio profesional real o dedicación plena”. A diferenza entre exercer puntualmente para saír do paso, ademais nun evento concentrado que pode durar entre unha semana ou un mes, non significa que a adicación só se restrinxa aos arredores do marco de celebración. A coordinación de equipos (técnica, persoal de billeteira, persoal de produción e hospitalidade, comunicación, montaxe e carga e descarga, etc.) require de tempo máis alá desa execución, moito máis aquelas tarefas permanentes como a xestión de patrocinios, a documentación, as relacións externas, a proxección académica e social do festival, etc. Como vimos no capítulo anterior, ningún Director Artístico dos entrevistados exerce en exclusiva esa actividade, mais tampouco é un requisito ou condición para a profesionalización, mais a plena adicación si, compatible con outras tarefas afíns. O mesmo poderiamos dicir da Dirección Artística de teatros con programación estable, en termos xerais.

E. “Considerar una ideología profesional propia”. Ten que ver coas normas e valores, como explica o autor. Derívase, polo tanto que a súa consolidación terá que ver coa evolución paralela da seriedade, rigor e consideración real que a comunidade, na expresión do seu marco competencial e institucional lle dea ao lugar que ocupan os festivais (léase teatros ou auditorios) no seu espectro simbólico, orzamentario e de visibilización.

F. “Formación permanente”. O autor cita a Morin (1996) para falar do principio de incompletude e de incertidume, en canto todo exercicio profesional presenta novas realidades e contextos que requiren autoavaliación, actualización e reciclaxe profesional constante. Iso implica recursos e disposición para acometer un plan que vaia máis alá das boas intencións e do talento ou éxito fugaz.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

G. “Derechos sociales, individuales y colectivos”. A lexitimación social é un proceso vivo e progresivo, polo que os dereitos do seu desenvolvemento será tanto para os axentes emisores coma para os receptores, pois ten que ver tanto coas condicións nas que se exerce o traballo como coas que ofrece un servizo. Máis alá das peculiaridades de cada festival, un marco xeral de garantías e dereitos vai ser un chanzo de valor e progreso do propio sistema escénico ao marcar amén

responsabilidades propias e colectivas.

H. “Autonomía en la actuación, compromiso deontológico y código ético”. Ten que ver cos códigos de boas prácticas e o bo aproveitamento dos recursos e confianza que a sociedade deposita en quen ten a responsabilidade de liderar un proxecto, neste caso un festival internacional para o ben común do territorio e da sociedade. A liberdade para guiar e deseñar, en base a uns criterios que poden derivar ou non de certas directrices políticas, en ningún caso se deben confundir con inxerencias ou intromisións nas plenas capacidades de proba erro e asunción de responsabilidades de toda a tarefa da Dirección Artística en todo canto usa para conseguir os seus obxectivos e todo canto prioriza para logralos eficazmente.

I. “Posibilidad de desarrollo de una carrera profesional”. Finalmente, para definir a profesionalidade, o autor considera este criterio como lexítimo dereito de establecer un percorrido como profesional que fai, ensina e avalía o exercicio das súas competencias profesionais para fortalecelo e engrandecelo.

No mesmo sentido, a construción dunha profesión é tratada polo profesor Caride (2002) para falar do Educador/a Social. Resultan claras e moi pertinentes as palabras do autor para diferenciar entre ocupación e profesión, que é a ambición que debemos procurar para mellorar o noso ámbito, o da ocupación responsable da conexión entre creación e recepción pública, que dende o noso punto de vista tanto teñen ilustrado e experimentado os directores/as de festivais para poder fixar tamén como perfil profesional:

> (...) la ocupación se asocia al conjunto de tareas que constituyen y delimitan la actividad productiva humana en un puesto de trabajo determinado, mientras que la profesión se refiere a la cualificación y habilitación requerida para que puedan desempeñarse ciertas ocupaciones, independientemente de que éstas se concreten o no en un puesto laboral; esto puede suponer que una persona esté habilitada como profesional careciendo de ocupación o que la ocupación que realiza no coincida con dicha habilitación. (Caride, 2002: 97)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A heteroxeneidade de perfil formativo, experiencias e habilidades dos directores/as artísticos dos espazos e/ou festivais internacionais en Galicia e en España (dende o director/a de escena ata o Licenciado en Filoloxía, do dramaturgo/a sen experiencia previa en xestión ata o técnico/a en xestión cultural sen coñecementos específicos en Arte Dramática) lévannos a ter moi en consideración a literatura previa sobre a Socioloxía das profesións para avanzar no noso ámbito unha vez que coñecemos os antecedentes, historia dos festivais internacionais, definición da

Dirección Artística, debilidades, oportunidades, fortalezas e ameazas da denominada programación teatral e potencialidades para a súa transformación nunha serie de criterios e atributos propios dunha realidade profesional, tal e como as enumera o propio Caride (*Op. Cit.*, 98-99) despois de analizar o que diversos estudosos teñen publicado sobre esta cuestión. Así, o citado autor resume os puntos de consenso que poden existir para construír unha profesión en base á formación e posterior aplicación, como faremos para o noso caso:

- "Disponibilidad de un corpus teórico sistemático." Todo o coñecemento científico que ten saído das Escolas Superiores de Arte Dramática, dos Masters de Xestión Cultural e dos ensaios sobre mediación (máis alá da produción e xestión) son abundantes e crecentes nos últimos anos.

- "Una formación técnica reglada." Que propomos e xustificamos en liñas anteriores e que cumpriría resolver normativamente para a súa inserción curricular como itinerario formativo na Titulación Superior de Arte Dramática, especialidade de Dirección escénica e Dramaturxia.

- "El reconocimiento social de las actividades". Consideramos que para contribuír a este recoñecemento paulatino cómpre necesariamente a axuda lexislativa, aquela que confire un marco de deberes claros para todos os axentes sociais implicados na transformación dunha dinámica que non exluirá a ninguén senón que irá transicionando a unha realidade nova.

- "La existencia de un colectivo, más o menos organizado en torno a una cultura profesional diferenciada." Aínda que xa existen colectivos, como pode ser AFEARTE, Asoaciación de Festivais de Artes Escénicas de Galicia, este moitas veces non trascende as funcións de defensa de intereses particulares ou comúns ao lexítimos desexos de apoio e contribución para a obtención de recursos e axudas ou como canle de interlocución colectiva diante das Administracións. Como colectivo que reflicta unha cultura profesional diferencia pode estar máis próxima a AGPXC, que nace en 2008 como representación galega dunha federación estatal do seu ámbito para ser un espazo de encontro e reflexión do perfil profesional, elaboración de manuais de boas prácticas,a resolución de dúbidas legais do ámbito cultural e a atención a diversidade de necesidades de cada subcampo cultural. Neste terreo é onde debería explicarse e asentarse un novo perfil, na nosa opinión, dentro do conxunto de colectivos profesionais adicados á xestión cultural, pois non é o mesmo o dun bibliotecario ca un técnico socio-cultural, un Director/a Artístico/a dun teatro ou festival ca un curador/a

ou Director/a dun museo ou un Produtor/a de eventos.

- "El respeto a un código de deontología y ética profesional". Entendendo a Dirección Artística dun festival ou dun teatro como servizo público e non como práctica extractivista, como temos reflexionado con anterioridade, é preciso que certas dinámicas de competencia, uso de información, xestión de recursos e prácticas de produción poidan ter unha guía propia como existen noutros ámbitos profesionais ou cercanos a este[47].

Establecidos algúns criterios en relación á posibilidade dun perfil profesional para a Dirección teatral de espazos escénicos, diferente da escéncia, consideramos necesario falar sucintamente dos ámbitos en que tal perfil profesional desempeñaría as súas funcións, e cales serían estas (teatros, festivais, compañías de teatro, eventos, museos, auditorios, pazos de congresos...), e dar unha idea sequera aproximada das competencias terminais que se pretenderían desenvolver e acadar e das áreas de coñecemento fundamentais nun plan de estudos, que non imos formular, pois iso sería labor dunha comisión académica.

As tres competencias básicas desta especialidade de Dirección Artística de espazos escénicos poderían ser:

- Coñecer e aplicar os principios básicos da mediación cultural para aplicalos á intervención en dinámicas de creación e recepción escénica de diferentes contextos e territorios.

- Definir, analizar, detectar e elaborar un discurso propio en base á elaboración de repertorios escénicos, así como aplicar as bases teórico conceptuais e históricas das Artes Escénicas á posta en funcionamento, mantemento ou habilitación de bens e servizos para as diferentes fases da creación e investigación e difusión escénica, sabendo integrar produtiva e eficazmente a todos os seus axentes participantes.

- Dominar as ferramentas e habilidades para manexar con bo criterio os bens e recursos que se han pór a disposición do público e que supón unha correcta gobernanza e xestión de equipos técnicos e artísticos para tal fin en calquera espazo de residencia, creación e/ou exhibición escénica.

47 Véxase o *Manual de Boas Prácticas na Xestión Cultural para Espectáculos ao Vivo*, elaborado por Patricia Hermida e Ángel Dieste e editado pola AGPXC en 2021. Aínda que está moi centrado na fase de realización e execución e non tanto na fase de ideación, planificación e deseño, é un bo paso primeiro para ese desaxado código deontolóxico que debe ter tamén unha nova profesión coma a da Dirección Artística de espazos escénicos.

As principais áreas de coñecemento poderían ser Teoría da Comunicación, Dinámica de grupos, Estética ou Dramaturxia da Recepción, Animación Teatral e Sociocultural, Teoría e Historia Teatral e Xestión Cultural. Esta especialidade da Dirección Artística de espazos escénicos, que compartiría materias troncais da Titulación de Arte Dramática, tamén precisa acudir a outras áreas de coñecemento lindeiras coa Xestión e Produción ou a Lexislación no marco específico do ámbito laboral dos espectáculos e da organización de eventos, pero tendo en conta que as súas tarefas están encamiñadas máis cara o artístico e non tanto cara o financeiro nin o técnico, pois convén delimitar a Dirección Artística da Dirección Xerente ou da Dirección Técnica ou de Produción. Aínda que en moitos casos a precariedade de recursos e da propia estrutura das Administracións leve a que a Dirección Artística teña que ocuparse ou integrar o perfil das outras na maior parte dos espazos existentes na actualidade, iso non quere dicir que non debamos facer unha delimitación técnica, profesional e formativa de cada unha delas alén da descrición da realidade. Velaquí, polo tanto, o noso bosquexo de percorrido académico para a habilitación profesional de quen se debe ocupar con carácter de exclusividade nun ámbito tendente á mellora e consolidación da difusión escénica a crear e propiciar servizos de calidade que poñan en valor o patrimonio, as persoas creadoras, as obras, as infraestruturas e a realidade socio-comunitaria.

7.3. Revisión das preguntas de investigación, hipóteses e obxectivos.

Chega o momento tamén de retomar o que formulabamos ao inicio, nas nosas hipóteses de traballo, para comprobar, á vista dos resultados obtidos, se tales hipóteses, relacionadas coas catro principais preguntas que funcionaron como motor de arranque e pescuda, teñen unha resposta clara e así vermos de que maneira se confirman ou non, e tamén antes de formular as conclusións finais. Tamén poderemos avaliar o grao de cumprimento dos nosos obxectivos.

Así, cando nos preguntabamos ao comezo sobre as funcións fundamentais dos festivais internacionais de teatro en Galicia, se terían mudado ao longo do tempo, en paralelo á profesionalización, expansión cuantitativa e proxección social doutras institucións e axentes do propio sistema, podemos comprobar que en certo modo si, por contacto e por ampliación da diversidade e cantidade de festivais internacionais dende 1984 ata 2020, pero case sempre as funcións serán as de complementar, substituír ou subsanar un déficit de programación estable nunha cidade, vila ou comarca. Ese é o principal rol activo e propositivo dos festivais con respecto ao sistema e o marco analizado, mentres que outras evolucións teñen un carácter moito máis pasivo, é dicir, son evolucións froito da inercia da propia creación que incorpora estilos, xéneros ou formatos

novidosos, pero que escasamente veñen impulsados polos festivais ata a primeira década do século XXI, onde si vemos que os festivais comezan a tomar a iniciativa para seren algo máis ca un simple contedor de propostas sumadas, cun incremento notable de actividades paralelas, coproducións á marxe das convocatorias públicas ás que teñen acceso as compañías teatrais para tal efecto ou implementando estratexias novidosas e exploratívas para o estímulo de novos públicos e dos habituais, así como maneiras orixinais de relación co territorio que puideron suscitar o interese doutros espazos escénicos de actividade regular ao longo do ano. Isto moi probablemente ten que ver co aumento da oferta educativa (posgraos en Arte Dramática, cursos especializados, Aulas de Teatro Universitarias, a propia ESAD de Galicia, etc.), o coñecemento e contacto da realidade de xestión doutros festivais internacionais noutros sistemas culturais de prestixio ou coa remuda de equipos de traballo e dalgunha Dirección Artística.

Unha das preguntas que nos acompañou dende os inicios foi a das funcións específicas que teñen as Direccións Artísticas nos festivais analizados, noutros festivais internacionais de artes escénicas da contorna e unha vez que poidamos describilas e detectalas, analizar e interpretar cales se deberían incorporar dende o noso punto de vista para unha mellora substantiva do perfil profesional das mesmas. Tal e como intuiamos na formulación da correspondente hipótese vinculada a esta pregunta, en Galicia existe unha diversidade bastante ampla de tipos e funcións da Dirección Artística nos festivais internacionais de teatro, dende as colexiadas ata as artísticas, as vinculadas a unha Asociación Cultural sen ánimo de lucro ata as de creadoras integradas en compañías profesionais, aquelas máis personalistas e aglutinadoras de moitas tarefas a aqueloutras que só asomen un rol máis próximo á idea curatorial.

Na nosa investigación quixemos partir desta análise e do que se ten indicado en circuítos e contextos profesionais en relación á situación de crise permanente e moitas veces falta de conexión real do sistema escénico coa diversidade social e coas maiorías sociais para ponderar en que grao a figura da Dirección Artística pode ter un papel activo, responsable e de oportunidade para mellorar esa relación social. A consulta de artigos, o traballo de campo cos cuestionarios, informes do CCG e entrevistas a Directores/as Artísticos/as permitíronnos ver que existe unha oportunidade real e unha necesidade de mellora do conxunto do sistema a partir da formulación profesional do perfil da Dirección Artística (en xeral en todos os espazos escénicos e coas particularidades propias dos festivais) e do seu correspondente articulado nun novo itinerario formativo. Estabamos no certo cando expresabamos a hipótese de que era posible singularizar este perfil no marco das profesións culturais e da xestión específica dun sector cultural. No terreo dos obxectivos, esta cuestión estaría directamente relacionada co que formulamos no obxectivo 2.

Nas preguntas do comezo tamén quixemos saber qué significa ser un festival internacional, qué significa a internacionalización nas artes escénicas. Nun primeiro estadio da cuestión, poderiamos dicir que iso se podería ver cun tratamento cuantitativo de datos en base á procedencia dos espectáculos, que se podería realizar a partir da documentación que se achega en relación á programación dos nosos festivais, ano a ano, no capítulo 5. Pero despois desa primeira idea, que podería ser ofrecida en cadros e gráficos ilustrativos da chegada a Galicia de artistas con residencia estranxeira en cada edición, chegamos a unha nova inquedanza, froito de ver os matices que eses datos nos arroxan e froito de formular novas preguntas a partir da central. Que estilos? Que códigos de significación son os preponderantes? Por que aínda habendo compañías internacionais estas ocupan normalmente espazos non centrais ou minoritarios na programación dos festivais ou por que non son espectáculos textuais en linguas estranxeiras? Intuiamos que a análise cuantitativa non era suficiente e realmente só unha interpretación cualitativa deses datos e dos matices que nos achegan en relación a todo o dito con respecto á tipoloxía dos espectáculos podiamos ver que a internacionalización dos festivais estivo restrinxida durante boa parte do período analizado ás relacións con Portugal, Latinoamérica e ao teatro físico ou xestual. A chegada de grandes mestres chega coa sobretitulación de espectáculos, a diversidade lingüística e estilística vese cando existe a necesidade de superar esas barreiras e dificultades e asumir a necesidade técnica da sobretitulación, que se completa cun proceso de internacionalización real e efectivo, coa relación produtiva entre a escena galega e a doutros contextos no marco dos festivais como foro de intercambio a través de formación, entrevistas, coproducións, alianzas en proxectos futuros, etc. Os trazos da internacionalización son diversos, como podemos ver, e van moito máis alá do tratamento numérico da procedencia de compañías, que ás veces queda no puro exotismo e non tanto na penetración internacional daqueles artistas de referencia que considera o canon académico (López Antuñano, 2016) ou nas dinámicas do festival máis alá da exhibición.

Un dos principais logros, dende o noso punto de vista, que tamén indicabamos nos obxectivos da investigación, foi elaborar unha estrutura ou un esquema de análise para todos os festivais (obxecivos 5, 9 e 10), que nos permitise ver por qué e en qué condicións nacen, como van evolucionando e de que maneira van incoporando a súa identidade propia. Vimos que efectivamente a teñen e ese esquema resultounos moi útil para comprender as debilidades e fortalezas que emanan desa postura, ás veces constrinxente, outras veces moi útil para que o traballo das Direccións Artíticas poida asentar con seguridade os seus criterios propios. Este feito quizais leve a que a valoración profesional que as compañías fan das Direccións Artísticas dos festivais sexa elevada (cunha media de 7,08 sobre 10 nos cuestionarios realizados) fronte á valoración menos elevada que

fan os profesionais da programación regular dos teatros e auditorios do país e que podemos contrastar con outros traballos sociolóxicos (Observatorio da Cultura Galega, 2020).

Nos obxectivos estaba tamén trazada a necesidade de observar o carácter complementario e/ou as duplicidades e modas ou repeticións que se puideran dar na progresión de edicións e entre cada festival (obxectivos 1, 3 e 5). Ese traballo conta con todo o seu sentido na interpretación posible que podemos facer deses feitos, que leva á nosa investigación tamén a un terreo da subxectividade da que somos conscientes pero que defendemos, pois, dende o noso punto de vista, achega unha meirande exploración na descrición e nas propostas de mellora que nos propuxemos facer tendo en consideración os déficits e o sobredimensionado das escollas que poden facer os festivais nun determinado momento. Isto estaría intimamente relacionado ademais co noso obxectivo número 6.

Outro dos obxectivos propostos, quizais demasiado ambicioso, tiña que ver coa revisión do relato académico da historia do teatro galego contemporáneo e do papel que os festivais internacionais de teatro puideron ter e non sempre se recoñeceu (obxectivos 4 e 7). Ese papel, relativo, pode servirnos para ver a importancia que se lle debe conceder, por exemplo, ás primeiras políticas teatrais do ano 1984 formuladas pola DXC daquel goberno galego, lideradas por Luís Álvarez Pousa e a súa gramaxe na cal os festivais xogaron un rol esencial, os camiños primeiros do CDG co seu primeiro espectáculo de rúa, a presenza notable das súas primeiras producións en festivais coma aquela 1ª MIT, quizais de reforzo simbiótico de ambas institucións nunha estratexia de consolidación institucionalizante. O nacemento de AFEARTE, a celebración do TEATRAGAL e a implicación da MITCF de Cangas nas relacións do teatro galego con Portugal, etc., son fitos relevantes que emanan dos festivais para contribuír a esa revisión necesaria do relato histórico do teatro galego.

En definitiva, a maior parte dos obxectivos que formulamos consideramos que foron acadados, quizais algúns con máis intensidade e aproveitamento ca outros, sendo os que máis partido poderían dar os relativos á análise comparada (obxectivos 5 e 8), pois seguramente a cantidade de documentación coa que contamos e que tanto tempo ocupou na fase de elaboración desta tese de Doutoramento, podería ser moito máis aproveitada e explotada. Unha maior prospección nos datos podería axudarnos a comprender mellor a relevancia especial que teñen as artes de rúa nos festivais de teatro e por extensión no sistema teatral galego, onde semellan pasar desapercibidas, o auxe do novo circo, o papel da danza, os momentos álxidos de incorporación de novas compañías, etc. Pero esas cuestións tamén poden formar parte das liñas futuras de

investigación que se propoñen e abren nesta tese e que imos concretar no seguinte capítulo de conclusións.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

8. Conclusións.

Unha das cuestións que se derivan do capítulo 7 ten que ver coa formación específica para a dirección artística de teatros, auditorios, festivais e outros espazos e eventos, como ámbito diferenciado da xestión cultural. Nesa dirección, unha liña de traballo de futuro podería artellarse arredor de tal necesidade. Para iso habería que analizar antecedentes noutros países, algunhas realidades xa en curso no Estado español, como o Grao en Xestión Musical dos Conservatorios Superiores, e moi especialmente un estudo moi pormenorizado do perfil e funcións desa dirección artística, das competencias asociadas a das áreas de actividade fundamentais. Igualmente habería que realizar unha prospección das posibilidades de transición á vida activa das persoas que mediante os estudos concretos puidesen adquirir esa formación, paso para o que tamén habería que considerar as posibilidades de que durante o período formativo esas persoas puidesen realizar o correspondente "practicum", como liña de asentamento de competencias e cualificación. Iso permitiría elaborar unha memoria xustificativa para a implantación dun grao en Dirección Teatral e as posibilidades de que formase parte da oferta educativa das Escolas Superiores de Arte Dramático.

Alén diso, chegados a este apartado da investigación, podemos facer unha reflexión final global na que valoraremos as dificultades, liñas de investigación futuras que se abren con esta investigación, posibilidades de mellora para o subcampo da cultura escénica galega, aspectos sen resolver e principais retos derivados das dificultades desta abordaxe científica en torno á actividade artística dos festivais escénicos de índole internacional.

A escaseza documental e a falta de recursos para atender a conservación e tratamento dos resultados das actividades das diferentes edicións dos festivais internacionais que teñen lugar en Galicia, dende a primeira edición do festival máis veterano, a MIT ata o máis recente, Escenas do Cambio, reafirma o carácter provisional, precario e marxinal da actividade escénica como subcampo da cultura galega. En 2008, o antigo CDAEM de Galicia foi clausurado, sen que tivese unha transformación ou reapertura en datas posteriores, malia algúns anuncios que se teñen publicado neste sentido de reapertura e posta en servizo dunha función importante para a investigación escénica e a conservación da memoria e do patrimonio escénico galego. Tampouco existe, máis alá do voluntarismo e da disposición case particular de cada festival, sen medios específicos para esta tarefa, de documentar o seu pasado, tanto a recepción crítica, coma incluso os programas de man e o material promocional ou de información e divulgación. Polo tanto, para documentar as actividades e a programación (da que consideramos pertinente e produtiva salientar as autorías textuais, coreográficas, de posta en escena e outros aspectos relevantes da produción),

tivemos que botar man das actuais direccións dos festivais a quen debemos agradecer a disposición e axuda para localizar material, que logo contrastamos e completamos con outras bases de datos coma o Centro de Documentación Teatral CDAEM do INAEM (Ministerio de Cultura y Deporte), o Centre de Documentació Escènica do Institut Valencià de Cultura, o Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques do Institut del Teatre de Barcelona ou o Archivo Digital de las Artes Escénicas de Andalucía (Elektra).

En 2003 realízase o derradeiro *Anuario do Teatro Galego*, o que supón un corte na continuidade da obtención de datos que permite observar tendencias ou evolucións do funcionamento do sistema teatral. Este valioso material podería resultar de utilidade para calquera institución do propio sistema, tamén para que os festivais internacionais de teatro poidan levar a cabo os seus propios retos e funcións en base a unha realidade demoscópica que permita traballar de xeito máis eficiente, que non quere dicir condescendente ou displicente, senón consciente. Neste senso, amósase evidente a necesidade dun Centro de Documentación Teatral en Galicia que poida axudar non só a outras investigacións coma esta, senón tamén que sirva de garantía para o amplo conxunto de axentes participantes nos procesos de investigación e creación do teatro galego.

Outro ámbito importante que nos gustaría destacar nas conclusións é o do desenvolvemento de experiencias e códigos de boas prácticas en avaliación (de necesidades, de programación, de espectáculos). A recollida de información (interna e externamente) permítenos empregar os datos dende moi diferentes puntos de vista e intereses específicos, tanto para poder analizar o equilibrio na paridade de xénero entre homes e mulleres na dirección de espectáculos presentes nun festival ata a porcentaxe entre espectáculos clásicos e contemporáneos, o tipo de repertorio establecido, a procedencia internacional e os países maioritarios na procedencia de espectáculo de fóra a través dos vehículos propios dos festivais, etc. Iso, sen dúblida, podería supor un avance en varios ámbitos, dende a investigación ata a xestión ou a elaboración de políticas culturais estratéxicas. A falta dunha política marco con continuidade no tempo a nivel teatral para a cultura galega levounos a observar que os festivais van sumando funcións en base á conformación da identidade propia, da subsanación de déficits do propio sistema e con certa aposta intuitiva tamén. Así, máis que carácter complementario das programacións estables, debemos dicir que os festivais internacionais galegos levan e levaron a cabo nos primeiros anos 80 as principais actividades de relación co sistema teatral portugués, nomeadamente Cangas, e a partir da primeira década do século XXI propician a chegada dos principais mestres e referentes da creación escénica internacional, nomeadamente a MIT de Ribadavia e as primeiras edicións de Escenas do Cambio.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

O material recompilado e os datos que fomos sistematizando, principalmente no capítulo da historia dos festivais escénicos galegos, consideramos que conteñen un gran valor non só para reflexionar sobre cuestións que nos interesan nesta investigación, como pode ser a procedencia de compañías, os estilos escénicos hexemónicos, os axentes creadores que máis se repiten nas programacións e a formulación de hipóteses sobre os feitos descritos ou as porcentaxes calculadas. Tamén son importantes os datos para futuras incursións e liñas de investigación que poidan botar man de todo este material que nunca se recollera e que nos pode servir para analizar cuestións moi diversas, como por exemplo a evolución da consciencia da igualdade de xénero e se esta manifesta un cambio de rumbo nas programacións, máis paritarias nun determinado momento ca noutro; análise dos temas que ocupan e centran as edicións e ver se aspectos LGTBI ou circunstancias sociais e políticas coma a corrupción ou o terrorismo sucumben ou inhiben unha decisión programática da Dirección artística do festival en tanto que este se poida posicionar como máis conservador, oportunista ou autocensurador á hora de ter en conta espectáculos con certas tendencias temáticas; estudos dende o punto de vista racial, étnico ou sobre conceptos como autoría, versión de clásicos, etc. Son moitas as liñas de investigación que se poden abrir no futuro e mesmo agrandar ou completar co modelo que ofrecemos ao conxunto de festivais que non abordamos neste estudo en profundidade e que quedan fóra da delimitación do campo de análise desta tese, como poden ser os festivais de teatro galego, os de monicreques, os de teatro infantil, os universitarios, etc.

Esta investigación tamén nos permite preguntarnos e analizar os trazos distintivos dunha escola do espectador/a nun festival, considerando os trazos específicos desa forma de recepción, que implica, entre outras cousas que o espectador/a adique tempo a un conxunto concentrado de experiencias e debates, polo que os tempos dispoñibles son outros e a dimensión formativa implícita dos festivais, polo tanto tamén. Entendemos que as dinámicas dun teatro, tamén dun festival e da mediación teatral en xeral non levan data de caducidade, porque as leis do teatro non son as do mercado e porque o teatro na súa maioría non é industria, senón creación, difusión mais innovación. Un festival é un contexto fértil, laboratorio permanente, demostración de cambios que producen vento a favor para a creación escénica e para o público, desde a liberdade e a independencia de criterios de quen aposta, a Dirección Artística e os seus equipos demediación e divulgación, pero sobre todo desde a concesión da confianza nos procesos a longo prazo, da maduración, do asentamento: poderán amosarse moi complexas e frustrantes algunhas innovacións ou implantacións novas como poden ser as sobretitulacións de espectáculos pola falta de costume e tradición no noso país, por exemplo, pero no *continuum* da transición de hábitos e na convicción das necesidades, a actividade acabará sendo habitual e ben recibida (ou adaptada para que se produza o

cambio de mellora).

Pode ser difícil consolidar coloquios pos-función, pero esa escola do espectador acabará por ser modelo e estímulo para moitos outros teatros e espazos escénicos que desexen expandir ao seu xeito o interese polo visible e o invisible nas diversas tarefas dunha creación. Pode non ter demasiado numeroso o público nas primeiras representacións en ámbitos insólitos, rurais ou non habituais, pero acabarán por formar parte do interese do público local e do visitante que busque unha experiencia diferente e afincada na implantación e adaptación ao medio e así contaminar e irradiar. Hai que ter presente e asumir sen frustración que haberá algunhas dinámicas que non acaben consolidándose tamén ou que non son aptas para ese momento ou contexto e esa constatación non debe ser máis ca un impulso para pomover outras diferentes co mesmo desexo e compromiso de converter un festival nun lugar dinámico, amable para a investigación aplicada do oficio da Dirección Artística, que tamén existe, relacionada coa transformación, a pluralidade e a diversidade, xunto co reforzo das raíces dos proxectos. Quizais polo carácter excepcional, o festival pode recibir un maior consenso social á hora de poñer en práctica novas maneiras de relacionarse entre a comunidade e os axentes creativos.

Cando falamos de investigación aplicada no ámbito das artes escénicas e en concreto dos festivais, estamos a falar de investigar para innovar, mellorar e afianzar un servizo que permite á cidadanía encontrarse coa arte escénica dun xeito lúdico e festivo, distendido e con óptima disposición polo tanto para ampliar coñecemento e afectos dende aí, dende ese punto situacional. Investigar os procesos, os resultados, os repertorios, a tipoloxía creativa para apuntar camiños de ordenación do sistema e para atopar modelos de éxito na mediación que permitan ser tamén exportados a outros espazos de exhibición. Investigar dende a documentación, dende a análise contrastiva e o traballo de campo, tamén na avaliación da recepción crítica, que podería ser outra vía que timidamente lanzamos na nosa tese pero que desbordaría o noso traballo, serviría para estudar a incidencia e a evolución, por exemplo, da repercusión nos medios (de dentro e de fóra de Galicia, xeralistas ou especializados) que vai tendo un festival de xeito diacrónico.

Na análise da identidade dos festivais cobran importancia as ideas e conviccióǹs, os posicionamentos que desde a Dirección Artística é necesario ir tomando ao longo da actividade e no exercicio das responsabilidades profesionais e/ou éticas da mesma. A saber, escolla de materiais e coidado medioambiental, priorización de investimentos e transparencia dos orzamentos, actividades inclusivas ou de atención á diversidade, avances e progresión no cumprimento de normativas e convenios colectivos, equilibrio entre as apostas máis temerarias a nivel artístico e as máis probadas

no pasado para fortalecer a autoestima e o apoderamento crítico dos públicos, a elaboración de códigos de boas prácticas e a conformación de equipos que fomenten a igualdade entre as persoas, a implementación de actividades de convivencia interxeracional, a priorización do consumo local e do consumo consciente, etc. Velaquí outras vías posibles de exploración e investigación que apuntamos.

Igualmente, tamén concluímos que a estas fortalezas que vemos no noso obxecto de estudo, tamén se suman as debilidades propias de institucións máis fráxiles ca aqueloutras que teñen unha estrutura fixa, cunha sede en funcionamento de xeito permanente e unha maior capacidade de diversificación das súas actividades e relacións institucionais. Isto maniféstase na ameaza de desaparición, redución da actividade ou mesmo peche dalgún festival (fenómeno menos frecuente no caso de teatros ou auditorios con programación regular).

Finalmente, son varios os conceptos novos dentro dunha terminoloxía específica que emana da análise do campo que podemos ter en conta e quizais desenvolver con maior proundidade no futuro, máis alá desta tese de doutoramento. Así, un dos máis relevantes pode ser o de "dramaturxia do festival" como liña de accións causais e non causais, que teñen lugar en todo evento organizado. Deseñar unha edición dun festival significa deseñar unha serie de accións concretas que permitan intervir, actuar e modificar se así se considera nun determinado contexto e así intentar xerar unha serie de emocións e pensamentos vinculadas a eses sucesos. Escoller espectáculos e xuntalos pode ser a descrición simple dos feitos, deseñar a súa pertinencia, consecuencia e inferencia será a súa responsabilidade e esixencia, nunha concentración expansiva que cobra unha forza especial (dos festivais analizados, a media de duración e a variabilidade da concentración vai entre a semana de actividades ata o mes, aproximadamente).

Así, concluímos que podemos definir A Dirección Artística de festivais e teatros como a actividade e o perfil profesional encamiñados a ofreceren unha postura clara e definida da institución que se representa con respecto á arte e aos movementos sociais que a actividade escénica xera. A actividade que permite que unha institución sociocultural e artística como un festival poida cumprir o mandato constitucional de garantir o dereito de acceso á cultura de toda a cidadanía. Moito máis alá de seleccionar espectáculos e realizar calendarios de programación visibles e eficaces, a Dirección Artística debe saber establecer canles de intercambio, comunicación e mediación entre os procesos e inquedanzas artísticas e os procesos e inquedanzas da comunidade en todos os seus estratos sociais e con todas as súas ferramentas e canles de interrelación. Innovación e inclusión han ser o guieiro de toda a tarefa de planificación dunha liña coherente e propia de cada

espazo. Así, as competencias e as habilidades desta profesión deberían estar sustentadas polas propias da Arte Dramática (especialmente do ámbito da Dramaturxia de Recepción), da Xestión Cultural, das Humanidades e das Ciencias Sociais.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

9. Bibliografía.

AFEARTE (2017): "De compoñedores, vaidades e outras enfermidades nos cascallos da cultura", en *Revista Galega de Teatro*, nº 90, primavera de 2017.

Amaranto (2007): "Four movements for survival", en *DDT* 10, abril 2007, 71-83.

Antelo Lema, Luís Miguel (2020): *A crise identitaria no sistema teatral galego do S. XXI: tensións entre o valor económico e o compromiso cunha identidade cultural diferenciada*, A Coruña, Universidade da Coruña. Tese de Doutoramento.

Alonso de Santos, José Luis (2007): *Manual de Teoría y práctica teatral,* Madrid, Castalia.

Álvarez, Hugo (2020): "XXXVI Mostra Internacional de Ribadavia: inasequibles al desaliento", en *ADE Teatro*, nº181, 180-183.

Armesto, María (2022): "O papel das mostras e festivais galegos na consolidación do sistema teatral galego", en *Deseñando horizontes. Situación actual, orixe e planificación do futuro do teatro galego* (Eds. Carlos Caetano Biscainho-Fernandes, Carlos Lorenzo Pérez, Francisco Oti Ríos e Dolores Vilavedra), Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega e Academia Galega do Teatro, 307-343.

Becerra de Becerreá, Afonso (2016): "Cuando la risa irrumpe o interrumpe el drama", en www.artezblai.com (Consultado o 23/04/2020).

-- (2018): "34 MIT Ribadavia. Cada ano, mellor", en *Tempos Novos* nº 255, 62-65.

-- (2018b): "Commedia, un xoguete para Goldoni. 34 MIT Ribadavia", en www.artezblai.com (Consultado o 23/04/2020).

-- (2019): "Dineros y cultura. Lo rentable", en www.artezblai.com, (Consultado o 01/09/2019).

Bonet, Luís e Héctor Schargorodsky (Dir.) (2011): *La gestión de festivales escénicos: conceptos, miradas y debates,* Barcelona, Universitat de Barcelona.

-- (2016): *La gestión de teatros: modelos y estrategias para equipamientos culturales,* Sant Celoni, Bissap Consulting S.L.

Bottin, Béatrice (coord.) (2016): *Nuevos asedios al teatro contemporáneo: Creación, experimentación y difusión en los siglos XX y XXI (España-Francia-América),* Madrid, Fundamentos.

Bourdieu, Pierre (1995): *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario,* Barcelona, Anagrama.

Caride, José Antonio (coord.) (2000). *Educación Social y Políticas Culturales,* Santiago de Compostela: Tórculo Edicións.

Caride Gómez, José Antonio (2002): "Construir la profesión: la Educación Social como proyecto ético y tarea cívica", en *Pedagogía Social. Revista Interuniversitaria*, nº 9, 91-125.

Caride, José Antonio (Dir.) e Pose, Héctor (Coord.) (2021): *Formación e profesionalización da da acción cultural pública en Galicia,* Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.

Caride, José Antonio e Meira Cartea, Pablo (2000): "La Educación Social en las Políticas Culturales: hacia una construcción pedagógica de la democracia cultural", en J. A. Caride (coord.), *Educación Social y Políticas Culturales,* Santiago de Compostela: Tórculo, 19-42.

Caride, José Antonio e Vieites, Manuel F. (eds.) (2006): *De la educación social a la animación teatral,* Gijón, TREA.

Carreño Morales, Florentino (2014): *La gestión de festivales en tiempo de crisis: análisis de las estrategias financieras y laborales e impacto de la recesión económica,* Universitat de Barcelona, tese de Doutoramento.

Chévere (2014): *Máis alá da Ultranoite. Crónica canalla do cambio de milenio (1993-2013)*, Santiago de Compostela, Redenasa.tv.

Claudín, Victor (2005): *Diez años del Festival Internacional Madrid Sur,* Madrid, El Álamo.

CCG (2017): *A industria cultural galega no horizonte 2025. Conclusións,* Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega.

Corrons, Fabrice (2022): "Información, promoción e crítica teatral en Galicia na actualidade: un estado da cuestión cunha ollada estranxeira", en *Deseñando horizontes. Situación actual, orixe e planificación do futuro do teatro galego* (Eds. Carlos Caetano Biscainho-Fernandes, Carlos Lorenzo Pérez, Francisco Oti Ríos e Dolores Vilavedra), Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega e Academia Galega do Teatro, 235-242.

Creswell, J. W. (2013): R*esearch design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches* (4ª ed.), Thousand Oaks, CA, EE. UU. SAGE.

Cuadrado García, M. e C. Pérez Cabañero (2007): "La gestión de la programación teatral en España", en *Investigaciones Europeas de Dirección y Ecomomía de Empresa*, Vol. 13, nº 1, 79-89.

De Sousa Santos, Boaventura (2010): *Descolonizar el saber, reinventar el poder,* Montevideo, Ediciones Trilce.

Domínguez, Cristina e Roberto Pascual (2020): "A importancia de ter un plan", en *Erregueté. Revista Galega de Teatro*, nº 100, 63-66.

Drucker, Peter F. (2000): *El management del siglo XXI,* Barcelona, Edhasa.

Even Zohar, Itamar (1979): "Polysystem Theory", en *Poetics Today I* (1-2 Autumn), 287-310.

Fidalgo Lareo, Pablo (2016): "Por primeira vez hai unha idea curatorial forte nun festival de artes escénicas en Galicia", en *Revista Galega de Teatro*, nº88, outono de 2016.

Fischer Lichte, Erika (1999): *Semiótica del teatro,* Madrid, Arco.

G. Cortés, Jorge Miguel (2003): "Repensando el hecho expositivo", en *Práctica artística y políticas culturales: algunas propuestas desde la Universidad* (Coord. José A. Sánchez e José A. Gómez), Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 71-79.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

García, Rubén (2004): "XX anos do Centro Dramático Galego", en *R.G.T.*, Nº 39, 30.

Gómez-Casero Fuentes, Gema (2018): *Artes Escénicas y turismo: El festival internacionald e Teatro Clásico de Almagro,* Córdoba, Universidad de Córdoba.

González Vélez, Estefanía (2013): "Festival Internacional de Teatro de Manizales: ¿Un proyecto de ciudad?", en *Anagnórisis, revista de investigación teatral*, nº 7, junio de 2013, 97-116.

Heras, Guillermo (2011): "La compleja tarea de dirección de un festival de artes escénicas", en Bonet, Luís e Héctor Schargorodsky (Dir.), *La gestión de festivales escénicos: conceptos, miradas y debates,* Barcelona, Universitat de Barcelona, 89-99.

Hernández Sampieri, Roberto et alii (2014): *Metodología de la investigación*, Peru, Mc Graw Hill Education.

Hormigón, Juan Antonio (2002): "El concepto de repertorio en el teatro contemporáneo", en *ADE Teatro*, nº 91, 134-147.

INAEM (2019): *Informe: El tercer sector profesional de las Artes Escénicas y de la Música*, Madrid, INAEM.

Jarauta, Francisco (2003): "Mundialización y conflictos civilizatorios", en *Práctica artística y políticas culturales: algunas propuestas desde la Universidad* (Coord. José A. Sánchez e José A. Gómez), Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 11-20.

Jauss, Hans Robert (1987): "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en José Antonio Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 59-86.

Jiménez, Lucina (2009): "Derechos culturales, públicos y ciudadanía", en Programa de Formación para la Red, México, *Paso de Gato*, ocutubre, noviembre, diciembre, 37-39.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Klaic, Dragan (2015): *Festivals in focus,* Barcelona, Editorial UOC.

Lage, Xesús, Antón Losada e Marta Gómez (2012): "La política cultural en la Comunidad Autónoma gallega: de la dependencia a la Autonomía", en *RIPS*, *PS: Revista de*

Investigaciones Políticas y Sociológica, Vol. 11, Num. 3, Santiago de Compostela, USC,115-148.

Lamapereira, Antón (2021): "Xosé Manuel Pazos Varela: mestre, político e amador do teatro", en www.erreguete.gal (Consultado o 20/03/2022)

Lehmann, Hans-Thies (2013): *Teatro posdramático,* Murcia, CENDEAC.

Llacuna i Ortínez, Pau (2016): *Repensar la organización de un festival. Reflexiones en voz alta desde la experiencia y las lecturas,* Córdoba, Argentina, Ediciones DocumentA/Escénicas.

Lourenço Módia, Cilha e Carlos Vizcaíno Fernández (2000): *Talía na crónica de nós. Dez anos de teatro galego (1990-1999)*, Ourense, Abano Editores.

López Antuñano, José Gabriel (2016): *La escena del siglo XXI,* Madrid, Publicaciones de la ADE.

López Silva, Inmaculada (2002): "Entre la MIT 2002 y el teatro gallego de los 70. Reflexiones en torno a la Mostra de Ribadavia", en *Primer Acto*, nº 295, 123.125.

-- (2004): *Teatro e canonización. A crítica teatral na prensa periódica galega (1990-2000)*, Lugo, Tris-Tram.

-- (2015): *Resistir no escenario. Cara a unha historia institucional do teatro galego,* Santiago de Compostela, Xunta de Galicia e USC.

Lorenzo, Carlos (2022): "Perfil e formación de quen programa teatro", en *Deseñando horizontes. Situación actual, orixe e planificación do futuro do teatro galego* (Eds. Carlos Caetano Biscainho-Fernandes, Carlos Lorenzo Pérez, Francisco Oti Ríos e Dolores Vilavedra), Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega e Academia Galega do Teatro, 623-646.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Louraço, Jorge (2017): *Livro dos exílios reais e imaginários,* Porto, FITEI.

Loyer, Emmanuelle e Antoine de Baecque (2016): *Histoire du Festival d'Avignon,* Paris, Gallimard.

Marín, Pepe (2001): “Mostra Internacional de Teatro Cómico e Festivo. A dezaoito vai a vencida”, en *R.G.T.*, Nº 28, 72-73.

Mignolo, Walter (2003): “Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de) colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica”, en *Revista de Filosofía*, Vol. 30, nº 74, 7-23.

Miloro Costas, Dolores (2011): “As Jornadas de Teatro de Vigo nos 70”, en *Revista Núa*, 2, 4-16.

Mollison, Bill e David Holmgren (1978): *Permaculture One: A Perennial Agriculture for Human Settlements*, Melbourne, Transworld Pub.

Monleón, José (2018): *José Monleón o el iluminador de sombras,* Ed. de Ángela Monleón e Jaime Millás, Madrid, Academia de las Artes Escénicas de España.

Morin, Edgar (1995): *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa.

Núñez Alonso (2013): *Análisis de la programación de los festivales de teatro gallegos asociados a AFEARTE*, Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación, Universidad del País Vasco.

Núñez Sabarís, Xaquín (2014). “Converxencias entre o teatro galego e o portugués: construíndo un teatro do aquí”. *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 4, 77-106.

Obregón, Osvaldo (2018): “La internacionalización del teatro latinoamericano gracias a los festivales. El aporte reciente del Festival Santiago a Mil”, en Amo Sánchez, Antonia e Marie Galéra (2018): *Métissages de la création théâtrale. Amérique hispanique / Espagne / France, Paris*, L'Harmattan, 175-189.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Observatorio da Cultura Galega (2020): *Informe sobre o teatro galego: creadores, xestores e públicos*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega.

Oliva, César (1997): «La España de los festivales», en *ADE Teatro*, 60-61, 145-152.

Oliveira (2022): “Ética del cuidado, gestión cultural y patrimonio público: entrevista con Jimena Ferreiro”, en www.comunidadpan.co, https://www.comunidadpan.co/sustentabilidad/entrevista-jimena-ferreiro (Consultado o 20/05/2022)

Pascual, Roberto (2009): *25 anos Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia,* Ourense, Difusora.

-- (2014): “El festival de Ribadavia como catalizador del teatro profesional gallego”, en *Nouvelles scènes, nouveaux dispositifs: lémrgence du théâtre galicien* (Ed. Emmanuelle Garnier e Anxo Abuín), Carnières-Moranwelz , Lansman, 45-57.

-- (2018): “El teatro gallego y la conexión con la lusofonía: intercambios, confluencias y otras oportunidades”, en *Métissages de la création théâtrale* (Coord. Antonia Amo e Marie Galéra), Paris, L'Harmattan.

-- (2019): “A programación de teatro contemporáneo. Retos ante o público”, en *Grial. Revista Galega de Cultura*, nº 221, 20-25.

-- (2021): “Non é cuestión de gustos, señor Jácome, é cuestión de dereitos”, en https://ourensenarede.com/non-cuestion-gustos-jacome-dereitos/ (Consultado o 15/06/2021)

Pavis, Patrice (1990): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología,* Barcelona, Paidós.

Peña, Daniel e J. Romo (1997): *Introducción a la Estadística para las Ciencias Sociales*, Madrid, Editorial McGraw Hill.

Piscator, Erwin (2013): *Erwin Piscator: Teatro, Política, Sociedad*, Madrid, Publicaciones ADE Teatro.

Pose Porto, Héctor M. (2006): *La cultura en las ciudades,* Barcelona, Graó.

Prego Cabeza, Santi (2006): “O teatro galego no bienio 2003-2004”, en *Anuario do Teatro Galego 2003 e 2004*, Santiago de Compostela, IGAEM, 15-21.

Ramos Nogueira, Rubén (2015): "Notas que patinan #60: ALT de Vigo", en www.tea-tron.com (24/03/2015) (Consultado o 28/05/2019)

Rancière, Jacques (2008): *Le spectateur émancipé,* Paris, La Fabrique Éditions.

Riobó, Pedro Pablo (2000): *O teatro galego contemporáneo (1936-2006)*, A Coruña, Biblioteca-Arquivo Francisco Pillado Mayor.

Ron, Xesús (2022): "Do burato á penerira. Ideas para unha transición xusta a un novo modelo de produción escénica", en *Deseñando horizontes. Situación actual, orixe e planificación do futuro do teatro galego* (Eds. Carlos Caetano Biscainho-Fernandes, Carlos Lorenzo Pérez, Francisco Oti Ríos e Dolores Vilavedra), Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega e Academia Galega do Teatro, 609-622.

Ruiz-Pastor, Alejandro Manuel (2021): *La Dirección Artística de los festivales de artes escénicas,* Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Tese de Doutoramento.

Sánchez, José A. (dir.) (2006): *Artes de la escena y de la acción en España (1978-2002)*, Cuenca, UCLM.

Sanchis Sinisterra, José (2010): *Por una teatralidad menor y Dramaturgia de la recepción,* México, Paso de Gato.

-- (2021): "Acto único". En https://primeracto.com/2021/02/13/jose-sanchis-sinisterra-acto-unico/ (Consultado o 01/03/2022)

Santiago, Carlos (2019): https://erreguete.gal/2019/03/11/manifesto-galego-dia-mundial-teatro-carlos-santiago/ (Consultado o 17/06/2020).

Sarramona López, Jaume, Joana Noguera Arrom e Julio Vera Vila (1998): "¿Qué es ser profesional docente?", en *Teoría de la Educación*, 10, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 95-144.

Sela-Sheffy, Rakefet (2002): "Canon formation revisited: canon and cultural production", en *Neohelicon* 29.2, 141-159.

Sotelo, Vanesa (2005): "XXII Mostra Internacional de Teatro Cómico e Festivo de Cangas. Humores", en *R.G.T.*, nº 44, 24-26.

Souriau, Etienne (1998): *Diccionario de estética,* Madrid, Akal.

Taboada, Roberto (2017): "Non desaparecemos: reivindicámonos e despois, morremos", en *Revista Galega de Teatro*, nº 90, primavera de 2017.

Tashakkori, A. e Teddlie, C. (2008): "Quality of inferences in mixed methods research: Calling for an integrative framework.", en M. M. Bergman (Ed.), *Advances in mixed methods research,* Thousand Oaks, CA, EE. UU.: SAGE, 1-7.

Trancón, Santiago (2006): *Teoría del Teatro*, Madrid, Fundamentos.

Ubersfeld, Anne (1993): *Semiótica Teatral,* Murcia, Universidad de Murcia.

Vieites, Manuel F. (1998) (ed.): *Do novo teatro á nov dramaturxia (1965-1995)*, Vigo, Xerais.

-- (2003): " Portugal: Festivais no norte", en *R.G.T.*, nº 21, 45-48.

-- (2003): "O sistema teatral galego. A perspectiva da divulgação e da recepção.", en *Setepalcos*, número quatro, Coimbra, Cena Lusófona, 44-53.

-- (2004): "La dirección de escena como profesión. Algunos aspectos teóricos, en *ADE Teatro*, nº 100, 155-168.

-- (2004): "Repertorio teatral, teorías de la recepción y políticas culturales", en *ADE Teatro*, nº 102, 19-49.

-- (2005): *Historia do teatro galego. Unha lectura escénica,* Santiago: Xunta de Galicia.

-- (2013): "La construcción de la pedagogía teatral como disciplina científica", en *Revista Española de Pedagogía*, nº 256, 493-508.

USC UNIVERSIDADE DE CONVERSIA

-- (2017): *El teatro vacío. Manual de política teatral,* Madrid, Publiciones de la ADE.

Vilavedra, Dolores e Inma López Silva (2002): *Un Abrente teatral. As Mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia,* Vigo, Galaxia.

Villalaín, Damián (2007): "A xeración do 78 na creación do tecido institucional do teatro galego", en Vieites, Manuel F. (coord), *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego*, Vigo, Galaxia, 165-170.

VV. AA. (1978): *Políticas culturales en Europa,* Madrid: Ministerio de Cultura.

VV.AA. (1984): *Entregas de Comunicación Cultural, nº1 Teatro,* Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Cultura, Consellería de Educación e Cultura da Xunta de Galicia.

VV.AA. (2008): *Plan Galego das Artes Escénicas,* Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Deporte da Xunta de Galicia.

White, Leslie (1982): *La ciencia de la cultura: un estudio sobre el hombre y la civilización,* Barcelona, Paidós.

Xestoso, Manuel (2014): "XXX MIT de Ribadavia. A angueira da internacionalización", en *RGT*, nº 79, 53-55.

-- (2014): "A continuidade do FITO non está garantida", en www.erreguete.gal, 06/09/2019 (Consultado o 21/11/2021).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Recursos web:

AA (= Asociación de Actores e Actrices de Galicia) (2021): "A Mostra Internacional de Teatro Cómico e Festivo de Cangas recibirá o Premio de Honra Marisa Soto na gala dos XXV Premios María Casares", en www.aaag.gal (Consultado o 05/02/2022).

BP (= Boas Prácticas da Xestión Cultural) (2021): http://boaspracticas.xestoresculturais.gal/ (Consultado o 31/03/2021).

DI (= Dicionario de Termos Escénicos) (2022): http://dicionarios.consellodacultura.gal/termosescenicos/ Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, (Consultado o 30/04/2022).

DT (= Diccionario de Términos Clave ELE) (2022): https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/, Madrid, Instituto Cervantes, Centro Virtual Cervantes.

EF (= European Festivals Association) (2022): https://www.festivalfinder.eu/ (Consultado o 01/03/2022)

FA (= Facebook de Afearte) (2008) https://www.facebook.com/afearte.galicia (Consultado o 16/09/2018)

FI (= FIT de Cádiz) (2022): www.fitdecadiz.org (Consultado o 16/02/2022)

GO (= Revista Godot) (2019): "28º FIOT: El corazón del teatro en Galicia", en www.revistagodot.com (26/09/2019) (Consultado o 1/02/2021)

GR (= Festival GREC de Barcelona) (2022): www.barcelona.cat/grec/es (Consultado o 16/02/2022)

IG (= IGAPA) (2009): " Comunicado del Instituto Galego de Praxe Actual (IGAPA) sobre las formas de hacer del festival Escenas do Cambio", en http://www.teatron.com/perropaco/blog/2015/03/09/comunicado-del-instituto-galego-de-praxe-actual-igapa-sobre-las-formas-de-hacer-del-festival-escenas-do-cambio/ (Consultado o 12/04/2020)

LG (= Lázaro Gabino Rodríguez) (2019): https://somosreclamos.blogspot.com/ (Consultado o 01/09/2019)

LS (= La Sexta) (2017): https://www.flooxernow.com/noticias/polemica-matadero-668-profesionales-cultura-plantan-cara-defienden-asi-centro-artes-vivas_2017033058dcb7900cf2f2c8754a5bec.html (Consultado o 08/03/2022)

PE (= Programación expandida TRC Danza) (2021): www.pe-trcdanza.gal (Consultado o 14/11/2021)

RE (= Redescena) (2022): GRANHOJ (granjoy) DANS (redescena.net) (Consultado o 28/01/2020)

RG (= Rodrigo García) (2017): "Rodrigo García sobre la polémica de Matadero Madrid", en https://www.artezblai.com/rodrigo-garcia-sobre-la-polemica-de-matadero-madrid/ (Consultado o 08/03/2022)

TA (= Temporada Alta) (2022): www.temporada-alta.com (Consultado o 04/03/2022)

TT1 (= Blog Teatro, teatre, antzerki, teatro) (2015): "Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia 2015: 1er día", en http://teatro-teatre-antzerki-teatro.blogspot.com/ (Consultado o 01/03/2022)

TT2 (= Blog Teatro, teatre, antzerki, teatro) (2014): "Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia: Día 1", en http://teatro-teatre-antzerki-teatro.blogspot.com/ (Consultado o 1/03/2022)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Arquivos e centros de Documentación:

Archivo ARTEA – Universidad de Castilla-La Mancha. AVAE (uclm.es)

Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música. INAEM. https://www.teatro.es/

Centre de Documentació Escènica. Institut Valencià de Cultura. https://documentacionescenica.com/portada

Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre. http://www.cdmae.cat/

Elektra. Archivo Digital de las Artes Escénicas de Andalucía. https://www.juntadeandalucia.es/cultura/cdaea/elektra/

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Artigos de prensa escrita e dixital:

Blanco, Lois (2019): "O pequeno Avignon", en *Luzes.gal*, 20/07/2019.

Caruana, Pablo (2014): "El festival ALT, dedicado a la creación gallega y la presencia internacional", en *El País*, 12/03/2024.

García, Rubén (1998): "Prestixio demostrado", en *La Voz de Galicia*, 26/07/1998.

Gil Zamora, Carlos (2001): "Crónica del Festival de Almada 2021 – Primera parte", en *artezblai.com*, 25/06/2021.

La Voz de Galicia, 21/10/2006: "O FIOT divulgará o teatro portugués nas súas vindeiras edicións".

Losánez, Raúl (2019): "Mostra de Ribadavia: teatro vanguradista y popular", en *La Razón*, 31/07/2019.

Dopico, Montse (2017): Ana Vallés: "Parece que o poder só pode cuestionarse en abstracto, nunca de fronte", en *praza.gal*, 22/04/2017.

Pascual, Roberto (2020): "Unha das tarefas da MIT é axudar á internacionalización", en Galiciaconfidencial.com, 18/07/2020.

Pereiro, Xosé Manuel (2014): "El Gaiás como escenario contemporáneo", en *El País*, 18/12/2014.

R. Sotelino, Begoña (2017): "El festival ALT se despide tras 15 años al no lograr apoyo", en *La Voz de Galicia*, 22/02/2017.

Romo, Jose Luis (2019): "Ribadavia, contra el teatro efímero y a favor del morbo", en *El Mundo*, 15/07/2019.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Vidal Bolaño, Roberto (1998): "Presencia do teatro galego", en *La Voz de Galicia*, 26/07/1998.

Vidales, Raquel (2018): "Ribadavia: un Aviñón a la gallega", en *El País*, 21/07/2018.

ANEXO I

Tese de doutoramento *Os festivais internacionais de teatro en Galicia (1984-2020). Achegas para unha análise histórica e artística.*

TRABALLO DE RECOLLIDA DE INFORMACIÓN

CUESTIONARIO a artistas e compañías

Este cuestionario formará parte do material de traballo da tese doutoral *Os festivais internacionais de teatro en Galicia (1984-2020). Achegas para unha análise histórica e artística*, realizada por quen subscribe, Roberto Pascual Rodríguez, e dirixida por Dolores Vilavedra e Manuel F. Vieites, na Universidade de Santiago de Compostela.

A finalidade do traballo consiste en analizar a influencia dos festivais internacionais no desenvolvemento de sistemas culturais emerxentes coma o galego. Cales son as influencias, tendencias, similitudes e diverxencias internas e externas, a identidade e a mundialización da cultura escénica nun proceso de normalización do teatro galego despois da ditadura franquista ata a actualidade, así como as dificultades e estratexias levadas a cabo para o desenvolvemento sostible dos mesmos. Con esta investigación queremos analizar, explicar e interpretar os procesos de creación, desenvolvemento, diversificación ou especialización dos festivais internacionais de teatro en Galicia, especialmente o de Ribadavia, o seu impacto no sistema teatral e a súa incidencia nas comunidades en que xorden e se desenvolven, mostrando o seu impacto tamén nos planos social, económico, turístico, educativo ou político.

Nun dos apartados da tese de doutoramento trataranse cuestións relativas á recepción crítica e a comunicación dos festivais e mostras de teatro dentro e fóra da cultura galega. A súa achega como parte das compañías galegas que teñen formado parte de proxectos internacionais cos festivais galegos resulta dun grande interese para a investigación, como informante clave. É por iso que lle envío este cuestionario, que pode ter a extensión na súa resposta que considere oportuna. A súa contribución é moi relevante, por iso lle agradezo moito a colaboración co noso traballo académico. Ao mesmo tempo, entendo que o que me envía conta coa autorización para a súa incorporación na tese e en publicacións posteriores que se poidan propor. Nese sentido tamén achego o documento de información do proxecto e a folla de consentimento informado, para que unha vez asinada por Vostede me achegue copia, coa finalidade de incluíla nos anexos da miña memoria de investigación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

Estou á súa disposición para calquera dúbida no correo electrónico desde o que envío a presente información, e no teléfono xxxxxxxxx. Reiteramos o noso agradecemento polo seu tempo e a súa valiosa colaboración.

Atentamente,
Roberto Pascual

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nome:	
Compañía – institución:	
Ano de creación:	
Tipoloxía (cooperativa, S.L., etc.)	
Lugar de residencia oficial:	
WEB e/ou redes sociais:	

De 1 a 10, sendo 1 pouco e 10 moito

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cre que é coñecido o teatro galego no exterior?										
En que grao cre que contribúen os festivais internacionais na proxección exterior das compañías e artistas galegos?										
Como valora a presenza de creacións de referencia internacional nos escenarios galegos?										
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en España?										
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en Galicia?										
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en España?										
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en Galicia?										
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en España?										
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en Galicia?										

•¿Que aspectos melloraría na diversidade de oferta de festivais?

•¿Cales son, dende o seu punto de vista, os principais criterios que dan identidade e coherencia a un festival?

•¿Que aspectos lle parecen máis importantes nos festivais internacionais de teatro en España e en que orde? A. Económico B. Social C. Cultural

•¿Que actividades lle parecen as máis salientables ademais da exhibición de espectáculos nun festival?

•¿Que é o que máis valora dun festival internacional de teatro?

•¿En que aspectos pode colaborar un festival internacional para o posicionamento exterior dunha compañía teatral?

•¿Cales son os cinco festivais internacionais de referencia en España hoxe en día desde o seu punto de vista e por que?

•¿E en Europa? Argumente a súa resposta.

•¿Cal pensa que é o festival internacional de teatro de Galicia con máis proxección exterior?

• ¿Cal cre que é o principal valor dese festival? ¿Que aspectos melloraría del?

•¿Cre que os festivais internacionais de teatro achegan un valor engadido á cultura?

•¿E de xeito particular en Galicia?

¿Hai algún outro aspecto que desexe destacar?

Moitas grazas,
Roberto Pascual

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO II. I

Tese de doutoramento *Os festivais internacionais de teatro en Galicia (1984-2020). Achegas para unha análise histórica e artística.*

TRABALLO DE RECOLLIDA DE INFORMACIÓN

CUESTIONARIO XORNALISTAS CULTURAIS

Este cuestionario formará parte do material de traballo da tese doutoral *Os festivais internacionais de teatro en Galicia (1984-2020). Achegas para unha análise histórica e artística*, realizada por quen subscribe, Roberto Pascual Rodríguez, e dirixida por Dolores Vilavedra e Manuel F. Vieites, na Universidade de Santiago de Compostela.

A finalidade do traballo consiste en analizar a influencia dos festivais internacionais no desenvolvemento de sistemas culturais emerxentes como o galego. Cales son as influencias, tendencias, similitudes e diverxencias internas e externas, a identidade e a mundialización da cultura escénica nun proceso de normalización do teatro galego despois da ditadura franquista ata a actualidade, así como as dificultades e estratexias levadas a cabo para o desenvolvemento sostible dos mesmos. Con esta investigación queremos analizar, explicar e interpretar o proceso de creación, desenvolvemento, diversificación ou especialización dos festivais internacionais de teatro en Galicia, especialmente o de Ribadavia, o seu impacto no sistema teatral e a súa incidencia nas comunidades en que xorden e se desenvolven, mostrando o seu impacto tamén nos planos social, económico, turístico, educativo ou político.

Nun dos apartados da tese de doutoramento trataranse cuestións relacionadas coa recepción crítica e a comunicación do festival dentro e fóra da cultura galega. A súa achega como xornalista especializado/a en cultura escénica resulta dun grande interese para a investigación, como informante clave. É por iso que lle envío este cuestionario, que pode ter a extensión na súa resposta que considere oportuna. A súa contribución é moi relevante, por iso lle agradezo moito, dende xa, a colaboración co meu traballo académico. Ao mesmo tempo, entendo que o que me envía conta coa autorización para a súa incorporación na tese e en publicacións posteriores que se poidan propor. Nese sentido tamén achego o documento de información do proxecto e a folla de consentimento informado, para que unha vez asinada por Vostede me achegue copia, coa finalidade de incluíla nos anexos da miña memoria de investigación.

Estou á súa disposición para calquera dúbida no correo electrónico desde o que envío o presente cuestionario, e no teléfono xxxxxxxxx, e quero agradecerlle de novo o seu tempo e a súa valiosa colaboración.

Atentamente,
Roberto Pascual

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nome:	
Ano de nacemento:	
Medio de comunicación:	
Anos de dedicación á información e/ou crítica en artes escénicas:	

•De 1 a 10, sendo 1 pouco e 10 moito,

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cre que é coñecido o teatro galego no exterior?										
En que grao cre que contribúen os festivais internacionais na proxección exterior das compañías e artistas galegos?										
Como valora a presenza de creacións de referencia internacional nos escenarios galegos?										
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en España?										
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en Galicia?										
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en España?										
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en Galicia?										
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en España?										
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en Galicia?										

•Que melloraría na diversidade de oferta de festivais?

•Cales son os cinco festivais internacionais de referencia en España hoxe en día desde o seu punto de vista e por que? E en Europa?

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

•Que é o que máis valora dun festival internacional de teatro?

•Cre que os festivais internacionais de teatro de España achegan un valor engadido á cultura?

•Que aspectos lle parecen máis importantes nos festivais internacionais de teatro en España e en

que orde? A. Económico B. Social C. Cultural

•Que actividades lle parecen as máis destacadas ademais da exhibición de espectáculos nun festival?

•Cales son os principais criterios dende o seu punto de vista que dotan de coherencia e identidade a un festival?

•Considera que está suficientemente tratada e ben analizada a información sobre os distintos festivais escénicos nos medios de comunicación xeralistas?

A continuación, se o desexa, poderá incorporar as observacións, suxerencias, comentarios, etc. que estime oportunos, relacionados co seu ámbito profesional e/ou el tema-problema obxecto de estudo desta Tese.

Moitas grazas,
Roberto Pascual

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO II. II

Tesis doctoral *Os festivais internacionais de teatro en Galicia (1984-2020). Achegas para unha análise histórica e artística.*

TRABAJO DE RECOGIDA DE INFORMACIÓN

CUESTIONARIO PERIODISTAS CULTURALES (DE FUERA DE GALICIA)

Este cuestionario formará parte del material de trabajo de la tesis doctoral *Os festivais internacionais de teatro en Galicia (1984-2020). Achegas para unha análise histórica e artística*, realizada por quien subscribe, Roberto Pascual Rodríguez, y dirigida por Dolores Vilavedra y Manuel F. Vieites, en la Universidade de Santiago de Compostela.

La finalidad del trabajo consiste en analizar la influencia de los festivales internacionales en el desarrollo de sistemas culturales emergentes como el gallego. Cuáles son las influencias, tendencias, similitudes y divergencias internas o externas, la identidad y la mundialización de la cultura escénica en un proceso de normalización del teatro gallego después de la dictadura franquista hasta la actualidad, así como las dificultades y estrategias llevadas a cabo para el desarrollo sostenible de los mismos. Con esta investigación queremos analizar, explicar e interpretar el proceso de creación, evolución, diversificación o especialización de los festivales internacionales de teatro en Galicia, especialmente el de Ribadavia, su impacto en el sistema teatral y su incidencia en las comunidades en que surgen y se desarrollan, mostrando su impacto también en los planos social, económico, turístico, educativo o político.

En uno de los apartados de la tesis se tratarán cuestiones relacionadas con la recepción crítica y la comunicación del festival fuera de la cultura gallega. Su aportación como periodista especializado/a en cultura escénica en el ámbito español resulta de un gran interés para la investigación, como informante clave. Es por ello que le envío este cuestionario, que puede tener la extensión en su respuesta que considere oportuna. Su contribución es muy relevante, por ello le agradezco mucho la colaboración con mi trabajo académico. Al mismo tiempo, entiendo que lo que me envía cuenta con la autorización para su incorporación en la tesis y en publicaciones posteriores que se puedan proponer. En ese sentido, también añado el documento de información del proyecto y la hoja de consentimiento informado, para que una vez firmada por usted me haga llegar copia, con la finalidad de incluirla en los anexos de mi memoria de investigación.

Estoy a su disposición para cualquier duda en el correo electrónico desde el cual le escribo y en el teléfono 607332032. Muchas gracias de nuevo por su tiempo y valiosa colaboración.

Atentamente,
Roberto Pascual

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Nombre:	
Año de nacimiento:	
Medio de comunicación:	
Años de dedicación a la información y/o crítica en artes escénicas:	

•¿Cuáles son los cinco festivales internacionales de referencia en España hoy en día desde su punto de vista y por qué? ¿Y en Europa?

•¿Qué mejoraría en la diversidad de oferta de festivales?

•¿Qué es lo que más valora de un festival internacional de teatro?

•¿Cree que los festivales internacionales de teatro de España aportan un valor añadido a la cultura?

•¿Qué aspectos le parecen más importantes en los festivales internacionales de teatro en España y en qué orden? A. Económico B. Social C. Cultural

•¿Qué actividades le parecen las más destacadas además de la exhibición de espectáculos en un festival?

•¿Cuáles cree que son los tres principales criterios que dotan de identidad y coherencia a un festival?

•¿Considera que está suficientemente tratada y bien analizada la información sobre los distintos festivales escénicos en los medios de comunicación generalistas?

Ámbito gallego

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

•¿Cómo y cuándo ha conocido la existencia de la MIT de Ribadavia?

•¿Qué otros festivales escénicos internacionales de Galicia conoce?

•¿Cuál cree que es el principal valor del festival MIT Ribadavia?

•¿Qué aspecto mejoraría del festival MIT Ribadavia?

•De 1 a 10, siendo 1 poco y 10 mucho,

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
¿Cree que es conocido el teatro gallego en el exterior?										
Valore la posición de la MIT de Ribadavia en el grado de conocimiento que cree que puede tener fuera de Galicia.										
¿Cómo valora la capacidad de los festivales de ofrecer un conocimiento y acceso a la realidad escénica internacional en España?										
¿Cómo valora la capacidad de los festivales de ofrecer un conocimiento y acceso a la realidad escénica internacional en Galicia?										
¿Cómo valora el grado de profesionalidad de la Dirección Artística de festivales escénicos en España?										
¿Podría valorar la diversidad de oferta de festivales internacionales en España?										

A continuación, si lo desea, podrá incorporar las observaciones, sugerencias, comentarios, etc. que estime oportunos, relacionados con su ámbito profesional y/o el tema-problema objeto de estudio de esta Tesis.

Muchas gracias,

Roberto Pascual

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO III

Tese de doutoramento *Os festivais internacionais de teatro en Galicia (1984-2020). Achegas para unha análise histórica e artística.*

TRABALLO DE RECOLLIDA DE INFORMACIÓN

ENTREVISTA A DIRECTORES/AS ARTÍSTICOS/AS DE FESTIVAIS INTERNACIONAIS EN GALICIA

Este cuestionario formará parte do material de traballo da tese doutoral *Os festivais internacionais de teatro en Galicia (1984-2020). Achegas para unha análise histórica e artística*, realizada por quen subscribe, Roberto Pascual Rodríguez, e dirixida por Dolores Vilavedra e Manuel F. Vieites, na Universidade de Santiago de Compostela.

A finalidade do traballo consiste en analizar a influencia dos festivais internacionais no desenvolvemento de sistemas culturais emerxentes como o galego. Cales son as influencias, tendencias, similitudes e diverxencias internas e externas, a identidade e a mundialización da cultura escénica nun proceso de normalización do teatro galego despois da ditadura franquista ata a actualidade, así como as dificultades e estratexias levadas a cabo para o desenvolvemento sostible dos mesmos. Con esta investigación queremos analizar, explicar e interpretar os procesos de creación, desenvolvemento, diversificación ou especialización dos festivais internacionais de teatro en Galicia, especialmente o de Ribadavia, o seu impacto no sistema teatral e a súa incidencia nas comunidades en que xorden e se desenvolven, mostrando o seu impacto tamén nos planos social, económico, turístico, educativo ou político.

Nun dos apartados da tese trataranse aspectos conceptuais e comparados relacionados coas funcións e incidencia dos festivais internacionais en Galicia e de ámbito ibérico. A súa aportación como Director/a dun festival en Galicia resulta dun grande interese para a investigación, como informante clave. É por iso que lle envío este cuestionario, que pode ter a extensión na súa resposta que considere oportuna. A súa contribución é moi relevante, por iso lle agradezo moito a colaboración co meu traballo académico. Ao mesmo tempo, entendo que o que me envíe conta coa autorización para a súa incorporación na tese e en publicacións posteriores que se poidan propor. Nese sentido tamén achego o documento de información do proxecto e a folla de consentimento informado, para que unha vez asinada por Vostede me achegue copia, coa finalidade de incluíla nos anexos da miña memoria de investigación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

Estou á súa disposición para calquera dúbida no correo electrónico desde o que envío a presente entrevista, e no teléfono xxxxxxxxx, e quero agradecerlle de novo o seu tempo e a súa valiosa colaboración.

Atentamente,
Roberto Pascual

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nome:	
Ano de nacemento:	
Formación académica:	
Nome do festival:	
Nomes doutros directores/as no festival, se houbo:	
Número aproximado de espectadores:	
Número de edicións (do festival e súas no festival):	
Web / redes sociais:	

Sobre a súa experiencia

•Cal foi a súa primeira experiencia como Director/a dun festival? Como o recorda?

•Cales cre que foron os seus principais erros e os seus principais acertos?

•Cal cre que foi a súa formación máis destacada para este oficio? (Regrada ou non regrada, oficial ou experiencial)

•¿Considera que debe existir unha formación inicial específica? De que tipo ou con que perfil?

•Actualmente, a Dirección do festival é o seu traballo exclusivo? De non ser así, cales son os outros?

•Cales cre que son as principais funcións, competencias e habilidades do Director/a dun festival escénico?

•Considera que se pode falar de estilo na Dirección e xestión dun festival? De ser así, cal sería o seu? Cre que hai algún aspecto recorrente?

USC DE COMPOSTELA

•Cales cre que son as principais dificultades para poder desenvolver o seu traballo da maneira máis adecuada posible?

•Como cre que evolucionou o seu traballo? Que cre que puido ter axudado a iso? Existe reciclaxe profesional neste ámbito?

•Como valora o papel da crítica para o seu traballo?

Sobre o seu festival

•De que modo o seu festival afronta o reto da internacionalización? Cales son as principais dificultades?

•Que criterios manexa á hora de realizar as diferentes programacións no festival?

•Que estratexias de mediación considera relevantes nun festival? Que lugar ocupa o público no deseño das súas programacións e actividades?

•De onde proceden os recursos do seu festival? Foron variando ao longo do tempo?

•Hai métodos de valoración de calidade establecidos no seu festival? En caso de que existan tales mecanismos, de que maneira son útiles para a xestión do festival?

•Cal cre que é o principal valor do festival que dirixe?

Cuestións xerais

•Comparado con outros contextos europeos, como valoraría a función e o papel dos festivais escénicos en Galicia?

•Cre que existe unha identidade ibérica a nivel cultural? De que maneira contribúen a iso os festivais internacionais de teatro?

•De que maneira o territorio é un condicionante e en que sentido para o festival?

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

•Considera que as políticas culturais no seu ámbito de influencia son adecuadas? Que melloraría?

•Considera que existe atención á diversidade no seu ámbito escénico? Argumente a súa resposta. Hai algún outro aspecto que desexe destacar?

ANEXO IV

De sanadores, vaidades e outras enfermidades nos cascallos da cultura
AFEARTE – Asociación de Festivais de Artes Escénicas de Galicia

As debilidades culturais do país, a provisionalidade e a necesidade de contidos dunha moi polémica infraestrutura coma a Cidade da Cultura, deron pé, no ámbito escénico, a que se instalase no Gaiás un vaidoso proxecto personalista que, pasados tres anos, semella querer, polas palabras verquidas polo seu director no nº 88 desta revista, romper pontes, posicionarse coma un competidor arrogante en actividades curatoriais, desprezar a outras institucións da súa contorna e culpabilizar a alleos e estraños da súa escaseza de público.

Galicia leva tempo sen un proxecto e sen un rumbo claro nas políticas culturais en materia escénica e non é esta a primeira ocasión en que os galegos recibimos a visita de salvadores ou sanadores dos nosos males. Antes ca este, xa tivemos episodios de paracaidistas, como popularmente se deu en chamar a esta especie cultural, que nos veñen dicir o mal que se xestiona nesta terriña, o moito que descoñecemos como se fan as cousas ao grande e o pouco que dominamos neoloxismos máis modernos e abrumadoras sentenzas que poden dar un bo gusto ou un bo titular para os desexos da interinidade política. Pode que algo de razón teñan, pois a precariedade e a febleza do ecosistema cultural seguiu crecendo e facendo posible que isto volva acontecer con novos disfraces. No ano 2011 presentábase, co apoio dalgunhas administracións galegas, o Festival Rías Baixas como o diálogo de Galicia co mundo nunha gran internacionalización escénica nunca antes vista, ao tempo que instalaba o monólogo dos "Versos bandoleros y canciones escondidas" do que fora o seu director no comezo dos cascallos do noso sistema cultural. Durou unha edición, malia ser declarada, con toda a présa, Fundación de interese galego. En 2015 volveuse presentar, co apoio dalgunhas administracións, o que se chamou Escenas do Cambio, entre aqueloutros cascallos dun complexo arquitectónico con soños que reorientar. E isto é un terreo propicio para que poida penetrar a couza, metaforicamente falando, como lle está a pasar ao centro Laboral de Xixón, en Asturias. Mentres tanto, o dinamismo da diversidade cultural fica á marxe, cando menos menosprezada, outras institucións case desmanteladas (caso do CDG, CCG, CGAI, etc.) e a axenda e o "esforzo económico" nos "eventos" dunha chamada Cidade da Cultura ou de quen queira chuchar do seu teto con maior ou menor entusiasmo.

Dende a Asociación de Festivais de Artes Escénicas lemos pasmados a entrevista ao director desas chamadas Escenas do Cambio ao lado da entrevista que o director do FIOT concede no seu 25º aniversario e na que explica as súas funcións, identidade e relación coa súa cultura. O contraste

faise evidente co ton e a fachenda coa que pretende situarse na esfera cultural galega o señor Lareo negándoa, ao tempo que subliña a súa postura á marxe da realidade de festivais ou iniciativas similares a Escenas do Cambio (algunhas agonizando coma o ALT de Vigo). A burbulla da súa conversa semella gabar exclusivamente a súa xenialidade, individualidade e suposta orixinalidade en Galicia, sen ter nada que achegar a "moitos proxectos vinculados á escena que levan moito tempo agonizantes". Segundo o señor Fidalgo Lareo, é suficiente con que, na súa moi discutible opinión, "por primeira vez haxa unha idea curatorial forte nun festival de artes escénicas en Galicia" e o resto, coma se o leva o río.

Máis alá das opinións parciais, negativas ou subxectivas moi lexítimas que poida ter o responsable público deste festival de artes escénicas da Cidade da Cultura, non podemos deixar pasar as acusacións, menosprezos e a irresponsable tendenciosidade coa que se dirixe a moitas das institucións culturais públicas e privadas do país. Resulta sorprendente que isto aconteza no seo dun evento público que en principio debería traballar fundamentalmente seguindo os principios de equidade, colaboración e apoio aos axentes e organismos da súa contorna. Tamén resulta sorprendente que isto aconteza cunha xestión económica tan pouco transparente.

Así, en lugar de crear un espazo de encontro, colaboración e transparencia, o señor Fidalgo Lareo usa a palestra deste evento público para difamar o bo nome e a actividade que outras persoas e institucións (públicas) están a facer para o ben común da cultura e da educación en Galicia, como por exemplo a Escola Superior de Arte Dramática de Galicia, centro dependente da propia Consellería de Cultura, Educación e OU. Sobre ela e as relacións de "Escenas do cambio" con este centro educativo di o señor Fidalgo: "cada ano intentamos que os alumnos e profesores da ESAD asistan aos nosos talleres e espectáculos e non o conseguimos, xa sabemos por que. Polo tanto, dirixímonos a outro público". Que sabe o señor Fidalgo para decidir rexeitar á ESAD de Galicia?

Resulta realmente preocupante que o director dun festival descoñeza as dinámicas dun centro educativo e dos seus procesos de ensinanza e aprendizaxe, que decorren en horario de mañá e tarde, causa de que alumnado e profesorado non se poidan desprazar en masa a Santiago ao longo de varios días á semana. Pero máis preocupante aínda resulte o feito de que o responsable do Festival en ningún momento trasladase persoalmente á dirección da ESAD de Galicia posibilidades de relación, comunicación e colaboración, como si o teñen feito outros festivais, desde o FITO de Ourense ao ALT de Vigo, ou desde a MIT de Ribadavia á Mostra de Teatro de Cangas, ou os Festivais de Teatro Universitario das Universidades galegas. E aínda máis preocupante resulta que o director de Escenas do Cambio semelle non mostrar especial aprecio polos axentes que lle son

propios ao sistema teatral galego, especialmente as compañías de teatro do país, que ora acollen ao alumnado titulado da ESAD ora están conformadas por eses titulados e tituladas da institución. Esa falta de aprecio, que mostra un posible desprezo, acaba por ser igualmente unha descualificación implícita do traballo que a ESAD de Galicia vén facendo no eido da formación teatral e da dinamización do sector, valoración que non se corresponde coa realidade.

Igualmente, sería do noso agrado que se fixesen públicas as cifras coas que a Fundación Cidade da Cultura financiou ao longo destes tres anos ao señor Fidalgo Lareo con estes tan lamentables resultados, pois a imprecisión das súas opinións, parecen querer ocultar ou sentar verdades sostidas na opacidade ou no descoñecemento.

Respectando a súa liberdade de opinión, esta Asociación non pode deixar pasar por alto as imprecisións e moitas das palabras tan pouco saudables que sementa co seu discurso o Director de Escenas do Cambio. Nós tamén estamos no terreo de xogo, como di o señor Fidalgo, e seguramente ensaiando en espazos e con recursos menos luxosos cós que este curador conseguiu agatuñar. Pero isto seguramente non lle importe a quen non pensa en rede, senón nos seus propios fíos.

AFEARTE (Asociación de Festivais de Artes Escénicas de Galicia) é unha Asociación conformada polos seguintes festivais:

FITO Ourense
MIT Ribadavia
Mostra de Teatro Cómico e Festivo de Cangas
FIOT de Carballo
Mostra de Teatro Galego de Cariño
FETEGA Carballiño
Festival Internacional de Títeres de Redondela
Galicreques (Santiago)
Festival Ponte na Escena (Gondomar)
MOTI (Ourense)
Titirideza (Lalín)
MITEU (Ourense)
Manicómicos (A Coruña)
Festiclown
(*Revista Galega de Teatro*, nº 90, primavera de 2017)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO IV. I

CUESTIONARIO a artistas e compañías

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nome:	Areta González Bolado
Compañía – institución:	A Panadaría
Ano de creación:	2013
Tipoloxía (cooperativa, S.L., etc.)	Cooperativa
Lugar de residencia oficial:	Vigo
WEB e/ou redes sociais:	www.apanadaria.com

De 1 a 10, sendo 1 pouco e 10 moito

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cre que é coñecido o teatro galego no exterior?						X				
En que grao cre que contribúen os festivais internacionais na proxección exterior das compañías e artistas galegos?								X		
Como valora a presenza de creacións de referencia internacional nos escenarios galegos?				X						
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en España?								X		
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en Galicia?									X	
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en España?								X		
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en Galicia?						X				
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en España?							X			
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en Galicia?						X				

•¿Que aspectos melloraría na diversidade de oferta de festivais?

Tanto en Galicia como en España, fáltanos un festival internacional con recursos e cunha perspectiva ecofeminista, LGBT+, anticapacitista e antirracista/anticolonial.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

•¿Cales son, dende o seu punto de vista, os principais criterios que dan identidade e coherencia a un festival?

En primeiro lugar, penso que o eixo é a súa liña de programación. A continuación, e de xeito transversal, a relación coa contorna e as súas dinámicas (persoas e medioambiente), a programación

de actividades paralelas e o reflexo dos seus valores en cada aspecto concreto do decorrer do festival.

•¿Que aspectos lle parecen máis importantes nos festivais internacionais de teatro en España e en que orde? A. Económico B. Social C. Cultural
Non establecería xerarquía. Paréceme fundamental intentar apuntar a un equilibrio entre a proxección e relación exterior e o beneficio para a comunidade, o medioambiente e economía local.

•¿Que actividades lle parecen as máis salientables ademais da exhibición de espectáculos nun festival?
Alén da programación de espectáculos, valoro moito a creación de dinámicas para o encontro entre creadores de distintas procedencias, axentes culturais e públicos ademais das súas programacións expandidas e tamén a relación coa comunidade local.

•¿Que é o que máis valora dun festival internacional de teatro?
Unha proposta variada, que sexa de calidade e inédita nos circuitos locais e que mesture a exhibición de espectáculos de creadoras consolidadas pero asuma tamén o risco de tentar sorprender apoiando artistas emerxentes.

•¿En que aspectos pode colaborar un festival internacional para o posicionamento exterior dunha compañía teatral?

Pode colaborar moitísimo facilitando a relación entre creadoras de distintas compañías e entre creadoras e outros festivais internacionais, axudando a crear vínculos e rede.

•¿Cales son os cinco festivais internacionais de referencia en España hoxe en día desde o seu punto de vista e por que?
Festival Clásico de Almagro, un festival de teatro clásico español que soubo ir abrindo a súa programación a outros teatros clásicos e enfoques máis contemporáneos.
Fira del Teatre al Carrer de Tárrega, un referente na programación de teatro de rúa cunha aposta importante polos espazos non convencionais.
Festival Iberoamericano de Cádiz, pola súa relación con Latinoamérica e o seu achegamento ao feminismo, creando espazos de traballo e reflexión.
Festival de Otoño de Madrid, contén unha proposta variada que inclúe danza contemporánea, música experimental, performance, propostas transmedia, etc.

Festival Coñumor, un festival moi moi novo e con poucos recursos cunha programación internacional centrada nunha oferta teatral, musical e cabareteira feminista e LGBT+. Pode ser interesante no futuro, se consigue dotarse de medios e profesionalizarse.

•¿E en Europa? Argumente a súa resposta.

Festival de Teatro de Avignon, un festival con moita antigüidade e moi enraizado en Europa que vai evolucionando cos tempos.

Festival Mondial des Theatres del Marionettes, por ser un dos máis importantes no teatro de obxectos e moi influínte noutras programacións de monicreques.

Festival de Almada, pola súa atención ás diversidades de xéneros teatrais, lgbt+, feminismos e produción artística de afrodescendentes. Tamén polas potenciais relacións co teatro galego.

Fringe de Edimburgo. Polo bo e polo malo da súa ampla oferta, sempre pode haber sorpresas.

Festival Grec de Barcelona, pola súa recente ollada a África.

•¿Cal pensa que é o festival internacional de teatro de Galicia con máis proxección exterior?

A Mostra Internacional de Ribadavia. Ademais de ser a máis sólida e estable, é a que ten un funcionamento máis profesional.

• ¿Cal cre que é o principal valor dese festival? ¿Que aspectos melloraría del?

Unha traxectoria sólida e unha aposta por unha liña de programación que mestura linguaxes tradicionais coa vangarda, que se abre a propostas exteriores pero mantén oferta galega. Reforzaría todo o que vai alén da exhibición, afondando na relación coa comunidade local, as actividades nas zonas máis rurais e a relación coa contorna natural.

•¿Cre que os festivais internacionais de teatro achegan un valor engadido á cultura?

Nada máis por ser unha actividade de programación os festivais xa aportan valor cultural mais tamén, polo seu caracter limitado no tempo, convértense nunha festa, nunha celebración do encontro.

•¿E de xeito particular en Galicia?

Si, sen dúbida.

¿Hai algún outro aspecto que desexe destacar?

ANEXO IV. II

CUESTIONARIO a artistas e compañías

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nome:	Esther F. Carrodeguas e Xavier Castiñeira
Compañía – institución:	ButacaZero
Ano de creación:	2013
Tipoloxía (cooperativa, S.L., etc.)	Empresaria individual
Lugar de residencia oficial:	Vigo
WEB e/ou redes sociais:	butacazero.net https://www.facebook.com/ButacaZero https://www.instagram.com/butacazero https://vimeo.com/butacazero https://www.youtube.com/channel/UCVhqMYbfsvX4e_scLSLAGew/videos?disable_polymer=1

De 1 a 10, sendo 1 pouco e 10 moito

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cre que é coñecido o teatro galego no exterior?			x							
En que grao cre que contribúen os festivais internacionais na proxección exterior das compañías e artistas galegos?						x				
Como valora a presenza de creacións de referencia internacional nos escenarios galegos?		x								
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en España?								x		
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en Galicia?									x	
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en España?								x		
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en Galicia?							x			
Como valora a diversidade da oferta de festivais internacionais en España?			x							
Como valora a diversidade da oferta de festivais internacionais en Galicia?		x								

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

•¿Que aspectos melloraría na diversidade de oferta de festivais?

-Variedade de propostas

-Variedade de formatos

-Máis atención ás propostas periféricas

-Máis días de programación

-Actividades paralelas interesantes para o sector

-Coordinación interna dos festivais

-Interaccións entre festivais

•¿Cales son, dende o seu punto de vista, os principais criterios que dan identidade e coherencia a un festival?

-Os criterios coherentes de programación: liñas temáticas

-Profesionalidade e acabado das propostas

-Plan de comunicación axeitado á identidade creativa

-Os espazos de representación / os espazos de encontro / espazos de lecer post-función

-As actividades complementarias / paralelas

-Tradición / historia: valor simbólico

-A dirección artística

•¿Que aspectos lle parecen máis importantes nos festivais internacionais de teatro en España e en que orde? A. Económico B. Social C. Cultural

C. Cultural

A. Económico

B. Social

•¿Que actividades lle parecen as máis salientables ademais da exhibición de espectáculos nun festival?

-Encontros co público

-Obradoiros profesionais

-Exposicións

-Premios

-Actividades/encontros entre creadores que poidan xerar sinerxias

•¿Que é o que máis valora dun festival internacional de teatro?

–Poder asistir a espectáculos que de outra maneira sería moi difícil asistir

-O encontro con profesionais / as conversas co sector

-A apertura da propia creatividade aprendendo dos referentes

-Actualización e renovación do gusto teatral

-A posibilidade de valorizar o produto/compañía/artista galego grazas a situalo nun contexto

internacional, a carón de grandes propostas

•¿En que aspectos pode colaborar un festival internacional para o posicionamento exterior dunha compañía teatral?

-Convidando a programadores doutros festivais ou persoas importantes do sector

-A través de coproducións, fomentando a interconexión co exterior.

-Intercambio de propostas producidas ou coproducidas entre redes de festivais internacionais

•¿Cales son os cinco festivais internacionais de referencia en España hoxe en día desde o seu punto de vista e por que?

-Festival de Otoño. Programación extremadamente variada (dependendo do director/a artístico), moi estendido no tempo, facilidade de comunicacións, varias funcións de cada obra…

-Festival de Almagro. Referente total dos festivais en España, pola súa tradición, case independentemente da calidade, e do acoutado da liña de programación en torno ao século de Ouro, xerando interese renovado sobre as tradicións teatrais de carácter clásico.

-MIT. Para nós: o máis importante. Conxuga o noso teatro con propostas internacionais e permite que cheguen propostas de fóra, como unha porta aberta ao Mundo Teatral. Polas datas, a praza, o contexto. Punto de inicio a nivel profesional da nosa compañía grazas a unha coprodución, e ao premio Abrente. Un bo lugar para abrir camiños.

-Grec. Avalado por máis de 40 edicións, referente cultural en Barcelona. Plataforma para creadores cataláns, aos que abala e coida con numerosos programas de axuda, coprodución e residencias. Importancia da financiación privada.

-Temporada Alta. Aposta pola dramaturxia contemporánea. Presenza das figuras máis relevantes do panorama contemporáneo europeo.

•¿E en Europa? Argumente a súa resposta.

Avignon e Fringe, para nós son os dous Festivas de referencia a nivel europeo.

Avignon, especificamente, porque para nós foi unha experiencia vital estar alí e ver a cantidade inmensa de propostas: como unha cidade vive volcada de cara ao teatro, convertida en cidade teatral, onde todo é teatro. O teatro cambia a cidade. Alí convive o máis grande co máis pequeno, espazos espectaculares con habitacións de hoteis. Algo semellante acontece no Fringe, aínda que nós non o teñamos vivido.

Ademais, por suposto, nos dous Festivais están programados os nosos referentes principais.

- ¿Cal pensa que é o festival internacional de teatro de Galicia con máis proxección exterior?

  MIT

- ¿Cal cre que é o principal valor dese festival? ¿Que aspectos melloraría del?

  Principal valor:

  Ser unha porta Teatral ao Mundo grazas ás liñas de programación ben coidadas por unha dirección artística comprometida coa renovación da cultura teatral galega.

  Que mellorariamos

  -A páxina web, complexa e pouco clara

  -Máis coproducións, acaso con proxectos de investigación

  -A Presenza de persoas da cultura/política durante a programación, aínda que entendemos que isto non é evidentemente propio do festival senón da pouca importancia que teñen as artes escénicas dentro do mundo cultural/político galego.

- ¿Cre que os festivais internacionais de teatro achegan un valor engadido á cultura?

  Si. Entendendo que a cultura necesita nutrirse do exterior para medrar como propia.

- ¿E de xeito particular en Galicia?

  Moito, pois ao estar na periferia, para unha arte como a teatral que bebe da presenza, é imprescindible, e na que os programadores e programadoras apenas apostan polo internacional, os Festivais resultan imprescidibles.

  ¿Hai algún outro aspecto que desexe destacar?

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO IV. III

CUESTIONARIO a artistas e compañías

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nome:	Xesús Ron Pereiro
Compañía – institución:	Grupo Chévere
Ano de creación:	1987
Tipoloxía (cooperativa, S.L., etc.)	Actualmente Sociedade Limitada
Lugar de residencia oficial:	Santiago de Compostela
WEB e/ou redes sociais:	www.grupochevere.eu / www.redenasa.tv

De 1 a 10, sendo 1 pouco e 10 moito

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cre que é coñecido o teatro galego no exterior?				X						
En que grao cre que contribúen os festivais internacionais na proxección exterior das compañías e artistas galegos?						X				
Como valora a presenza de creacións de referencia internacional nos escenarios galegos?									X	
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en España?								X		
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en Galicia?					X					
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en España?								X		
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en Galicia?						X				
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en España?								X		
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en Galicia?				X						

•¿Que aspectos melloraría na diversidade de oferta de festivais?

Os festivais deberían achegar contidos que pola súa singularidade ou pola súa envergadura non encaixan na programación regular dos teatros, completando e complementando a oferta. Por desgraza, en Galicia as programacións regulares non integran obras e compañías internacionais e o labor dos festivais ten que suplir totalmente esta carencia. En canto á diversidade de oferta dos festivais españois, en xeral prográmase un tipo de espectáculo un tanto estandarizado, formateado para este circuíto de festivais internacionais. Por un lado, creacións vinculadas a un número relativamente reducido de centros de produción escénica,

compañías ou direccións artísticas europeas, normalmente feitas con moitos medios e con presenza habitual de versións de obras clásicas. Por outro lado, creacións procedentes do resto do mundo, preferentemente de Latinoamérica e en menor medida de África e Extremo Oriente, caracterizadas por unha fonda marca de autoría e un certo exotismo para o ollo europeo.

Por tanto, en canto a diversidade hai un gran campo de investigación en cada país, pero para iso fan falta unha canles moito máis sólidas de información e conexión entre países. Os festivais tamén están moi concentrados na programación e presenza pública e hai certa ausencia de mecanismos para conectar ás compañías de fóra coas compañías e públicos locais, mais alá da asistencia aos espectáculos. Tamén me parece que existe un estenso campo de hibridación en canto aos contidos, xa que as artes (escénicas e outras) cada vez están máis interrelacionadas.

A dimensión dixital dos festivais e a presenza nos medios.

Paréceme moi interesante que os festivais cheguen a funcionar en co-produción con compañía e artistas independentes, que non se limiten á exhibición.

•¿Cales son, dende o seu punto de vista, os principais criterios que dan identidade e coherencia a un festival?

O contexto local: existencia de espazos singulares con personalidade propia, a implicación da poboación local e da comunidade artística local. Calquera recurso local que reforce a personalidade propia do festival.

Ter un discurso propio, a capacidade de xerar unha narrativa que funcione con autonomía das tendencias imperantes en cada momento e que consiga relacionar con naturalidade propostas supostamente afastadas ou fóra de lugar.

A capacidade de xerar sinerxias, relacións, conexións, novas creacións.

Ter un estilo recoñecible, tanto na imaxe como nos contidos e no xeito de relacionarse co seu contexto.

•¿Que aspectos lle parecen máis importantes nos festivais internacionais de teatro en España e en que orde? A. Económico B. Social C. Cultural

Cultural e social.

E despois económico. O feito cada vez máis espallado de priorizar os festivais como motores da economía local non favorece a diversidade de contidos dos festivais. Isto afecta sobre todo aos festivais de música, con formatos, estruturas e contidos moi parecidos entre

sí, alimentados por bandas de moda ou con moitas vendas, relegando ao resto de propostas e bandas locais a funcionar como un mero acompañante que case o único que fai é encher ocos baleiros da programación. O aspecto económico é importante, pero sempre e cando sirva de apoio aos valores culturais e sociais que defende o festival.

•¿Que actividades lle parecen as máis salientables ademais da exhibición de espectáculos nun festival?

Accións que reforcen o contexto social e político do festival.

Actividades que axuden a aproximar e relacionar obra, artistas e público (sociedade).

Actividades complementarios de cine, música, obradoiros, por exemplo, relacionados cos contidos do festival.

Ciclos temáticos (sobre un autor/a, compañía, obra ou calquera outra cuestión relacionada cos contidos do festival).

Festas, excursión, picnics...

•¿Que é o que máis valora dun festival internacional de teatro?

A posibilidade de ver/coñecer/descubrir a compañías/artistas procedentes doutros países.

Que saiba crear un diálogo entre o contexto local e o internacional.

•¿En que aspectos pode colaborar un festival internacional para o posicionamento exterior dunha compañía teatral?

Un festival internacional ten capacidade de interlocución con outros festivais, centros de produción, teatros, entidades, organizacións, adminstracións, autores, compañías de países distintos. Esa capacidade de relacionarse en igualdade de condicións dificilmente a terán as compañías e, por suposto, as unidades de produción pública ou administracións, sobre todo en Galicia, están ausentes. Por tanto, o festival pode promover a presenza de compañías locais noutros festivais, colocar as súas obras nas conversas, suscitar interese polo que se fai aquí ou por unha compañía/artista determinada, ademais de ofrecer acompañamento e asesoramento ás compañías para saír fóra, a quen ou a onde enviar unha proposta ou un vídeo, en que momento facelo...

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

•¿Cales son os cinco festivais internacionais de referencia en España hoxe en día desde o seu punto de vista e por que?

Non son un experto. Moitos foron morrendo polo camiño...

Por ser festivais que coñezo e aos que sigo habitualmente, diría

Temporada Alta en Cataluña, pola capacidade de contactar coa obra de artistas escénicos contemporáneos pouco vistos en España, polas conexións establecidas entre o teatro catalán e o arxentino, por atreverse con formatos innovadores como os combates da dramaturxia catalana...

Festival de Otoño en Madrid, por ser un clásico onde ver obras de autores contemporáneos e consagrados, por ser unha referencia mantida durante tanto tempo, toda a vida, por ser do máis asequible en distancia...

FIT de Cádiz en Andalucía, por ser referencia do teatro iberoamericano en España, pola conexión establceida con latinoamérica...

Titirimundi en Castilla-León, pola presenza do festival nas rúas, pola mestura do boneco coa sociedade, pola diversidade de linguaxes arredor das marionetas...

- ¿E en Europa? Argumente a súa resposta.

Máis difícil aínda, por desgraza non teño moitas oportunidades de viaxar. A verdade que a nivel internacional sigo desde a distancia máis a compañías ou teatros que a festivais.

Diría os típicos:

Avignon, unha refencia clásica do teatro europeo, ese sitio no que se supon que deberías actuar polo menos unha vez na vida...

Bienal de Venecia, pola aposta polos autores contemporáneos, polas charlas e actividades paralelas...

- ¿Cal pensa que é o festival internacional de teatro de Galicia con máis proxección exterior?

Sen dúbida FIT Ribadavia.

- ¿Cal cre que é o principal valor dese festival? ¿Que aspectos melloraría del?

A singularidade do enclave, a posibilidade de descubrir e gozar dunha pequena vila histórica do interior como Ribadavia.

O feito de terse convertido nun espazo con personalidade propia para as artes escénicas galegas, sendo un lugar de referencia e encontro tanto para artistas como para públicos.

O interese e calidade dos contidos do festival, sobre todo a programación do Castelo.

Nos últimos anos, un dos valores principais é a presenza de compañías internacionais, o festival é como uns ollos do teatro galego cara ao que se fai fóra, case o único que nos permite coñecer directamente algunhas das cousas interesantes que se fan por aí fóra. Moi san.

A mellorar (consciente do difícil que é facelo):

Carencia de espazos preparados para acoller en boas condicións outros espectáculos, máis alá do auditorio do Castelo, que axudasen a facer medrar o festival.

Maior esforzo na acollida, hai poucos aloxamentos. E o mesmo para o transporte. Para facilitar que a xente que vaia desde outros puntos de Galicia poda quedar a durmir ou poda regresar en transporte público ao rematar as actividades, que é tarde.

A información dixital do festival: páxina web, etc.

Pensar nunha actividade que se manteña de xeito máis regular ao longo do ano (un proceso de creación ou doutro tipo, por exemplo), que servise de enlace entre edición e edición do festival.

- ¿Cre que os festivais internacionais de teatro achegan un valor engadido á cultura?

  Por suposto. Son nodos necesarios para o desenvolvemento dunha escena local viva, conéctannos co mundo, con outras realidades.

- ¿E de xeito particular en Galicia?

  Aquí moito máis, pois unha das carencias culturais de Galicia é a súa conexión internacional. Os festivais mostran pezas, digamos, escollidas, e iso axuda a mellorar a autoesixencia dos artistas locais.

¿Hai algún outro aspecto que desexe destacar?

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO IV. IV

CUESTIONARIO a artistas e compañías

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nome:	BELÉN PICHEL
Compañía – institución:	CONTRAPRODUCIÓNS, S.L
Ano de creación:	2009
Tipoloxía (cooperativa, S.L., etc.)	S.L
Lugar de residencia oficial:	GALICIA
WEB e/ou redes sociais:	Www.contraproducions.com

De 1 a 10, sendo 1 pouco e 10 moito

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cre que é coñecido o teatro galego no exterior?				x						
En que grao cre que contribúen os festivais internacionais na proxección exterior das compañías e artistas galegos?				x						
Como valora a presenza de creacións de referencia internacional nos escenarios galegos?										x
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en España?										x
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en Galicia?										x
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en España?						x				
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en Galicia?						x				
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en España?						x				
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en Galicia?				x						

•¿Que aspectos melloraría na diversidade de oferta de festivais?

Tal vez esa especialización cada vez máis pechada dos festivais réstalle aos mesmos diversidade e riqueza, cada vez observo que están máis encorsetados.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

•¿Cales son, dende o seu punto de vista, os principais criterios que dan identidade e coherencia a un festival?

A propia ubicación xeográfica dun festival aporta identidade. En canto á coherencia, independentemente de que sexa un festival especializado, creo que se vai gañando tendo unha

programación de referencia e de calidade.

•¿Que aspectos lle parecen máis importantes nos festivais internacionais de teatro en España e en que orde? A. Económico B. Social C. Cultural
Social
Cultural
Económico

•¿Que actividades lle parecen as máis salientables ademais da exhibición de espectáculos nun festival?
As actividades paralelas dun festival non é algo demasiado salientable para min xa que valoro por riba de todo a exhibición.

•¿Que é o que máis valora dun festival internacional de teatro?
Sen dúbida, a calidade da programación e a posibilidade de ver espectáculos que fora das programacións dos festivais serían case imposibles de ver.

•¿En que aspectos pode colaborar un festival internacional para o posicionamento exterior dunha compañía teatral?
A través das coproducións. As coproducións entre dous ou máis festivais e unha compañía contribuiría ao coñecemento e difusión, tanto dos festivais como da propia compañía.

•¿Cales son os cinco festivais internacionais de referencia en España hoxe en día desde o seu punto de vista e por que?
Grec, Mérida, Almagro, MIT Ribadavia. Penso que estes son os festivais máis relevantes a día de hoxe en España, tanto pola súa programación como pola repercusión de cada un deles.

•¿E en Europa? Argumente a súa resposta.
Pola súa trascencencia e coñecemento diría que son os de Avignon, Edimburgo, Atenas, Grec e Nancy. É posible que haxa festivais igual ou máis relevantes ca estes tres pero digamos que son os tres máis coñecidos para nós.

•¿Cal pensa que é o festival internacional de teatro de Galicia con máis proxección exterior?
A MIT de Ribadavia

- ¿Cal cre que é o principal valor dese festival? ¿Que aspectos melloraría del?

A súa programación. As instalacións deberían ser acordes a un festival desa relevancia e isto non o cumple.

- ¿Cre que os festivais internacionais de teatro achegan un valor engadido á cultura?

Si

- ¿E de xeito particular en Galicia?

Si

¿Hai algún outro aspecto que desexe destacar?

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO IV. V

CUESTIONARIO a artistas e compañías

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nome:	María Torres
Compañía – institución:	Elefante Elegante
Ano de creación:	2000
Tipoloxía (cooperativa, S.L., etc.)	SC
Lugar de residencia oficial:	Culleredo
WEB e/ou redes sociais:	www.elefanteelegante.net

De 1 a 10, sendo 1 pouco e 10 moito

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cre que é coñecido o teatro galego no exterior?				X						
En que grao cre que contribúen os festivais internacionais na proxección exterior das compañías e artistas galegos?								X		
Como valora a presenza de creacións de referencia internacional nos escenarios galegos?										X
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en España?			X							
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en Galicia?							X			
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en España?					X					
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en Galicia?								X		
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en España?		X								
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en Galicia?					X					

•¿Que aspectos melloraría na diversidade de oferta de festivais?

Cremos que entre as varias carencias que existen en Galicia no tocante as artes escénicas, hai unha que é pouco mencionada. Apenas hai un festival especializado no público familiar, a MOTI. Este aspecto non deixa de ser representativo dunha realidade. O teatro para a infancia non acadou ainda en Galicia o recoñecemento social e artístico que ten noutros paises, como Bélxica ou Francia. Paises onde o teatro para a infancia e xuventude acada unha elevadísima calidade artística, tanto a nivel de linguaxe escénica como a nivel de dramaturxia, paises onte o teatro para a infancia recebe os mesmos coidados por parte da administración e por parte da profesión que as pezas para público

adulto.

•¿Cales son, dende o seu punto de vista, os principais criterios que dan identidade e coherencia a un festival?

. Unha programación de calidade, que reflexe as tendencias do momento presente nas artes escénicas ibéricas e europeas, de preferencia.

. Unhas liñas de programación definidas, que garantan ao espectador a asistencia a espectáculos acordes coas expectativas xeradas. Pode ser unha ou varias liñas de programación, a cuestión é a coherencia das propostas.

. Actividades de mediación regulares. Actividades que promovan a inquietude artística entre o público, que incidan no intercambio entre artistas e sociedade. Actividades que se consoliden coas edicións, ampliando a pegada social do festival.

. O recoñecemento social é o elemento que determina definitivamente o éxito dun festival. Cando o seu recoñecemento excede os límites do ámbito meramente profesional e dos especialistas das artes escénicas e chega a unha máis ampla base do tecido social é un festival consolidado. A implicación no festival de xeito activo ou pasivo dunha ampla base do tecido social do lugar onde se celebra amosa a coherencia dun festival e outórgalle caracter a súa pesonalidade.

•¿Que aspectos lle parecen máis importantes nos festivais internacionais de teatro en España e en que orde? A. Económico B. Social C. Cultural

1º Cultural, 2º Social, 3º Económico

•¿Que actividades lle parecen as máis salientables ademais da exhibición de espectáculos nun festival?

O aspecto do encontro entre artistas, organización e comunidade. Nas funcións programadas en redes este espazo esta completamente descoidado. Culturalmente en España a acollida do evento teatral é fría e redúcese na maioría dos casos a un trámite administrativo e económico (en Portugal e Francia a situación é afortunadamente moi diferente). Na maioría dos casos a acollida redúcese a apertura dunha porta e a explicación dos detalles técnicos. As compañías, póden presentar un espectáculo sen un encontro con programadores ou responsables das areas de cultura que contratan a representación. Tamén está fora de toda hipótese propiciar o encontro entre artístas e público. O tema dos horarios dos funcionarios é a excusa para non dar vida aos ambigús, para non facelos vibrar cos ecos dos espectáculos. En Francia e Portugal pódese facer algunha consumición e incluso cear nos teatros anteriormente ou posteriormente ás representacións. Por non falar da acollida dos artistas e do seu acompañamento polo persoal dos teatros nos días de función. Nos festivais ten todo

o sentido incidir nesta idéa de encontro para afondar nunha relación máis artística e humana entre as partes implicadas, nunha relación que vaia máis aló do meramente económico.

•¿Que é o que máis valora dun festival internacional de teatro?
Unha programación representaiva das diferentes tendencias artísticas europeas primeiro e mundiais se é posible. Tamén o aspecto de encontro e mediación explicado no punto anterior.

•¿En que aspectos pode colaborar un festival internacional para o posicionamento exterior dunha compañía teatral?
De dous xeitos fundamentais:
. Un festival internacional atrae sempre espectadores profesionais das artes escénicas de diferentes ámbitos, programadores, artísticos, críticos polo que o eco da representación é sempre maior do que noutro tipo de festival.
. Unha compañía que amosa o seu traballo nun festival intenacional pode empregar este elemento do seu historial como argumento na difusión posterior do seu traballo.

•¿Cales son os cinco festivais internacionais de referencia en España hoxe en día desde o seu punto de vista e por que?
GREC, MIT Ribadavia, Festival de Otoño, Castillo de Niebla.
Estes catro festivais son os que aportan unha maior variedade de diversidade de linguaxes escénicos. A maioría dos outros festivais, esencialmente orientados no teatro clásico non cumplen coa función esencial que ao noso ver ten que ter un festival: abrir portas a visións artísticas que nos axuden acompañar do mundo actual, escénico e social.
Fetén é unha feira-festival que recolle un grande abano de formatos e disciplinas escénicas de produción estatal. Ainda que cremos que ten carencias e certos vicios a nivel mecanismos de programación merece estar nesta lista para ter unha referencia de festival de teatro que traballa exclusivamente con públicos familiares. Unha figura fundamental e necesaria pero tan carente no actual panorama estatal.

•¿E en Europa? Argumente a súa resposta.
Festival de Avignon.
Fringe París
Festival de Almada
Berliner Festspiele
Atenas&Epidaurus

Estes cinco festivais representan un equilibrio entre traxectoria e innovación. Son, ao noso ver, xanelas ao que é o teatro en Europa hoxe día no seu estado máis puro. Son os lugares onde se construe a transformación do presente que rapidamente torna pasado, onde nace o futuro. O festival de Avignon, o máis clásico de entre a lista, representa a pesar da súa hereroxeneidade un abano enorme a diverso do panorama teatral europeo.

•¿Cal pensa que é o festival internacional de teatro de Galicia con máis proxección exterior?

MIT RIBADAVIA

• ¿Cal cre que é o principal valor dese festival? ¿Que aspectos melloraría del?

A programación, é sempre unha escolma esencial, diversa e multidisciplinar que axuda a entender a evolución do teatro ibérico, europeo e iberoamericano. Tamén polo seu labor de creación de públicos, sobre todo entre os xóvenes. Este proxecto é fundamental para viabilizar o futuro das artes ecénicas. Os tempos cambian, os desafios son diferentes. A MIT sabe entrar con proxectos atractivos no mundo contemporaneo, de xeito a traballar pola súa propia supervivencia en particular e polas das artes escénicas en xeral.

•¿Cre que os festivais internacionais de teatro achegan un valor engadido á cultura?

Son fundamentais para consolidar unha cultura, unha cultura sen festivais non parece ser unha cultura completa. É unha cultura doente. O festivais internacionais poñen aos paises no mapa, danlle proxección e estructura.

•¿E de xeito particular en Galicia?

Dadas as lagoas, descoñecemento e incluso desleixo que a cultura galega sufre a nivel de apego e imaxe social por parte dun amplo sector da sociedade, un festival de prestixio é esencial para loitar contra este prexuizo. Canto máis elegantes, máis prestixiosas e máis glamourosas sexan as manifestacións da cultura galega, maior será o efecto transformador que teñan na sociedade.

¿Hai algún outro aspecto que desexe destacar?

USC UNIVERSIDADE DE CANTABRIA

Moitas grazas pola iniciativa, oxalá as conclusións da mesma aporten a luz precisa para seguir avanzando no noso obxetivo común, lograr que as artes escénica ocupen o lugar que merecen en Galicia, de xeito a colaborar activamente na transformación na sociedade galega.

Este cuestionario foi elaborado conxuntamente por María torres e Gonçalo Guerreiro.

ANEXO IV. VI

CUESTIONARIO a artistas e compañías

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nome:	Quico Cadaval
Compañía – institución:	P.T. Excéntricas
Ano de creación:	2004
Tipoloxía (cooperativa, S.L., etc.)	SL
Lugar de residencia oficial:	Santiago de Compostela
WEB e/ou redes sociais:	Web.-Excentricas.org Facebook.- excentricas e Mofa e Befa Quico cadaval francisco cadaval

De 1 a 10, sendo 1 pouco e 10 moito

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cre que é coñecido o teatro galego no exterior?						X				
En que grao cre que contribúen os festivais internacionais na proxección exterior das compañías e artistas galegos?							X			
Como valora a presenza de creacións de referencia internacional nos escenarios galegos?										X
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en España?							X			
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en Galicia?							X			
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en España?							x			
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en Galicia?								x		
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en España?									x	
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en Galicia?								x		

•¿Que aspectos melloraría na diversidade de oferta de festivais?

Para melhorar a diversidade da oferta(entendo que artística) fai falta aumentar numericamente a capacidade de escolha. Partindo disto , se hai mais días, mais espectáculos, mais artistas, aumenta a diversidade. Para isto semelha que fai falta dinheiro. Mais dinheiro. Dito isto, que por evidente, non devemos esquecer sinalá-lo, podo falar do que boto de menos. Provavelmente, unha maior presença de espectáculos afastados do nosso canone, que poderiamos dizer exóticos. Isto entra en contradiçom cos criterios ecológicos e de sostenibilidade. Estamos desinformados do que se coce en

Laos, e como anda a arte das marionetas no Punjab, ou a dança urbana nos bidonville de Lagos… mas parece que traer isto para Galiza provocaria un incremento orzamentario e de emisom de CO2 a atmosfera. Outra das formas da diversidade, alternativa á horizontal, á geográfica, é a social. Dentro do nosso canone, estám representadas por produtos que se generam nas margens do sistema cultural, nas periferias da nosa cultura: bairros marginais, naçoes sem estado. Hai que fazer contas e ver em que grao se pode aumentar a diversidade. E falando da marginalidade, também nas doses adequadas, receber visitas das centralidades culturais, pode ser enriquecedor. Teatros públicos alemaes, coproduçoes romeno-francesas, Teatros Nacionais de Inglaterra ou Suecia.

•¿Cales son, dende o seu punto de vista, os principais criterios que dan identidade e coherencia a un festival?

Pode parecer un oxímoron, mas a coherencia ,que sugere armonía e continuidade, a presença dumha idéia-força, pode constituir-se também arredor dumha aparente incoheréncia, da capacidade de surprender. Explico-me. Parece óbvio que se um festival basea o seu carácter (o famoso ADN) no cómico, ou no íntimo, ou no colectivo, deva fazer unha grelha de espectáculos e actividades periféricas, dacordo com esse critério-força. Isso fai comunidade, as persoas assistentes "saben ao que venhem". Mas, na minha opiniom,os desenhadores do evento devem procurar mudar o ponto de vista, mexer na cabeça da sua comunidade(de público, de artistas, e de académicos) e enfrontar a tal comunidade á incerteza. Tudo isto, em doses moderadas, vaia, nom passar de um ou dous escándalos por ediçom. As antigas coeréncias nom tenhem sítio agora. Algúm dia teremos que falar da espectadora, essa desconhecida, e do que lhe anda na cabecinha.

•¿Que aspectos lle parecen máis importantes nos festivais internacionais de teatro en España e en que orde? A. Económico B. Social C. Cultural

Evidentemente, á resposta e C. O festival é sobre tudo, um evento cultural, com toda a complexidade que tem o termo agora, e que tivo sempre. No segundo lugar está o aspecto social, porque o festival artístico, procura, crea e serve a unha comunidade, temporal, mutante e difícil de taxonomizar. Também se ve transversalmente influida por formas sociais mais convencionais e etiquetadas, vezinhança, comunidade escolar, unidades políticas básicas, rede artística, e que sei eu. Em último lugar estaría o económico. Fundamental para que o festival aconteça, mais que carece de sentido sen o cultural e o social. Também podemos estar a falar do retorno económico á comunidade anfitriá, nom é importante, mas nom é em absoluto desprezível. Pode chegar a ser moi importante, sobre tudo, se consegue ligar-se a um território, e umha comunidade de base, e estabelecer sinérgias coa economía do entorno. Pode ser também, no caso das artes vivas, um factor de harmonia ou vitalidade ecológica. Ainda que nom tenho a certeza de ter entendido a pregunta.

•¿Que actividades lle parecen as máis salientables ademais da exhibición de espectáculos nun festival?

Ja se sabe. As educativas, vinculadas á comunidade escolar. As actividades de base, os eventos de encontro ou de asembléia de idéias nos próprios dias do festival, a ligaçom com actividades acadêmicas ou de investigaçom, formas de rasto material do evento instantâneo que é o teatro, como livros, livro de artista, artefactos didácticos, exposiçoes, e por ai adiante.

•¿Que é o que máis valora dun festival internacional de teatro?

O convívio e comunicaçom de artistas e estruturas de diferentes habitats sócio-culturais. Nom só a, chamemos, relaçom hierárquica cena-público, mas também entre os grupos de criadores que confluem no espaço-tempo do festival. E nom me estou a referir só a artistas programados, também aqueles que formam parte de comunidade do festival ou que se sentiram atrazidos polo interese que despertam os participantes.

•¿En que aspectos pode colaborar un festival internacional para o posicionamento exterior dunha compañía teatral?

Umha das maiores vantagens que um festival lhe dá a umha companhía que programa é o prestígio que lhe contagia polo simples facto de se presentar no festival. Isto parece a pescada de rabo na boca, mas é assim. O festival prestigia-se com o cartaz que apresenta, e as companhias coa cruz que marcam no seu curriculo. É um amplificador internacional, na medida que chegue o seu rádio de onda, a sua onda expansiva. O outro benefício, é o que já citei: o encontro com outros artistas de outro entorno, que deixa abertas vias de comunicaçom. Nom hai nada tam bom para um artista, que o recomende outro, é umha rareça, num ofício onde os elogios a companheir@s estám tam caros.

•¿Cales son os cinco festivais internacionais de referencia en España hoxe en día desde o seu punto de vista e por que?

A verdade nom podo opinar, porque nom frequento muitos, só podo falar de ouvidas, e dalgumhas opinioes que me merecem consideraçom. Entom, excluindo os galegos, vem-me a cabeça, o Outono em Primavera, ou como se chame agora, O de Cadiz, pola sua ligaçom com Latinoamérica (que devia ser obrigada em todos os festivais) Temporada Alta, pola sua vontade de apreentar o que está saindo, o que "vem ai", o modélico , que cumpre todas as condiçoes que sinalei nos pontos 4. e 5., o Titirimundi de Segovia. Nada influinte, mas com um programa impecável, o Festival dos Tres Continentes de Agüimes. Moi modesto na sua dotaçom económica, mas coa vontade de incluir a Africa no mapa. Hai que citar também Almagro e Mérida, de magnífica implantaçom, mas co seu

internacionalismo assumido moi timidamente. Com grandes avances na última década em Almagro, na que perdeu o provincianismo fundacional. Creo que dixem mais de cinco.

•¿E en Europa? Argumente a súa resposta.
Em Europa nom tenho idéia. Aparte do óbvio que é lembrar Avignon e o Fringe, pola simples razom de que tenhem um êxito, servem de lugar de encontro e de aceleradores da comunicaçom artística. Gostaria de lembrar o esmorecido Fitei de Porto, polo interese do seu critério, o próprio nome é um acróstico conceptual: que é Expresao Ibérica? Mas significava umha ponte entre o espanhol e o português(que inclui Brasil e Africa) onde nós poderiamos ter umha posiçom privilegiada.

•¿Cal pensa que é o festival internacional de teatro de Galicia con máis proxección exterior?
Sem dúvida, Ribadávia. Mas nom devemos esquecer o interesante e viçoso que foi e aínda é, com menos folgos, o Festival de ´títeres de Redondela. Mas Ribadávia tem umha posiçom indiscutível no simbólico. Está colocado no centro do sistema teatral galego. E é isso o que o dota da sua autoridade internacional. Antes da fundaçom moderna do teatro galego, o teatro nas cidades da Galiza era provinciano e pequeno-burguês. O que nos fai internacional é Ribadavia. Depois de muitos singraduras, o Festival mantém um equilibrio entre o cartaz galego e internacional, o que o pom em posiçom privilegiada para cumprir a funçom de metal condutor que debe ter um evento dessas características. Além de ter-se iniciado na área da ediçom, no rasto material do teatro, no didáctico, e na projeçom académica. E que logrou o mandado dionisíaco de ser umha festa.

• ¿Cal cre que é o principal valor dese festival? ¿Que aspectos melloraría del?
O principal valor já o expressei em 10. As melhoras que vejo necessárias nom lhe deverom passar desapercibidas á direçom e á critica teatral. Necessita um teatro, para poder oferecer condiçoes a certos formatos que nom tenhem um sítio idóneo hoje. Aumentar a friçom entre grupos artísticos, o convívio. Fai falta ambiente, para que as comunicaçoes se tornem naturais. Tudo isto tem umha traduçom em dinheiro, sem dúvida, mas nom devemos esquecer esse objectivo. Pode Ribadávia, também para me satisfazer, fazer força para ter um lugar para o teatro periférico. Africa pede um lugar. E outras periferias como o teatro comunitário, nom estorvaria, entre vacas sagradas, pastiches postmodernos, releituras dos clássicos, sadismos eslavos, etc. E outras cousas que componhem o panorama contemporáneo do teatro.

•¿Cre que os festivais internacionais de teatro achegan un valor engadido á cultura?
Os festivais achegam valor engadido á comunidade, e mesmo a economia comunitaria. Rearma intelectual e moralmente comunidades e redes, e enriquece o seu entorno. Nom diria que achega

valor engadido á cultura, porque é cultura en si mesmo, o teatro.

•¿E de xeito particular en Galicia?

Galiza tem muita faltinha de tudo isto. Valor engadido, redistribuiçom de renda cultural, bilhetes de ida e volta ao mundo exterior, rearme moral, vitamina colectiva, ilinx dionisíaco, e tudo isto que em doses modestas nos dá o teatro.

¿Hai algún outro aspecto que desexe destacar?

Estando no festival de Ribadávia, na hora que o sol inferna nos socalcos das vinhas, o director da MIT levou-me a ver a Hermínia. Recibim um curso de manejo do forno e de diplomácia. A fôrmula das bolachas foi-me negada. Só me restou gostar do que comia coa sua alquimia de sabores, sen saber como se fazia. O teatro também debe ser assim: algo nutritivo, evocador, saboroso, e que o público nom sabe como se fai, mas sabe como se goça.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO IV. VII

CUESTIONARIO a artistas e compañías

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nome:	Marián Bañobre
Compañía – institución:	Ibuprofeno Teatro
Ano de creación:	2010
Tipoloxía (cooperativa, S.L., etc.)	SL
Lugar de residencia oficial:	Caldas de Reis
WEB e/ou redes sociais:	www.ibuprofenoteatro.com

De 1 a 10, sendo 1 pouco e 10 moito

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cre que é coñecido o teatro galego no exterior?							x			
En que grao cre que contribúen os festivais internacionais na proxección exterior das compañías e artistas galegos?								x		
Como valora a presenza de creacións de referencia internacional nos escenarios galegos?						x				
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en España?					x					
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en Galicia?					x					
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en España?						x				
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en Galicia?						x				
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en España?						x				
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en Galicia?						x				

•¿Que aspectos melloraría na diversidade de oferta de festivais?

Gústame a especialización dos festivais por xéneros ou linguaxes, e ás veces aquí en Galicia carecemos algo diso e as programacións repítense demasiado pola falta de especialización.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

•¿Cales son, dende o seu punto de vista, os principais criterios que dan identidade e coherencia a un festival?

Que os contidos se correspondan ao lema do festival (internacional, cómico, títeres, galego…o que sexa)

Que respondan a unha demanda ou xeren unha necesidade na sociedade.

Que se convertan en motores de creación e proxección tanto internacional como local de compañías.

Que satisfagan o efecto "festivo", de gran festa do teatro, no que o encontro entre persoas, a celebración, e a comuñón de gustos estea moi presente.

•¿Que aspectos lle parecen máis importantes nos festivais internacionais de teatro en España e en que orde? A. Económico B. Social C. Cultural

C, B, A (aínda que non sei se entendo ben a pregunta. A resposta que poño é o que me parece a min que debería ser máis importante)

•¿Que actividades lle parecen as máis salientables ademais da exhibición de espectáculos nun festival?

Encontros de profesionais, coloquios e obradoiros.

•¿Que é o que máis valora dun festival internacional de teatro?

A calidade artística

•¿En que aspectos pode colaborar un festival internacional para o posicionamento exterior dunha compañía teatral?

Avalando o seu interese, ofrecendo coproducións e intercambios con outros festivais

•¿Cales son os cinco festivais internacionais de referencia en España hoxe en día desde o seu punto de vista e por que?

Non teño suficiente coñecemento sobre o tema para contestar esta pregunta con criterio… sería unha resposta exclusivamente cinguida á miña pobre experiencia como espectadora nos últimos anos neste sentido.

•¿E en Europa? Argumente a súa resposta.

Pásame igual que na anterior, pero máis acusadamente.

•¿Cal pensa que é o festival internacional de teatro de Galicia con máis proxección exterior?

Supoño que o de Ribadavia

- ¿Cal cre que é o principal valor dese festival? ¿Que aspectos melloraría del?

  A aposta por espectáculo internacionais de gran calidade artística que xeran un gran interese nos espectadores, e que converten o festival nunha oportunidades única moitas veces de poder ver determinadas producións para moit@s

- ¿Cre que os festivais internacionais de teatro achegan un valor engadido á cultura?

  Por suposto, o intercambio e o coñecemento do que se fai mais alá das nosas fronteiras é un dos elementos máis enriquecedores a nivel cultural.

- ¿E de xeito particular en Galicia?

  En Galicia é especialmente importante pola nosa posición xeográfica, que dificulta a mobilidade dos espectadores para ver teatro noutros lugares.

  Ademais a falta (ou mellor dito, escasa) oferta de propostas internacionais nas programacións regulares, fai que sexa máis necesario aínda que isto aconteza cos festivais.

¿Hai algún outro aspecto que desexe destacar?

A creación de redes de relación persoal entre artistas de distintos países paréceme tamén moi importante e enriquecedor, preparando o campo de cultivo para futuras producións internacionais e interculturais.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO IV. VIII

CUESTIONARIO a artistas e compañías

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nome:	Marta Pérez Alonso
Compañía – institución:	Inversa Teatro
Ano de creación:	2009
Tipoloxía (cooperativa, S.L., etc.)	Autónoma
Lugar de residencia oficial:	Santiago de Compostela
WEB e/ou redes sociais:	www.inversateatro.com // https://www.facebook.com/inversateatro/ https://www.instagram.com/inversateatro/

De 1 a 10, sendo 1 pouco e 10 moito

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cre que é coñecido o teatro galego no exterior?				x						
En que grao cre que contribúen os festivais internacionais na proxección exterior das compañías e artistas galegos?							x			
Como valora a presenza de creacións de referencia internacional nos escenarios galegos?				x						
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en España?					x					
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en Galicia?					x					
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en España?							x			
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en Galicia?							x			
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en España?						x				
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en Galicia?					x					

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

•¿Que aspectos melloraría na diversidade de oferta de festivais?

En primeiro lugar e referido á Galicia, sería preciso que houbese máis festivais que amosasen a realidade escénica internacional e creo que sería de grande interese que se amosasen traballos de países que non están nas nosas coordenadas eurocéntricas, como xapón, China, Rusia, India, África, Australia...e inda que si é certo que sempre adoita estar presente algún grupo latinoamericano, coa

enorme riqueza deste continente, sería excelente coñecer e traer máis compañías dos diferentes países e coñecer as caractrísticas propias de cada páis no tocante á escena; desde grupos alternativos norteamericanos a un teatro máis antropolóxico de lugares como Bolovia, Colombia, Brasil ou Ecuador. En xeral, máis oferta internacional de tódolos continentes.

•¿Cales son, dende o seu punto de vista, os principais criterios que dan identidade e coherencia a un festival?

Non podo definir un criterio concreto, posto que creo que o criterio sempre debe recaer na directora ou director. Se esta/ este ten unha liña con personalidade e coherencia, necesariamente o Festival terá identidade e coherencia. Se a directora ou director non segue criterios persoais e específicos, o Festival será impersoal e incoherente.

•¿Que aspectos lle parecen máis importantes nos festivais internacionais de teatro en España e en que orde? A. Económico B. Social C. Cultural

En primeiro luagr o aspecto Socio-Cultural (que eu encaixo a mantenta) porque supón esa riqueza inmaterial que é base da liberdade do ser humano e da súa innata aspiración ao desenvolvemento dun mundo mellor (individual e colectivo). Evidentemente, fóra desta lóxica máis humanista e atendendo á realidade capitalista da que non podemos fuxir, o aspecto económico é necesario para reivindicarnos como obreiras da cultura que ten o lexítimo dereito non só de poder vivir delo, senón de xerar riqueza ao noso redor, como calquer outro traballo do sistema.

•¿Que actividades lle parecen as máis salientables ademais da exhibición de espectáculos nun festival?

Coñecer os procesos de creación dos diferentes espectáculos, os diferentes obradoiros cos creadores e creadoras, coñecer as realidades de onde chegan pero sobre todo, que o Festival esté vivo na vila ou cidade na que se faga; que sexa tomado polas veciñas como propio, que haxa implicación e que o tecido social do lugar en cuestión participe activamente durante o mesmo

•¿Que é o que máis valora dun festival internacional de teatro?

A riqueza que supón o intercambio, a posibilidade de coñecer outros modos de facer de compañías diferentes ás nosas, escoitar outras línguas, ser conscientes dunha posible descolonización a través da escena, sexa unha descolonización de movementos no corpo físico ou unha descolonización das ideas. Eses outros modos de facer que nos dan perspectivas amplas e nos sacan das nosas propias estruturas.

•¿En que aspectos pode colaborar un festival internacional para o posicionamento exterior dunha compañía teatral?

Sobre todo no tocante á distribución e como se sitúa tanto no seu propio país como fóra del. A selección en Festivais Internacionais outorga nome, calidade e posibilidades de que poida ser máis exposto tanto noutros Festivais e teatros internacionais coma nos propios.

•¿Cales son os cinco festivais internacionais de referencia en España hoxe en día desde o seu punto de vista e por que?

Feira de Teatro e Danza de Huesca, porque considero que recolle as propostas máis innovadoras do panorama escénico actual estatal, así como a recollida do destacado en Europa.

Festival Iberoamericano de Teatro de Cadiz, porque achega o teatro iberoamericano e aglutina desde fai 23 anos os encontros de mulleres de iberoamérica nas artes escénicas conectando diferentes creadoras con gran parte do tecido escénico de mulleres estatal; cousa que, ao meu ver, ten un gran valor.

Festival de Almagro, porque converteuse nun Festival no que calquer persoa -sexa do lugar que sexa na xeografía esopañola- quere ir, polo menos, unha vez na súa vida.

Festival de Outono de Madrid, por ser un dos máis antigos e coñecidos, non só trae excelentes propostas internacionais senón que creo pon en valor o fesito escénico con bastante dignidade.

O Fetén, porque promove o maior intercambio de teatro para nenos e nenas a nivel estatal.

•¿E en Europa? Argumente a súa resposta.

Festival de Avignon, porque (ao igual que o de Almagro) non só amosa unha gran variedade escénica de gran calidade internacional e montaxes difíciles de ver noutros espazos, senón que transformou este Festival nun “lugar” de referencia que moita xente quere visistar polo menos unha vez na vida.

•¿Cal pensa que é o festival internacional de teatro de Galicia con máis proxección exterior?

A MIT de Ribadavia

• ¿Cal cre que é o principal valor dese festival? ¿Que aspectos melloraría del?

É o Festival que máis oferta internacional trae a Galicia e toda a vila de Ribadavia vólcase con el, o que fai que non sexa un Festival alleo á vila senón que convive con ela e todo o tecido social participa do mesmo. Tamén é destacable que un dos espazos principais onde se ven as pezas, no Castelo, non é un teatro convencional e isto ten un valor engadido. Melloraría que durase máis tempo e puidesmos ver máis ofertas escénicas doutros continentes.

•¿Cre que os festivais internacionais de teatro achegan un valor engadido á cultura?

Si, polo experesado arriba, porque nos sacan das nosas estruturas e podemos coñecer outros xeitos de facer e decolonizarnos.

•¿E de xeito particular en Galicia?

Si, porque somos unha cultura propia -subordinada a outra- e vernos tamén noutras línguas diferentes ao castelán, que podemos ser diferentes e iguais a outros pobos. Recoñecernos noutras línguas é un xeito de dignificarnos.

¿Hai algún outro aspecto que desexe destacar?

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO IV. IX

CUESTIONARIO a artistas e compañías

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nome:	GUSTAVO
Compañía – institución:	OS NÁUFRAGOS TEATRO
Ano de creación:	2000
Tipoloxía (cooperativa, S.L., etc.)	AUTÓNOMO
Lugar de residencia oficial:	A CORUÑA
WEB e/ou redes sociais:	www.osnaufragosteatro.com

De 1 a 10, sendo 1 pouco e 10 moito

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cre que é coñecido o teatro galego no exterior?							x			
En que grao cre que contribúen os festivais internacionais na proxección exterior das compañías e artistas galegos?								x		
Como valora a presenza de creacións de referencia internacional nos escenarios galegos?										x
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en España?										x
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en Galicia?								x		
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en España?									x	
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en Galicia?									x	
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en España?							x			
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en Galicia?							x			

•¿Que aspectos melloraría na diversidade de oferta de festivais?

Melloraría a inclusión de máis actividades sectoriais, políticas e formativas.

•¿Cales son, dende o seu punto de vista, os principais criterios que dan identidade e coherencia a un festival?

Escoita co que sucede na actualidade, o risco, a liña de programación e a diversidade de propostas escénicas.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

•¿Que aspectos lle parecen máis importantes nos festivais internacionais de teatro en España e en que orde? A. Económico B. Social C. Cultural

B.C.A

•¿Que actividades lle parecen as máis salientables ademais da exhibición de espectáculos nun festival?

As de formación, e as de debate e intercambio de políticas culturales. Creo que os festivais, é tamén as ferias, deben ser un lugar de encontro e de discurso. Coma xerente de MADFERIA creo firmemente que deben ser lugares de cambio.

•¿Que é o que máis valora dun festival internacional de teatro?

Que mostre a realidade doutros lugares e culturas. Coa nosa compañía viaxamos moito a latinoamérica e Europa, e sen dúbida, encontras discursos comunes pero tamén sorpresas agradables en ámbitos da creación e da xestión cultural.

•¿En que aspectos pode colaborar un festival internacional para o posicionamento exterior dunha compañía teatral?

En moito, a través de coproducións, a través de intercambio de visitantes especializados na xestión cultural. O concepto dun festival, baixo o meu punto de vista, non debe ser con actividades e programacións diacrónicas que queden independentes entre sí, debería haber transversalidade no tempo e no espazo.

•¿Cales son os cinco festivais internacionais de referencia en España hoxe en día desde o seu punto de vista e por que?

GREC, pola súa proposta de programación e de visión futura, o risco deste festival gústame.

ALMAGRO, pola súa capacidade de intercambio con latinoamérica e a súa especificidade.

FIRA TÁRREGA, inclusión da cidade dentro da feria, a conexión entre exhibición e programación.

FETÉN, pola dinamización da cidade e polo traballo específico de teatro, danza e música para a infancia.

FIB, CADIZ, a conexión con latinoamérica e a calidade das suas propostas.

¿E en Europa? Argumente a súa resposta.

FRINGE EDIMBURGO, é unha referencia a nivel mundial, cun off moi interesante e sobre todo propostas de risco.

AVIGNON, inclusión de la ciudad en la programación del festival y propuestas divesas

TANZMESSE NRW DÜSSELDORF, feria específica de danza, debate, políticas culturales y encuentros sectoriales.

- ¿Cal pensa que é o festival internacional de teatro de Galicia con máis proxección exterior?

MIT Ribadavia

- ¿Cal cre que é o principal valor dese festival? ¿Que aspectos melloraría del?

A miña primeira experiencia deste festival será este ano, os anos anteriores estaba a traballar en proxectos. Pero sí coñezo moito do festival a nivel estatal. Para mín, o valor é a inclusión da cidadanía na programación, a calidade das propostas formativas e a diversidade de espazos.

- ¿Cre que os festivais internacionais de teatro achegan un valor engadido á cultura?

Si

- ¿E de xeito particular en Galicia?

Si, Galicia debe abrirse ó resto do territorio de España, e tamén a nivel internacional. As compañías galegas teñen como referencia os festivais para poder facer ese traballo. A movilidade é base do noso traballo. Os festivais o teñen moi claro.

¿Hai algún outro aspecto que desexe destacar?

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO IV. X

CUESTIONARIO a artistas e compañías

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nome:	GUILLERMO CARBAJO
Compañía – institución:	REDRUM TEATRO
Ano de creación:	2008
Tipoloxía (cooperativa, S.L., etc.)	SOCEDADE LIMITADA
Lugar de residencia oficial:	TEO
WEB e/ou redes sociais:	www.redrumteratro.com

De 1 a 10, sendo 1 pouco e 10 moito

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cre que é coñecido o teatro galego no exterior?			x							
En que grao cre que contribúen os festivais internacionais na proxección exterior das compañías e artistas galegos?				x						
Como valora a presenza de creacións de referencia internacional nos escenarios galegos?		x								
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en España?								x		
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en Galicia?								x		
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en España?								x		
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en Galicia?								x		

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en España?						x				
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en Galicia?						x				

- ¿Que aspectos melloraría na diversidade de oferta de festivais?

A programación dun maior número de espectáculos.

- ¿Cales son, dende o seu punto de vista, os principais criterios que dan identidade e coherencia a un festival?

A estabilidade en datas e a calidade na programación.

- ¿Que aspectos lle parecen máis importantes nos festivais internacionais de teatro en España e en que orde? A. Económico B. Social C. Cultural

C - B – A

- ¿Que actividades lle parecen as máis salientables ademais da exhibición de espectáculos nun festival?

As actividades orientadas á formación e creación de púbicos.

- ¿Que é o que máis valora dun festival internacional de teatro?

A calidade da programación.

- ¿En que aspectos pode colaborar un festival internacional para o posicionamento exterior dunha compañía teatral?

Programándoa e tratando de convocar ao maior número posible de programadores culturais foráneos.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

- ¿Cales son os cinco festivais internacionais de referencia en España hoxe en día desde o seu punto de vista e por que?

Diría que por proxección e nivel de programación son Almagro, Mérida, Grec, Festival de Otoño e a MIT de Ribadavia.

•¿E en Europa? Argumente a súa resposta.

Imaxino que tamén por proxección mediática e polas súas fortes programacións serían o Festival d ´Avignon, o Fringe, o Festival de Atenas, a Biennale de Venecia e o Festival de Bregenz.

•¿Cal pensa que é o festival internacional de teatro de Galicia con máis proxección exterior? A Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia.

¿Cal cre que é o principal valor dese festival? ¿Que aspectos melloraría del?

A sólida programación e a súa estabilidade ao longo dos anos. Melloraría as actividades paralelas.

•¿Cre que os festivais internacionais de teatro achegan un valor engadido á cultura?

Si, pola posibilidade que ofrecen tanto a creadoras como a público de coñecer outras formas de expresión, outra forma de facer fóra das nosas fronteiras.

•¿E de xeito particular en Galicia?

Pneso que en Galicia este valor engadido é maior porque ao ter unha lingua propa e un sistema teatral máis sólido que outras comunidades é máis complicado acceder a programacións non galegas.

¿Hai algún outro aspecto que desexe destacar?

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO IV. XI

CUESTIONARIO a artistas e compañías

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nome:	ARTUR TRILLO
Compañía – institución:	TALÍA TEATRO
Ano de creación:	1988
Tipoloxía (cooperativa, S.L., etc.)	S.L.
Lugar de residencia oficial:	SANTIAGO DE COMPOSTELA
WEB e/ou redes sociais:	www.taliateatro.gal

De 1 a 10, sendo 1 pouco e 10 moito

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cre que é coñecido o teatro galego no exterior?						x				
En que grao cre que contribúen os festivais internacionais na proxección exterior das compañías e artistas galegos?								x		
Como valora a presenza de creacións de referencia internacional nos escenarios galegos?									x	
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en España?									x	
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en Galicia?									x	
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en España?								x		
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en Galicia?									x	
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en España?								x		
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en Galicia?						x				

•¿Que aspectos melloraría na diversidade de oferta de festivais?

•¿Cales son, dende o seu punto de vista, os principais criterios que dan identidade e coherencia a un festival?

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

•¿Que aspectos lle parecen máis importantes nos festivais internacionais de teatro en España e en que orde? A. Económico B. Social C. Cultural

c) a) b)

•¿Que actividades lle parecen as máis salientables ademais da exhibición de espectáculos nun festival?

- Encontros de profesionais
- Espazos de formación

•¿Que é o que máis valora dun festival internacional de teatro?

- O encontro de profesionais do sector e o intercambio de experiencias escénicas

•¿En que aspectos pode colaborar un festival internacional para o posicionamento exterior dunha compañía teatral?

- Axuda a darlle visibilidade no exterior

•¿Cales son os cinco festivais internacionais de referencia en España hoxe en día desde o seu punto de vista e por que?

- Festival Iberoamericano de Cádiz. Porque se ciñe a un espazo con referentes culturais moi concretos e próximos. - Grec. - Almagro. Pola súa vinculación coa formación e encontros de profesionais. - Mérida

•¿E en Europa? Argumente a súa resposta.

Avignon e Edinburgo

•¿Cal pensa que é o festival internacional de teatro de Galicia con máis proxección exterior?

Ribadavia

• ¿Cal cre que é o principal valor dese festival? ¿Que aspectos melloraría del?

A tradición. É unha marca capaz de ser referencia da actividade teatral galega.

•¿Cre que os festivais internacionais de teatro achegan un valor engadido á cultura?

Si

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

•¿E de xeito particular en Galicia?

Si

¿Hai algún outro aspecto que desexe destacar?

ANEXO IV. XII

CUESTIONARIO a artistas e compañías

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nome:	Emi Candal
Compañía – institución: Distribuidora	URDIME, S.Coop. galega
Ano de creación:	2.012
Tipoloxía (cooperativa, S.L., etc.)	cooperativa
Lugar de residencia oficial:	Santiago de Compostela (enderezo administrativo)
WEB e/ou redes sociais:	https://urdime.gal/

De 1 a 10, sendo 1 pouco e 10 moito

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cre que é coñecido o teatro galego no exterior?						X				
En que grao cre que contribúen os festivais internacionais na proxección exterior das compañías e artistas galegos?								X		
Como valora a presenza de creacións de referencia internacional nos escenarios galegos?						X				
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en España?								X		
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en Galicia?					X					
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en España?						X				
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en Galicia?				X						
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en España?									X	
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en Galicia?			X							

•¿Que aspectos melloraría na diversidade de oferta de festivais? Creo que o paso fundamental que se debe abordar é a profesionalización dos festivais, en todas as súas partes, dende a dirección, produción,....

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

•¿Cales son, dende o seu punto de vista, os principais criterios que dan identidade e coherencia a un festival? O principal criterio que da identidade a un festival creo que é aquel que o contextualiza, nun tempo, nun espazo e que marca obxectivos do festival dende o seu comezo.

•¿Que aspectos lle parecen máis importantes nos festivais internacionais de teatro en España e en que orde? A. Económico B. Social C. Cultural

Nos festivais que existen a orde, considero que está sendo: económico, cultural e social en último lugar; como obxectivo de futuro considero que a orde na que deberían pesar os tres aspectos sinalados debería ser: cultural, social e económico.

•¿Que actividades lle parecen as máis salientables ademais da exhibición de espectáculos nun festival? Aquelas que se dirixan ós sectores profesionais e á sociedade obxectivo do festival en cuestión: formación e encontros profesionais, formación e encontros entre a parte artística e técnica implicada no festival e o público, entendendo o público en sentido amplo en idades, coñecemento cultural,....

•¿Que é o que máis valora dun festival internacional de teatro? Como espectadora a proposta artística, a súa interlocución e capacidade de xerar sinerxias co público e como distribuidora: a facilidade e claridade nas convocatorias, nos criterios de programación, a capacidade para visibilizar as propostas astísticas máis aló dunha mera programación, e a profesionalidade de cada unha das partes implicadas no festival.

•¿En que aspectos pode colaborar un festival internacional para o posicionamento exterior dunha compañía teatral? Entendo que ese é un dos obxectivos que debe cumplir un festival internacional, permitindo e impulsando encontros entre profesionais no festival e polo tanto logrando ese posicionamento que outros formatos non consiguen nin teñen como obxectivo.

•¿Cales son os cinco festivais internacionais de referencia en España hoxe en día desde o seu punto de vista e por que?

Festival Grec

Almagro

Mérida

MIT de Ribadavia

Fira de Tarrega

Todos eles son, dende o meu punto de vista os que reunen as condicións de proxección internacional e niveis de profesionalización máis altos dentro dos que eu coñezo.

•¿E en Europa? Argumente a súa resposta.

O Festival Mundial de Títeres de Charleville para min pola súa proxección, polo público ó que vai dirixido, a proposta artística e a escolla de espazos e a súa parte social e económica, e a parte profesional tan importante no festival. E o Fringe de Edimburgo que me parece moi interesante como aposta e éxito co público que chega sen ter coñecemento do que se vai atopar máis que confía ano tras ano no criterio do festival para participar nel.

•¿Cal pensa que é o festival internacional de teatro de Galicia con máis proxección exterior?
Dende o meu punto de vista é Ribadavia, esto non é facil valoralo vendoo dende aquí, máis si teño constatado en conversas con programadoras e compañías non galegas que é o que máis coñecemento presenta.

• ¿Cal cre que é o principal valor dese festival? ¿Que aspectos melloraría del? A continuidade, criterio profesional na dirección e a proxección que en boa parte está ligada á persoa que o dirixe e á súa persoal proxección internacional

•¿Cre que os festivais internacionais de teatro achegan un valor engadido á cultura?
Si, considero que un festival que teña presencia e proxección internacional na súa programación e nas súas actividades paralelas, e que teña esa visión internacional na súa difusión ten un valor engadido para a cultura.

•¿E de xeito particular en Galicia? Si, nos mesmos termos que acabo de indicar na pregunta anterior

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO IV. XIII

CUESTIONARIO a artistas e compañías

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nome:	Marta Pazos
Compañía – institución:	VOADORA
Ano de creación:	2007
Tipoloxía (cooperativa, S.L., etc.)	Cooperativa de Traballo Asociado
Lugar de residencia oficial:	Santiago de Compostela
WEB e/ou redes sociais:	www.voadora.es

De 1 a 10, sendo 1 pouco e 10 moito

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cre que é coñecido o teatro galego no exterior?					x					
En que grao cre que contribúen os festivais internacionais na proxección exterior das compañías e artistas galegos?								x		
Como valora a presenza de creacións de referencia internacional nos escenarios galegos?							x			
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en España?							x			
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en Galicia?					x					
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en España?								x		
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en Galicia?								x		
Como valora a diversidade da oferta de festivais internacionais en España?				x						
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en Galicia?			x							

•¿Que aspectos melloraría na diversidade de oferta de festivais?

A cantidade: hai demasiado poucos.

A estabilidade: A maioría sufren unha precariedade que impide desenvolver programas que perduren no tempo.

•¿Cales son, dende o seu punto de vista, os principais criterios que dan identidade e coherencia a un festival?

· Que teña diferentes liñas de traballo ben definidas (temáticas, por formato, por xénero,

xeográficas, etc) pensadas para cumprir cuns obxectivos a curto, a medio e a longo prazo tanto para o público como para os artistas participantes.

· Que esas liñas sexan interesantes, no sentido de actuais, oportunas e transformadoras da realidade do lugar onde se celebra o festival.

·Que a liña de programación se faga próxima á perspectiva dun comisariado artístico.

· Que haxa unha coherencia clara na programación e no resto de actividades asociadas ao festival respecto desas liñas de traballo.

· Que haxa un apoio económico, loxístico, comunicativo e transversal coa sociedade desde as administracións e/ou organismos que o sustentan. Unha boa produción para que a dirección funcione.

· O trato humano. Tanto no coidado de todo o persoal implicado (corpo técnico, público, artistas, organizadorxs...) como de xerador de sinerxias profesionais e emocionais entre xs implicadxs.

•¿Que aspectos lle parecen máis importantes nos festivais internacionais de teatro en España e en que orde? A. Económico B. Social C. Cultural

C, B, A

•¿Que actividades lle parecen as máis salientables ademais da exhibición de espectáculos nun festival?

Destaco dúas:

1) As que achegan os procesos dos artistas e axentes internacionais aos artistas e axentes locais: encontros co público, workshops, encontros ou comidas entre artistas afíns, pitchings con programadores.

2) As que funcionan de xeito transversal con outros aspectos da sociedade: actividades de inclusión social, actividades de modificación do entorno (arquitectónica, urbanística ou paisaxística), actividades formativas ou educativas para crianzas, ou calquera outra actividade que sirva para establecer pontes entre un teatro transformador e a cidadanía.

•¿Que é o que máis valora dun festival internacional de teatro?

A calidade da programación. Por un lado ver a artistas consagradas e por outro descubrir xoias descoñecidas. A aprenzizaxe e descuberta como público e artista. As experiencias vitáis que se xeran nese entorno e que en moitas ocasións se traducen en sementes de proxectos ou relaccións artísticas futuras. Aí destaco moito a figura da-o xestora-o cultural como ponte de conexión artística.

•¿En que aspectos pode colaborar un festival internacional para o posicionamento exterior dunha compañía teatral?

Primeiro atraendo (ou mesmo traendo) a programadores e a crítica exterior. Segundo, programando ben a esa compañía: no espazo e condicións técnicas adecuadas, e co espectáculo adecuado ao público, programadores e crítica asistente. Terceiro, favorecendo o contacto entre as partes nun contexto adecuado, non necesariamente xusto despois da función.

Na nosa experiencia internacional experienciamos a importancia relevante da conexión directa que a organización fai entre artistas e crítica, prensa especializada e programadores a través de encontros, comidas xuntos, convivio en definitiva.

Ademáis disto, se o festival é prestixioso, o apoio en forma de coproducións serve para dar un selo de calidade ante a industria exterior a proxectos descoñecidos.

Por último, o traballo en común entre festivais pode fomentar o acceso de compañías deses países nas programacións dos outros.

•¿Cales son os cinco festivais internacionais de referencia en España hoxe en día desde o seu punto de vista e por que?

Temporada Alta de Girona. Pola traxectoria da súa programación plena de grandes nomes da escea internacional e polo encanto do seu enclave.

Festival de Otoño de Madrid. Nos últimos anos ten variado moito de dirección artística e dado os xiros da súa programación é difícil definilo, máis continúa a ser unhan das citas inheludibles dos festivais internacionáis do país.

Festival Grec. Barcelona. Polo seu enclave e o eclepticismo da súa programación.

Mit Ribadavia. Polo seu enclave e a liña da súa programación que fusiona compañías galegas, grandes nomes internacionáis e as compañías máis relevantes do estado español.

Salmon. Pola innovación e aposta polas novas linguaxes escénicas.

•¿E en Europa? Argumente a súa resposta.

Festival d´Avignon. É o peso pesado dos festivais europeos, obviando a masificación da súa programación e público é onde se poden descubrir as correntes escénicas que marcan a tendencia do que está a acontecer e acontecerá nos palcos.

Bienal de Venecia. É ao noso parecer o máis interesante a nivel global. Ten unha aposta fortísima pola formación e o desarrollo pensamento crítico a redor da escena e a parte dos proxectos ad hoc se relacciona coas outras vertentes artísticas da Bienal, cine, arte...

Festival d´Automne à Paris. Interesantísimo pola calidade de programación e reunir non so teatro se non, música, cine, danza, artes visuais nuns corenta emplazamentos na rexión parisina.

Fitei. É un dos festiváis máis lonxevos de Europa. Moi interesante o xiro que pegou os últimos anos abrindose cara o que está a acontecer en América.
Edinburgh International Festival. Continúa a ser uno de los festivales de referencia en Europa pola sua traxectoria e a cantidade de programación de espectáculo en moi diferentes formatos dos que se pode disfrutar.

•¿Cal pensa que é o festival internacional de teatro de Galicia con máis proxección exterior?
A MIT de Ribadavia.

• ¿Cal cre que é o principal valor dese festival? ¿Que aspectos melloraría del?
Os principais valores que destaco por orde de preferencia son: 1º) A calidade e coherencia da programación, 2º) O traballo continuado e a longo prazo de apoio ao teatro galego, 3º) O entorno onde se celebra e 4º) A constante búsqueda da excelencia desde a organización.
Os aspectos que melloraría son: 1º) A nivel loxístico. Sería fantástico que pudera ofrecer aloxamento e manutención para as compañías participantes, o que favorecería tamén as sinerxias entre elas. 2º) A nivel económico, por un lado para ampliar programación e por outro na mellora das condicións para as coproducións, residencias artísticas, cachés dos xurados e/ou outro tipo de apoios aos artistas e proxectos galegos.

•¿Cre que os festivais internacionais de teatro achegan un valor engadido á cultura?
Por suposto. Son fiestras abertas ao mundo, a outras realidades, linguaxes e técnicas. Ademáis de que son imprescindibles como vertebradores do teatro local ao poñelo en relación co teatro de fóra, tanto para os artistas como para o público.

•¿E de xeito particular en Galicia?
Exactamente o mesmo. Con dous engadidos: que aquí escasean moito, polo cal os que hai son de importancia capital, e que a nosa conexión lingüística e cultural co mundo lusófono e cos países da emigración permite establecer conexións máis fondas co seu teatro que no resto de España.

¿Hai algún outro aspecto que desexe destacar?
Vaia un desexo grande para mudar un paradigma no sistema. A cultura e os seus axentes , neste caso os festivais, so poderán medrar se se lle da o lugar que merece, a importancia que merecen como un dos eixos principais da relacción arte e sociedade.

ANEXO V. I

CUESTIONARIO A CRÍTICOS TEATRAIS

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nome:	Afonso Becerra
Ano de nacemento:	1973
Medio de comunicación:	*erregueté | Revista Galega de Teatro* *El Periódico de las Artes Escénicas Artezblai* *Tempos Novos*
Anos de dedicación á información e/ou crítica en artes escénicas:	20

•De 1 a 10, sendo 1 pouco e 10 moito,

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cre que é coñecido o teatro galego no exterior?							7			
En que grao cre que contribúen os festivais internacionais na proxección exterior das compañías e artistas galegos?					5					
Como valora a presenza de creacións de referencia internacional nos escenarios galegos?						6				
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en España?					5					
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en Galicia?					5					
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en España?							7			
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en Galicia?							7			
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en España?					5					
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en Galicia?				4						

•Que melloraría na diversidade de oferta de festivais?

Os compromisos derivados de circunstancias colaterais, como a precariedade do sector, fai que as programacións, nunha boa porcentaxe se limiten no artístico. Noutras palabras, as circunstancias sistémicas e do contexto de proximidade lastran a ambición artística das programacións.

•Cales son os cinco festivais internacionais de referencia en España hoxe en día desde o seu punto de vista e por que? E en Europa?

No Estado español: Grec de Barcelona, Festival de Primavera de Madrid, Temporada Alta de

Girona, TNT Terrassa, Certamen Coreográfico de Madrid. Polo orzamento económico e as equipas artísticas de dirección enfocadas no máis avanzado das artes escénicas.
En Europa: Avignon, Alkantara Festival de Lisboa, Theater Treffen de Berlin, DDD Dias De Dança do Teatro Municipal do Porto, GUIdance de Guimaraes. Pola capacidade de sorprendernos e tomarlle o pulso ás últimas tendencias.

•Que é o que máis valora dun festival internacional de teatro?
A posibilidade de abrir camiños. Ser a punta de lanza.

•Cre que os festivais internacionais de teatro de España achegan un valor engadido á cultura?
Si.

•Que aspectos lle parecen máis importantes nos festivais internacionais de teatro en España e en que orde? A. Económico B. Social C. Cultural
O cultural e artístico, en certa medida e despois o social. O retorno económico e o marketing son as peaxes que impón a sociedade de consumo e a política.

•Que actividades lle parecen as máis destacadas ademais da exhibición de espectáculos nun festival?
Os encontros entre artistas. Os certames e laboratorios. A relación directa cos diversos tipos de público alén do espectáculo.

•Cales son os principais criterios dende o seu punto de vista que dotan de coherencia e identidade a un festival?
Os criterios artísticos centrados nas especificidades dramatúrxicas (enxeñaría dos espectáculos) e non tanto as temáticas.

•Considera que está suficientemente tratada e ben analizada a información sobre os distintos festivais escénicos nos medios de comunicación xeralistas?
En absoluto. Nos medios xeralistas os festivais escénicos son tratados, en grande medida, como produtos turísticos sen entrar nos valores artísticos e culturais específicos.

A continuación, se o desexa, poderá incorporar as observacións, suxerencias, comentarios, etc. que estime oportunos, relacionados co seu ámbito profesional e/ou el tema-problema obxecto de estudo desta Tese.

ANEXO V. II

CUESTIONARIO A CRÍTICOS TEATRAIS

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nome:	Ana Abad de Larriva
Ano de nacemento:	1988
Medio de comunicación:	*erregueté |Revista Galega de Teatro*, Radio Galega e outros medios
Anos de dedicación á información e/ou crítica en artes escénicas:	8

- 1. De 1 a 10, sendo 1 pouco e 10 moito,

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cre que é coñecido o teatro galego no exterior?							x			
En que grao cre que contribúen os festivais internacionais na proxección exterior das compañías e artistas galegos?									x	
Como valora a presenza de creacións de referencia internacional nos escenarios galegos?							x			
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en España?								x		
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en Galicia?								x		
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en España?									x	
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en Galicia?									x	
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en España?								x		
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en Galicia?								x		

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- 2. Que melloraría na diversidade de oferta de festivais? Máis festivais e máis programas que aposten pola creación emerxente e as novas linguaxes.

- 3. Cales son os cinco festivais internacionais de referencia en España hoxe en día desde o

seu punto de vista e por que? Almagro, Mérida, Grec, Festival de Otoño, FETEN; por sinalar festivais de referencia en canto a diferentes linguaxes e públicos. E en Europa? Avignon, Almada, Fringe, Kunstenfestivaldesarts, Holland Festival.

- 4. Que é o que máis valora dun festival internacional de teatro? A diversidade de propostas na súa programación (formatos, linguaxes, procedencias) e o ambiente que xera.

- 5. Cre que os festivais internacionais de teatro de España achegan un valor engadido á cultura? Si.

- 6. Que aspectos lle parecen máis importantes nos festivais internacionais de teatro en España e en que orde? A. Económico B. Social C. Cultural. Cultural, social e económico.

- 7. Que actividades lle parecen as máis destacadas ademais da exhibición de espectáculos nun festival? Coloquios posfunción, residencias de creación, cursos e conferencias.

- 8. Cales son os principais criterios dende o seu punto de vista que dotan de coherencia e identidade a un festival? A programación, as datas e a localización (a súa integración na localización e a implicación da súa contorna con el).

- 9. Considera que está suficientemente tratada e ben analizada a información sobre os distintos festivais escénicos nos medios de comunicación xeralistas? Non, e coido que os festivais deberían apostar por xerar unha maior sinerxía cos medios de comunicación especializados.

A continuación, se o desexa, poderá incorporar as observacións, suxerencias, comentarios, etc. que estime oportunos, relacionados co seu ámbito profesional e/ou el tema-problema obxecto de estudo desta Tese.

ANEXO V. III

CUESTIONARIO A CRÍTICOS TEATRAIS

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nombre:	Daniel Galindo Frías
Año de nacimiento:	1978
Medio de comunicación:	Radio Nacional de España
Años de dedicación a la información y/o crítica en artes escénicas:	23

•¿Cuáles son los cinco festivales internacionales de referencia en España hoy en día desde su punto de vista y por qué? ¿Y en Europa?

Sin marcar un orden de importancia específico, por su proyección internacional destaco Temporada Alta de Girona, Mostra Internacional de Ribadavia, Festival de Otoño de Madrid, Grec de Barcelona y Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. Durante muchos años fue referencia en el ámbito americano el Festival Iberoamericano de Cádiz, con nueva etapa durante la pandemia que, si mantiene la senda iniciada y las condiciones son favorables, puede recuperar su marco de referencia. Caso a mencionar sería el del Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida, que aún siendo centro de atención en cuanto al teatro grecolatino, grecorromano, requiere de mayor programación internacional.

En Europa, los de Avignon y Edimburgo, con mayor repercusión en los medios de comunicación; el de Almada, logrando poco a poco más difusión (ahí radica uno de los principales problemas, el de la comunicación); pero en el terreno más especializado, el Festival de Bayreuth, por ejemplo.

•¿Qué mejoraría en la diversidad de oferta de festivales?

Lo primero que me viene a la cabeza es que en un territorio marcado por el centralismo de Madrid (perdido en los último años el de Barcelona por generarse al mismo tiempo cierto 'proteccionismo' frente a la producción escénica del resto de España) y el centralismo que se da dentro de muchas Comunidades Autónomas habría que fomentar, como en el caso del sector audiovisual, la apuesta por géneros y disciplinas y marcar señas de identidad concretas en distintos festivales, ferias y certámenes, fomentando el intercambio y la movilidad y, al mismo tiempo, impulsando el valor de cohesión territorial de cada cita. Y dicho esto, yo no cambiaría nada, pero si intentaría que hubiese mayor conexión y comunicación entre ellos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

•¿Qué es lo que más valora de un festival internacional de teatro?

Que su programación, por muy potente que sea, no quede como un oasis en el desierto: que se orquesten encuentros de los equipos con el público, talleres con los profesionales… Que se trabaje en el contexto y en la huella a futuro.

•¿Cree que los festivales internacionales de teatro de España aportan un valor añadido a la cultura?

A la cultura y la educación: son imprescindibles y no se descute el incentivo económico para una ciudad o una comarca; tampoco el revulsivo cutural y el acontemicimiento, sobre todo en entornos que carecen de programación regular de escénicas. Pero vuelvo a lo de la huella y la continuidad, el trabajo día a día, que no sólo se refleje durante los días o semanas en los que se extienda la exhibición.

•¿Qué aspectos le parecen más importantes en los festivales internacionales de teatro en España y en qué orden? A. Económico B. Social C. Cultural

Los tres están al mismo nivel: en todo caso, C, B, A.

•¿Qué actividades le parecen las más destacadas además de la exhibición de espectáculos en un festival?

Interrelación con gestores y artistas de la zona, presenciones, encuentros, talleres, charlas, muestras de los trabajos en residencia, creación de cantera, etc.

•¿Cuáles cree que son los tres principales criterios que dotan de identidad y coherencia a un festival?

La relación estrecha con el territorio y la ciudadanía, la posibilidad de intercambios externos, una dramaturgia en la programación, con sello y coherencia.

•¿Considera que está suficientemente tratada y bien analizada la información sobre los distintos festivales escénicos en los medios de comunicación generalistas?

No. Rotundo. Esto se une a la falta de información especializada en los medios. Por suerte, y con carencias, existen algunos medios públicos que apuestan por esas coberturas pero recae en el voluntarimo de sus informadores. Falta una pítica cultural que se extienda a la comunicación. Otro error es el de que los festivales, y muchos con carácter internacional, no consideran la presencia en medios más allá de un ámbito regional. Me gustaría reseñar que, en los últimos años, muchas ferias de artes escénicas han aparecido en algunos medios generalistas, así como ha habido una proyección de citas gallegas y catalanas (Carballo,

Ribadavia, Girona, Tárrega) pero por la labor realizada desde sus equipos de comunicación no siempre prolongada (el caso de Tárrega, por ejemplo, que vuelve a su demarcación territorial más cercana).

Ámbito gallego

•¿Cómo y cuándo ha conocido la existencia de la MIT de Ribadavia? Sabía la existencia de la Mostra desde hace unos 10 – 15 años, pero acudí por primera vez en 2018, gracias a una invitación de su director a través del departamento de comunicación.

•¿Qué otros festivales escénicos internacionales de Galicia conoce?

Los de A Coruña, Carballo, Ourense y Cangas de Morrazo, aunque este no tiene carácter internacional.

•¿Cuál cree que es el principal valor del festival MIT Ribadavia?

El esfuerzo por difundir creaciones gallegas y por no cesar en la exhibición de montajes que, de otra forma, no se verían en la zona; la creación de públicos y su implicación; el esfuerzo en la coproducción de espectáculos; la red de confianza establecida con los profesionales del teatro; el añadido cultural a un entorno turístico destacable en nuestra geografía.

•¿Qué aspecto mejoraría del festival MIT Ribadavia?

Sería muy productivo incluir actividades en torno a las compañías que exhiben: más encuentros con el público, por ejemplo. Aprovecharía el marco de celebración para acoger encuentros y congresos entre profesionales, como los que ya se celebran, pero abiertos a otras procedencias.

•De 1 a 10, siendo 1 poco y 10 mucho,

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
¿Cree que es conocido el teatro gallego en el exterior?								x		
Valore la posición de la MIT de Ribadavia en el grado de conocimiento que cree que puede tener fuera de Galicia.							x			
¿Cómo valora la capacidad de los festivales de ofrecer un conocimiento y acceso a la realidad escénica internacional en España?									x	
¿Cómo valora la capacidad de los festivales de ofrecer un conocimiento y acceso a la realidad escénica									x	

internacional en Galicia?										
¿Cómo valora el grado de profesionalidad de la Dirección Artística de festivales escénicos en España?									x	
¿Podría valorar la diversidad de oferta de festivales internacionales en España?							x			

A continuación, si lo desea, podrá incorporar las observaciones, sugerencias, comentarios, etc. que estime oportunos, relacionados con su ámbito profesional y/o el tema-problema objeto de estudio de esta Tesis.

* He respondido, sobre todo lo relacionado con el punto 13, sin poder abstraerme de mi posición como director de un programa de artes escénicas que pretende dar información sobre artes escénicas en todo el ámbito nacional: quiero creer, me encantaría creer, que contribuimos a que sea cada vez más conocido el entramado escénico, pero tampoco soy muy optimista en cuanto a eso hoy.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO V. IV

CUESTIONARIO A CRÍTICOS TEATRAIS

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nome:	HUGO ÁLVAREZ DOMÍNGUEZ
Ano de nacemento:	1988
Medio de comunicación:	Butaca en Anfiteatro, Mundoclasico.com
Anos de dedicación á información e/ou crítica en artes escénicas:	12 en teatro, 15 en música clásica

•De 1 a 10, sendo 1 pouco e 10 moito,

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cre que é coñecido o teatro galego no exterior?					X					
En que grao cre que contribúen os festivais internacionais na proxección exterior das compañías e artistas galegos?						X				
Como valora a presenza de creacións de referencia internacional nos escenarios galegos?							X			
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en España?						X				
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en Galicia?						X				
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en España?							X			
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en Galicia?							X			
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en España?				X						
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en Galicia?			X							

•Que melloraría na diversidade de oferta de festivais?

Considero importante que, dentro da oferta polo teatro internacional, se aposte con maior decisións por formatos rompedores, novidosos; diversos do que poderiamos atopar digamos na carteleira española tradicional: non se trata tanto de ofertar teatro internacional, senón de que as propostas escollidas sumen e aporten ao nacional. Baixo o meu punto de vista, a pregunta sobre a que se debe reflexionar cando asistimos a unha proposta internacional sería: Que aporta este espectáculo a oferta española? Existe alguén en España ofrecendo un producto semellante? Se a resposta é non, ese é o

tipo de tetaro internacional polo que hai que apostar. Coido que esta é a maior responsabilidade dos festivais internacionais.

•Cales son os cinco festivais internacionais de referencia en España hoxe en día desde o seu punto de vista e por que? E en Europa?
En España (sen colocalos por orde) citaría Temporada Alta, Festival Grec, Mit Ribadavia, Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz e, cada vez en menor medida, Festival de Outono (que, na miña opinión experimentou un notable baixón tanto da presenza intermacional como do risco das liñas de programación nos últimos anos).
Internacionais, sen colocalos por orde, destacaría Avignon, Edinburgo, Spoletto, Bienale de Venezia e Aix-en-Provence (que, sen ser un festival estrictamente de teatro sí mantén unha ligazón constante coa creación teatral, convidando a grandes directores de teatro a traballar óperas, e máis coa creación contemporánea, ofrecendo cada ano pezas de estrea).

•Que é o que máis valora dun festival internacional de teatro?
Sen dúbida, como xa respondín máis arriba, que aporte algo novidoso, que aposte por tipos e formatos de teatro que non se podan ver habitualmente en España, levando ao espectador a una reflexión dupla: Onde estamos e cara onde imos?

•Cre que os festivais internacionais de teatro de España achegan un valor engadido á cultura?
A maioría deles si, mais non todos... Hai Festivais Internacionais que teñen entre pouco e nada de Internacional (penso, por exemplo, na actual xestión do Festival de Mérida) e que pouco valor cultural real (entendendo cultura coma alta cultura) aportan.

•Que aspectos lle parecen máis importantes nos festivais internacionais de teatro en España e en que orde? A. Económico B. Social C. Cultural
Cultural, Económico e Social; por esta orde.

•Que actividades lle parecen as máis destacadas ademais da exhibición de espectáculos nun festival?
O diálogo que permite que se estableza entre público e artistas (no día a día do propio festival como tal, ou mesmo nos encontros co público) máis, sobre todo, o factor social que permite labrar conexións entre persoas que distintos gremios do teatro dentro do mundo do teatro mesmo: ese factor social (toda vez que a programación sexa de calidade e a proposta resulte rentable) é para min a esencia dun Festival.

•Cales son os principais criterios dende o seu punto de vista que dotan de coherencia e identidade a un festival?

A existencia dunhas liñas de programación coherentes e ben xustificadas, que doten de sentido o contido do festival, a aposta por formatos que se diferencien da oferta máis tradicional e o equilibrio entre propostas estranxeiras e propostas locais, sempre apostando dentro das locais pola creación contemporánea. Todo isto debería facilitar a creación dun crisol que aporte unha visión plural e sólida da realidade teatral de cada momento.

•Considera que está suficientemente tratada e ben analizada a información sobre os distintos festivais escénicos nos medios de comunicación xeralistas?

Absolutamente non. Habería moito que debatir de cara á "profesionalización" da crítica e queda moito camiño por percorrer neste aspecto.

A continuación, se o desexa, poderá incorporar as observacións, suxerencias, comentarios, etc. que estime oportunos, relacionados co seu ámbito profesional e/ou el tema-problema obxecto de estudo desta Tese.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO V. V

CUESTIONARIO A CRÍTICOS TEATRAIS

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nome:	Inma López Silva
Ano de nacemento:	1978
Medio de comunicación:	Tempos Novos, Grial, Revista Galega de Teatro, El Correo Gallego
Anos de dedicación á información e/ou crítica en artes escénicas:	20

•De 1 a 10, sendo 1 pouco e 10 moito,

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cre que é coñecido o teatro galego no exterior?			x							
En que grao cre que contribúen os festivais internacionais na proxección exterior das compañías e artistas galegos?							x			
Como valora a presenza de creacións de referencia internacional nos escenarios galegos?										x
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en España?								x		
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en Galicia?								x		
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en España?								x		
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en Galicia?								x		
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en España?					x					
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en Galicia?				x						

•Que melloraría na diversidade de oferta de festivais?

Melloraría a súa verdadeira consideración internacional, así coma unha orientación temática, xenérica ou xeográfica que servise para sistematizar a exhibición.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

•Cales son os cinco festivais internacionais de referencia en España hoxe en día desde o seu punto de vista e por que? Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, Festival de Outono a Primavera de Madrid, Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida, Festival Grec, Fira de Tárrega. Son festivais que conseguiron estabelecerse como referentes non só de calidade na programación, senón que lograron amosarse como oferta de lecer cultural apetecíbel para todo tipo

de públicos, estabelecéndose, así, como unha opción de turismo cultural.

E en Europa? Festival de Avignon, Fringe de Edimburgo, Festival de Atenas, Festival Internacional de Artes de Galway, Festival Chejov.

•Que é o que máis valora dun festival internacional de teatro? Que achegue espectáculos fundamentais que é difícil ver no contexto próximo.

•Cre que os festivais internacionais de teatro de España achegan un valor engadido á cultura?

Por suposto. Achegan a posibilidade de concentrar a actividade teatral e construír públicos arredor dunha actividade que se converte en encontro arredor da intensidade da exhibición.

•Que aspectos lle parecen máis importantes nos festivais internacionais de teatro en España e en que orde? A. Económico B. Social C. Cultural

C. A. B

•Que actividades lle parecen as máis destacadas ademais da exhibición de espectáculos nun festival?

Encontros dos artistas co público, charlas e exposicións temáticas.

•Cales son os principais criterios dende o seu punto de vista que dotan de coherencia e identidade a un festival?

A calidade continuada dos espectáculos programados (dando por feito, obviamente, que iso non se dá sen un sostemento económico alto e sostido no tempo) e a identidade (temática, xenérica, de orientación do público) do festival.

•Considera que está suficientemente tratada e ben analizada a información sobre os distintos festivais escénicos nos medios de comunicación xeralistas?

En xeral, non. Só nalgúns casos en que os o propio festival ten capacidade para promover a presenza continuada de xornalistas que asisten ás actividades, mais a miúdo eses medios non dedican o espazo que sería necesario para dar conta informativa da complexidade dun festival. Por outra banda, iso acontece cos festivais máis recoñecidos, o que dificulta o acceso a eses medios de festivais emerxentes.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO V. VI

CUESTIONARIO A CRÍTICOS TEATRAIS

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nome:	Montserrat Dopico González
Ano de nacemento:	1977
Medio de comunicación:	Praza Pública, Sermos Galiza, TVG
Anos de dedicación á información e/ou crítica en artes escénicas:	Uns 20

•De 1 a 10, sendo 1 pouco e 10 moito,

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cre que é coñecido o teatro galego no exterior?						x				
En que grao cre que contribúen os festivais internacionais na proxección exterior das compañías e artistas galegos?							x			
Como valora a presenza de creacións de referencia internacional nos escenarios galegos?										x
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en España?								x		
Como valora a capacidade dos festivais de ofrecer un coñecemento e acceso á realidade escénica internacional en Galicia?							x			
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en España?							x			
Como valora o grao de profesionalidade da Dirección Artística de festivais escénicos en Galicia?							x			
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en España?								x		
Como valora a diversidade da ofrerta de festivais internacionais en Galicia?								x		

•Que melloraría na diversidade de oferta de festivais?

Quizais maior presenza de danza ou performance.

•Cales son os cinco festivais internacionais de referencia en España hoxe en día desde o seu punto de vista e por que? E en Europa?

Non sabería responder. Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida. Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. Festival de Teatro Clásico de Olmedo. Festival Grec de Barcelona.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

•Que é o que máis valora dun festival internacional de teatro?

A calidade das propostas e a oportunidade de ver obras ás que doutro xeito non tería acceso, pois non adoito desprazarme fóra de Galicia para ver teatro.

•Cre que os festivais internacionais de teatro de España achegan un valor engadido á cultura?

Si, sen dúbida.

•Que aspectos lle parecen máis importantes nos festivais internacionais de teatro en España e en que orde? A. Económico B. Social C. Cultural O primeiro o cultural, o segundo o social e o terceiro o económico.

•Que actividades lle parecen as máis destacadas ademais da exhibición de espectáculos nun festival?

Actividades formativas para público e profesionais.

•Cales son os principais criterios dende o seu punto de vista que dotan de coherencia e identidade a un festival?

Unha liña de programación explícita e coherente,

•Considera que está suficientemente tratada e ben analizada a información sobre os distintos festivais escénicos nos medios de comunicación xeralistas?

Non. En xeral, a información cultural é escasa nos medios xeralistas.

A continuación, se o desexa, poderá incorporar as observacións, suxerencias, comentarios, etc. que estime oportunos, relacionados co seu ámbito profesional e/ou el tema-problema obxecto de estudo desta Tese.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO V. VII

CUESTIONARIO A CRÍTICOS TEATRAIS

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nombre:	Raúl Losánez
Año de nacimiento:	1971
Medio de comunicación:	La Razón / Radio Nacional de España
Años de dedicación a la información y/o crítica en artes escénicas:	20

•¿Cuáles son los cinco festivales internacionales de referencia en España hoy en día desde su punto de vista y por qué? ¿Y en Europa?

Festival de Otoño de la CAM, Festival de Almagro, Temporada Alta, MIT de Ribadavia y Festival Iberoamericano del Siglo de Oro 'Clásicos en Alcalá'. Son distintos tipos de festivales y, por tanto, los motivos son distintos; pero en todos ellos destacaría la evolución y, sobre todo, la calidad de las propuestas en general.

•¿Qué mejoraría en la diversidad de oferta de festivales?

Hay muchísimas lagunas y encorsetamientos. En general, los festivales de teatro clásico solo atienden el Siglo de Oro (y el teatro grecorromano en el caso de Mérida), dejando de lado casi por completo, por ejemplo, el siglo XIX; y los festivales de creación contemporánea solo atienden a determinados estilos o lenguajes, más o menos de moda, pasando por alto, casi siempre, el teatro de texto, como si este no fuera o no pudiera ser contemporáneo.

•¿Qué es lo que más valora de un festival internacional de teatro?

La calidad de las propuestas y el ambiente puramente festivalero. Esto último quiere decir que el público y las compañías deberían convivir, más allá del escenario, en las actividades que programe la organización y en la propia dinámica de la localidad en que se celebra el festival.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

•¿Cree que los festivales internacionales de teatro de España aportan un valor añadido a la cultura?

No sé si se puede hablar de "valor añadido". Creo que los festivales internacionales son cultura en sí mismos

•¿Qué aspectos le parecen más importantes en los festivales internacionales de teatro en España y en qué orden? A. Económico B. Social C. Cultural

El orden sería: cultural, social y económico, si bien me parece que los tres aspectos son sumamente importantes.

•¿Qué actividades le parecen las más destacadas además de la exhibición de espectáculos en un festival?

Los encuentros con el público, fomentando en ellos más interacción que la que suele haber en la actualidad

•¿Cuáles cree que son los tres principales criterios que dotan de identidad y coherencia a un festival?

La calidad, la variedad y una línea artística bien definida, que sea identificable por cualquier espectador interesado y que no esté reñida con el criterio de varedad ya mencionado

•¿Considera que está suficientemente tratada y bien analizada la información sobre los distintos festivales escénicos en los medios de comunicación generalistas?

Nada está suficientemente bien tratado y analizado hoy en los medios de comunicación, pero, teniendo en cuenta cómo están esos medios de mal y el poco interés real que suscitan las artes escénicas hoy en día entre los lectores de periódicos, la cosa no está tan mal. No creo, siendo realistas, que dé para más.

Ámbito gallego

•¿Cómo y cuándo ha conocido la existencia de la MIT de Ribadavia?

Lo conocí hace cinco y fue gracias al departamento de prensa del festival

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

•¿Qué otros festivales escénicos internacionales de Galicia conoce?

Personalmente no conozco ningún otro

•¿Cuál cree que es el principal valor del festival MIT Ribadavia?

La oferta es variada y atractiva, la localidad es preciosa y los escenarios también.

•¿Qué aspecto mejoraría del festival MIT Ribadavia?

La oferta de servicios en la ciudad debería estar más adaptada al festival y viceversa. No es normal que salgas del teatro y no puedas cenar en ningún sitio. Por otro lado, hay un excesivo "galleguismo" que a veces veces contraviene la vocación internacional y aperturista.

•De 1 a 10, siendo 1 poco y 10 mucho,

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
¿Cree que es conocido el teatro gallego en el exterior?					X					
Valore la posición de la MIT de Ribadavia en el grado de conocimiento que cree que puede tener fuera de Galicia.					X					
¿Cómo valora la capacidad de los festivales de ofrecer un conocimiento y acceso a la realidad escénica internacional en España?						X				
¿Cómo valora la capacidad de los festivales de ofrecer un conocimiento y acceso a la realidad escénica internacional en Galicia?						X				
¿Cómo valora el grado de profesionalidad de la Dirección Artística de festivales escénicos en España?							X			
¿Podría valorar la diversidad de oferta de festivales internacionales en España?								X		

A continuación, si lo desea, podrá incorporar las observaciones, sugerencias, comentarios, etc. que estime oportunos, relacionados con su ámbito profesional y/o el tema-problema objeto de estudio de esta Tesis.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO VI. I

ENTREVISTAS A DIRECTORES ARTÍSTICOS DE FESTIVAIS INTERNACIONAIS DE TEATRO

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nombre:	IGNACIO GARCÍA
Año de nacimiento:	1977
Formación académica:	Licenciado en Dirección de Esena y Dramaturgia por la RESAD
Nombre del festival:	Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro
Nombres de otros directores en el festival, si ha habido:	Natalia Menéndez, Emilio Hernández, Luciano García Lorenzo, Amaya de Miguel, César Oliva
Número aproximado de espectadores:	35.000 en tiempos pre-pandémicos
Número de ediciones (del festival y suyas en el festival):	Este año 2022 será la número 45 del Festival y la 5ª en la que tengo yo el honor de dirigir el equipo que lo gestiona.
Web / redes sociales:	www.festivaldealmagro.com @festivaldealmagro

Sobre su experiencia

•¿Cuál ha sido su primera experiencia como Director de un festival? ¿Cómo lo recuerda?

Dirijo la programación de DramaFest, un Festival de Dramaturgia Contemporánea en la Ciudad de México. Es un festival muy atípico porque produce espectáculos entre México y un país invitado en cada edición (bienal) y produce equipos binacionales que dialogan sobre lo contemporáneo.

•¿Cuál cree que han sido sus principales errores y sus principales aciertos?

El principal acierto en DramaFest y en Almagro creo que ha sido abrir el Festival a otras voces (feminista, americanista, ibérico, accesible, inclusivo), a las lenguas cooficiales y a otros creadores que han ampliado la mirada canónica y a veces rígida que existía sobre el Siglo de Oro. Quizás el principal error haya sido a veces no entender la diferencia entre el idealismo de los propósitos y las posibilidades reales de la Administración Pública, que se rige por otros principios.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

•¿Cuál ha sido su formación más destacada para este oficio? (Reglada o no reglada, oficial o experiencial)

Licenciado en Dirección de Escena y Dramaturgia por la RESAD. Quizás lo más importante, sin embargo, para la labor que desempeño, ha sido el poder conocer estructuras y países muy diferentes

desde los que abordar el teatro.

•¿Considera que debe existir una formación inicial específica? ¿De qué tipo o con qué perfil?
Creo que sí es bueno que dentro de la formación en gestión cultural sería bueno una especialización en la gestión de festivales, ya que tiene una casuística muy variada y muy específica. En cualquier caso, más allá de la parte de gestión e institucional, el desafío formativo debería incluir la parte humanística y de contenidos tan esencial en cada festival y cada contexto. Por poner el ejemplo de Almagro, para afrontar ese festival y poderlo hacer avanzar, además de conocer la parte administrativa y de gestión es muy importante conocer el Siglo de Oro, sus textos, su contexto, el mercado nacional e internacional en el que se produce y sobre todo las nuevas vías que pueden abrirlo y democratizar el canon.

•Actualmente, ¿la Dirección del festival es su trabajo exclusivo?
No, compatibilizo el trabajo con la dirección de obras, sobre todo clásicas del repertorio hispánico, en el mundo, como parte de esa labor de difiusión del Siglo de Oro (a vecees en proyectos de colaboración del propio Festival y de su Fundación), dentro del amparo que la Ley de Propiedad Intelectual reconoce de ls dirección de escena como un trabajo intelectual y de creación.

•¿Cúales cree que son las principales funciones, competencias y habilidades del Director de un festival escénico?
La más importante es constituir un equipo eficaz e implicado y establecer una dinámica de funcionamiento real del trabajo en equipo, delegando las decisiones en quien tiene un mayor conocimeinto de cada materia, lo que nosotros llamamos la "democratización del error", que cada uno acierte o erre en aquello para lo que está mejor preparado. Junto al equipo se piensa un Festival, en este caso sobre el Siglo de Oro, definiendo un espacio participativo en el que cada vez más territorios, sensibilidades, instiutuciones y creadores establezcan un nuevo canon, contemporáneo, de lo que queremos que sea la creación cojntemporánea sobre los textos y motivos clásicos, del mundo hispánico (en españa y sus diferentes territorios y en América) en los siglos XVI Y XVII.

•Considera que se puede hablar de estilo en la Dirección y gestión de un festival? De ser así, ¿cuál sería el suyo? ¿Cree que hay algún aspecto recurrente?
Por supuesto, hay un estilo. Lo más caracerístico de lo que yo trato de hacer es que no sea mío, que sea representativo de la sociedad, representada en este caso en un Patronato en el que están las instuticiones culturales nacionales, regionales, provinciales y municipales, además de los especialistas en la materia específica (CNTC, MNT, UCLM). Esa descentralización en las

decisiones pasa por el equipo, por el País Invitado y la Comunidad Autónoma, las colaboraciones con otras instituciones como Instituto de las mujeres, ONCE, patrocinadores, etc. Que multiplican las miradas del Siglo de Oro y establecen una nueva mirada más amplia. Ese es el tema recurrente, la diversidad y el respeto a la diferencia en la manera de afrontar lo patrimonial, pero sin olvidar nunca la misión de responsabilidad patrimonial de esta Reserva Natural del Siglo de Oro, donde se deben cuidar las especias protegidas con trabajo, esfuerzo y recursos adecuados.

•¿Cuáles cree que son las principales dificultades para poder desarrollar su trabajo de la manera más adecuada posible?

La principal es que estamos ante un patrimonio enorme, casi infinito, de miles y miles de textos, y sin embargo los recursos son limitados, muy limitados. También que tenemos un rezago en la difusión nacional e internacional de nuestro repertorio, y una mala divulgación de los valores modernos y liberales del Siglo de Oro (presencia de las mujeres, mestizaje cultural, heterodoxia ideológica: un Siglo de Oro más allá de Lope, Tirso y Calderón, tres hombres blancos, castellanos, heterosexuales y sacerdotes).

•¿Cómo cree que ha evolucionado su trabajo? ¿Qué cree que ha ayudado a ello? ¿Existe reciclaje profesional en este ámbito?

Creo que en estos 5 años el gran aprendizaje a sido la escucha de lo que para otros es, debe o puede ser el Siglo de Oro, y aprender a darle un espacio sin juzgar la mirada y el posicionamiento, tratando de exigir siempre la excelencia artística sin limitar posibilidades del teatro contemporáneo sobre el patrimonio que anteriormente no estaban consideradas o no eran pensables.

•¿Cómo valora el papel de la crítica para su trabajo?

Fundamental, y en Almagro están presentes no sólo como críticos de los espectáculos, sino como generadores de reflexión conjunta, como un espejo en el que mirarnos y pensar juntos qué es y qué puede ser el Siglo de Oro. El balance de cada año del Festival es una mesa redonda con críticos y periodistas, en los que analizamos sin falsos triunfalismos, lo que ha funcionado mejor y peor de cada edición, y donde ellos, los periodistas, no son un agente externo que analiza y critica nuestro trabajo sino prácticamente equipo del Festival. El éxito de un evento cultural hoy en día está directamente relacionado con el impacto que tiene en los medios y en la sociedad (en. Cantidad y calidad, no sólo cuánto se habla, sino en nuestro caso que se hable de las mujeres, otras regiones y países y una mirada diferente del Siglo de Oro en la que caben más espectadores y creadores.

Sobre su festival

•¿De qué modo su festival afronta el reto de la internacionalización sin caer en la uniformización?
El Festival de Almagro da voz a otros territorios (cada año un País Invitado, donde ya pasaron Colombia, México, Portugal y Uruguay, además de las producciones que llegan del mundo entero) que enriquezcan con su mirada y sorprendan con lecturas no previstas de los textos auriseculares. Nuestro desafío es siempre un modelo descolonizador cultural: que los países, sobre todo de América, de África, de Asia que llegan al Festival, no intenten imitar modelos eurocéntricos sino aportar su identidad cultural propia en la apropiación de los textos, propios o ajenos.

•¿Qué criterios maneja a la hora de realizar las diferentes programaciones en el festival?
Siempre han de ser textos del Siglo de Oro, escritos entonces o que aborden su contexto, sus personajes y sus pensamientos. No es un festival sólo del teatro escrito en el Siglo XVII sino que plantee una mirada amplia de ese periodo y su pensamiento, y para ello recurrimos a lo escrito ahora, lo reinterpretado, y lo pensado desde ópticas, territorios y sensibilidades muy diferentes.

•¿Qué estrategias de mediación considera relevantes en un festival? ¿Qué lugar ocupa el público en el diseño de sus programaciones?
El público almagreño es excepcional porque lleva 45 años viendo y disfrutando del Siglo de Oro, y por ello son críticos y exigentes. A lo largo del Festival se producen encuentros con el Club de Lectura, el Aula de Tertulia, el Ateneo y con otros agentes locales (también compañías teatrales, la banda municipal, la coral polifónica, que participan en el Festival, el grupo de danza y música folclórica). Es importante para nosotros que la presencia local compense la internacional y de toda España que se produce durante el Festival, para que toda la comunidad cívica y artística se implique de una manera muy intensa en el desarrollo de las actividades.

•¿De dónde proceden los recursos de su festival? ¿Han ido variando a lo largo del tiempo?
Dos cuartos de los recursos del Festival vienen de la aportación de sus Patronos, el INAEM del Ministerio de Cultura y Deporte, la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, la Diputación Provincial de Ciudad Real y el Ayuntamiento de Almagro, que aporta el patrimonio histórico-artístico y los espacios escénicos del Festival. La Compañía Nacional de Teatro Clásico aporta sus producciones, el Museo Nacional de Teatro la parte expositiva y la Universidad de Castilla La Mancha las Jornadas de Teatro Clásico y la parte formativa, y esta parte de contenidos supone otro cuarto de los recursos del Festival. El último cuarto viene de la taquilla y de los recursos propios a traves de los patrocinios.

•¿Hay métodos de valoración de calidad establecidos en su festival? En caso de que existan dichos mecanismos, ¿de qué manera son útiles para la gestión del festival?

Hay un Plan de Actuación que recoge la estrategia de cumplimiento de la misión establecida en los estatutos de la Fundación, y año tras año se evalúa el cumplimiento de esos objetivos. Tienen que ver con parámetros objetivables, además de la calidad de los espectáculos y la representatividad de una mirada amplia del Siglo de Oro, la igualdad de género, la accesibilidad e inclusión, la diversidad territorial, lingüística y la mirada internacional. El Instituto de la Mujer en las políticas de igualdad y la ONCE en las de accesibilidad e inclusión son un ejemplo de instituciones externas que ayudan a definir los objetivos y auditar después su cumplimiento.

•¿Cuál cree que es el principal valor del festival que dirige?

Ser un espacio de referencia internacional en el Siglo de Oro y su Reserva Natural. Un espacio de libertad y estímulo para los creadores del mundo entero y de España que abordan desde la libertad y la diversidad de miradas propuestas escénicas, de teatro sobre todo, pero también de danza y de música, sobre los textos, personajes e ideas de los siglos XVI y XVII en el mundo hispánico. Creo que el principal valor es que entre muchos territorios, lenguas, miradas y sensibilidades, se está construyendo un nuevo canon, sin imposiciones, del Siglo de Oro y de los textos de los hombres y mujeres que los escribieron.

Cuestiones generales

•Comparado con otros países europeos, ¿cómo valoraría la función y el papel de los festivales escénicos en España?

Creo que es similar la situación, o al menos equiparable a la situación de nuestro sistema teatral en relación a esos países. Tenemos muchos y buenos festivales y un público que cada vez es más fiel, sobre todo por la calidad de las propuestas y la exigencia de las programaciones.

•¿Cree que existe una identidad ibérica a nivel cultural? ¿De qué manera contribuyen a ello los festivales internacionales de teatro?

Existe, por supuesto. Los Festivales internacionales deben ser un espacio de ese iberismo tan necesario. Portugal fue País Invitado en la pasada edición del Festival y una de nuestras defensas se basa en que en el SIglo XVII la unidad política de España y Portugal definió un territorio de creación en el que creadores y compañías iban y venían. Define además la riqueza lingüística en la que Calderón o Tirso escribían en portugués o Camões y Ángela de Azevedo en castellano. El mestizaje y la colaboración entre España y Portugal está en el ADN de Almagro (el año pasado, por

ejemplo, con una corpodcucción del Entremés da pesca do Rio Minho entre el Centro Dramático Galego y la Companhia de Teatro de Braga. También desde Almagro hemos intentado fomentar un circuito con los festivales que programan clásicos en España y Portugal para fomentar la circulación de las compañías, sobre todo internacionales, que llegan al Festival.

•¿De qué manera el territorio es un condicionante y en qué sentido para el festival?
Que el festival más importante del Siglo de Oro a nivel mundial esté en un municipio de menos de 10.000 habitantes es determinante y muy relevante y emblemático en la defensa de la descentralización real de la oferta cultural y teatral. Eso genera dificultades y esfuerzos (con la ayuda de las administraciones locales) pero al mismo tiempo supone un enorme atractivo para el público, máxime en tierras del Quijote y donde se conserva el único Corral de Comedias origunal del siglo XVII en perfecto estado en toda España. El territorio ofrece además una riqueza gastronómica y un entorno natural privilegiado, lo que es un enorme atractivo añadido.

•¿Considera que las políticas culturales en su ámbito de influencia son adecuadas? ¿Qué mejoraría?
Creo que son adecuadas pero insuficientes y no siempre coordinadas. Creo que es importante considerar el enorme impacto que tienen los Festivales sobre la economía de las comarcas en las que se producen, y también una mejora de la calidad cívica de la ciudadanía. Creo que es importante que las administraciones comprendan que además de la aportación de recursos económicos y materiales es findamental su protagonismo con otros países y regiones para potenciar las sinergias y la participación de otros agentes.

•¿Considera que existe atención a la diversidad en su ámbito escénico? Argumente su respuesta.
La diversidad es una de las señas de identidad del Festival y una de las más importantes transformaciones a lo que fue el Siglo de Oro durante mucho tiempo, territorio de Calderón, Lope y Tirso, hombres, blancos, castellanos, heterosexuales, católicos y curas. La lucha del Festival, constante y militante, está en la defensa de lo igualitario, diverso en lo sexual, racial, lingüístico e identitario, representativo de una sociedad plural y respetuosa en la convivencia. Esa es además una lucha que tiene que ver con el origen del Festival y la esencia del Siglo de Oro. Los Corrales de Comedias fueron en su época un espacio diverso y multicultural, en el que las mujeres podían actuar, dirigir y en la que ellas eran empresarias teatrales también, en el que los personajes femeninos, los criados, podían alzar la voz para denunciar injusticias como no podían en otros lugares, donde los autores y autoras provenientes de otros espacios, de la América indígena, de la España morisca, del Portugal sefardí, estrenaban en igualdad de condiciones. Es una época de claros y oscuros en la que los Corrales de Comedias representan lo mejor de esa sociedad y un sueño de

una convivencia que se tardó siglos en conquistar por la sociedad civil. Eso debe ser un Festival en nuestra opición, un sueño, una propuesta de un modelo de sociedad y de convivencia que marque a la ciudadanía un posible camino de un espacio mejor de encuentro y de pensamiento.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ANEXO VI. II

ENTREVISTAS A DIRECTORES ARTÍSTICOS DE FESTIVAIS INTERNACIONAIS DE TEATRO

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nome:	NACHO FUNGUEIRIÑO REY
Ano de nacemento:	1978
Formación académica:	LICENCIATURA E MASTER
Nome do festival:	FESTACLOWN
Nomes doutros directores/as no festival, se houbo:	NON SON O DIRECTOR COMO TAL PROGRAMAMOS DE XEITO CONXUNTO E EU COORDINO. CANDO O FESTIVAL ERA GRANDE E SE CHAMABA FESTICLOWN PROGRAMABA IVÁN PRADO
Número aproximado de espectadores:	15.000
Número de edicións (do festival e súas no festival):	21 (Tendo en conta o cambio de nome)
Web / redes sociais:	www.festaclown.org @festiclown

Sobre a súa experiencia

•Cal foi a súa primeira experiencia como Director/a dun festival? Como o recorda?

Na primeira edición denominada Festaclown Vilagarcía. Teño bos recordos porque xa levaba anos na equipa de programación.

•Cales cre que foron os seus principais erros e os seus principais acertos?

Erros: descoñecemento de propostas artísticas variadas

Acertos: coñecemento profundo da vila.

•Cal cre que foi a súa formación máis destacada para este oficio? (Regrada ou non regrada, oficial ou experiencial)

Experiencial a través de anos de profesión

•¿Considera que debe existir unha formación inicial específica? De que tipo ou con que perfil?

Por suposto, sería interesante contar con formación específica, unha das eivas do sector e quizais máis nesta área.

Aprender a programar de forma xusta, equitativa, variada, saber facer funcionar un orzamento, coordinar, ter en conta a parte técnica.

Vexo dous posibles perfís: un para directoras/es de grandes festivais máis centrado en propostas e outro máis "de batalla" para directoras de festivais máis pequenos.

•Actualmente, a Dirección do festival é o seu traballo exclusivo? De non ser así, cales son os outros?

Distribución teatral, dirección de proxectos, produción e coordinación empresarial.

•Cales cre que son as principais funcións, competencias e habilidades do Director/a dun festival escénico?

Coñecer propostas artísticas de calidade

Coñecer o lugar e público para o que programa

Negociar con artistas e proveedores

Asegurarse de que a parte de comunicación é efectiva

Coordinar o equipo de traballo

•Considera que se pode falar de estilo na Dirección e xestión dun festival? De ser así, cal sería o seu? Cre que hai algún aspecto recorrente?

Pódese falar de estilo.

O noso a cooperación e a corresponsabilidade.

•Cales cre que son as principais dificultades para poder desenvolver o seu traballo da maneira máis adecuada posible?

Os de sempre, tempo e orzamento para poder adicar máis tempo.

•Como cre que evolucionou o seu traballo? Que cre que puido ter axudado a iso? Existe reciclaxe profesional neste ámbito?

A evolución coa experiencia e a práctica vai case sempre a mellor. Puido ter axudado o maior coñecemento do medio a todos os niveis. Tamén a mellora do equipo de traballo.

Para nós, que ademais do festival propio, facemos outros para institucións e entidades non só existe a reciclaxe senón que a practicamos día a día.

•Como valora o papel da crítica para o seu trabajo?

Positivamente, sobre todo en relación ao feedback do público e á presenza nos medios.

No relativo á crítica profesional non temos datos.

Sobre o seu festival

•De que modo o seu festival afronta o reto da internacionalización? Cales son as principais dificultades?

O festival entre a reducción do orzamento, a covid e o perverso das convocatorias de axudas que non pagan compañías internacionais viuse obrigado a minguar a presenza internacional nas últimas edicións.

•Que criterios manexa á hora de realizar as diferentes programacións no festival?

Relación calidade – prezo
Contidos sociais
Idade estimada do espectáculo
Igualdade
Equilibrio da procedencia das propostas
Novidades globais ou en Galicia

•Que estratexias de mediación considera relevantes nun festival? Que lugar ocupa o público no deseño das súas programacións e actividades?

Un festival de rúa é un festival que se programa pensando exclusivamente no público. Cada ano recollemos as valoracións e puntuacións da maioría dos espectáculos e iso danos unha clara visión das liñas que máis interesan ao noso público.

•De onde proceden os recursos do seu festival? Foron variando ao longo do tempo?

Da entidade municipal e axudas. Fai anos tiñamos tamén patrocinios e ingresos de billeteira.

•Hai métodos de valoración de calidade establecidos no seu festival? En caso de que existan tales mecanismos, de que maneira son útiles para a xestión do festival?

A sección do certame e a Mostra son votadas polos asistentes a nivel número e tamén recollemos a opinión do público.

Iso pasase a táboas, gárdase e tense en conta na programación dos vindeiros anos.

•Cal cre que é o principal valor do festival que dirixe?

O humor comprometido e democrático para todos os públicos

Cuestións xerais

•Comparado con outros contextos europeos, como valoraría a función e o papel dos festivais escénicos en Galicia?

Importante, vertebradora e non demasiado recoñecida pola administración no caso das artes escénicas.

•Cre que existe unha identidade ibérica a nivel cultural? De que maneira contribúen a iso os festivais internacionais de teatro?

Cremos que existe unha identidade ibérica social e mediática. En certas partes da Iberia tamén cultural e como axentes do medio hai festivais que responden a esa realidade.

•De que maneira o territorio é un condicionante e en que sentido para o festival?

O territorio, a rexión, o lugar é un condicionante a nivel de medios técnicos, recursos, espazos, aloxamento, loxística...

•Considera que as políticas culturais no seu ámbito de influencia son adecuadas? Que melloraría?

Non as consideramos axeitadas, non hai un plan cultural definido con horizontes, obxectivos, que atenda realmente ás necesidades dos festivais.

Só hai uns requisitos excesivos para acceder a unhas axudas insuficientes.

•Considera que existe atención á diversidade no seu ámbito escénico? Argumente a súa resposta.

No noso ámbito escénico propio a diversidade sempre ocupou un lugar preferente. Facemos 2 festivais de inclusión, coordinamos proxectos de xénero, programacións sobre identidade sexual...

A nivel do noso ámbito camiñamos lentamente, pero damos pasos de forma continuada

Hai algún outro aspecto que desexe destacar?

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Agardamos que sexa de utilidade.

ANEXO VI. III

ENTREVISTAS A DIRECTORES ARTÍSTICOS DE FESTIVAIS INTERNACIONAIS DE TEATRO

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nome:	Rodrigo Francisco
Ano de nacemento:	15/03/81
Formación académica:	Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas (Português/Inglês), pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
Nome do festival:	Festival de Almada
Nomes doutros directores/as no festival, se houbo:	Joaquim Benite, fundador do Festival, que dirigiu entre 1984 e 2012
Número aproximado de espectadores:	Entre 15.000 e 20.000, dependendo das edições
Número de edicións (do festival e súas no festival):	37 em 2020
Web / redes sociais:	www.ctalmada.pt

Sobre a súa experiencia

•Cal foi a súa primeira experiencia como Director/a dun festival? Como o recorda?

Em Dezembro 2012, Joaquim Benite, director do Festival de Almada desde a sua fundação, faleceu. Coube-nos a nós, à Companhia de Teatro de Almada, continuar o seu legado, com a noção de que "não se substitui o insubstituível", como escrevi na altura. O ânimo que os espectadores nos transmitiram ajudou-nos a organizar uma primeira edição sem o Joaquim. Percebemos nessa altura que era possível fazer o Festival sem ele, como eu acho que ele já sabia. Lembro-me de uma grande emoção, uma vez que nesse ano de 2013 o Joaquim foi a personalidade homenageada pelo Festival postumamente, o que aconteceu pela primeira vez.

•Cales cre que foron os seus principais erros e os seus principais acertos?

Errei quando numa das duas edições, durante a pandemia, cedi a não programar um espectáculo sem o ver anteriormente, pela impossibilidade que havia de viajar, e não existindo registos vídeo. Arrependi-me amargamente. Acertámos na decisão de manter o Festival em Julho de 2020, quando tantos outros festivais em todo o Mundo foram anulados devido à pandemia.

•Cal cre que foi a súa formación máis destacada para este oficio? (Regrada ou non regrada, oficial ou experiencial)

Durante vários anos fui assistente de Joaquim Benite — quer de encenação, quer na organização do Festival. A minha formação foi, portanto, iminentemente práctica. De resto, a minha formação teatral fez-se na Companhia de Teatro de Almada, onde comecei a colaborar com 16 anos.

•¿Considera que debe existir unha formación inicial específica? De que tipo ou con que perfil?

Creio que a melhor forma para se aprender a dirigir um Festival é estar integrado na estrutura que o organiza. O que implica conhecer o seu público. E ouvi-lo.

•Actualmente, a Dirección do festival é o seu traballo exclusivo? De non ser así, cales son os outros?

Sou director artístico da Companhia de Teatro de Almada, que organiza o Festival e realiza a programação anual do Teatro Municipal Joaquim Benite, onde apresenta as suas criações e acolhe cerca de 50 produções, por ano, de teatro, dança e música.

•Cales cre que son as principais funcións, competencias e habilidades do Director/a dun festival escénico?

Acho que tem de estar informado do que acontece no teatro, a nível global, mas também conhecer o percurso histórico de outros festivais e criadores. Deve conhecer profundamente o seu público — cada espectador —, e ser capaz de dialogar com ele — diariamente, cara a cara, de preferência.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

•Considera que se pode falar de estilo na Dirección e xestión dun festival? De ser así, cal sería o seu? Cre que hai algún aspecto recorrente?

Não creio que a actividade de programação seja um acto criativo, ou mesmo artístico. Desconfio

muito das programações que pretendem estabelecer um discurso, ou obedeçam a um programa estético. Para mim, um Festival de teatro é uma "Festa" "estival", uma espécie de parêntesis no quotidiano, em que é possível estabelecer um diálogo entre espectadores e artistas. Escolher programaticamente uma forma de fazer teatro, em detrimento de outras, significa logo deixar de parte um segmento dos espectadores. Não acredito num festival em que os espectadores tenham todos a mesma idade, ou os mesmos percursos de vida, ou o mesmo contexto social e cultural. Aponto à diversidade, desde que ancorada na qualidade e no prazer inteligente da fruição artística. E com zero eventos on-line.

•Cales cre que son as principais dificultades para poder desenvolver o seu traballo da maneira máis adecuada posible?

Um adequado investimento público para as necessidades de produção que temos. O aumento dos custos de produção (montagem, transportes, alojamento) não tem sido acompanhado pelo aumento do investimento público.

•Como cre que evolucionou o seu traballo? Que cre que puido ter axudado a iso? Existe reciclaxe profesional neste ámbito?

Não sou a pessoa indicada para responder a essa pergunta, que deve ser feita aos nossos espectadores, creio.

•Como valora o papel da crítica para o seu traballo?

Os críticos são companheiros de caminho, que nos ajudam a reflectir sobre o que nós e os artistas vão fazendo. Trazem um olhar especializado às propostas que apresentamos. No caso de Almada, organizamos todos os anos com a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro uma série de encontros entre os criadores que se apresentam em Almada e os nossos espectadores.

Sobre o seu festival

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

•De que modo o seu festival afronta o reto da internacionalización? Cales son as principais dificultades?

Esse problema não tem resolução: de facto, existe um circuito internacional de festivais de teatro,

cujas programações acabam inevitavelmente por contaminar-se. Não creio que esta realidade seja completamente negativa. Agora, o que creio é que deverá haver espaço, nos festivais de teatro, para as criações que se encontram fora desse circuito de circulação internacional, de espectáculos que por ventura tenderão a parecer-se muito uns com os outros. Cabe aos directores dos festivais ir à procura dessas produções que se movem fora do "circuito United Colours of Benetton" e dar-lhes espaço nas programações dos seus festivais. Os espectadores têm direito a conhecer tanto o teatro que se faz no Mundo, como o que se faz ali à esquina — desde que o compromisso artístico seja o âmago destas peças.

•Que criterios manexa á hora de realizar as diferentes programacións no festival?

Propor programações diversificadas, que toquem as várias formas de fazer de teatro: as várias sensibilidades, técnicas e estéticas. Cruzar criadores consagrados com artistas emergentes. Colocar o público no centro da nossa preocupação. O Festival de Almada sempre foi assim.

•Que estratexias de mediación considera relevantes nun festival? Que lugar ocupa o público no deseño das súas programacións e actividades?

Esta pergunta está respondida em várias das anteriores.

•De onde proceden os recursos do seu festival? Foron variando ao longo do tempo?

Um terço é subvenção do Ministério da Cultura, um terço da Câmara Municipal de Almada, e um terço são receitas próprias do Festival.

•Hai métodos de valoración de calidade establecidos no seu festival? En caso de que existan tales mecanismos, de que maneira son útiles para a xestión do festival?

A valorização de qualidade é estabelecida, creio, pelos nossos espectadores e pelos críticos nacionais e internacionais que nos visitam. O indicador de que todos os anos esgotam os 500 abonos que colocamos à venda é, creio, um indicador de que estamos no bom caminho. O outro são as referências que nos são feitas nos meios de comunicação generalistas e nos especializados.

•Cal cre que é o principal valor do festival que dirixe?

A constância.

Cuestións xerais

•Comparado con outros contextos europeos, como valoraría a función e o papel dos festivais escénicos en Galicia?

Creio que o Estado espanhol, pela quantidade de festivais de teatro que financia, tem um papel preponderante no fomento das artes cénicas, a nível europeu. Em termos comparativos (e não disponho de dados efectivos, e apenas de impressões), diria que investe menos nesta área do que países como França e Alemanha, mas não tenho dúvidas de que investe mais do que o Estado português investe, mesmo proporcionalmente em relação à população dos dois países, à sua população e ao Producto Interno Bruto.

•Cre que existe unha identidade ibérica a nivel cultural? De que maneira contribúen a iso os festivais internacionais de teatro?

Creio que é inevitável, pela proximidade das nossas línguas e das nossas culturas, apesar de, por razões dos conflitos históricos que todos conhecemos, ter existido ao longo dos anos, em Portugal, uma tendência para ter como referência a cultura francesa, em detrimento da espanhola. Os festivais de teatro contribuem indelevelmente para o estreitamento deste tipo de relações: a proximidade geográfica entre Portugal e Espanha torna inevitável que a programação mútua de espectáculos destes dois países seja privilegiada em relação a quaisquer outros.

•De que maneira o territorio é un condicionante e en que sentido para o festival?

Um festival que não sirva a população do território em que acontece corre o risco de ser encarado como uma actividade cultural "de importação". Um festival, por exemplo, com a dimensão do Festival d'Avignon já chegou a ter de defrontar-se com problemas deste tipo, com a população local a preferir as produções da vertente "off", em detrimento do "grande teatro" a que assistiriam os espectadores "importados" de Paris e de todo o Mundo. A vitalidade de um festival de teatro mede-se também pela sua capacidade em mobilizar a população local, que serve, para as suas propostas.

•Considera que as políticas culturais no seu ámbito de influencia son adecuadas? Que melloraría?

Estamos ainda à espera de que sejam determinados os parâmetros em que decorrerão os próximos concursos de apoio às artes, em Portugal – o que deverá ocorrer nos próximos dois meses. Mas em traços gerais, e tendo em conta o que tem sido a práctica dos últimos dez anos, verifica-se uma falta de investimento público. A nossa Companhia tem metade do financiamento por parte do Estado que tinha em 2011.

•Considera que existe atención á diversidade no seu ámbito escénico? Argumente a súa resposta.

A "diversidade" é um conceito muito geral. Não sei como se concretiza na cena. Mas dois espectáculos, dois criadores, dois intérpretes serão sempre diferentes entre si, ou não?

Hai algún outro aspecto que desexe destacar?

Não.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO VI. IV

ENTREVISTAS A DIRECTORES ARTÍSTICOS DE FESTIVAIS INTERNACIONAIS DE TEATRO

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nombre:	Alberto Conejero López
Año de nacimiento:	1978
Formación académica:	Licenciado en Dirección de Escena y Dramaturgia Doctor en Ciencias de las Religiones
Nombre del festival:	Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid
Nombres de otros directores en el festival, si ha habido:	
Número aproximado de espectadores:	80.000
Número de ediciones (del festival y suyas en el festival):	40 ediciones 3 bajo mi dirección artística
Web / redes sociales:	https://www.madrid.org/fo/2021/

Sobre su experiencia

•¿Cuál ha sido su primera experiencia como Director de un festival? ¿Cómo lo recuerda?

Mi primera edición fue la 38º del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, atravesada por la pandemia. Lo recuerdo como un reto exigente, marcado por la responsabilidad de sacar adelante una edición que para muchos compañeros y compañeras suponía casi la única ocasión de trabajo tras meses de inactividad; propuse una fórmula híbrida -presencial y a distancia (vía *streaming*)-, impulsé iniciativas como Confín —diez ayudas de creación y exhibición para propuestas surgidas en el confinamiento—, actividades expandidas y específicas para los condicionantes citados, como Teatro de Guardia, #picturafulgens, Dramaturgia Transmedia, etc.; pese a las restricciones en la movilidad internacional, logramos (con la colaboración en algún caso de otros Festivales) traer también compañías foráneas. Por ejemplo, el estreno absoluto del último espectáculo entonces de Needcompany fue en nuestro Festival. Creo que es una edición que quedará para el recuerdo por el esfuerzo conjunto de compañías y espectadores por celebrar -en todos los sentidos- el Festival.

•¿Cuál cree que han sido sus principales errores y sus principales aciertos?

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Creo que el principal acierto ha sido devolver al Festival una identidad desdibujada en los últimos años debido a la riquísima oferta teatral en la Comunidad de Madrid y especialmente en su capital; considero que ahora cuenta con una línea programática clara, singular y reconocida. Asimismo se ha recuperado el diálogo con otras unidades de producción y exhibición (teatros, festivales, etc.) y el Festival ha vuelto a tener sedes en espacios de gestión municipal, regional y estatal. Hemos insistido en la programación en municipios, insistiendo en que no es sólo un festival de la ciudad de Madrid sino de toda la región. Hemos tratado de romper inercias programáticas en las que ciertos nombres o corrientes -ligadas por lo artístico y lo personal-, copaban la programación.

En cuanto a los errores o limitaciones, siento que no he tenido las fuerzas, complicidades o apoyos para acometer una reestructuración profunda y efectiva del equipo y organigrama del Festival. De igual modo, creo que el Festival merece una identidad virtual -página web, redes, etc.- más ambiciosa, que coadyuve a su internacionalización y a su impacto general. Me hubiera gustado ahondar más en las actividades transversales, en las formativas y conseguir, por último, que el Festival hubiera producido más espectáculos. También hubiera deseado más convenios con otros festivales e instituciones que hubiesen coadyuvado a la internacionalización en dos direcciones: del Festival y nuestras compañías afuera, y la presencia de creadores internacionales en montajes mixtos o híbridos. La pandemia ha consumido muchas de las fuerzas que, de otro modo, hubieran sido dirigidas a estas encomiendas. Confío poder enfrentar estos retos de ahora en adelante.

•¿Cuál ha sido su formación más destacada para este oficio? (Reglada o no reglada, oficial o experiencial)

Por un lado, mi formación como Director de Escena y Dramaturgia en la RESAD; por otro, mi experiencia como creador a lo largo de los años. Considero la programación como una disciplina artística más.

•¿Considera que debe existir una formación inicial específica? ¿De qué tipo o con qué perfil?

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Creo que la pasión por las artes escénicas es el requisito imprescindible. Hay muchas formaciones que han podido encauzar esta pasión: desde las artísticas a las de gestión cultural.

•Actualmente, ¿la Dirección del festival es su trabajo exclusivo?

No.

•¿Cúales cree que son las principales funciones, competencias y habilidades del Director de un festival escénico?

La configuración, desarrollo y ejecución de una poética de programación que, por un lado, genere una identidad necesaria y singular del Festival, y, por otro, contribuya al común cultural de su territorio. La coordinación del equipo -artístico, técnico, de comunicación, etc.- del festival. Funciones de representatividad, comunicación, difusión, etc. Las competencias y habilidades propias del director de un festival escénico deberían ser la ambición artística, el compromiso con lo público y el público, la capacidad de mediación, la autonomía política, el aprovechamiento ético de los recursos públicos y la responsabilidad con el sector.

•Considera que se puede hablar de estilo en la Dirección y gestión de un festival? De ser así, ¿cuál sería el suyo? ¿Cree que hay algún aspecto recurrente?

Sí, definitivamente. No hay dirección y gestión de un festival que no estén enclavijados en una determinada concepción de los sentidos y alcances de lo que denominamos artes escénicas y, en general, de la cultura. Hay direcciones que se avienen más dócilmente al contexto político-administrativo y direcciones que apuestan por una apertura de los sentidos y por un discurso crítico. Hay directores y directoras que consideran su nombramiento como un premio y no como una enorme responsabilidad, que se programan (esto es: producen y pagan) varios montajes propios aun en tiempo de emergencia para el sector. En este sentido, creo que mi dirección ha apostado con decisión por la creación híbrida, la convivencia de lenguajes escénicos sin jerarquías y una reconsideración de la función del festival en el territorio.

•¿Cuáles cree que son las principales dificultades para poder desarrollar su trabajo de la manera más adecuada posible?

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Mi dirección ha estado condicionada por la pandemia y sus consecuencias. Esa circunstancia extraordinaria ha evidenciado asimismo problemas que considero estructurales, sistémicos, cuya resolución exceden las competencias de la dirección artística. Ésta pueden señalarlos pero no ejecutar las posibles soluciones.

•¿Cómo cree que ha evolucionado su trabajo? ¿Qué cree que ha ayudado a ello? ¿Existe reciclaje profesional en este ámbito?

Estos tres años han sido para mí una gran escuela. Siento que ahora tengo un conocimiento mucho más profundo de la relación entre la esfera artística y la administrativa, entre el impulso artístico y su gestión pragmática. Este conocimiento implica asimismo ciertas renuncias y desencantos, pero también convencimientos más profundos y el deseo renovado de ensanchar lo que se considera posible.

•¿Cómo valora el papel de la crítica para su trabajo?

Un festival necesita de la prensa especializada y de la crítica. Estas resonancias son fundamentales. Ensanchan la experiencia escénica más allá y después del escenario. La crítica establece un diálogo imprescindible y permite en ocasiones una mirada específica, detallada, incluso exegética de algunas propuestas. Para mí un festival es un servicio público, no un bien de comercio. La crítica es entonces un baremo importante pero no podemos trabajar para satisfacerla. Comprendo que un festival ha de programar espectáculos disruptivos en las corrientes de programación, en aquello que ya está asimilado y domesticado, que debe provocar una respuesta entusiasta, en sentidos muy distintos.

Sobre su festival

•¿De qué modo su festival afronta el reto de la internacionalización sin caer en la uniformización?
Precisamente evitando que la internacionalización sea el imperativo. No somos una plataforma de exhibición de grandes propuestas internacionales, sino el punto de encuentro de lenguajes, lenguas, poéticas y geografías. Desde luego que deseamos grandes y disputados nombres internacionales, pero lo que finalmente distingue a un festival es aquello que solamente ofrece él. La internacionalización debería tener siempre dos direcciones y esto es lo complicado. Ya he dicho anteriormente que me hubiera gustado establecer más convenios, haber propiciado la circulación de piezas de Madrid en el extranjero, la formación de equipos “mixtos”, etc.

•¿Qué criterios maneja a la hora de realizar las diferentes programaciones en el festival?

Hay criterios generales y transversales, como los de paridad y diversidad. Trato asimismo de buscar equilibrios entre las propuestas locales, nacionales e internacionales. Además pretendo que el festival muestre siempre una diversidad de lenguajes —teatro físico, danza, teatro de objetos, teatro de textos— sin jerarquía entre ellos. El Festival ha de ser una invitación a descubrir todo tipo de teatralidades. Tenemos otros condicionantes notables como es el de los espacios. Cada año descubrimos con qué espacios podemos contar o no, qué teatros se nos quieren sumar o no. Y la programación ha de encajar en esos espacios. Tratamos siempre de buscar aquellas propuestas del territorio que encajan en la línea de programación del Festival de Otoño. Luego está el presupuesto. Claro que el Festival de Otoño ha de programar grandes producciones pero ha de velar por el tejido artístico de la región y del país. Todas estas variables van configurando y decantando la programación.

•¿Qué estrategias de mediación considera relevantes en un festival? ¿Qué lugar ocupa el público en el diseño de sus programaciones?

Por supuesto que queremos ser un festival popular, pero sin claudicar en lo artístico. Ése es el precario equilibrio y la tensión, pero confiamos en el público. El Festival de Otoño ha ido atesorando a lo largo de las décadas la complicidad de muchos espectadores que saben que en él descubrirán propuestas de todo tipo y procedencia, desde lenguajes más pioneros a otros asentados. En la dos ediciones que he dirigido tuvimos una ocupación media de más del 80 %. Hay que confiar en los espectadores, en su curiosidad, en sus ganas de aventurarse en lo extraordinario. Tratamos siempre de combinar “mascarones de proa”, nombres y carreras consolidados, con otras más incipientes. Esa convivencia es valiosa. Un espectador del Festival de Otoño pasa de los Teatros del Canal al Teatro del Barrio o del Corral de Comedias de Alcalá de Henares a la Cuarta Pared, y de un espectáculo de Castellucci a otro de María Velasco sin jerarquías, sin primeras ni segundas divisiones, todas atendidas y presentadas con el mismo cuidado y la misma dedicación. Ésta es su riqueza.

•¿De dónde proceden los recursos de su festival? ¿Han ido variando a lo largo del tiempo?

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La financiación del Festival depende casi en su totalidad de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte de la Comunidad de Madrid. Contamos asimismo con ayudas de organismos culturales de distintas embajadas o regiones. Hemos buscado también sinergias con otros festivales y unidades de exhibición para la programación conjunta de espectáculos.

•¿Hay métodos de valoración de calidad establecidos en su festival? En caso de que existan dichos mecanismos, ¿de qué manera son útiles para la gestión del festival?

No. Y no estoy seguro de cómo atestiguar la calidad de un espectáculo sino es desde criterios estrictamente artístico y, por tanto, subjetivos. Trato de establecer diálogo con mis compañeras y compañeros, inquiero por creadores nuevos, pido referencias, trato de ver todo el teatro que puedo… No creo que la calidad de un espectáculo sea ponderable desde otros criterios.

•¿Cuál cree que es el principal valor del festival que dirige?

Es una festival de creación híbrida en un territorio en el que el teatro de texto es la norma imperante en muchos de sus espacios y festivales.

Cuestiones generales

•Comparado con otros países europeos, ¿cómo valoraría la función y el papel de los festivales escénicos en España?

Creo que muchos festivales en nuestro país han sabido establecer vínculos poderosos con sus territorios de celebración, coadyuvando decisivamente en su identidad colectiva y logrando un alto impacto socioeconómico. De hecho, hay algunos de los que depende no sólo una parte sustancial de la economía local sino el sostenimiento del tejido cultural. Es apasionante la relación entre los festivales escénicos, el patrimonio (material e inmaterial) y el turismo cultural. Estas relaciones a veces son tensas o se pueden pervertir, pero son imprescindibles en la dinamización de sus territorios. Hay ocasiones en los que un festival puede pulverizar el resto de la temporada teatral, fagocitando los recursos y el imaginario de una ciudad.

•¿Cree que existe una identidad ibérica a nivel cultural? ¿De qué manera contribuyen a ello los festivales internacionales de teatro?

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nuestra identidad es la suma de múltiples identidades, que interaccionan desde la fraternidad o la exclusión, desde la suma o desde la tensión. La pluralidad lingüística, cultural, geográfica, etc. de nuestro país se refleja en sus festivales, ligados además a las divisiones -en todos los sentidos- territoriales. Quizá si estamos hermanados por la escasez de recursos destinados por las administraciones y por legislaciones que deberían ser más flexibles y atender a la especificidad de

nuestra práctica.

•¿De qué manera el territorio es un condicionante y en qué sentido para el festival?

En el caso del Festival de Otoño la potencia teatral de la capital, Madrid, ha provocado que algunas de sus direcciones se dejaran arrastrar por esa enorme fuerza de imantación. Es una ciudad con una oferta tan extraordinaria que todo sucede y todo puede suceder sin huella o impacto. Siento que en algunos apartados de su historia la programación del Festival se ha diluido con la del resto de espacios de la ciudad. Por eso hay que insistir en la naturaleza extraordinaria, fugaz, insólita, excepcional de un festival. Insisto en que es un festival de la Comunidad y no se su capital. Desde luego, es más fácil programar en una gran población que en veinte con recursos y públicos diversos. Desde luego puede haber una mirada cortoplacista que priorice un volumen de programación en la ciudad, porque quizá es más fácil tener impacto, visibilidad, réditos…. Pero estamos aquí para ensanchar lo posible, para hacer lo que antes no se había hecho o se había intentando sin resultados. El único fracaso aborrecible es aquel que sucede cuando no se ha arriesgado nada. Uno de mis esfuerzos es el de descentralizar el Festival, que se genere tránsito de espectadores de la capital a los municipios y desde los municipios a la capital.

•¿Considera que las políticas culturales en su ámbito de influencia son adecuadas? ¿Qué mejoraría?
El acceso a la cultura según la renta, la percepción de la cultura como una inversión y no un gasto, la apuestas por políticas culturales a medio y largo plazo, la reordenación de las estructuras de los festivales, etc.

•¿Considera que existe atención a la diversidad en su ámbito escénico? Argumente su respuesta.
Sí, desde luego. Creo que casi todos los teatros y festivales de la Comunidad de Madrid han implementado o están implementando diversas medidas que garanticen la atención a la diversidad.

¿Hay algún otro aspecto que desee destacar?

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO VI. V

ENTREVISTAS A DIRECTORES ARTÍSTICOS DE FESTIVAIS INTERNACIONAIS DE TEATRO

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nombre:	Jorge Tesone
Año de nacimiento:	
Formación académica:	
Nombre del festival:	FITLO
Nombres de otros directores en el festival, si ha habido:	
Número aproximado de espectadores:	
Número de ediciones (del festival y suyas en el festival):	
Web / redes sociales:	

Sobre su experiencia

•¿Cuál ha sido su primera experiencia como Director de un festival? ¿Cómo lo recuerda?

La recuerdo un tanto abrumadora, ya que yo no tenía experiencia, ni mucho conocimiento de cómo llevar adelante la dirección de festival. Había muchas ganas, energia e ideas .faltaba experiencia y presupuesto. Este último continúa faltando.

•¿Cuál cree que han sido sus principales errores y sus principales aciertos?

Sin duda los errores han sido el hecho de no construir un presupuesto sólido antes de comenzar la andadura. No ser todo lo previsor que me gustaría haber sido. Un poco menos aventurero. Construir líneas sobre bases más estables.

Como aciertos destaco la empatía, la sinceridad y humildad que tiene todo nuestro festival con el público, los artistas, y con toda aquellas personas que se acerquen a FITLO

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

•¿Cuál ha sido su formación más destacada para este oficio? (Reglada o no reglada, oficial o experiencial)

Master en Gestión cultural de La Fabrica. Y formación autodidacta (presenciar festivales, analizar sus líneas, consultar dudas con colegas)

•¿Considera que debe existir una formación inicial específica? ¿De qué tipo o con qué perfil?

Considero que debe existir una formación específica. De titulación universitaria, o en formato de máster no universitario. Cualquiera de estas formaciones regladas sería una opción.

•Actualmente, ¿la Dirección del festival es su trabajo exclusivo?

Lamentablemente No

•¿Cúales cree que son las principales funciones, competencias y habilidades del Director de un festival escénico?

Ser consecuente con la línea definida para el festival, que este conviva con su entorno, ampliar miras en su desarrollo artístico, apostar por nuevas generaciones de artistas y públicos.

Sostener una economía presupuestaria para dignificar el trabajo de todos y todas.

•Considera que se puede hablar de estilo en la Dirección y gestión de un festival? De ser así, ¿cuál sería el suyo? ¿Cree que hay algún aspecto recurrente?

No creo que haya un estilo como tal de director. Creo que hay directores con más experiencias y equipo y otros con menos. Directores más abiertos a la escucha y otros más cerrados.

Yo soy uno de los que se apoya en el equipo sin tratar de sobre cargar a mis compañeras. Creo absolutamente que el trabajo es colectivo. Y confío en las decisiones que tomamos como grupo aunque yo tenga el título de Director.

•¿Cuáles cree que son las principales dificultades para poder desarrollar su trabajo de la manera más adecuada posible?

El escaso presupuesto con el que contamos edición tras edición

•¿Cómo cree que ha evolucionado su trabajo? ¿Qué cree que ha ayudado a ello? ¿Existe reciclaje profesional en este ámbito?

Evolucionamos poco a poco. Evolucionamos en cada error que cometemos y evolucionamos absorbiendo conocimientos en el día a día. He ayudado con mi fuerza de trabajo a esa evolución, dedico mucha energía y constancia a este proyecto. Sinceramente creo que el festival crece y eso se debe al trabajo de todas y todos. También creo que el reciclaje profesional existe, más bien son derivas profesionales que la vida nos va llevando.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

•¿Cómo valora el papel de la crítica para su trabajo?

Me duele ser crítico, y es porque me critico mucho. A veces me caigo y otras me levanto. Sin duda si no hay crítica es difícil evoluciona.

Sobre su festival

•¿De qué modo su festival afronta el reto de la internacionalización sin caer en la uniformización?

La internacionalización depende de muchos factores, este reto muta edición tras edición y nos enfrentamos a el tejiendo alianzas con otros pares para seguir desarrollando el canal internacional, por otro lado ampliar miras siempre abre posibilidades que son de gran ayuda al momento de enfrentarse a retos como este

•¿Qué criterios maneja a la hora de realizar las diferentes programaciones en el festival?

Los criterios de la programación de la edición se definen colectivamente en relación a lo que percibimos que es interesante y que hace falta a nuestra sociedad. Ya sea en temática, estilo, género, definimos criterio en relación al vacío cultural escénico que exige en nuestra región.

•¿Qué estrategias de mediación considera relevantes en un festival? ¿Qué lugar ocupa el público en el diseño de sus programaciones?

El público ocupa un lugar muy importante en nuestro festival, pero también nuestra tarea está en generar público, nuevos públicos, público joven. Consideramos que escuchar las voces de la juevtud, sus inquietudes, sus modos de comunicación y darles espacio es una manera de que ellas y ellos se sumen a la experiencia de estar en FITLO.

También este vínculo con el público nos ayuda a definir criterio y a trabajar el el vacío de programación que mencionábamos en la pregunta anterior.

•¿De dónde proceden los recursos de su festival? ¿Han ido variando a lo largo del tiempo?

Los fondos del festival proviene de el Gobierno de La Rioja y Ayuntamiento de Logroño por concurrencia competitiva anual. Esto hace muy difícil la previsión presupuestaria.

También solicitamos ayudas a otras entidades como IBERESCENA, INAEM.

Nos gustaría tener un apoyo más estable para seguir desarrollando nuestra programación.

•¿Hay métodos de valoración de calidad establecidos en su festival? En caso de que existan dichos mecanismos, ¿de qué manera son útiles para la gestión del festival?

La calidad es difícil de valorar con puntos en las artes. Confiamos en el gusto y el trabajo desarrollado. Vemos las propuestas y evaluamos el desarrollo y trabajo que hay detrás de cada una de ellas. Ahí parece aparecer de alguna manera el término de calidad, pero me cuesta decir que una pieza tiene calidad y otra no.

•¿Cuál cree que es el principal valor del festival que dirige?

La apuesta por compañías jóvenes, de nueva dramaturgia y no reconocidas en el plano comercial.
La cercanía de artistas y público que hacen de FITLO un espacio de encuentro .

Cuestiones generales

•Comparado con otros países europeos, ¿cómo valoraría la función y el papel de los festivales escénicos en España?

Buena aunque considero poco variada la programación de los grandes festivales. También considero que existe poca distribución de ingreso público comunitario para la realización de estos eventos

•¿Cree que existe una identidad ibérica a nivel cultural? ¿De qué manera contribuyen a ello los festivales internacionales de teatro?

Exite una identidad, aunque no está del todo definida. Los festivales internacionales contribuyen aportando otras miradas sobre el arte escénico. Lamentablemente suelen caer en las mismas miradas de los/las artistas programados. Suelen ser miradas consagradas.

•¿De qué manera el territorio es un condicionante y en qué sentido para el festival?

Siempre es condicionante ya que nuestro festival trabaja para la sociedad que vive en nuestro territorio, es condicionante además por la escasez de espacios de representación, por la poca cultura teatral

•¿Considera que las políticas culturales en su ámbito de influencia son adecuadas? ¿Qué mejoraría?

No son adecuadas absolutamente. Las políticas culturales en La Rioja y en la dirección general de cultura son poco empatizas con el sector. Los técnicos de cultura no son agentes culturales. Las necesidades del sector no son escuchadas y eso es un problema grave en nuestra región

•¿Considera que existe atención a la diversidad en su ámbito escénico? Argumente su respuesta.

La diversidad está atendida en diversos puntos:

Está atendida en la programación diversa, en los componentes del equipo de festival y de los artistas, apostando por la inclusión y transversalidad. La diversidad está atendida en el público que es diverso e intergeneracional. FITLO en su estructura también es plural. Están son características que reúne el festival.

ANEXO VI. VI

ENTREVISTAS A DIRECTORES ARTÍSTICOS DE FESTIVAIS INTERNACIONAIS DE TEATRO

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nome:	Ánxeles Cuña Bóveda
Ano de nacemento:	1957
Formación académica:	Licenciada en Ciencias da Educación
Nome do festival:	FITO
Nomes doutros directores/as no festival, se houbo:	Fina Calleja e Sabela Gago
Número aproximado de espectadores:	
Número de edicións (do festival e súas no festival):	15 (2022) 16 (2023)
Web / redes sociais:	www.fitoourense.com

Sobre a súa experiencia

•Cal foi a súa primeira experiencia como Director/a dun festival? Como o recorda?

A nivel profesional, no ano 2008. Lémbroo coma un nacemento ou xestación: *Naceu coma un evento cheo de arrecendo a ilusión, forza, calidade e agarimo. Berrou forte para ser ouvido polo maior número de xente e patexou para resistir e facerse sentir... e... medrou, pero non como un cativiño, senón como un xigante que chegou fresco e valente, firme e delicado para facerse apertar aínda con máis calor...* en palabras de Isabel Pérez González (Conselleira de Cultura do Concello de Ourense no ano 2008).

No corazón da cebola puxemos desde o inicio do proxecto o interese artístico e contamos co apoio, a sensibilidade e a confianza de quen promoveu que foramos Compañía Residente, avalada por anos de creación e con vocación de servizo público.

•Cales cre que foron os seus principais erros e os seus principais acertos?

Acertos: Enfrontar con absoluta entrega, paixón e carga de sentido, esta travesía para dinamizar a nosa cidade. Aproveitar ao máximo as oportunidades que se nos ofreceron unidas á experiencia e enfocar o Festival como unha cita artística, con criterios sólidos. Construír incorporando diferentes liñas e correntes de estilo. Poñer en visión o talento de creadores/as e Compañías, buscando unha poética propia.

Elaborar Programacións diversificadas, enfocadas para favorecer o encontro do mellor

teatro posible para enriquecernos con outras olladas e abrirnos a outros pobos.

Compañías de longa traxectoria, xunto con compañías emerxentes, o achegamento á lusofonía, a irmandade coa comunidade iberoamericana, as novas dramaturxias e as personalidades de referencia.

Outro acerto enorme foi abrir a liña de mulleres creando, na quinta edición.

Cumprimento das programacións ben diversificadas e resposta satifeita do público.

Erros: Na elaboración de espectáculos participantes, "pinchar" na selección dalgunhas (moi poucas) das propostas que non tivemos a ocasión de ver en vivo e en directo. Ou ben por proceder de países distantes ou por outros motivos.

Imposibilidade de consolidar o compromiso da necesidade de manter o FITO por parte da rexiduría local (que confunde, actualmente, Cultura con show business). A caída de algunha das liñas conceptuais por falla de recursos e indeterminación dos responsabeis da administración local. A situación política depredadora da cidade está exercendo, sen dúbida, unha influencia negativa na consolidación do FITO. Unha estructura que se podería considerar afianzada, detúrpase pola arbitrariedade de quen non valora o impacto que un evento de referencia ten para a cidade. É necesario entender que estamos en estado de "emerxencia cultural" en Ourense.

•Cal cre que foi a súa formación máis destacada para este oficio? (Regrada ou non regrada, oficial ou experiencial)

Penso que é importante facer parte do ecosistema teatral coma creadora para coñecer as manifestacións escénicas, seleccionar e ofrecer ás espectadoras e espectadores o acceso a programas e grupos de primeira liña ao alcance da cidadanía, partindo do coñecemento artístico. Tamén é necesaria unha fonda formación adquirida no estudo e na práctica escénica ao longo de moitos anos. Ten a ver coa formación estética que dá a vagaxe e a práctica teatral. Tamén coa esixencia cualitativa. Con todo, dirixir un festival vai alén da necesidade da capacidade de xestión e da conciencia crítica. É fundamental considerar a súa condición artística. Por iso si creo moi esencial ter formación.

•¿Considera que debe existir unha formación inicial específica? De que tipo ou con que perfil?

Debe existir formación inicial, claro que si. Tamén formación permanente. Con todo, non sempre as funcións son específicas. É preciso o coñecemento da técnica, da arte e da artesanía. Un festival tense que sustentar nunha poética e nun discurso. Tamén é imprescindible un bo equipo profesional, cunha boa coordinación, moi fluída e con capacidade operativa. Levar moi ben as seccións técnicas, de comunicación e loxística,

garanten que a engrenaxe funcione. Todo pasa polo coñecemento e a preparación.

•Actualmente, a Dirección do festival é o seu traballo exclusivo? De non ser así, cales son os outros?

Non. Eu dirixín o Festival nas súas oito primeiras edicións (do 2008 ao 2016). Dei o relevo na dirección a Fina Calleja e Sabela Gago. Elas levan cinco edicións sendo as responsabeis do FITO. Actualmente o meu traballo exclusivo é a escrita e a dirección teatral.

•Cales cre que son as principais funcións, competencias e habilidades do Director/a dun festival escénico?

Capacidades: analítica, organizativa, executiva, metodolóxica de coordinación...

Competencias: Viabilizar e motivar á creación. Reforzar propostas moi aglutinadoras e fecundas.

Habilidades: Potenciar unha programación de calidade. Achegar a cultura á cidadanía.

•Considera que se pode falar de estilo na Dirección e xestión dun festival? De ser así, cal sería o seu? Cre que hai algún aspecto recorrente?

Si. Un programa dun festival non é tan só unha suma de actividades e espectáculos. Ten que ter un selo propio distintivo, recoñecíbel e personal. Ha ser un referente que lle dea entidade artística. Igual que existe unha poética orixinal en cada posta en escena, tamén existe unha poética no estilo de Dirección e xestión dun festival. A dirección dun festival non é tan só a "programación", a suma de espectáculos ao chou, só con finalidade de exhibición. Hai unha defínción clara e congruente da misión e dos obxectivos.

As cinco liñas que definiron o FITO desde o seu nacemento, marcaron unha dirección, a razón de ser da súa existencia para a sociedade ourensá. Unimos tendencias históricas con tendencias contemporáneas. Teatro textual e físico, ademais engadimos unha sexta: Novo proxecto potenciado pola dirección artística e liderado por Marta Pérez, como colaboradora e coorganizadora desta necesidade de dar voz e visión singular a directoras, dramaturgas, actrices, técnicas, deseñadoras, investigadoras, críticas.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

•Cales cre que son as principais dificultades para poder desenvolver o seu traballo da maneira máis adecuada posible?

A resposta en tempo e forma, por parte das Institucións colaboradoras, dos recursos dispoñibles para poder viabilizar o desenvolvemento dos programas nas condicións óptimas para todos/as: organizadores, patrocinadores, grupos e cidadanía.

Os desaxustes que se producen polos cambios políticos que obrigan a explicar os obxectivos do evento, comprometer e implicar cada vez que se producen e mudan os gobernos.

O descoñecemento, por parte dalgúns responsables da fondura cultural e do impacto social que conforman as artes do movemento e escénicas. Ademais do retorno económico para a cidade. Non sempre se comprende a dimensión do proxecto.

É moi difícil consolidar estruturas renovadoras destas características, malia que os resultados sexan excelentes. O que fai que o desenvolvemento sea irregular e vire a orientación inicial do Encontro.

9. Como cre que evolucionou o seu traballo? Que cre que puido ter axudado a iso? Existe reciclaxe profesional neste ámbito?

Creo que acadamos niveis moi dignos, aínda que non sempre excelentes. En cada edición propomos un mosaico moi especial. Non se trata de sumar espectáculos ata rematar o orzamento, cremos que para conseguir conectar cada vez mellor cos nosos espectadores/as e cos que se queiran achegar doutras vilas e cidades galegas, ou doutras comunidades ofrecemos un programa diversificado. En definitiva, oportunidades únicas de ver espectáculos que doutro xeito sería imposible coñecer e que xuntos dán unha visións selecta, complementaria e magnífica dalgunhas das expresións artísticas das artes escéncias dos tempos que nos toca vivir.

O traballo evoluiu cunha definición cada vez máis nídia, amosando a súa capacidade de convocar personalidade, grupos e propostas de alto interese estético-social. Así como manter edicións ininterrompidas desde 2008 ate hoxe.

Si existe reciclaxe e relevo profesional na dirección artística.

- Como valora o papel da crítica para o seu traballo?

  É importante para crear nexos de unión artísticos entre as creacións e as espectadoras/es. A complicidade cun público que fai parte activa do Festival é moi necesaria. Cando se incorporan experiencias e traballos arriscados que poden ser impactantes, a función da crítica pode dimensionar a experiencia. Por exemplo, trouxemos a Angélica Lidell cun espectáculo ao redor da vida de Jaqueline Dùpress. A recepción é totalmente variable. Non deixa indiferente a ninguén, pero pode ferir sensibilidades. Coñecer críticas para enmarcar a esta creadora de "culto" pode axudar a comprender unha proposta afastada dos circuitos comerciais e convencionais, mais ateigada de calidade artística e xeradora de tendencia.

Sobre o seu festival

- De que modo o seu festival afronta o reto da internacionalización? Cales son as principais dificultades?

Procurando unha programación de alto nivel teatral, coherente, audaz e equilibrada entre Compañías galegas; doutras Comunidades do Estado Español; Europa e Iberoamérica.
Dificultades esconómicas, solventadas ás veces buscando abaratar custos en colaboración con outros Festivais. Tal foi o caso de Compañías Iberoamericanas e europeas que viñan á Tempada Alta de Girona ou ao Festival de Outono de Madrid.
Xerando encontros entre a escena galega e a internacional.
Impulsando os intercambios.
Presenza de Compañías e Creadores/as de distintos países e culturas, afirmando a dimensión internacional do FITO, ben en Compañías de fala Lusófona, ben en Compañías Iberoamericanas, ben en Compañías Europeas. Compromiso, dende a dirección do Festival, de apostar por novas dramaturxias e grupos emerxentes.

- Que criterios manexa á hora de realizar as diferentes programacións no festival?

Os criterios xiran ao redor das cinco liñas desde a Primeria Edición: 1) Dar a coñecer as obras, autores e grupos máis significativas do panorama europeo contemporáneo; 2) Impulsar a creadores e creadoras emerxentes de teatro xestual e textual que buscan abrirse camiño e xeran futuro; 3) convidar a compañías de longa traxectoria que transitan por diferentes estilos e transfiren coñecemento ; 4) achegarnos a Iberoamérica desde onde chegan voces e imaxinarios vizosos e 5) crear pontes coa lusofonía con quen compartimos Lingua e Cultura. E a nova liña que se creou na quinta edición: 6) Dárlle visibilidade especial ás mulleres creadoras.

- Que estratexias de mediación considera relevantes nun festival? Que lugar ocupa o público no deseño das súas programacións e actividades?

Entender o FITO como lugar de encontro e proxecto estratéxico de proxección internacional de Ourense.
Deseñar un programa cada vez máis axeitado aos intereses e espectativas do público que solicita calidade e que apoia con fulgor as producións artísticas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- De onde proceden os recursos do seu festival? Foron variando ao longo do tempo?

Temos especial interese en dar conta clara de todo o proxecto, tanto á cidadanía como ás Institucións que apoian Concello, Deputación, Consellería de Cultura, e o Vicerreitoraado da Universidade de Vigo en Ourense

Si variaron co tempo. O volume e estrutura dos ingresos condiciona a liberdade e os costes que pode asumir. Comezou tendo un grande apoio institucional e foi minguando o orzamento dispoñible. As posibilidades para acadar a súa misión e os distintos obxectivos reduciu a súa proxección internacional, a propia dinámica temporal (menos días con actividade e o volume das actividades paralales). Impediu tamén a posibilidade de coproducir. Aínda procurando manter a súa liña artística con coherencia e claridade, hai que recoñecer que variou tanto que mantelo, é case imposible a nivel pragmático. Tan só o esforzo titánico das responsables impediu a súa desaparición. Cada ano hai que loitar para que non esmoreza, pola necesidade de dárlle lexitimidade a súa existencia e seguir incidindo no noso ecosistema. Pasamos varias crises, sempre saíndo a flote, adaptándonos ás circunstancias. Ver ameazada a viabilidade do que tanto esforzo implica, supón que o papel das súas directoras é fundamental para non perecer. Mantense a fonte de financiación, en concorrencia competitiva, coa AGADIC, e segue sendo apoiado pola Universidade e a Deputación de Ourense

- Hai métodos de valoración de calidade establecidos no seu festival? En caso de que existan tales mecanismos, de que maneira son útiles para a xestión do festival?

Un método de valoración obxectivo consite en recoller o número de asistentes nas billeteiras ou computalos nas rúas ou noutros espazos non convencionais. Por exemplo nun dos balances que fixemos, díxose: Que Ourense acolle cada ano mellor o Festival Internacional se constata co feito de que no ano 2013 houbo un incremento de espectadores do 30% con respecto ao ano anterior. É útil para a xestión do festival? É. Mais non abonda.

Alén das cuestións cuantitativas, valoradas nas memorias anuais que se presentan a todas as institucións colaboradoras despois de cada edición, hai cuestión que son difíciles de avaliar. Descoñezo a existencia de mecanismos que si poderían ser moi acaídas para medir cuestións cualitativas intanxibeis. Recollo un parágrafo da cuarta edición no que a modo de síntese se avanzan as paisaxes de ficción polas que se pode transitar e son difíciles de valorar:

Compartir a universalidade das emocións e das linguaxes. Transferir a paixón pola vida. Emprender viaxes que atravesan os tempos e cruzan as illas. Transitar por distintos infernos e achegarnos a algún paraíso. Sentir o ritmo particular do son e a poesía. Interrogarnos sobre a nosa común, as veces impotente e inqueda condición de cidadás. Abrir ventás críticas, precisas e certeiras sobre as sociedades máis delirantes. Confrontar os intereses indiviuais e colectivos diante das crises de grandes proporcións. Alertarnos cos retratos agudos de como a mesquindade pode tomar parte en momentos tan duros coma estes. Sorprendernos cos alucinates xogos dentro dos xogos. Vernos reflectidas en espellos reveladores e saudabeis. Rir con maneiras novas de entender o teatro e o humor, deliciosamente intensas e divertidas. Conmovernos coas relación do ser

humanos cos demais animais do planeta. Vibrar cos desafíos cuestionando os prexuízos e a nosa forma de vivir dun xeito fabuloso, satírico, sensible e intelixente. Atoparnos alén das fronteiras, das imaxes, das palabras…

A planificación, organización e a xestión si se valoran cada ano facendo balances en equipo que permiten mellorar ou procurar máis operatividade para o deseño da edición seguinte. Cando saibamos como se perciben, no eido da recepción, estes obxectivos cualitativos, faremos máis marabillas.

- Cal cre que é o principal valor do festival que dirixe?

Que as Artes Escénicas en Ourense florecen en espazos públicos dinamizando a cidade e sendo fonte de riqueza social, cultural e artística, patrimonio da cidade e referente alén das nosas fronteiras.

Proxecto artístico moi vizoso, feito por un equipo entregado con esmero para integrar a todas as persoas participantes nun lugar con alto nivel de calidade.

Proxecto desenvolto con agarimo, empeño e profesionalidade dunha Compañía, Sarabela Teatro, preocupada pola calidade e a diversidade, pola dinamización de actividades, polo servizo público diverxente e rigoroso.

Combinando figuras de referencia mundial con espectáculos anovadores. Altas doses de talento, sorpresa, divertimento, expresión de beleza, descuberta, diálogo…

En tempos de crise pode ser cando máis interesante e necesario resulte o achegamento ás distintas miradas, ás poéticas dos espazos, a abrir pequenas portas de liberdade. O noso FITO, especializado e con selo internacional recoñecible, busca sempre eses valores.

- Comparado con outros contextos europeos, como valoraría a función e o papel dos festivais escénicos en Galicia?

Dar resposta a esta pregunta, requiriría aprofondar e coñecer moi ben os contextos aos que se fai referencia (Eu estiven en dúas edicións no Festival de Avignon, no Festival Nacional de Teatro húngaro en Kaposvar, nalgún Festival en Portugal, Mostra de Danza en Copenhague e Orus e Cataluña, no Festival de Outono de Madrid e e en case todos os Festivais galegos). Nin en Bayreuth, nin en Edimburgo... Non teño suficiente criterio para facer esa valoración. Hai modelos e tipoloxías moi diferrentes. É interesante entender as súas funcións artísticas e sociais.

Eu atopo diferencias notabeis de construción, contexto, misión e obxectivos do Festival clásico de Mérida, Temporada Alta de Girona, Festival de Outono de Madrid, MIT de Ribadavia... Non hai un discurso artístico similar. Existen dimensións artísticas moi diferentes.

- Cre que existe unha identidade ibérica a nivel cultural? De que maneira contribúen a iso os festivais internacionais de teatro?

Gústame a visión que tiña José Saramago ao redor desta cuestión. O escritor portugués, defendeu o trans-iberismo, o que significa o mantemento da identidade cultural ibérica baseada na expansión provocada polas descubertas. En 1986, cando Portugal e España se uniron á CEE, Saramago publicou *A jangada de pedra*. É unha metáfora que describe a Península Ibérica separándose de Europa e dirixíndose cara Iberoamérica. Comparto a idea de crear comunidades culturais. Necesitamos consolidar a nosa identidade.

Os Festivais poden contribuír a afianzar este iberismo cultural, esa mecha prendida de coñecemento entre creadores e creadoras que fan parte dun todo común e que nos unen e identifican.

- De que maneira o territorio é un condicionante e en que sentido para o festival?

Ourense, capital e provincia, é berce de artistas, arte e cultura. Espazo histórico con sinais de identidade. Por algo foi considerada a Atenas de Galiza. Como territorio físico e artístico de calidade e fervedoiro creador reúne unhas caractérísticas que o fan auténtico facho prendido. O importante é a relación entre espectadores/as e creadoras como encontro. Os Festivais pertencen á cidadanía. Conectar a cidade e as vilas co mundo e o mundo con elas, parécenos moi necesario e nutrivo. Na cidade e nas vilas , transitar polas pontes propias e alleas para arraigarnos e ao tempo abrirnos.

Ribadavia é non só o berce, tamén o Festival máis senlleiro e importante de Galiza. O Carballiño coa Mostra de Teatro Galego outro lugar xeográfico vizoso. Ourense coas súas pontes, portas e ventás abertas ao mundo, coa MITEU, a MOTI e o FITO, contribúen a crear este mapa territorial con selo propio.

- Considera que as políticas culturais no seu ámbito de influencia son adecuadas? Que melloraría?

Non. A posición da rexiduría é choqueira, arbitraria e caótica. Os responsables políticos actuais, non entenden que para ter un Festival de calidade e con personalidade propia, hai que estar por riba dos gustos personais e de obxectivos comerciais.

O FITO pertence á cidadanía e ábrese a visitantes externos que establecen relacións complementarias onde sempre se contrastan ollares. Ubicado nunha cidade de cen mil habitantes, con tradición e vitalidade. Cun proxecto artístico sólido. Un lugar de interaccion social e cultural simbólica que nestes momentos está en perigo polo ataque de quen máis debera impulsalo, a política do Concello que lle impide medrar.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

21. Melloraría tan só con algo obvio: saber que se precisa desenvolver amplos coñecementos, experiencia, ter unha preparación e formación fonda da teoría, estética, historia do teatro, capacidade creativa para artellar un discurso, saber tomar decisións artísticas.
O teatro non é un luxo, senón unha necesidade, un patrimonio, un ben...

- Considera que existe atención á diversidade no seu ámbito escénico? Argumente a súa resposta.

Entendendo por diversidade incorporación de xéneros e propostas de todo tipo (teatro textual e xestual, danza, circo, clown, narración oral...), programacións complementadas con moitas actividades paralelas. Interese por atraer e convencer todo tipo de cidadáns e cidadás, con gustos e intereses diversos, si.
Se consideramos a atención á diversidade como inclusión social de grupos e persoas con necesidades especiais, si se ten convidado a grupos con risco de exclusión social e se ten colaborado con colectivos con diversidade funcional.
Hai tres Festivais que organiza a Compañía. Na MOTI e na MITEU (dirixidos por Fernando Dacosta), promóvense tamén programas educativos destinados a universitarios, escolas e incorpóranse espectáculos dirixidos ao público familiar e aos máis cativos.. Hai múltiples proxectos de intercambio entre o mundo educativo e o mundo cultural.
Son exemplos do compromiso da Compañía cara a un modelo social encamiñado ao cumprimento do dereito ao acceso á cultura.

Hai algún outro aspecto que desexe destacar?

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO VI. VII

ENTREVISTAS A DIRECTORES ARTÍSTICOS DE FESTIVAIS INTERNACIONAIS DE TEATRO

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nombre:	Francesc Casadesús Calvó
Año de nacimiento:	1964
Formación académica:	Licenciatura en Psicopedagogia, máster en gestión cultural
Nombre del festival:	GREC Festival de Barcelona
Nombres de otros directores en el festival, si ha habido:	https://www.barcelona.cat/grec/arxiugrec/es/direccion
Número aproximado de espectadores:	Entorno a 100.000 anuales
Número de ediciones (del festival y suyas en el festival):	Inicio el año 1976. Mi dirección desde el año 2017
Web / redes sociales:	https://www.barcelona.cat/grec/es/

Sobre su experiencia

•¿Cuál ha sido su primera experiencia como Director de un festival? ¿Cómo lo recuerda?

He trabajado como gestor cultural en muchos proyectos, también en festivales y en roles diferentes, desde producción a regiduría o comunicación. En mi carrera profesional hasta ahora sobretodo había estado al frente de equipamientos escénicos en los que organizábamos diferentes festivales, pero éste es sin duda el más grande que he dirigido. Estar al frente de un festival es una experiencia muy intensa en el tiempo exige una gran planificación y anticipación para que se desarrolle con tranquilidad, un profundo conocimiento del paisaje escénico local para que haga aportaciones provechosas y una buena red de contactos para que éste tenga una programación relevante.

•¿Cuál cree que han sido sus principales errores y sus principales aciertos?

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El hecho de que mi festival dependa de una administración local es sin duda un obstáculo que dificulta la gestión y la creación de un equipo humano estable entorno a la organización. Saber motivar a este equipo y sacar lo mejor de cada persona es una habilidad que me ayuda antes estos problemas

•¿Cuál ha sido su formación más destacada para este oficio? (Reglada o no reglada, oficial o experiencial)

Conocer el medio artístico, las necesidades y dificultades del proceso de creación es una habilidad muy necesaria para nuestro trabajo. Se puede adquirir habiendo sido artista uno mismo o habiendo pasado por los diferentes estadios del proceso de construcción y distribución de un espectáculo. Creo que el conocimiento y la observación de los públicos es también una habilidad necesaria. Una formación especializada en gestión puede ayudar a entender los problemas y las soluciones de otros ante retos parecidos.

•¿Considera que debe existir una formación inicial específica? ¿De qué tipo o con qué perfil?

La motivación es la formación más importante

•Actualmente, ¿la Dirección del festival es su trabajo exclusivo?

La compagino con otras tareas dentro del ámbito de la cultura municipal, pero básicamente sí

•¿Cúales cree que son las principales funciones, competencias y habilidades del Director de un festival escénico?

Intuición, conocimiento del sector, redes, rigor en la gestión, habilidades de comunicación, atención a los públicos y buena calidad humana

•Considera que se puede hablar de estilo en la Dirección y gestión de un festival? De ser así, ¿cuál sería el suyo? ¿Cree que hay algún aspecto recurrente?

Seguramente depende sobretodo de la misión del festival, en especial si es dentro del ámbito público o privado. Creo en un estilo de dirección colaborativa escuchando las sugerencias del equipo pero dando direcciones claras. Tiene que ser muy claro que un festival no es cosa de una sola persona.

•¿Cuáles cree que son las principales dificultades para poder desarrollar su trabajo de la manera más adecuada posible?

La planificación a medio plazo, la burocracia administrativa, los recursos humanos, las precariedad del sector cultural en España

•¿Cómo cree que ha evolucionado su trabajo? ¿Qué cree que ha ayudado a ello? ¿Existe reciclaje profesional en este ámbito?

Cuando entras en un festival ya existente, tienes que adaptar tu proyecto a la realidad y a la historia del evento. Creo que los directores de festivales deben renovarse cada tiempo sobretodo los públicos que deberían acceder a ellos por concurso que conlleve un proyecto y una estabilidad

•¿Cómo valora el papel de la crítica para su trabajo?

Nuestro trabajo está siempre sujeto a crítica, aunque se busque la máxima objectividad algunas decisiones son subjetivas y vinculadas a un proyecto artístico personal. Si la pregunta se refiere a la crítica en los medios de comunicación , si está bien argumentada y con criterio me parece que puede ayudarnos a reflexionar y hacer crecer el proyecto

Sobre su festival

•¿De qué modo su festival afronta el reto de la internacionalización sin caer en la uniformización?

La internacionalización es esencial y la uniformización imposible. Siempre habrá una lectura de los proyectos vinculada a un contexto local. No hay que programar ni por modas ni por cuotas pero el talento es escaso y se trata que nuestro público pueda disfrutar de los mejores y más pertinentes proyectos de los artistas que aportan alguna luz sobre temas globales.

•¿Qué criterios maneja a la hora de realizar las diferentes programaciones en el festival?

Programar es destilar, deben estar todos los sabores de los ingredientes pero construyendo un sabor nuevo. Según el tamaño del festival pueden haber secciones, itinerarios, acciones paralelas, pero idealmente responden a una única dramaturgia comprensible.

•¿Qué estrategias de mediación considera relevantes en un festival? ¿Qué lugar ocupa el público en el diseño de sus programaciones?

El público es central para seguirlo pero también para provocarlo y sorprenderlo. Hay que manejar bien los códigos de comunicación para despertar su interés y si hace falta inventar formatos para dar información o atraer su atención

•¿De dónde proceden los recursos de su festival? ¿Han ido variando a lo largo del tiempo?

En su gran mayoría son recursos del Ayuntamiento de Barcelona

•¿Hay métodos de valoración de calidad establecidos en su festival? En caso de que existan dichos mecanismos, ¿de qué manera son útiles para la gestión del festival?

El Ayuntamiento realiza anualmente encuestas de valoración entre los ciudadanos y se evaluán también parámetros como el género en las direcciones de los proyectos o el gasto en carbono realizado por el festival y su compensación

•¿Cuál cree que es el principal valor del festival que dirige?

La estima en que lo tienen los ciudadanos de la ciudad de Barcelona

Cuestiones generales

•Comparado con otros países europeos, ¿cómo valoraría la función y el papel de los festivales escénicos en España?

El principal problema es su carácter errático y excesivamente dependiente de vaivenes políticos. No se ha podido contruir un sistema estable de festivales que den apoyo al sector de las artes escénicas sobretodo contemporáneas. El teatro de repertorio y la música en vivo han tejido una red pero más propia del sector privado en las que se van repitiendo nombres sin impactar en la evolución del sector

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

•¿Cree que existe una identidad ibérica a nivel cultural? ¿De qué manera contribuyen a ello los festivales internacionales de teatro?

La palabra identidad en general me da miedo y no desearía que existiera a nivel de artes escénicas. Si hay algo parecido a eso tiene que ver con talento, precariedad y cierto genio nacido de una forma de ver el mundo. Al fin y al cabo la cultura es una red de conocimientos compartidos.

•¿De qué manera el territorio es un condicionante y en qué sentido para el festival?

Más que el territorio es el acceso que los habitantes de un territorio tienen a bienes y productos culturales que aporten información, preguntas y soluciones de otros ante retos globales

•¿Considera que las políticas culturales en su ámbito de influencia son adecuadas? ¿Qué mejoraría?

Creo que ya he hablado del daño que nos hace el medioplacismo y la excesiva fragmentación de las políticas en capillas que responden a intereses locales.

•¿Considera que existe atención a la diversidad en su ámbito escénico? Argumente su respuesta.

En los últimos 10 años se ha renovado el interés hacia este aspecto. Me considero muy motivado al respecto pero es muy complicado si no va asociado a otros ámbitos como la educación o la atención social que tienen mejor conocimiento que nosotros para que el impacto de los proyectos vinculados a diversidad sean más profundos. Creo que hay un gran reto pendiente y es el de la diversificación de las plateas que no responden hoy a la complejidad de nuestra sociedad.

¿Hay algún otro aspecto que desee destacar?

No

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO VI. VIII

ENTREVISTAS A DIRECTORES ARTÍSTICOS DE FESTIVAIS INTERNACIONAIS DE TEATRO

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Nome:	CARLOS SANTE VARELA
Ano de nacemento:	1971
Formación académica:	Estudios de filoloxía inglesa e teatrais do máis diverso. Diplomado na Philipe Gaulier School de Londres. Posgrao en Teoría e práctica da interpretación pola USC.
Nome do festival:	Festival Manicómicos
Nomes doutros directores/as no festival, se houbo:	MARTA IGLESIAS, MALALA RICOY
Número aproximado de espectadores:	6000 anuais
Número de edicións (do festival e súas no festival):	20 ---- 20
Web / redes sociais:	www.manicomicos.org

Sobre a súa experiencia

•Cal foi a súa primeira experiencia como Director/a dun festival? Como o recorda?

Un reto inmenso, pero sempre levado con boa disposición e alegría, cun equipo humano incrible ao meu carón. O resultado foi marabilloso.

•Cales cre que foron os seus principais erros e os seus principais acertos?

Para os pallasos, os erros son parte inseparable dos acertos, e ámbolos dous teñen papeis principais no noso día a día. Non lembro ningún especialmente. Un acerto é a constancia, un erro o cansancio.

•Cal cre que foi a súa formación máis destacada para este oficio? (Regrada ou non regrada, oficial ou experiencial)

Ningunha máis que a que dá ser observador de festivais, de todo tipo, non só teatrais, e soñar con desenvolver as túas ideas.

•¿Considera que debe existir unha formación inicial específica? De que tipo ou con que perfil?

Toda aprendizaxe nova é ouro. Non sería eu o xestor indicado para tales lides.

•Actualmente, a Dirección do festival é o seu traballo exclusivo? De non ser así, cales son os outros?

Non oh! Son basicamente actor, co cal, buscavidas.

•Cales cre que son as principais funcións, competencias e habilidades do Director/a dun festival escénico?

Dirixir o proxecto en conxunto co equipo de dirección, dende os acordos coas institucións, ata a economía do festival, deseño de produción e execución do programa de actuacións.

•Considera que se pode falar de estilo na Dirección e xestión dun festival? De ser así, cal sería o seu? Cre que hai algún aspecto recorrente?

A cercanía cos artistas, facelos sentir como na casa, ser empáticos e convivir na medida do posible, caracterizan o noso estilo de facer un festival.

•Cales cre que son as principais dificultades para poder desenvolver o seu traballo da maneira máis adecuada posible?

Ben, quizá o feito de poder optar a un maior número de apoios económicos, que non sexan os que habitualmente temos (Concello da Coruña, grupo Gadis), mediante o acceso a subvencións, é algo que nos custa e nos impide crecer.

•Como cre que evolucionou o seu traballo? Que cre que puido ter axudado a iso? Existe reciclaxe profesional neste ámbito?

Recoñezo que a enerxía botada no festival ano tras ano xa non é a mesma dos comezos, o cal non significa que non a haxa ou faga desvirtuar os valores do propio festival. A reciclaxe viría dada por compartir sinerxias co teu grupo de traballo.

•Como valora o papel da crítica para o seu traballo?

Pouca crítica existe a nivel prensa sobre o noso festival, e se a hai sempre é positiva. Non interfire demasiado, por así dicilo. Procuramos facer sempre ben as cousas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sobre o seu festival

•De que modo o seu festival afronta o reto da internacionalización? Cales son as principais dificultades?

Evidentemente os cartos, que condicionan toda posibilidade de expansión, xa que van integramente destinados á programación e produción do festival. Somos un festival pequeno, con toques de internacionalidade na calidade das propostas programadas.

•Que criterios manexa á hora de realizar as diferentes programacións no festival?
A combinación equilibrada entre propostas locais ou de xente saída de Manicómicos, con espectáculos potentes a nivel estatal ou internacional.

•Que estratexias de mediación considera relevantes nun festival? Que lugar ocupa o público no deseño das súas programacións e actividades?
No noso caso, se se lle pode chamar estratexia de mediación, o máis cercano sería as nosas accións de rúa promocionais na semana previa ao festival, onde temos interacción directa co público de a pé.

•De onde proceden os recursos do seu festival? Foron variando ao longo do tempo?
Do Concello da Coruña, xa que o festival está incluído no programa de festas de verán. O grupo Gadis fai unha pequena aportación a cambio de publicidade.

•Hai métodos de valoración de calidade establecidos no seu festival? En caso de que existan tales mecanismos, de que maneira son útiles para a xestión do festival?
Evidentemente, saber o que programas para non levar sorpresas desagradables.

•Cal cre que é o principal valor do festival que dirixe?
A calidade na programación e a cercanía co público. Van da man.

Cuestións xerais

•Comparado con outros contextos europeos, como valoraría a función e o papel dos festivais escénicos en Galicia?
Somos cultura, damos arte á sociedade, ao mesmo nível que en outros países europeos. Somos máis da casa, iso si, non creo que poidamos dicir que temos os máis grandes festivais de Europa. Facemos o que podemos, que xa non é pouco.

•Cre que existe unha identidade ibérica a nivel cultural? De que maneira contribúen a iso os festivais internacionais de teatro?

No mundo do circo creo que esa identidade non se manifesta claramente.

•De que maneira o territorio é un condicionante e en que sentido para o festival?
Se o territorio é o marco xeográfico, o único que podería condicionar serían os desprazamentos de compañías que viaxan dende o outro lado da península.

•Considera que as políticas culturais no seu ámbito de influencia son adecuadas? Que melloraría?
É un tema moi amplo. O único a mellorar no noso caso sería a previsibilidade, para non ter que estar cada ano chamando ás portas dos departamentos correspondentes, de cara a empezar coa seguinte edición do festival.

•Considera que existe atención á diversidade no seu ámbito escénico? Argumente a súa resposta.
Non é un aspecto que condicione o noso xeito de facer o festival, pero recoñezo que dende Cultura en A Coruña si que é visible e digno de agradecer polo ben social colectivo.

Hai algún outro aspecto que desexe destacar?

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CAMPUS da CIDADANÍA

Os festivais internacionais de teatro xogaron un papel fundamental naqueles países que, por diversas razóns, moitas delas políticas, viviron afastados desa escena internacional. En Galicia comezan a agromar nos últimos anos da ditadura franquista e supoñen un revulsivo fronte a outras tendencias de promoción do autóctono como parapeto ante as influencias externas.Con esta investigación queremos analizar, explicar e interpretar o proceso de creación, desenvolvemento, diversificación ou especialización dos festivais internacionais de teatro en Galicia, o seu impacto no sistema teatral e a súa incidencia nas comunidades en que xorden e se desenvolven, mostrando o seu impacto tamén nos planos social, económico, turístico ou político.