Inmaculada López Silva

Tese de doutoramento

Sistema teatral e institucións
O caso galego

Departamento de Filoloxía Galega
Facultade de Filoloxía

Santiago de
Compostela
2007

AGRADECEMENTOS

Ao longo destes anos de traballo puiden gozar da xenerosidade e do desinterese daqueles que simplemente desexaron que esta tese fose mellor.

Foron moitos os que contribuíron coa súa memoria a que a investigación pescude na historia recente. Grazas, por isto, a Luís Álvarez Pousa, Damián Villalaín, Eduardo Alonso e Luma Gómez. Quero expresar tamén a miña gratitude a Xan Bouzada, Manuel García Martínez, Héctor Pose e Francisco J. Sanjiao, que me axudaron pacientemente a enteder aspectos específicos e disciplinas nas que carezo de formación.

Boa parte desta tese foi escrita e pensada no Graduate Center da City University of New York durante 2005 e 2006. Alí atopei, grazas a Lia Schwartz e a Jean Graham-Jones, a hospitalidade que converteu o traballo en pracer. Ademais, Nova York está vencellada para min ás conversas con Carmen Luna, Arturo Casas e Alejandro Alonso, que converteron a escritura nun proceso dialéctico desde onde pensar mellor.

Sería inxusto non recoñecer a boa disposición que amosaron os sucesivos responsábeis e persoal do IGAEM e mais do CDG, entre os que quero destacar a amábel acollida de María Pino, María Paredes e Manuela Domínguez. Manuel Guede sempre amosou un elegante agarimo, mesmo nos momentos máis tempestuosos da xestión do CDG, convertendo os encontros de traballo en horas para falar das artes con intelixencia. E Víctor López Carvajales proporcionoume información,

moitas ideas e, sobre todo, unha amizade emocionante que gardo coma legado sentimental deste traballo.

Quero lembrar tamén os ánimos dos compañeiros e compañeiras do Consello de Redacción da *Revista Galega de Teatro*. Entre eles, moi en especial, agradezo ao seu director, Antón Lamapereira, as suxestións e a sabedoría en materia teatral e humana. E por tantas cousas en todos estes anos, pero sobre todo, por apoiar incondicionalmente o meu traballo, un agradecemento sentido a Manuel F. Vieites.

Grazas, só por non deixar de aturarme, aos meus amigos Cristina Blanco, María Loureiro, Ramiro Moar, Raquel Rodríguez, Euloxio R. Ruibal, Antonio Sayáns e Miguel Sicart.

Grazas, tamén, a Pablo Barreiro, que non só soubo finxir interese pola teoría teatral e os gobernos do teatro galego, senón que me amosou día tras día ser infinitamente paciente, cun cariño sen condicións.

Ao meu irmán teño que agradecerlle que leu borradores e aturou excursos teóricos, ademais da súa crenza nas miñas capacidades, sempre desde unha esaxeradísima admiración que non merezo.

E grazas mil aos meus pais que, ante o perigo de verme convertida nunha doutoranda eterna e ante as miñas dúbidas existenciais, laborais e sentimentais, apoiaron tódalas miñas decisións, mesmo cando me trabuquei. Sen eles non chegaría ata aquí.

Esta investigación non existiría se non fose supervisada e, sobre todo, animada, por Dolores Vilavedra. Ela foi todo o que unha directora de tese debe ser, e moito máis. Sen ela, non existiría a parte máis humana do meu traballo e xamais entendería que hai un tempo para o teatro e un tempo para ser feliz que non son incompatíbeis. Probabelmente non sería quen hoxe son sen a súa sabedoría, sen a súa fondísima amizade e sen os seus consellos para o traballo e para a vida.

LIMIAR

Calquera reflexión sobre o teatro galego non pode obviar a súa necesaria definición como sistema mozo e emerxente, fortemente condicionado polas circunstancias do espazo simbólico e social de Galicia no que a convivencia de dúas linguas con cadansúa cultura condiciona absolutamente tódalas accións das artes e da vida.

Esta certeza serve de punto de partida para esta Tese de Doutoramento, un punto de partida que, dun xeito ou doutro, é continuador dunha traxectoria persoal na investigación sobre o teatro galego actual. Propóñome, ademais, o diálogo con outros estudos que se achegaron desde puntos de vista diversos á realidade que nos ocupa e que serviron de estímulo intelectual desde o que afrontar este traballo.

Seguramente esta tese nunca se escribiría se, arredor do ano 2000, Dolores Vilavedra non me propuxese elaborar con ela o libro *Un Abrente teatral*. O proceso de investigación e escritura dese libro foi unha primeira achega a unha época e constituíu unha intuición que está na base da formulación desta tese: a emerxencia do sistema teatral galego non se debía tanto á produción artística coma ás actividades adxacentes á produción e mesmo á recepción do teatro, como demostraba a experiencia de Abrente; polo tanto, resultaba tentador demostrar, a través dun exemplo concreto como é o teatro galego, que os procesos artísticos non xorden por xeración espontánea nin pola acción iluminada dos grandes xenios, senón que estas actividades teñen lugar entre un cúmulo de circunstancias confluentes de carácter social, económico, e, por suposto, artístico, que determinan as decisións e as actuacións de todos aqueles que interveñen no que chamamos "teatro". Sería a análise das teorías sistémicas e de campos de Itamar Even-Zohar e Pierre

Bourdieu (vid. Bibliografía), ademais, a que dotaría de contido e de fundamentación teórica esta intuición primeira.

O interese polo labor das institucións dentro do sistema teatral galego e a conciencia da súa importancia no artellamento de tódolos aspectos do sistema había chegar, aínda, algo despois. En 2004, publicamos a que sería a primeira achega á metodoloxía que desenvolvemos nesta tese: o libro *Teatro e canonización*, publicación correspondente á Tese de Licenciatura, constituíu a análise dunha institución concreta dentro do sistema teatral, a crítica, ámbito achegado á miña formación teórico-literaria. Nese traballo e desde unha disciplina familiar, realizamos unha observación das implicacións dos espazos non creativos dentro dun sistema teatral que, habitualmente, foi estudado desde un punto de vista produtivo e literario, acusando fortemente unha tendencia filoloxizante que limita a súa visión.

Foi a formación no programa Études Approfondues Théorie du Théâtre et des Arts du Spectacle na Universidade Paris III – Sorbonne Nouvelle a que, a través do contacto coa realidade teatral francesa, había supor o paso definitivo que remataría de perfilar os puntos de partida desta tese. A análise dun sistema teatral totalmente configurado pero cunha forte autoconciencia institucional e pública coma o francés amosóusenos coma un espazo cun claro paralelismo co sistema teatral galego, aínda que os motivos para a insistencia nesa conciencia institucional eran diferentes en cada caso. En Francia, tiña que ver cunha forte presenza da Administración Pública nun teatro definido desde os anos cincuenta coma servizo público. En Galicia, porén, esa mesma noción de servizo público vencellábase, tamén, á responsabilidade autonómica na emerxencia cultural despois da ditadura e ás necesidades de autoafirmación identitaria dos discursos culturais e ideolóxicos de Galicia. Pero en ámbolos dous casos funcionaba a noción de servizo público, do teatro como ben cultural que serve á cidadanía en democracia e liberdade e que é útil para a configuración dun espazo simbólico e para o artellamento das relacións no campo cultural. Esta hipótese, desenvolvida con resultados satisfactorios nun artigo analizando a posición do CDG no sistema teatral galego en relación co

concepto de centro dramático no país galo (López Silva, 2004b), fíxonos ver a posibilidade de describir o sistema teatral galego a partir das súas institucións, tanto públicas coma privadas.

Para isto fíxose necesario un exercicio persoal de autoaprendizaxe en disciplinas afastadas da teoría teatral, espazo inicial da miña experiencia investigadora. O concepto de *institución*, como se verá nesta tese, conduce o investigador por un espazo de reflexión heteroxéneo e interdisciplinar que, cunha forte fundamentación filosófica no relativo á conceptualización do poder e de fórmulas de organización social e relación humana, toca aspectos vencellados coa politoloxía (institucións públicas), a economía (consecuencias no mercado) ou a socioloxía (a integración sociedade-institucións), entre outras. Esa interdisciplinareidade é, creo, o principal reto que esta tese supuña a unha persoa de formación puramente filolóxica. E é, seguramente, a súa principal eiva, pois o espazo reducido dun traballo necesariamente limitado e o acoutamento metodolóxico e temático do mesmo obrigan a non afondar en ningunha desas disciplinas e, por tanto, a que o achegamento a elas sexa a miúdo instrumental.

Todas esas premisas derivadas dunha traxectoria persoal fóronse perfilando co traballo de estudosos do espazo cultural galego que inspiraron a metodoloxía e obxectivos desta Tese. A descrición do campo literario e cultural galego realizada por Antón Figueroa, ou a deriva sistémica da análise do feito literario na traxectoria investigadora de Dolores Vilavedra constituíron alicerces teóricos fundamentais, pero, moi especialmente, quero sinalar a débeda deste traballo con Xoán González Millán. Á súa lucidez teórica e á orixinalidade na súa interpretación do campo cultural galego debemos a idea básica deste traballo: que é a análise do espazo institucional a que determina cómo se estabelecen as relacións, as loitas e tomas de posición e, sobre todo, os procesos de normalización nun sistema emerxente coma o que nos ocupa.

Do mesmo xeito, foi esencial para este traballo a lectura dos estudos de referencia de Manuel F. Vieites, teatrólogo total que, ao longo

da súa carreira investigadora, foi elaborando unha descrición que serve como espazo de diálogo para prácticamente tódolos ámbitos tratados nesta tese debido á súa vocación de descrición sistémica. Así, os seus traballos históricos (Vieites, 2003b, 2005a), combinados con monografías doutros autores sobre épocas concretas do teatro galego recente (Biscainho, 2007), e moi especialmente as súas reflexións analíticas sobre diversos aspectos da vida teatral actual, guiaron en moitos momentos o *maremagnum* de ideas que asaltan a investigación cando se procura unha lectura abarcadora coma a que nós nos propuñamos, lectura que Vieites soubo organizar e compartimentar, especialmente naqueles traballos nos que se centra nunha análise do teatro desde unha perspectiva sociocultural, política e organizativa (Vieites, 2000a; 2001c; 2003a; 2006b). Alén diso, os traballos de Francisco F. Sanjiao, especialmente o seu último libro *¡Todo o mundo a escena!* constituíron unha fonte de datos e ideas importantísima no relativo ás cuestións económicas que, atravesando toda a nosa descrición, precisaban dun tratamento especializado para o que, persoalmente, non estou capacitada. Asemade, sería sumamente suxestiva a complementación destas lecturas exclusivamente sistémico-teatrais coa análise sociolóxica e politolóxica do espazo galego realizada con enorme intelixencia por Xoán Bouzada (vid. Bibliografía).

Estes antecedentes contribuíron a que se puidesen perfilar claramente os obxectivos xerais que me propuña acadar coa realización dunha tese de doutoramento sobre as institucións no sistema teatral galego:

- Definir "institución" dentro dun sistema artístico concreto e determinar as súas distintas funcións, especialmente en relación cun contexto de emerxencia coma o o teatro galego.

- Estabelecer qué posición ocupa o sistema teatral no campo cultural galego, determinando o seu grao de autonomía e as relacións estabelecidas co campo do poder.

- Indicar qué institucións existen no caso concreto do sistema teatral galego e cales son as súas atribucións no noso contexto.

- Determinar a relevancia das institucións teatrais nos procesos de autonomización e normalización do sistema teatral galego, observando, na medida do posíbel, a súa interacción cos demais factores do sistema para a descrición de aspectos como o reparto de prestixio e capitais, o estabelecemento do réxime de valor e o canon ou a extensión dun determinado modelo de difusión teatral.

Aínda tendo en conta a base metodolóxica interdisciplinar sinalada anteriormente, neste traballo asúmense como alicerces conceptuais e teóricos as teses de Itamar Even-Zohar e Pierre Bourdieu, que servirán así mesmo como espazos desde onde estabelecer un diálogo construtivo con outras teorías e disciplinas. O concepto de sistema, tal como o ten descrito Even-Zohar, é a fundamentación metodolóxica desde a que postulamos a existencia dun *sistema teatral galego* no que interveñen uns produtores, uns consumidores, uns produtos, un mercado, un repertorio e, sobre todo, unhas institucións. É o seu concepto de institución, tamén, o que define o noso obxecto de estudo, ampliado, se cabe, con algunhas propostas conceptuais derivadas da politoloxía e socioloxía modernas (Douglas, 1996; Hechter, 1990; Parsons, 1982; Selznick, 1992), en relación, ademais, cunha conceptualización das relacións de poder, para as que nos baseamos en boa medida nas reflexións de Michel Foucault.

Esa definición de sistema e, dentro del, de institución, compleméntase neste traballo coa teoría de campos de Pierre Bourdieu, de quen tomamos a noción de *campo* para referirnos a un espazo máis amplo cá rede de relacións que xera un sistema artístico concreto como é o teatral. Este espazo, que denominamos *campo cultura galegol* conterá o sistema teatral. O *cultural*, por iso, semella actuar de maneira unitaria fronte a outros campos (o político ou o ideolóxico e o económico, por exemplo), e recolle no seu interior unha serie de actividades artísticas nas que se xeraron redes específicas de relacións, pero que non teñen, por así dicilo, capacidade para estabeleceren relacións e posicións propias no tecido social, non sendo baixo o paraugas dun termo común: *cultura galega*.

O campo cultural, por isto, determinará moitos dos seus aspectos constitutivos en canto á conceptualización das relacións de grupo, ao reparto dos capitais económico, social e simbólico, a definición dos valores, as leis de funcionamento do sistema e mesmo o estabelecemento dos parámetros para a canonización e a distinción, eidos que neste traballo se tratan de forma concreta a partir das súas institucións específicas e que se conceptualizan mediante a noción de *réxime de valor* segundo a ten elaborado John Frow (1995) desde a corrente teórica dos Cultural Studies, na que, en moitos aspectos, pode inscribirse esta tese.

Quixera realizar unha reflexión de carácter terminolóxico con implicacións conceptuais que debe ser feita neste espazo previo á investigación propiamente dita. Para nós, existe unha diferenza entre *campo cultural* e *sistema teatral* que vai máis alá das discusións teóricas entre Itamar Even-Zohar e Pierre Bourdieu. De feito, por contraditorio que pareza, é o ataque de Pierre Bourdieu á teoría dos polisistemas de Itamar Even-Zohar o que nos dá a clave para entendermos a utilidade de asumir conceptualizacións complementarias de cada un dos dous termos. Para Pierre Bourdieu (1993: 33-34), os teóricos de Tel Aviv rexeitan considerar nada que non sexa o sistema de obras (rede de relacións entre textos) ou a relación entre un sistema concreto e outros dentro do "sistema de sistemas" que constitúe a sociedade. Bourdieu, por iso, critícalles que se vexan obrigados a buscar no propio sistema literario o principio das súas dinámicas, xa que, para el, esquecen que a existencia, forma e dirección dos cambios non só depende do estado do sistema (o "repertorio" de posibilidades que ofrece), senón tamén do balance de forzas entre os axentes sociais que teñen intereses no sistema e que utilizan tódolos medios posíbeis para facer prevalecer as dinámicas que lles conveñen.

Bourdieu, por iso, continúa afirmando que, cando el fala de *campo* de tomas de posición, insiste en que todo aquilo que se constitúe en *sistema* grazas a unha análise (artificial), non é produto da vocación de atopar unha coherencia ou un consenso obxectivo, senón o produto dun conflito permanente, da loita entre as distintas posicións. Por iso, para Pierre Bourdieu, o principio unificador do sistema é a loita, na que

tódolos axentes deben participar se queren manter as súas posicións e as das súas obras. Esa loita, evidentemente, non está lonxe do que nós denominamos aquí conflito, aínda que en Bourdieu ten máis implicacións pois atinxe aos propios axentes do campo.

Malia que Bourdieu obvia na súa proposta inicial que toda teoría, dun xeito ou doutro, xera o seu obxecto de estudo e xustifica en si mesma as características do fenómeno que describe (incluída a súa teoría de campos), o certo é que a súa proposta completa de modo interesante a teoría de sistemas de Even-Zohar, xa que o sociólogo francés é quen de estabelecer o vínculo entre sistema e sociedade a través do seu "campo de toma de posicións", concepto de feitura análoga e que, en definitiva, nace dun interese común aos dous autores por describir a relación entre as actividades artísticas e o contexto no que emerxen. Para Bourdieu, como el mesmo indica, é máis importante a definición da rede de forzas e loitas presentes na sociedade manifestándose a través de dinámicas concretas en distintos ámbitos (o artístico, o teatral, o ideolóxico...), cás características intrínsecas a eses ámbitos, socialmente determinadas, pero que na teoría de Itamar Even-Zohar son analizadas unitariamente, a miúdo *abstraendo* as posíbeis dinámicas con outros eidos da sociedade. Ao primeiro preocúpalle o estudo social do campo artístico; ao segundo, o estudo dos sistemas artísticos como unidades xeradas pola sociedade. Perspectivas semellantes, pero non iguais. A nós interesarannos ámbalas dúas.

A validez das teses de Pierre Bourdieu parécenos máis que útil e evidente, como dá proba a propia fundamentación teórica deste traballo, pero á hora de estudar e describir en profundidade as categorías internas dun eido artístico concreto, é a teoría de sistemas de Itamar Even-Zohar a que nos ofrece ferramentas máis específicas que serven para o obxectivo que nos propomos, xustamente porque, como Bourdieu indica, se centra na descrición das relacións *dentro* do sistema con consecuencias fóra do mesmo, e non nas relacións entre sistemas *causadas* por condicionantes sociais, ámbito no que se centra Bourdieu e que aquí tamén atendo.

Por último, desexaría aclarar algúns aspectos vencellados coa estrutura desta tese. Decidimos realizar un primeiro capítulo no que combinamos cuestións metodolóxicas coa fundamentación teórica do traballo. Así, partindo dun concepto de cultura que asumimos como válido, imos perfilando os espazos culturais acoutados pola acción das institucións (político, social, económico e simbólico), para rematar coa definición de institución teatral na que se baseará o resto da investigación.

Unha descrición pormenorizada do sistema teatral galego dentro do seu campo cultural será o obxecto do segundo capítulo do traballo, no que tratamos de estabelecer o contexto no que se inserirán as institucións que constitúen o noso obxecto de estudo. Estas serán as institucións dependentes do poder político en primeiro lugar (CDG, IGAEM), pois non só constitúen o espazo de maior relevancia no sistema, senón que, ademais, cronoloxicamente foron as primeiras. A análise pormenorizada das políticas culturais e teatrais en España e en Galicia servirá para delimitar as funcións específicas de cada unha desas institucións teatrais e a súa historia.

Outro ámbito que nos interesa, moi vencellado co anterior, é o das institucións encargadas de introducir no sistema teatral os procesos de difusión cultural propios do modelo político-cultural da xestión. A importancia do espazo público neste eido será unha particularidade do caso galego, no que tamén trataremos de ver a relevancia que, coma no caso anterior, posúe o sector profesional no control de liñas de acción política, xestión e animación.

As institucións da profesión centrarán, precisamente, o capítulo 5 da tese, como espazo para o estabelecemento da lexitimidade *inter pares* e como síntoma da posición dominante que ocupa o factor da produción no sistema teatral galego. Así, estudarase desde unha perspectiva diacrónica a responsabilidade dos profesionais noutros procesos de institucionalización, referíndonos, tamén, ás súas fórmulas de apropiación do capital simbólico necesario para que grupos concretos de

axentes profesionais adquiran lexitimidade entre os seus iguais e entre o resto de axentes do sistema teatral.

Por último, serán as institucións canonizadoras as que centrarán a análise, finalizando a nosa descrición a través do estudo da crítica, o medio editorial, os premios e o ámbito académico, espazos de canonización postos ao servizo das imposicións simbólicas procedentes do campo cultural. A través do estudo destas institucións, trataremos de estabelecer os parámetros de formación do réxime de valor no sistema teatral galego, así coma a súa aplicación á definición da canonicidade e mais do prestixio, aspectos que terán unha forte relación coas condicións impostas polo campo cultural galego inmerso no conflito e que determinarán os usos do capital simbólico no sistema teatral.

Todo isto persegue unha descrición global do sistema teatral galego a partir das súas institucións. Estas, observadas coma espazos nos que conflúen os aspectos políticos, sociais, económicos e estéticos que determinan os fenómenos artísticos, son en realidade elementos que o sistema teatral xera para garantir a súa propia continuidade e para estabelecer elementos de control sobre as dinámicas que lle son propias. O sistema teatral galego, polo tanto, depositará nas súas institucións responsabilidades de orde artística, económica e sociopolítica cuxas implicacións determinan a súa evolución coma espazo autónomo dentro do campo cultural e, en definitiva, como ámbito artístico e de lecer para toda unha sociedade que, dun xeito ou doutro, se ve reflectida no seu teatro.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

1 Institucións e mediación nas dinámicas de constitución dos campos artísticos. O teatro

É un lugar común e, por iso, tamén é inevitábel estabelecer os límites do que entendemos por *cultura* se queremos definir con propiedade o *campo* no que se inscribe o obxecto de estudo deste traballo: o teatro. Non é casual que falemos de "campo". Empregamos conscientemente o termo de Pierre Bourdieu porque con el pretendemos amosar o sentido estrutural, sociolóxico e dinámico desde o que trataremos de analizar as propiedades e as accións que teñen lugar no teatro, entendéndoo como un *sistema* onde os seus diversos compoñentes estabelecen unha rede de relacións marcadas por unhas *regras do xogo* que organizan as loitas polo poder, os conflitos de intereses e as formas de produción. Tamén empregamos conscientemente o termo "sistema", acuñado por Itamar Even-Zohar, pois entendemos que esa rede de relacións se rexe por uns determinados parámetros que definen funcións e vínculos entre as diversas instancias que interveñen no feito teatral, a saber: produtores, consumidores, produtos e repertorio, mercado e institucións.

Pero antes de chegar á definición deses factores, esas funcións e esa rede de relacións, cómpre entender os motivos polos que o teatro se sitúa no que comunmente denominamos *cultura* ou *campo cultural*, pois esta aserción inicial (que non por evidente deixa de ser importante) será esencial para comprendermos os espazos públicos e sociais que ocupa a actividade teatral como forma de produción e como forma de consumo.

O certo é que o termo *cultura* sempre estivo lonxe de dar lugar a acordos e a definicións unívocas. É un deses conceptos que dependen do cristal polo que se ollen ou, máis concretamente, dependen da disciplina científica desde a que se procure a definición. Como indicaba con graza Robert Abirached (1998: 28), o termo está "passablement embrouillé",

xa que cada un dos que teorizaron sobre el lle aportou un matiz e unha aplicación que procedía, precisamente, da súa particular interpretación á hora de delimitar os amplos sentidos nos que se emprega na linguaxe común, como demostra calquera dicionario. Máis aínda: nas diferentes definicións da noción de cultura podemos observar distintas posicións ideolóxicas, diversas olladas filosóficas, diferentes intereses que dependen do punto de vista e do contexto sociohistórico no que se sitúa aquel que teoriza. A evolución do termo, de feito, pode resumirse ben no anecdótico das definicións irónicas, como aquela famosa de Édouard Herriot: cultura coma "o que queda cando un xa esqueceu todo", e que Jean Vilar reformulou despois (Vilar, 1986: 374) no marco da enunciación do seu amplo proxecto teatral-cultural dicindo que, en realidade, cultura é "o que queda por aprender cando a un non lle ensinaron nada."

A cultura pasou de ser considerada persoal erudición a entenderse como a formación proporcionada polo contexto no que os individuos viven inmersos. Nesa formación, sen ningunha dúbida, terá un papel determinante o Estado como entidade coa responsabilidade de permitir o progreso e as capacidades intelectuais das persoas, tanto a través do sistema educativo coma a través de toda unha acción indirecta en diversos ámbitos que, fóra do ensino regrado, tamén forma en capacidades e destrezas que abarcan moito máis ca o puramente libresco.

Esa fórmula de cultura que se afasta relativamente do seu emprego da acepción antropolóxica (aínda que tamén subxace nela) e se relaciona máis cos conceptos de *sociedade*, *socialización* e *formación* será a que nos interese neste traballo cunha finalidade concreta: entender o lugar que ocupan as artes (o teatro en particular) como formas de cultura nunha sociedade dada. Esa sociedade dada estará definida por unha serie de estruturas obxectivas nas que cumprirá ver cómo se organizan as dinámicas de relación entre as diversas instancias que participan nela, tendo en conta a importancia do contexto ideolóxico, social e económico coma mecanismos que contribúen a explicar (aínda que non por si sós) esas dinámicas e relacións.

A de Tylor pasa por ser a primeira definición do termo de *cultura*. Enunciada en 1871 na obra *Cultura primitiva*, achéganos elementos sobre os que aínda perdura o debate (Tylor, 1924: 1):

> Culture, or civilisation […] is that complex whole which includes knowledge, belief, art, law, morals, customs, and any other capabilities and habits acquiered by man as a member of society.

Para Tylor, o termo abarca diversos ámbitos diferentes entre si: saber, crenza, arte, lei, moral, hábitos..., en definitiva e segundo el, todo o que é imprescindíbel para considerar alguén como "membro dunha sociedade", e de aí a súa relación case sinonímica co termo "civilización." Esa relación entre sociedade e cultura será fundamental, e remítenos a unha posición teórico-ideolóxica que condicionou desde o principio a reflexión sobre o concepto: a cultura como produto do progreso, como entidade propia das sociedades avanzadas da cal carecen as sociedades primitivas. Será unha concepción máis ampla de cultura como "forma de vida" a que estabeleza unha derivación do termo cara ás solucións de convivencia e hábitos de sociedades non occidentais e non actuais, unha vertente máis antropolóxica que se afasta progresivamente da noción eurocéntrica de "civilización" que determina unha das acepcións actuais do termo.

En realidade, non hai un emprego teórico ou filosófico da noción de cultura antes do século XVIII, e de aí a súa relación intrínseca coas nocións ilustradas de *civilización*, *progreso* e *formación*, ao tempo que, xa desde ese texto de Tylor, se orienta cara á cuestión das "formas de vida" e, en consecuencia, cara á posibilidade de xestionalas ou regulamentalas. A Enciclopedia Francesa, de feito, xorde como resposta a ese novo capital que supón unha toma de conciencia sobre a cultura que anteriormente non existía, unha conciencia que, en última instancia, aparece directamente vinculada á cidade (*civitas*), fuxindo do nexo entre natureza e ser humano para reivindicar a cultura urbana da razón.

Velaí cómo se chega ao vencello entre *cultura* e *civilización* desde o mundo ilustrado; e velaí, tamén, a forte relación entre as formas artísticas e culturais e a organización moderna das cidades, como exemplifica á perfección a eclosión do teatro burgués en Francia durante o século

XVIII ou, en xeral, a forte relación existente entre teatro e cidade. Lembremos tamén que a filosofía de Kant dá conta tamén desta nova concepción da cultura ao entender a súa proxección histórica desde un dobre punto de vista, epistemolóxico e ético.

Polo tanto, e derivándose tamén da entrada en xogo dos valores urbanos, é igualmente dezaoitesca a idea de que a cultura é xestionábel desde o Estado, fundamentalmente porque ten que ver cos valores ilustrados: o emprego da educación e o cultivo do pobo como maneira de afastalo de certo estado "salvaxe". Ese afastamento só se consegue a través da asunción das *formas de vida* e da *educación* propias do *progreso* e os *bos costumes* (europeos). Non están lonxe disto, como é imaxinábel, as reflexións sobre o salvaxe de Rousseau. É así como o concepto se relaciona tamén coa *instrución* e a *educación* (que axiña se converten en cuestións de Estado), nocións que, nun principio, non teñen por qué ser sinónimos de erudición (cousa de sabios) nin de capacidade intelectual (innata). A cultura é, polo tanto, algo que se adquire e que posúe a característica de ser un capital acumulábel ao longo da vida dun individuo.[1]

Desde aí, e vista a súa relación tanto co papel xogado polo Estado na vida cotiá coma cos modos de vida dunha sociedade concreta nun lugar e nun tempo determinados, a noción de *cultura* vaise enchendo de matices sociolóxicos. Cada vez amplíase máis ata dar conta das prácticas e os modos de vida, xeográfica, histórica e tradicionalmente condicionados, que serven para organizar unha sociedade e para facilitar o recoñecemento de clases ou grupos a través de formas comúns de pensamento, expresión, sentimento ou autorrepresentación.

Neste sentido, e desde unha posición marxista, non é rexeitábel a reflexión realizada por Raymond Williams, nunha definición *social* na que o termo non só é a descrición dun modo de vida concreto, senón que expresa "certain meanings and values not only in art and learning but

[1] Cómpre non perder de vista, con todo, que tamén xurdiu en 1920 unha tentativa de diferenciación entre cultura e civilización da man de Spengler. En *Der Untergang des Abendlandes*, Spengler trata de distinguir a orde ético-estética presente na cultura da civilización como ámbito da reprodución instrumental ou científico-técnica da sociedade. Radica aí, polo tanto, unha posíbel diferenciación entre o eido artístico presente na cultura, e o eido máis antropolóxico, ámbitos que, folga dicilo, remataron por asumir camiños propios canto á súa definición e enunciación teórica.

also in institutions and ordinary behaviour" (Williams, 1961: 57)[2]. Nesta reflexión destaca John Frow (1995: 8-9) unha *contradictio in terminis* porque, para Williams, a cultura é a un tempo o "modo de vida" e os "significados e valores" *nese* modo de vida, así que o "modo de vida" e a cultura son por unha parte idénticos, e por outra aséntanse nunha relación expresiva baseada "on some ontological distinction between them". Por iso Williams pode incluír na súa definición sociolóxica da cultura a organización da produción, a estrutura da familia, a estrutura das institucións que expresa ou goberna as relacións sociais, e as formas características polas que os membros dunha sociedade se comunican. Deste xeito, para el é necesario procurar significados e valores non só nas artes e nas obras intelectuais, senón tamén nas institucións e nas formas de comportamento, o cal implica que non é posíbel atopar valores absolutos nin universais (Williams, 1961: 58).

Ese relativismo que caracteriza a noción de cultura de Williams, é tamén o que o conduce a estabelecer que "it is equally an error to suppose that the social explanation is determining, or that the values and works are mere by-products", e de aí que se pregunte pola relación entre unha arte e a sociedade que a produce; en definitiva, "a arte está aí, coma unha actividade, coa produción, os negocios, a política, o crecemento das familias" (Williams, 1961: 61). Por iso concordamos con Williams en que non se trata simplemente de relacionar arte e sociedade, senón de estudar tódalas actividades e as súas interrelacións sen concederlle prioridade a ningunha delas. O estudo da cultura dependerá, así, do estudo dos *modelos* de acción, e será a análise das relacións entre eses modelos a que revelará identidades e correspondencias en actividades nun principio consideradas diferentes, mais que se atopan baixo unha análise xeral da

[2] Como amosa en *Culture and Society* (1963), Williams asume unha evolución histórica (dialéctica, tamén) no concepto de *cultura*, situando nun eixo temporal de evolución progresiva esa polisemia do termo que nós tratamos de amosar coma recorrente e presente no propio concepto tal como o entendemos na actualidade: "The fifth world, *culture*, similarly changes in the same critical period. Before this period, it had meant, primarily, the 'tending of natural growth', and then, by analogy, a process of human training. But this latter use, which had usually been a culture of something, was changed, in the eighteenth and early nineteenth century, to culture as such, a thing in itself. It came to mean, first, 'a general state or habit of the mind', having close relations with the idea of human perfection. Second, it came to mean 'the general state of intellectual developpement, in a society as a whole'. Third, it came to mean 'the general body of the arts'. Fourth, later in the century, it came to mean 'a whole way of life, material, intellecutal, and spiritual'. It came also, as we know, to be a word which often provoked, either hostility or embarrassment." (Williams, 1963: 16)

cultura: trátase de describir aquilo que Williams denominou a *structure of feeling*[3].

Segundo el, daquela, a emerxencia da cultura é unha abstracción e un absoluto, unha emerxencia que fusiona dúas respostas xerais (Williams, 1963: 17),

> first, the recognition of the practical separation of certain moral and intellectual activities from the driven impetus of a new kind of society; second, the emphasis of these activities […] to be set over the processes of practical social judgement and yet to offer itself as a mitigating and rallying alternative. But, in both these senses, culture was not a response to the new methods of production, the new *Industry*, alone. […] The idea of culture would be simpler if it had been a response to industrialism alone, but it was also […] a response to the new political and social developments, to *Democracy*. Again, in relation to this, it is a complex and radical response to the new problems of social class.

Todas estas acepcións conviven nun concepto que é adrede amplo e confuso e que pode levarnos a perdérmonos na abstración ou na metateoría, pero en todas elas subxace claramente a vontade de relación entre cultura e sociedade ou, máis aínda, entre cultura e política. Como di John Frow (1995: 10), "if the concept of culture says everything, then it says nothing." Pero dentro da amplitude e diversidade da noción de cultura non hai dúbida de que se inclúe todo aquilo relacionado cos coñecementos e sabedoría adquiridos a través da socialización dos individuos en comunidades concretas, nunha conceptualización que apunta directamente a dous eixos de análise fundamentais: por unha banda, a relación entre cultura e clase, na que, como ben indica Frow, cómpre ter en conta a mediación das institucións de educación e comunicación de masas, e por outra, a relación que o concepto de cultura ten co de identidade social (Frow, 1995: 12).

Hai, polo tanto, varias formas de entender a cultura que se relacionan entre si coma as *matrioskas*, conténdose unhas ás outras e

[3] "[…] it is as firm and definite as 'structure' suggests, yet it operates in the most delicate and least tangible parts of our activity. In one sense, this structure of feeling is the culture of a period: it is the particular living result of all the elements in the general organization" (Williams, 1961: 64).

semellándose con variacións perceptíbeis, o cal nos obriga a verter sobre as artes, como produtos culturais, unha ollada que dea conta da súa heteroxeneidade nun esquema polisémico e multifuncional: o *espazo cultural*. Así, Ignacio F. Domínguez Vázquez (1990: 26) sinala tres posíbeis olladas sobre o termo *cultura* que, á súa vez, darán lugar a maneiras diferentes de debruzarse sobre a realidade e analizala:

> a)A cultura como indicador do nivel de desenvolvemento acadado polo individuo ou pola sociedade.
>
> b)O proceso polo que a cultura acada un determinado estado de progreso (civilización).
>
> c)Os produtos culturais, bens materiais de carácter artístico e / ou intelectual.

Aparece así outra noción controvertida: o *progreso* ou grao de civilización que se define a través dos parámetros acordados sobre o que se considera desenvolvido ou non canto aos comportamentos e ao grao de complexidade nunha sociedade determinada. Á súa vez, os indicadores do progreso son os produtos, os obxectos que relacionamos coa cultura, nomeadamente, as obras artísticas. A economía, como entidade posibilitadora ou imposibilitadora destes elementos, será un indicador fundamental a ter en conta, e de aí a constante atención que os teóricos do século XX foron concedendo ao desenvolvemento tecnolóxico en relación co desenvolvemento cultural: non é casual, por iso, que trala descolonización xurdan as voces procedentes da Escola de Frankfurt asentando a noción de *industria cultural* e aplicando ao concepto de cultura unha análise crítica baseada na filosofía marxista, integrando os procesos de produción de obras culturais nunha economía de mercado con tódolos problemas éticos e estéticos que isto conleva. Así, desde mediados do século XX, xorde o concepto de *cultura de masas* como nova fórmula que leva ao extremo o vínculo entre arte e / ou saber e sociedade.

Hai aínda un aspecto que nos interesa en relación coa progresiva relación entre cultura e clases sociais: a crenza xeralizada de que o patrimonio cultural pertence á clase dominante. Pierre Bourdieu en *La*

distinction realizou unha análise interesante desta cuestión, ofrecéndonos unha explicación para a relación entre cultura e poder a través da noción de *capital cultural*, do que axiña falaremos máis amplamente. É precisamente en reflexións deste tipo onde atopamos unha explicación ao desexo de xeralización ou unificación da cultura, vontade que sempre aparece desde algunha posición do campo social como indicativo directo do acceso a outros indicadores de riqueza e poder.

Neste senso, debemos notar que hai motivos obxectivos, presentes nas dinámicas sociais, para que nun determinado momento xurda a reivindicación da cultura coma dereito, totalmente vencellado á noción de democracia e mesmo de servizo público. Trátase da "cultura para todos", tan importante para comprender e definir os sistemas teatrais europeos contemporáneos que dan o paso decisivo no estabelecemento dunha relación de interdependencia entre os conceptos de cultura e liberdade.

Andando o tempo, este vínculo entre cultura e liberdade vai adquirindo protagonismo, ata que os debates de 1968 dan lugar a unha forma de entender a cultura absolutamente libertaria, creativa e igualitaria moi vencellada ao concepto de utopía ao que estudantes procedentes de múltiples clases sociais e inmersos en diferentes sistemas políticos puideran acceder a través do periplo universitario de filósofos como Marcuse. Os acontecementos de 1968 en París, Praga, Berlín ou California deron lugar (ou non serían xa o produto?) a unha forma de entender a cultura absolutamente relacionada coa creatividade e coa liberdade. Así xorde á concepción doutro tipo de cidadanía, sen acomodarse aos valores dominantes, rexeitando toda instancia de lexitimación preestabelecida, tentando abolir as fronteiras entre artista e non artista, entre profesional e afeccionado, promovendo o dereito ao libre e igual acceso de todos ao exercicio e consumo das artes.

É evidente que esta anarquía cultural utópica non está de acordo coa propia formación dos sistemas modernos, pois, como demostra Bourdieu, a arte (ou o lugar da arte na sociedade) tamén responde a unhas regras determinadas polas estruturas obxectivas presentes no

campo social, unhas estruturas que para el (e ese aspecto non está exento de críticas), deben ser definidas desde unha perspectiva ahistórica, totalmente obxectivábel. Mudar a noción de creatividade e a diferenza entre saber e non saber, mesmo anular a lexitimidade outorgada pola capacidade e o talento (conceptos que nunca deixaron de estar presentes), sería mudar de mundo, sería caer fóra dos parámetros que mesmo naquel momento servían para organizar e comprender intelectualmente o funcionamento dos sistemas culturais, termo, o de *sistema*, que, por certo, xa estaba sendo utilizado no eido da socioloxía e da antropoloxía. En definitiva, a *democracia cultural* chegada con maio do 68 demostrou, co paso do tempo, que as nocións de acordo e convención son indisociábeis do propio termo de cultura, e só aceptándoas é posíbel comprender qué dinámicas e factores encerra o que na sociedade occidental contemporánea entendemos por *cultura*, nunha evolución do concepto que, cada vez máis, camiña cara á relación consciente coa noción de *canon*.

Aceptar as nocións, con todo, non implica concordar cos seus eventuais contidos: qué acordos e qué convencións, qué termo de cultura funciona en cada momento e en cada lugar? Como e por que mudan os canons?

A definición de cultura coma "estilo de vida" (presente, como vimos, desde os inicios da teorización sobre o concepto) leva directamente a entender a cultura non desde o punto de vista elitista e formal herdeiro das posturas ilustradas e románticas, senón a afirmar, como ben indica Kottak (2000: 61), que "everyone is cultured." De aí, co paso do tempo, pásase a asumir o carácter poliédrico das prácticas culturais no mundo e, polo tanto, a explorar *non só* as formas de cultura e os produtos artísticos canónicos, senón tamén, os que xorden nas periferias de sociedades cada vez máis dinámicas e complexas, mesturadas e cambiantes, sociedades que, despois da descolonización, dubidan da noción de prestixio procedente das metrópoles e reivindican as súas maneiras particulares de explicar o mundo (identidade). Máis aínda: esta revolución conceptual das formas e os produtos encadrábeis dentro do termo vago e abstracto que é "cultura" conduce a estudar as

culturas e os produtos artísticos que se derivan delas desde unha perspectiva máis libre e menos prexuizosa en relación con conceptualizacións canónicas do bo e do malo. E, polo tanto, tamén máis enfrontada ás diversas formas de poder tanto cultural ou artístico coma propiamente político.

Velaí como a posmodernidade e a deconstrución irrompen no concepto de cultura modificándoo e abríndoo, retirándolle a aura canónica e reivindicando as formas des-centradas e contrarias ás posicións de poder. Os *Cultural Studies* son, sen dúbida, o produto desa nova forma de entender as artes e a cultura, e produto, tamén, dunha sociedade occidental que se viu fortemente modificada no nivel simbólico a partir da descolonización. Pásase así de analizar a cultura no que esta ten de canónico ou de sacralizado, a tratar de ver as relacións de poder e as loitas de intereses que relegaron ás marxes unha serie de produtos e sub-culturas en aras dun sistema de valores que estas novas tendencias analíticas tratan de desmontar, reinvindicando outros canons ou, directamente, a abolición do canon. Propoñen, tamén, unha redefinición deste concepto que, en si mesmo, responde a certa arbitrariedade axiolóxica presente nas loitas de intereses que teñen lugar nos ámbitos de poder. As pequenas sociedades, xa se sabe, nunca están nos ámbitos de poder, senón que sofren, en maior ou menor medida, diversas formas de represión, control ou, empregando un suxestivo termo de Bourdieu, *exclusión*. Unha análise de tipo sistémico neste eido faise indispensábel, a causa da propia complexidade e interrelación dos fenómenos implicados, e será a posición das institucións a que explicará, en boa medida, os fenómenos de toma do poder e do prestixio aos que nos estamos referindo.

Por que, de repente, irrompe na nosa reflexión a cuestión do *canon*? A causa xa foi apuntada de pasada: a evolución do concepto "cultura" e a súa relación co poder (político e non político) a través das institucións foi conducindo o termo cara á case-sinonimia coa noción de "canon" na actualidade. Cultura enténtense como todo aquilo que *hai que* coñecer, máis alá de cuestións formais e educativas; *cultura* son as estéticas, os datos, os artistas e as formas artísticas de prestixio; *cultura* é

tamén un estilo de vida que se *distingue* dos que non viven, valoran ou se relacionan dentro del. A *distinción*, termo co que Bourdieu se referiu á procura consciente dunha separación destinada a ser percibida e recoñecida como diferenza lexítima, pasa a ser o valor intrínseco dos grupos de poder que poden definir, diferenciar e seleccionar o que entra dentro dos límites do cultural e o que non, e, no mesmo sentido, o que é canónico, o que é marxinal, o que está no centro e o que está na periferia.

1.1 Campo cultural, sistemas artísticos e institucións

1.1.1 As teorías sistémicas da cultura e o lugar das institucións

Sen ningunha dúbida, e como indica Claudio Esteva Fabregat (1984: 64), "el concepto de cultura complementa al de sociedad", xa que a cultura é a "forma misma de ser las relaciones y las ideas y conceptos que regulan el funcionamiento de aquél [proceso social], individual y colectivamente."

Efectivamente, a cultura fornece ideas, conceptos e modos de acción que responden (e á vez determinan) aos condicionamentos da convivencia en sociedade. Por iso a cultura une os individuos nunha forma de pensar e nunha forma de actuar, nunha forma de decodificar os símbolos dunha identidade (cultural) e de integrarse neles, unha forma común de asumir os valores espirituais; a cultura, tamén, determina un acordo no estabelecemento dun sistema de valores desde o que xulgar e interpretar tanto as actividades da vida cotiá coma as actividades artísticas ou cognoscitivas: ou sexa, as categorías canonizadoras. Por todo isto, a relación entre cultura e continxencia histórica semella máis que evidente, pois son esas formas comúns de pensamento e acción as que dan lugar ás dinámicas de mudanza das formas de vida e a acción colectiva.

Neste punto interésanos outra observación de Claudio Esteva na que, tras sinalar que a cultura representa unha experiencia social que se aprende e se retransmite por medios institucionalizados, estabelece unha definición de cultura desde a noción de *sistema* (Esteva Fabregat, 1984: 67):

> Un sistema cultural es un conjunto de conocimientos y de técnicas de comunicación y de acción que se manifiestan bajo la forma de organizaciones sociales y de productos materiales y espirituales. Es un modo de poner en relación organizada a los individuos de una sociedad. Es, por lo tanto, equivalente a una integración poblacional, y en esta medida se manifiesta como un proceso y como una estructura únicos.

E aínda máis (Esteva Fabregat, 1984: 75):

> El sistema cultural es tanto una forma organizada de mostrar los resultados de la acción como, por otra parte, es una forma de ordenar la experiencia social previendo el modo como ésta debe manifestarse. Un sistema cultural está, pues, constituído por conocimientos y por instituciones conducentes a desenvolver sistemas de comportamiento adaptativos. Las instituciones interactúan entre sí, y por lo mismo, se convalidan mutuamente, de manera que un sistema cultural es equivalente a adaptaciones sociales que especifican los indivuos por medio de acciones concretas. Es también una estructura que sirve para integrar, histórica y espacialmente, el proceso de la acción social.

Polo tanto, de "cultura" pasamos a "sistema cultural" coma noción que dá conta da complexidade que vencella a cultura coa sociedade e que, de non existir, convertería en caótica e, sobre todo, imprevisíbel, a conduta humana (Merril, 1967: 147)[4]. Un sistema cultural que, asumindo a terminoloxía de Pierre Bourdieu, será un *campo* ou *espazo social* no que se xera todo aquilo que ten que ver coa cultura (definición, relacións, actividades, etc.).

[4] Non debemos pasar por alto que, referíndose específicamente ás artes e, dentro delas, á literatura, xa no marco do formalismo ruso dos anos vinte, Tinianov e Sklovski explicaron a evolución dos xéneros literarios a partir dos conceptos de "centro e periferia dun sistema", explicación que herda, critica e reformula o propio Lotman na súa análise sobre a cultura e o xurdimento de novas modalidades artísticas nos procesos de intercambio entre centro e periferia que el atribúe aos acontecementos casuais que, en definitiva, determinan o dinamismo do sistema cultural. (*Vid.* "Sobre el papel de los fenómenos casuales en la historia de la cultura", en Lotman, 1996: 237-248). Tamén Edward Shils (1975) realiza unha achega lúcida ao asunto, constituíndo unha sorte de teoría polisistémica *avant la lettre* con enormes semellanzas coa de Itamar Even-Zohar.

Tamén Iuri Lotman achega unha definición sistémica da cultura na que conflúen unha ollada estrutural e outra semiótica. Tendo en conta a relación que o autor estabelece entre comunicación, cultura e arte, semella que a súa noción de *semiosfera* procura, precisamente, erixirse en concepto abarcador no que se xeran interrelacións de orde sistémica fortemente condicionadas pola semiose, a memoria, a irregularidade estrutural e as relacións de simetría-asimetría tecidas nun ámbito que el mesmo compara graficamente cun organismo (Lotman, 1996: 23-24):

> Se puede considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros. Entonces todo el edificio tendrá el aspecto de estar constituido de distintos ladrillitos. Sin embargo, parece más fructífero el acercamiento contrario: todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único (si no como un organismo). Entonces resulta primario no uno u otro ladrillito, sino el gran sistema, denominado semiosfera. La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis.

Para Lotman, ese *espazo semiótico* implica tamén unha conceptualización do prestixio, a elite, ou, en definitiva, o canon, mais tendo en conta a diferenza entre cultura canónica e cultura de masa, ou, no sentido máis tradicional, as "belas artes" ou "belas letras" fronte á "cultura popular". De feito, tras constatar que na poética histórica se considera "Un tipo de arte está orientado a los sistemas canónicos (el 'arte ritualizado', el 'arte de la estética de la identidad'), y el otro, a la violación de los cánones", Lotman insiste no feito de que, no segundo caso, os valores estéticos xorden como consecuencia da transgresión dos valores indicativos da norma (Lotman, 1996: 182). Esta visión das tensións presentes na semiosfera é moi debedora da lectura de Tinianov e Sklovski sobre a evolución dos xéneros literarios e a loita centro-periferia, xa que Lotman entende o canon coma o "cumprimento das regras", fronte á súa violación, que sería o anticanónico (diferente, por outra parte, dunha arte "extracanónica", a dos obxectos únicos).

Pero, para Lotman, o paradoxo da arte canónica está en que a súa linguaxe non está automatizada, e de aí que o seu sistema sígnico sexa un

obxecto en si mesmo[5]. Isto xustificaría, na nosa opinión, que os referentes extracanónicos a miúdo accedan ao centro pola especial atención prestada a eles (as "formas de atención" das que fala Frank Kermode) desde os sectores atentos e os axentes dinámicos do campo cultural. Para Lotman, polo tanto, a cultura é un texto en sentido amplo, e nel estabelécese unha xerarquía de textos nos textos, formando entretecidos de textos (Lotman, 1986), nunha evocación que nos lembra de preto ás definicións da cultura do tipo "sistema de sistemas" ou "polisistema", como a enunciou Itamar Even-Zohar.

Desa complexidade que Lotman anuncia ao evocar a multiplicidade textual e modelizante da semiosfera, xa falara en 1949 Leslie White ao comentar a posibilidade de considerar na cultura tres subsistemas, o tecnolóxico, o sociolóxico e o ideolóxico. O tecnolóxico sería aquel que permite ao ser humano relacionarse co hábitat, de xeito que, para garantir a súa propia subsistencia, deberá idear artefactos que lle permitan dominalo. O subsistema sociolóxico ten que ver coas formas organizadas da relación social (familia, economía, exército, institucións políticas, laborais, relixiosas, culturais...). E por último, o subsistema ideolóxico dá conta da relación intelectual do ser humano co medio a través de símbolos, ideas, crenzas e, en definitiva, o coñecemento e, tamén, as formas artísticas e a filosofía (White, 1982: 338). Eses tres niveis analizábeis dentro da cultura son, sen dúbida unha abstracción do estudoso que nos permite comprender ou poñer orde nunha complexa rede de accións e relacións simultáneas entre todos eses elementos que, sen dúbida, nos volven levar á reflexión coa que iniciabamos este estudo: a polisemia e polimorfia do concepto de cultura e a súa interrelación con tódolos demais parámetros que compoñen a sociedade.

Desde este punto de vista, é a propia complexidade dos elementos inmersos no eido cultural a que posibilita o seu estudo desde unha perspectiva sistémica non exenta de certo estruturalismo, que, a fin de

[5] O exemplo é elocuente: "Si en lengua rusa, china o cualquier otra se puede hablar de cualquier cosa, en el lenguaje de los cuentos de hadas se puede hablar solamente de determinadas cosas. Aquí resulta completamente distinta la proporción de automatización de la expresión del contenido." (Lotman, 1996: 184). Por iso, a arte deixaría de ser arte se se automatiza a linguaxe; e por iso, tamén, o emprego habitual da lingua natal non se nota, mentres que na arte literaria constantemente nos fixamos nela.

contas, é a anunciada por Leslie White cando fala de *system* e de *subsystem* e a desenvolvida máis recentemente por estudosos da órbita de Lotman, ou incluso Pierre Bourdieu, para quen a idea de cultura non só inclúe posicións teóricas presentes no campo intelectual, senón tamén asuncións preconscientes propias do estilo de vida que son transmitidas polas institucións, prácticas e relacións sociais dentro do que el chama, en sentido amplo, *campo artístico*.

Esta insistencia na complexidade e heteroxeneidade arredor das actividades culturais fundamenta tamén a noción de *polisistema* tal como foi exposta por Itamar Even-Zohar na súa xa célebre definición que, en si mesma, é toda unha declaración de principios metodolóxicos (Even-Zohar, 1990: 12):

> […] the term "polisystem" is more than just a terminological convention. Its purpose is to make explicit the conception of a system as dynamic and heterogenous in opposition to the synchronistic approach. It thus emphasizes the multiplicity of intersections and hence the greater complexity of structuredness involved. Also, it stresses that in order for a system to funcion, uniformity need not be postulated.

E falando dun sistema artístico en concreto, o literario (Even-Zohar, 1990b: 27), indica:

> […] the term "system" is tricky because of its so many uses. When we talk about "the system of literature" (or the "literary system"), one may easily be misled by the vernacular use of "system" in such expressions like "the political system,", which vaguely denotes "the assumed complex of political activities." The use of this term in such current expressions is clearly a-theoretical: no commitment is made thereby to any specific theoretical aproach towards investigating this "system." In polysystem theory, however, the term is already a commitment to the concept of "system" in (dynamic) functionalism, i.e., *the network of relations that can be hypothesized for a certain set of assumed observables* ("occurrences"/"phenomena"). This implies that "the set of assumed observables" is not an independent "entity in reality," but the dependent on the "relations" one is prepared to propose.

Tendo isto en conta, para Even-Zohar, un sistema artístico é o complexo de actividades xeradas arredor dun observábel artístico común.

Así, para nós, o *sistema teatral* será o complexo de actividades e as relacións xeradas arredor do que consideramos *teatro*.

Os diferentes sistemas artísticos forman parte do que os autores arriba citados denominan *sistema cultural*, e que, de aquí en diante, adaptando a terminoloxía de Pierre Bourdieu, nós denominaremos *campo cultural* co fin de estabelecer unha distinción entre dinámicas artísicas e dinámicas culturais máis xerais. Deste xeito o *sistema artístico ou teatral*, será a rede de relacións e factores concretos vinculada á actividade artística do teatro, mentres que o *campo cultural* será para nós un amplo espazo social no que a cultura se erixe como nexo común dunha serie de accións e axentes heteroxéneos que oscilan entre os diferentes sistemas artísticos e dialogan con outros campos da sociedade.

Efectivamente, todo sistema se integra nunha "rede de relacións" operadas no espazo social, observábel a través de determinados fenómenos, de xeito que deberemos considerar tamén que as relacións estabelecidas entre os axentes do sistema artístico e os do campo político están inmersas nese dinamismo, especialmente se temos en conta, como teñen demostrado os estudosos da escola politolóxica e sociolóxica francesa, que a complexidade das sociedades de benestar está moi relacionada coa acción do Estado como controlador, organizador ou xestor e como entidade que garante unha determinada *orde*, termo que, obviamente, non sempre ten por qué estar cargado de matices positivos.

Tendo isto en conta, algúns autores coma Claudio Esteva, ao propor unha definición sistémica da cultura, outorgan importancia a unha serie de "unidades" que están fóra do individuo e existen de xeito autónomo para a súa utilización nas dinámicas culturais e artísticas: os símbolos, as institucións, as normas e as técnicas (Esteva Fabregat, 1984: 76). Nese marco, interésanos, como é lóxico, o relevo que cobran as *institucións* como factores organizativos esenciais.

Da importancia das institucións xa daba conta Malinowki (1969: 40), coa súa *teoría científica da cultura*, cando aventuraba, el tamén, unha definición sistémica ao entender "culture as an integral composed of partly autonomous, partly coordinated institutions", que "is integrated on

a series of principles such as the community of blood through procreation; the specialisation in activities; and last but not least, the use of power in political organisation". O emprego do poder político, polo tanto, está directamente relacionado coa integración e a función das institucións culturais na sociedade, pero tamén da súa aceptación.

Polo tanto, como se define o concepto de *institución* no marco das teorías sistémicas da cultura?

Aínda que retomaremos a cuestión máis tarde, adiantaremos aquí que a institución é a entidade real e funcional que vencella, directa ou indirectamente, a cultura ao poder e que permite que esta actúe na sociedade en forma de accións e producións concretas que determinan, á súa vez, a interrelación entre a cultura e o seu contexto. A institución cultural condiciona estilos de vida en función da relación que os individuos estabelecen coa cultura e, en consecuencia, determina o que en cada momento se entenderá baixo a etiqueta de *canon*.

Evidentemente, teremos que recorrer a miúdo ao efecto do poder e, como non, ás formas que adquire ese poder en cada sistema artístico, igual que ás formas polas que chega a facerse con espazos do campo cultural. As institucións son un deses mecanismos. Non nos referimos só ás formas do poder político, aínda que tamén, xa que o Estado é capaz (de xeito moi interesado, evidentemente) de realizar a selección canónica que outorga ou resta prestixio aos distintos elementos que integran o sistema. As institucións, polo tanto, terán moito que ver cunha noción política e estatal de poder, pero tamén con outras formas de poder (social, económico, informativo) cada vez máis presentes nas actuais sociedades do benestar, onde funcionan intereses e sistemas de valores non sempre relacionados directamente co campo político.

Esa influencia do Estado sobre o canon é, con todo, contraditoria coa suposta vontade democratizadora e libre, que se espera del nas sociedades occidentais, como xa ten sinalado Robert Abirached (Abirached, 1998: 58):

> Alors que l'Etat doit assurer par définition l'égalité de tous devant la loi, est-il imaginable de concevoir une neutralité absolue en matière

> artistique […]? Comment éviter la tentation de définir un art officiel […]? Garant de la liberté de la création, l'État ne risqu-t-il pas à tout moment de l'entraver par ses interventions (ou par ses abstentions) les mieux intentionées? Quel moyen, encore, d'imposer la rationalité requise à des dossiers appelés à cheminer de service en service jusqu'au temple des Finances, quand ils traitent de projets aléatoires et d'entreprises incertaines, par définition?

Abirached apunta de cheo sobre a cuestión do control produtivo desde as institucións estatais e á propia contradición presente na burocratización da cultura. Porque, ata que punto o proceso de institucionalización dunha cultura no ámbito dos poderes públicos (e tamén noutros ámbitos) non leva directamente á súa burocratización, esclerose ou *monumentalización*, por empregar un termo de Foucault que nos transporta lonxe da política e preto do canon? Efectivamente, a implantación de institucións públicas encargadas da xestión da cultura nos estados occidentais leva a miúdo a unha conceptualización do lugar da produción e o consumo cultural na sociedade desde un punto de vista puramente patrimonial e non totalmente dinámico. Ese é, probabelmente, o reto ao que se enfrontan os distintos modelos de xestión, que deberán garantir tanto a *conservación* do patrimonio cultural coma a súa capacidade para reflectir e mesmo xerar as dinámicas de cambio social. Trátase, en definitiva, de definir desde as instancias do poder cultural e da xestión política da cultura unha definición da mesma que, unha vez máis, pon sobre a mesa as diferentes vertentes xa observadas no termo: ou unha cultura patrimonializada ou unha cultura dinámica dos cambios, a liberdade e a participación.

En xeral, os estados europeos optaron por esta última, e moi especialmente Francia e España, que desde a fin do franquismo foi fiel seguidora (a miúdo mimética) das tendencias da política cultural no país galo, de xeito que tamén existe a posíbel tendencia a asumir as consecuencias desa tensión entre dinamización e parálise que sinala Abirached: "à mesure que l'État-providence semble s'affaiblir, c'est la politique culturelle (du moins telle qu'elle se comprenait à l'époque de Malraux) qui tend à perdre ses repères et finit par devenir obsolète".

O lugar ocupado polas institucións públicas na xestión cultural, polo tanto, pode ser mellor definido desde o termo "políticas culturais", cun plural que dá conta da diversidade de iniciativas e posibilidades de xestión aplicábeis e modificábeis segundo circunstancias xeográfica, histórica e socialmente determinadas. Alén diso, o plural trata de expresar algo que sinalou lucidamente Serge Graziani (2000: 22): o desenvolvemento cultural non é competencia exclusiva do Estado, e haberá outras instancias tamén implicadas na acción política e na xestión que serán fundamentais para entender o artellamento público da cultura. Ademais, haberá outras organizacións non necesariamente dependentes dos poderes públicos que tamén cumprirán unha función mediadora entre cultura, poder, canon e sociedade, e que, xunto coas anteriores, serán imprescindíbeis para a existencia e mantemento dos sistemas artísticos.

Eses dous tipos de entidades, públicas e privadas, sitúanse baixo o que neste traballo denominaremos "institucións" e terán que ver con diversas instancias civís que, xunto coas instancias dependentes da xestión política (pública) serán as artífices da acción cultural nunha sociedade determinada.

Desde este punto de vista, o Estado, a través das súas políticas culturais e outras institucións de carácter público, actuará como un *mediador* máis engadido ás institucións de tipo cívico e/ou de iniciativa privada que garantirá o funcionamento das dinámicas propias do campo cultural e, máis concretamente, do sistema teatral.

1.1.2 As relacións de poder nos sistemas artísticos. Gobermentalidade, poder simbólico e formas de capital

A acción institucional sobre o campo cultural ten diversas vertentes e pode ser observada desde múltiples puntos de vista que conflúen en tódolos casos nos distintos procesos de creación, consumo,

transmisión e promoción das obras artísticas e mesmo da cultura como concepto a valorar e do que apropiarse en sociedades do benestar nas que o acceso a este tipo de *bens simbólicos* determinará de forma importante as relacións sociais e os procesos de distinción.

É evidente que, se as institucións teñen a capacidade de mediar nos procesos de produción e consumo cultural, tamén a terán, directa ou indirectamente (incluso sen ser vontade primaria dos procedementos e obxectivos iniciais da mediación), para influír na relación entre o produtor e a obra ou entre o consumidor e o produto. Baste un exemplo que creo elocuente: as axudas á produción teatral determinan profundamente as características dunha obra de teatro, pois o seu autor e o seu director poden condicionar cuestións estéticas e técnicas á dispoñibilidade económica para a creación do texto e do espectáculo (número de personaxes, características da escenografía...). Do mesmo xeito, as condicións de consumo dun produto artístico determinan fortemente a súa recepción: para que un espectador converta o teatro nunha opción de lecer habitual, é necesario que se dean unhas condicións de comodidade e atracción que só poden darse desde unha planificación consciente de estratexias de captación de espectadores, unha planificación que adoita proceder de entidades institucionais (públicas ou privadas) organizadas para tal fin.

Non podemos obviar que a capacidade de intervención desde os poderes públicos sobre as dinámicas dos sistemas culturais pode ter consecuencias importantes na estruturación do campo social, económico e educativo que nos levan directamente a unha reflexión inevitábel: o exercicio do poder nos sistemas artísticos. Como indica Claude Patriat (1998: 45), é necesario definir previamente o poder político "afin d'analyser ce qui l'amène fondamentalement à s'intéresser à la culture et, en réciproque, ce qui entraîne la culture à s'impliquer dans le politique." Non debemos esquecer, tampouco, a necesidade de poñer en relación a reflexión sobre o poder coa conformación dun canon de valores e de formas de comportamento estético, social e cultural directamente orientado a lexitimar formas de adquisición de capital simbólico e, polo tanto, de prestixio.

Todos eses termos (*canon*, *valores*, *lexitimidade*, *capital* e *prestixio*) están directamente relacionados co exercicio do poder desde as instancias situadas nos ámbito político e civil con capacidade de acción directa sobre as posicións centrais dos sistemas culturais. As institucións, polo tanto, teñen unha interesante vertente de mediación: a de canalizaren as relacións entre os axentes con diversas posicións no sistema artístico ou teatral e as instancias situadas no poder, tanto político coma cultural. Por iso, unha característica fundamental de toda institución cultural é a súa inherente *lexitimidade*, xa que, por definición, ou ben representa directamente o poder, ou ben está capacitada para servir como interlocutora coas instancias no poder. A institución, polo tanto, permitirá ou impedirá segundo o caso o acceso ás posicións hexemónicas dentro dun sistema, entendendo a *hexemonía* coma unha propiedade daqueles que detentan o poder.

De feito, podemos lembrar que Raymond Williams, na súa definición de cultura, salientaba a importancia da noción de hexemonía en relación co procedemento de control de formas emerxentes fronte ás dominantes, nunha lectura vencellábel ás teorías de Bourdieu sobre os procesos de toma de poder no campo cultural. Así, a hexemonía está asegurada cando a cultura dominante emprega a educación, a filosofía, a relixión, a publicidade e a arte para que a súa dominación pareza *normal* aos grupos heteroxéneos que constitúen a sociedade (Lloyd & Thomas, 1998: 114), unha normalidade e unha toma de posición no poder sen dúbida institucional dentro dos ámbitos que se nomean (o ensino, a ideoloxía, as crenzas, os medios de comunicación, a creatividade). Velaí a importancia da política (na súa conceptualización e na súa orientación ideolóxica) canto á interiorización dos valores e das dinámicas de produción e consumo que rexen o feito cultural, un procedemento no que tamén é interesante o espazo ocupado polos intelectuais institucionalizados ou canonizados, aqueles que, grazas á súa posición hexemónica no campo cultural, teñen o poder de transformar o *sentido común* do seu campo no *sentido do bo*.

Por iso, non é só que o poder sexa a un tempo aceptado, reverenciado e contestado, como indica Georges Balandier (1967: 49),

senón que todos os membros dunha sociedade están dispostos a asumir o exercicio do poder sobre eles en función dunha determinada *gobermentalidade* e en función duns parámetros de actuación movidos desde unha rede de intereses. O *poder simbólico*, por isto, a miúdo é moito máis efectivo ca o político (demostrouno durante moitos anos de oposición a reinvindicación cultural do galeguismo), do mesmo xeito que o poder económico determina en boa medida outros tipos de hexemonía. Alén diso, non esquezamos que son as diversas forma de capital económico, cultural, social, segundo Pierre Bourdieu, quen permiten ese acceso e propiedade do poder que capacita os individuos para actuaren e relacionárense dentro da rede de relacións que é o sistema.

1.1.2.1 A gobermentalidade e os discursos dominantes

Chegados a este punto, parece interesante recuperar aquí a teoría do poder de Michel Foucault e, dentro dela, o concepto de *gobermentalidade*.

Pensemos en algo que xa formulaba o filósofo francés a comezos dos oitenta (Foucault, 1982: 778): que lexitima o poder?

> we had recourse to ways of thinking about power based on institutional models, that is: What is the state?

Enúnciase así unha relación estreita entre institucións e poder. Pero, como se artella esa relación?

A reflexión sobre a noción de poder é básica no pensamento de Foucault. O traballo citado, de feito, parte dunha cuestión crucial: por que o estudo do poder é tan importante no seu pensamento, cando aparentemente o seu obxecto de estudo sempre foi o suxeito: "it is not power but the subject which is the general theme of my research" (Foucault, 1982: 778). Para explicar isto, Foucault parte dun *a priori* evidente: o concepto de poder condiciona fortemente a nosa definición do concepto de suxeito. Á súa vez, a noción de poder determina a

definición da sociedade como conxunto de suxeitos, sendo que, desde a Ilustración, esta é inherente á acción política. Ademais, Foucault define o poder non só coma "a relationship between partners, individual or collective", senón como "a way in which certain actions modify others", isto é, como algo que só existe na medida en que non é un concepto universal e abstracto, senón pura acción (1982: 788)[6], unha entidade que, ademais, actúa presupoñendo a capacidade para a acción do outro.

É dicir, para que se poida exercer o poder sobre un suxeito, é necesario presupoñelo posuidor de *liberdade*. Para Foucault, o exercicio do poder oriéntase a individuos que son libres de actuar dunha forma ou doutra, ou doutro xeito o premio e o castigo coma instrumentos do poder non terían sentido.

Se trasladamos esta argumentación á teoría política, deberemos concluír que o *goberno*, como instrumento propio do poder político, tampouco pode ser definido *stricto sensu* coma un simple campo de loita e violencia, senón como unha forma concreta de acción, que non ten por qué ser nin belicosa nin xurídica (Foucault, 1982: 790).

Agora ben, tamén é a liberdade quen posibilita a contestación ao poder. Foucault postula tres tipos de loitas en relación co poder que poden ser detectadas en diversos momentos e en distintos lugares: contra formas de dominación (ética, social e relixiosa), contra formas de explotación que separan os individuos daquilo que producen, e contra aquilo que vencella o individuo a si mesmo de xeito que o somete a outros (loitas contra a suxeición, contra formas de subxectividade e de sumisión) (Foucault, 1982: 781). Para Foucault, as formas de subxectividade están directamente relacionadas con eses mecanismos de control da mesma e a loita contra eles, e non ao revés. É por isto que desde o século XVI, o Estado é visto coma un tipo de poder que ignora os individuos, "looking only at the interests of the totality or, I should say, of a class or a group among the citizens" (Foucault, 1982: 782). Pola

[6] E aínda especifica máis: "In itself the exercise of power is not violece; nor is it a consent which, implicitly, is renewable. It is a total structure of actions brought to bear upon possible actions; it incites, it induces, it seduces, it makes easier or more difficult; in the extreme, it constrains or forbids absolutely; it is nevertheless always a way of acting upon an acting subject or acting subjects by virtue of their acting or being capable of action. A set of actions upon other actions" (Foucault, 1982: 789).

contra, Foucault cre que o Estado é unha forma de poder tanto individualizadora coma totalizadora; individualizadora, porque se orienta á orde da acción de cada un dos suxeitos (o chamado "poder pastoral"), e totalizadora, debido a que o obxectivo final a partir da Ilustración é a procura do benestar no marco da colectividade. Por iso Foucault, en relación coa súa noción de "transgresión" e "contestación", conclúe (1982: 785):

> the political, ethical, social, philosophical problem of our days is not to try to liberate the individual from the state and from the state's institutions but to liberate the individual from the state and from the type of individualization which is linked to the state.

Da tensión entre capacidade individualizadora e totalizadora do poder do Estado canalizada a través das institucións, polo tanto, xorde no pensamento de Foucault o concepto de *gobermentalidade*. Con el, o autor buscou un termo que definise a maneira na que o estado moderno comezou a preocuparse polos individuos, e deu co neoloxismo "*gouvernmentalité*" ("*governmentality*", na versión inglesa), que xa Roland Barthes empregara anteriormente para referirse a cuestións de economía de mercado e as correspondentes reaccións do Estado[7].

A *gobermentalidade* é a resposta colectiva a preguntas clave que se expoñen nalgún momento de toda construción política e que, para Foucault, xorden en Europa no século XVI: como gobernarnos, como gobernar, como converterse no mellor gobernante, por quen nos deixamos gobernar? (Foucault, 1991: 87). Para responder a iso, suxire tres factores a ter en conta dentro do concepto de *gobermentalidade* (Foucault, 1991: 102-103):

> 1.The ensemble formed by the institutions, procedures, analyses and reflections, the calculations and tactics that allow the exercise of this very specific albeit complex form of power, which has as its target population, as its principal form of knowledge political economy, and as its essential technical means apparatuses of security.

[7] "C'est ce qu'il faut bien appeler d'un néologisme barbare mais inévitable: la *gouvernementalité* , le Gouvernement conçu par la grande presse comme Essence d'efficacité" (Barthes, 1957: 216). Búscase así a confluencia nunha soa palabra das nocións de *racionalidade* e *goberno* ou *gobernamental*. Poderiamos traducilo por *gobermentalidade*, reconstruíndo a forma a partir das palabras galegas "gobernabilidade" e "mentalidade".

> 2.The tendency which, over a long period and throughout the West, has steadily led towards the pre-eminence (over all other forms sovereignty, discipline, etc.) of this type of power which may be termed government, resulting, on the one hand, in the formation of a whole series of specific governmental apparatuses and, on the other, in the development of a whole complex of *savoirs*.
>
> 3.The process, or rather the result of the process, through which the state of justice of Middle Ages, transformed into the administrative state during the fifteenth and sixteenth centuries, gradually becomes 'govermentalized'.

"Conxunto de institucións, procedementos, teorías e técticas que permiten o exericio do poder", "tendencia a privilexiar o tipo de poder que é o goberno, dando lugar tanto ao aparello político coma ao conxunto de saberes de goberno", e "conversión do estado en administrativo". As tres categorías apuntan de cheo á burocratización do Estado e, polo tanto, como diciamos máis arriba, á conversión da política en xestión. A política, polo tanto, ten a capacidade de *formalizar* (no sentido literal de "dar forma") o exercicio do poder e, así, convencer os cidadáns da *necesidade* de que alguén exerza o poder mesmo en máis campos ca o político. Deste xeito, a capacidade de *acción* das políticas (o poder era acción e non abstracción en Foucault, lembremos) será aceptada como fórmula de organización colectiva e, por tanto, aceptada e lexitimada pola cidadanía. De aí que, para Foucault, o verdadeiramente importante da nosa modernidade non sexa tanto a *estatalización* da sociedade coma a *gobermentalización* do estado (Foucault, 1991: 103) derivado dun acordo colectivo polo que se acepta a existencia de formas de goberno e control cidadán como necesarias para o estabelecemento da orde incluso en espazos sociais non políticos que tamén se rexen a través de relacións de poder e incluso dominación (o campo cultural será un deles).

É evidente que estas cuestións están na base da construción do Estado moderno, unha construción na que o individuo, entendido como *cidadán*, asume a capacidade de decisión e se erixe en suxeito activo da acción política a través da "racionalidade de goberno", principios básicos

da *democracia*.[8] Por outra banda, e como indican Miller e Yúdice (2002: 4), "we might see this as the economization of government, a complex movement between self and society in search of efficiency and authority." A eficiencia e a autoridade, en última instancia, foron sempre parellos á xestión da educación e a cultura desde as instancias no poder (político ou non político), sempre conscientes da capacidade deses dous ámbitos de acción para a creación de opinión e, polo tanto, para o mantenemento ou a mudanza nas posicións daqueles que detentan o poder.

A xestión da educación e da cultura ten moito que ver, desde o noso punto de vista, coa xestión do coñecemento. De certo, para Foucault a noción de poder é indisociábel do coñecemento: o saber determina o exercicio do poder a través do que el denomina *régime de savoir*. Para entender isto fai falla remitir brevemente á idea que guiaba o primeiro volume da súa *Historia da sexualidade*, onde Foucault falaba de formular en termos de represión as relacións entre sexo e poder, unha represión que tamén se salvaría por medio da *transgresión*, canalizada a través do discurso[9]. O estudo dos discursos sobre o sexo, tamén o levaba a suxerir que a cuestión fundamental non é determinar se as producións discursivas e os seus efectos de poder conducen a formular a verdade do sexo ou as mentiras destinadas a ocultalo, di Foucault, senón que se trata de extraer a "volonté de savoir" que lles serve a un tempo coma soporte e coma instrumento (Foucault, 1976: 20), ou, en realidade, coma elemento lexitimador. A relación entre poder e coñecemento estará, xustamente, na lexitimidade que este último lle outorga a aquel, facilitando o seu exercicio.

---

[8] Foucault distingue por iso entre "goberno" e "soberanía": "In contrast to sovereignty, government has as its purpose not the act of government itself, but the welfare of the longevity, healt, etc." (Foucault, 1991: 100).

[9] Foucault xa estabelece esta cuestión como punto de partida no capítulo introdutorio, cuestión que se postula como hipótese, e non como método *stricto sensu* no primeiro capítulo do libro, titulado de xeito elocuente "L'hypotèse répressive": "[…] la mécanique du pouvoir, et en particulier celle qui est mise en jeu dans une société comme la nôtre, est-elle bien pour l'essentiel de l'ordre de la répression? L'interdit, la censure, la dénégation sont-ils bien les formes selon lesquelles le pouvoir s'exerce d'une façon générale peut-être, dans toute société, et à coup sûr dans la nôtre? […] Le discours critique qui s'adresse à la répression vient-il croiser pour lui barrer la route un mécanisme de pouvoir qui avait fonctionné jusque-là sans contestation ou bien ne fait-il pas partie du même réseau historique que ce qu'il dénonce (et sans doute travestit) en l'appelant "repression"? " (Foucault, 1976: 18)

Esta idea do coñecemento coma canle do exercicio do poder, verémolo despois, ten certo parentesco coa teoría dos capitais de Pierre Bourdieu canto á acción social do capital cultural e o poder simbólico no marco do Estado coma organizador. Ámbolos dous estudosos comparten ideas semellantes: "they [as loitas polo poder] are an opposition to the effects of power which are linked with knowledge, competence, and qualification: struggles against the privileges of knowledge" (Foucault, 1982: 781) ou "The accumulation of cultural capital in the embodied state, i.e., in the form of what is called culture, cultivation, *Bildung*, presupposes a process of embodiment, incorporation, which, insofar as it implies a labor of inculcation and assimilation" (Bourdieu, 1986: 244)[10] [11].

Pero, como indica Joseph Rouse (1994: 99), a relación que Foucault propón entre poder e coñecemento non se trata dunha *utilización* concreta institucional do saber como mecanismo de dominación, xa que Foucault rexeita a idea dun coñecemento ou dunha verdade fóra das redes de relacións de poder. E aquí é onde Foucault concreta máis e estabelece un parámetro que nos importa especialmente: para el, son as *institucións* as encargadas da concrección histórica do concepto de poder. Desta maneira, as institucións culturais servirán, en cada momento, para a canalización do poder cultural e para a relación entre os sistemas artísticos e aqueles que detentan o poder político.[12]

Por iso, suxerimos como elemento básico na nosa argumentación que calquera tipo de institución ten entre as súas características a de

---

[10] Non é casual que estabelezamos unha relación entre o pensamento de Michel Foucault e Pierre Bourdieu. Este último, no artigo "O campo de produción cultural", vencella explicitamente a súa teoría sobre "o espazo de tomas de posición" co "campo de posibilidades estratéxicas" de Michel Foucault (1968): "Pursuing a logic that is entirely characteristic of symbolic structuralism, but realizing that no cultural product exists by itself, i.e. outside the relations of interdependence which link it to other products, Michel Foucault gives the name 'field of strategic possibilities' to the regulated system of differences and dispersions within which each individual work defines itself. But […] he refuses to look outside the 'field of discourse' for the principle which would cast light on each of the discourses within it." (Bourdieu, 1993: 32-33)

[11] Citamos pola versión en inglés debido a que a obra Bourdieu, 1993 (*vid.* Bibliografía) é unha compilación de artigos traducidos *ad hoc* ou publicados en lugares aos que non puidemos acceder.

[12] Esta importancia das institucións como elementos de dominación é é evidente na xenealoxía do sistema penitenciario que o Foucault describe en *Surveiller et punir*: os cárceres serán a fórmula refinada para exercer ese poder que cobre absolutamente tódalas relacións humanas tanto dentro coma fóra das institucións a través das relacións económicas, sociais, sexuais, etc.

explicitar e concretar historicamente algún tipo de poder, así como aplicalo directamente no campo no que ten efecto (o social, o cultural, o político...).

Obviamente, as institucións están dentro do sistema, e a súa relación e produción de poder muda ao tempo que mudan as sociedades. Como suxire Foucault, o poder pasa de ser exercido sobre os corpos (velaí a *Historia da sexualidade I*) a ter capacidades máis sutís, pois xustamente as institucións que se van desenvolvendo e perfeccionando ao longo do tempo son o espazo onde o poder "becomes embodied in tecniques, and equips itself with instruments and eventually even violent means of material invervention" (Foucault, 1983: 96). Ou, en palabras de Caputo e Yount (1993: 6) ao comentaren o mesmo aspecto,

> Disciplines introduced the power of norm, and from that point forth power has demanded the productions of truth that its new techniques make possible. Power is no longer repressive but productive; does not say no but yes, does not prevent but invent; does not prohibit but promote; does not negate but affirm; does not annihilate but create.

"Produción de verdade": é suxestiva esa idea de que o poder serve para converter en hexemónica (e por tanto colectiva) unha determinada *crenza* que será a que deberán compartir tódolos individuos que desexen estar dentro (e non nas marxes) da sociedade, e, dentro desta, nos diferentes campos que organizan as actividades. Notemos que semella existir unha relación directa coa noción de *doxa*, na teoría de campos de Pierre Bourdieu, pero, sobre todo, a idea de producir verdades en Foucault está na base dunha *soberanía* creada a partir do coñecemento como instrumento para o exercicio do poder.[13]

As institucións, para Foucault, actúan esencialmente poñendo en xogo dous elementos: regulamentos, explícitos ou tácitos, e aparellos de acción, (Foucault, 1982: 791), de xeito que el propón

[13] Como suxire Joseph Rouse (1994: 103), a "soberanía epistémica" que se deriva do pensamento de Foucault, é o punto en común sobre as disputas e competencias entre os conceptos que aspiran a ser considerados como verdades, e tamén amosa o coñecemento coma unha rede de verdades unificada que resulta da confluencia de entidades en conflito, de xeito que se lexitiman como verdades a través dos preceptos do método racional, ou sexa, a sucursal epistémica da lei.

> analyze institutions from the standpoint of power relations, rather than vice versa, and that the fundamental point of anchorage of the relationships, even if they are embodied and crystallized in an institution, is to be found outside the institution.

A institución postulada por Foucault, inmersa nunha sociedade que "without power relations, can only be an abstraction" (Foucault, 1982: 791), parece polo tanto estar integrada nunha rede de relacións que, unha vez máis, nos remiten ao concepto de *sistema*, metodoloxicamente operativo para nós. Por iso,

> In referring here to the restricted sense of the word "government," one could say that power relations have been progressively governmentalized, that is to say, elaborated, rationalized, and centralized in the form of, or under the auspices of, state institutions.

1.1.2.2 Poder simbólico e acción institucional

Tamén no pensamento de Pierre Bourdieu, xa desde *La distinction*, é fundamental a reflexión sobre o poder, mais conceptualizada a través da suxestiva noción de *poder simbólico*, como fórmula de dominación que actúa como mecanismo estruturante do mundo social dentro dunha dobre vertente, obxectiva e subxectiva: a primeira tería que ver cos axentes e institucións presentes no campo, e a segunda, cos esquemas de percepción e apreciación que expresan, xustamente, o estado das relacións do poder simbólico (Bourdieu, 1989: 20). Desde este punto de vista, o poder simbólico das institucións é o que as lexitima para o seu funcionamento dentro do espazo social.

Segundo Bourdieu, "symbolic capital is nothing other than economic or cultural capital", pois é recoñecido a través das categorías de percepción que el mesmo impón, de xeito que as relacións simbólicas de poder tenden a reproducir e reforzar as relacións de poder que constitúen a propia estrutura e dinámica do espazo social. Por iso, a lexitimación no mundo social non é o produto dunha acción voluntaria de imposición simbólica, di Bourdieu, senón o resultado da aplicación

das formas de percepción e apreciación ás estruturas obxectivas do campo, de xeito que se tende a caracterizar o mundo coma evidente (Bourdieu, 1989: 21).

Bourdieu describe así unha tendencia presente nas dinámicas de todo campo cara á construción dunha *crenza* que, dalgún xeito, conduce aos individuos a axustárense ás *regras do xogo* do campo e a actuaren segundo unha ortodoxia determinada polos parámetros estabelecidos desde os axentes dominantes, mais non a través de fórmulas de coacción nin punición, senón a través de estratexias simbólicas que constitúen, digamos, unha forma máis refinada de poder.

Esa dobre vertente obxectiva e subxectiva (pública e privada, quizais) da estrutura do espazo social e, polo tanto, do ámbito de acción do poder simbólico e os seus discursos (o poder sempre se materializa a través dun discurso), é o que permite a Bourdieu atopar un lugar para as institucións coma as entidades que obxectivan o poder simbólico no espazo colectivo.

O ámbito propio para as institucións será, daquela, o da *oficialidade*, cun discurso administrativo que lle é propio e que, segundo Bourdieu, está destinado a cumprir tres funcións:

> 1) O diagnóstico, ou sexa, un acto de coñecemento que enxendra recoñecemento e, en definitiva, asigna a cadaquén unha identidade.
>
> 2) A organización do que cada individuo ten que facer segundo a súa identidade.
>
> 3) A constancia do que cada individuo realizou ou cumpriu.

O discurso oficial, polo tanto, impón un punto de vista concreto, o da institución, e por iso nace xa como punto de vista lexítimo, isto é, como punto de vista que todo o mundo ten que recoñecer e aceptar dentro das fronteiras dunha sociedade determinada (Bourdieu, 1989: 22). Porén, para Bourdieu, a autoridade burocrática non é nunca absoluta e está moi lonxe de ser incuestionábel. Máis aínda, "*there are always in any society, conflicts bewteen symbolic powers that aim at imposing the vision of legitimate*

divisions, that is, at constructing groups". É dicir, o punto de vista oficial, non é máis cá perspectiva *lexitimada* pola aceptación colectiva dunha crenza sobre o funcionamento e a percepción da estrutura do espazo social, pero con ela conviven outros puntos de vista, tamén dotados de poder simbólico e que, dun xeito ou doutro, loitarán pola súa propia institucionalización, ou, dito doutro xeito, por conseguiren os axentes e mecanismos proporcionados polo campo para a lexitimación do seu punto de vista a través do emprego das súas formas heterodoxas de poder simbólico.

Neste sentido, di Bourdieu (1989: 22), "symbolic power […] is a power of 'world-making'", pois a definición do espazo social depende en boa medida da capacidade das distintas instancias en loita para construír a realidade e, máis aínda, para convencer os diferentes individuos presentes no campo de que deben aceptar esa definición da realidade.

Pierre Bourdieu (1989: 23), en realidade, define o *poder simbólico* a través da súa función: "the power to make groups". En primeiro lugar, trátase dun discurso performativo, isto é, activo, que depende da capacidade para impor unha visión determinada das división sociais, unha capacidade que para Bourdieu depende, e isto é importante, da "social authority acquired in previous struggles". A noción de "autoridade social" será fundamental para entendermos a acumulación dos distintos tipos de capital (a miúdo en Bourdieu sinónimos de "poder") e, polo tanto, a capacidade de acción sobre o campo derivada de cada un deles, unha acción que consiste fundamentalmente en impor recoñecemento e que en boa medida se deposita nas institucións:

> In this way, the power of consitution, a power to make a new group, through mobilization, or to make it exist by proxy, by speaking on its behalf as an authorized spokesperson, can be obtained only as the outcome of a long process of institutionalization, at the end of which a representative is instituted, who receives from the group the power to make the group.

No pensamento de Pierre Bourdieu sobre o poder é fundamental entender o lugar que para el ocupa o "portavoz" social (*spokesperson*), o axente capaz de erixirse coa voz que *convence* aos demais e difunde unha

crenza ou visión do mundo. Mais esa crenza non ten efecto se non se institucionaliza, isto é, se non é aceptada polos demais, recoñecida como válida e, por tanto, lexitimada. De aí que a *lexitimidade* sexa unha propiedade inherente ao propio concepto de institución.

Porén, esa proposta non terá ningún tipo de "eficacia simbólica" se non está fundamentada dalgunha maneira na propia realidade, e para iso terá que ter en conta que a estrutura do espazo social non só se fundamenta en construcións xeradas polos propios axentes que detentan o poder, senón en estruturas obxectivas que deberán ser respectadas para axustarse á lóxica dos campos. Como indica Bourdieu (1989: 23), "obviously, the construction of groups cannot be a construction *ex nihilo*."

Por iso, sinala pouco despois, "Symbolic power is the power to make things with words" e, polo tanto, é "the power to *consecrate* or to *reveal* things that are already there" [cursiva nosa]. O emprego desas palabras procedentes da mística e da ortodoxia relixiosa non é casual na selección terminolóxica de Pierre Bourdieu, pois, no seu pensamento, o poder simbólico é o que permite acceder á lexitimidade baseada na *crenza* colectiva, unha lexitimidade que, no caso de campos coma o cultural, por exemplo, conducirá directamente á *canonización*[14], con forte importancia dos axentes institucionais nos procesos canonizadores.

O canon é unha forma máis de clasificación, de xeito que tamén é consecuencia directa da capacidade unificadora ou separadora do poder simbólico, unha capacidade que é básica e evidente no ámbito da loita de clases. Esta última é, en última instancia, a que subscita no pensamento de Pierre Bourdieu toda a reflexión sobre o poder simbólico e os seus mecanismos de acción no espazo social. Para el, daquela, remata por ser "the power to impose and to inculcate a vision of divisions, that is, the power to make visible and explicit social divisions that are implicit", ou sexa, o poder político por excelencia (Bourdieu, 1989: 23).

[14] O termo, como é sabido, tamén ten moito que ver co ámbito relixioso.

O poder simbólico, polo tanto, é o mecanismo para a definición da *doxa* e para a consolidación dos *habitus*, xa que, como *poder de constitución*, ten a capacidade de (Bourdieu, 1989: 22-23)

> preserve or to transform objective principles of union and separation […]; the power to conserve or to transform current classifications in matters of gender, nation, region, age, and social status, and this through the words used to designate or to describe individuals, groups or institutions.

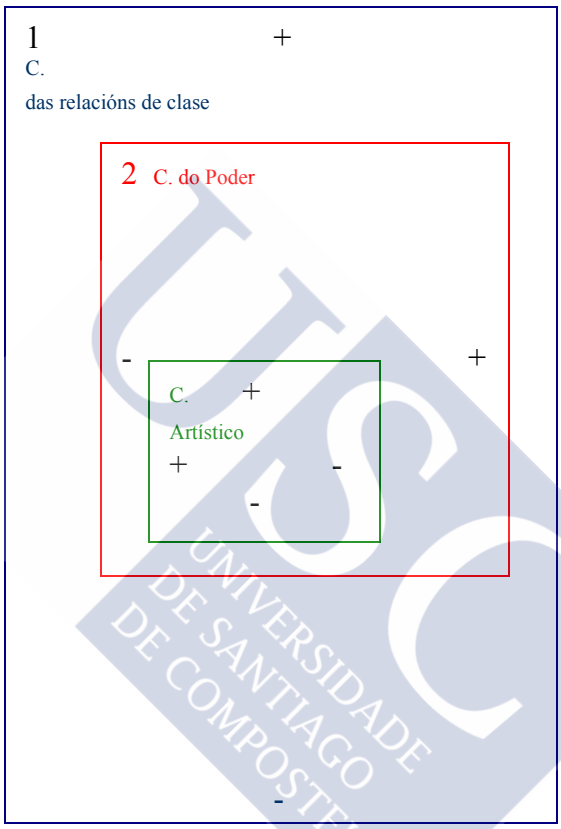
As institucións, polo tanto, estarán orientadas á transmisión do *habitus*, ou, como describe máis graficamente Walter T. Anderson (1990: 39) nunha tentativa de resume da socioloxía do coñecemento de Mannheim,

> They [os teóricos da socioloxía do coñecemento] about how patterns of behavior become institutions. An action is first performed spontaneously among two or more pople; it works for them in some way or another, and it is repeated. Repeated over time – and taught to members of the next generation – it becomes an institution.

O poder simbólico, daquela, éo desde o punto e hora en que serve para construír a identidade colectiva dos individuos en acción dentro do espazo social, e de aí que as súas institucións estean directamente orientadas a preservar esa identidade. É por iso que, no caso concreto das institucións dependentes do poder político, atoparemos esa tendencia á burocratización e á parálise que indicaba Robert Abirached e nas institucións dependentes dos movementos cívicos atoparemos a miúdo os movementos heterodoxos de integración da novidade. En ámbolos dous tipos de institucións, o poder simbólico funciona como mecanismo integrador de distintos colectivos sociais e como elemento para a imposición de definicións da realidade concretas e en liza. Isto explica, noutra orde de cousas, por qué as institucións culturais, como veremos, se encontran entre os sectores máis controvertidos canto aos debates identitarios en colectividades lingüística e culturalmente conflitivas coma a galega, e por qué é no campo cultural onde teñen lugar as loitas pola autodefinición colectiva e o deseño cognoscitivo da realidade. Máis aínda, as institucións culturais son o marco onde as fronteiras do campo cultural comezan a diluírse no campo do poder.

Efectivamente, para Bourdieu o campo cultural ou artístico está inmerso no campo do poder, de xeito que as dinámicas e loitas deste se ven constantemente proxectadas en aquel, como amosa o seu famoso gráfico:

A estrutura do espazo social



Fonte: Bourdieu, 1993: 38

Como se pode aprezar, uns campos están contidos nos outros, mais con distinta importancia e en distintos lugares do mesmo. Así, os signos positivos e negativos indican posicións dominantes e dominadas respectivamente, de xeito que o campo artístico, malia a relativa autonomía que ocupa a respecto do campo do poder, está absolutamente contido en concepto de "dominado". Esa relativa autonomía, segundo Bourdieu, débese fundamentalmente a cuestións de carácter económico (o famoso "interese no desinterese" como forma de crenza propia dos

campos artísticos [Bourdieu, 1993: 35]), ao tempo que a súa máis ou menos sinxela e evidente integración no campo do poder ten que ver coa dificultade para estabelecer a fronteira que os separa, con constantes trasvases e dinámicas de un a outro, e con axentes presentes nos dous campos. Así, as institucións propias do campo cultural e mais os axentes centrais do "campo de produción maioritaria" realizan unha actividade que está moi a miúdo ás expensas de intereses alleos ao campo cultural e achegados ao económico ou ao político (Bourdieu, 1993: 115), cuestión que determina a posíbel gradación da *autonomía* do campo artístico e incluso o cuestionamento da doxa do campo do poder desde os sectores heterónomos e restrinxidos do campo cultural[15].

Por isto, para Bourdieu, "The most disputed frontier of all is the one which separates the field of cultural production and the field of power." (Bourdieu, 1991: 43), unha fronteira na que as institucións culturais parecen ocupar unha posición determinante coma canalizadores, ou *mediadores*, das relacións entre un campo e outro.

1.1.2.3 Formas de capital como fórmulas para a adquisición de poder e lexitimidade institucional

Bourdieu (1993: 121) entende as institucións como *medios* para a consagración e a lexitimación, garantindo a *reprodución* do *habitus* e da escala de valores a través da función canonizadora dalgunha delas (nomeadamente, a Academia ou sistema educativo, como veremos na parte final deste traballo), derivada da súa capacidade para conformar sistemas de valores e modelos de acción útiles para a organización das dinámicas no campo cultural. Por iso, o sociólogo indica que é imposíbel entender o funcionamento dos campos sen comprender de qué maneira se reparte o poder simbólico e de qué maneira se estabelecen relacións co resto dos campos do espazo social. A noción de "capital simbólico" será

[15] "The fact remains that the cultural producers are able to use the power conferred on them, especially in periods of crisis, by tbeir capacity to put forward a critical definition of the social world, to mobilize the potential strength of the domianted classes and subvert the order prevailing in the field of power." (Bourdieu, 1993: 44)

determinante nesa explicación e, ao tempo, levará a Bourdieu a estabelecer unha fonda relación entre este e outros tipos de "capital" como elementos que materializan os diferentes *intereses* presentes no campo e as dinámicas xeradas polos distintos axentes na súa procura de satisfacelos.

Pierre Bourdieu elaborou en 1986 unha tese sobre o *capital simbólico*, tratando de reformular o concepto desde unha perspectiva sociolóxica e neoestruturalista máis operativa para os seus propósitos teóricos, nunha teoría dos capitais útil na súa reflexión sobre unha cuestión polémica da socioloxía contemporánea: a noción de *clase social*. A reflexión, en si mesma, marcou o pensamento posterior de Bourdieu e as súas filias e fobias ideolóxicas, esencialmente marcadas a través da súa relación, non sempre sinxela, cos críticos marxistas e postmarxistas de quen toma conceptos e a quen, ao mesmo tempo, realiza críticas.

Bourdieu parte da base de que o mundo social é historia acumulada, de xeito que emprega o concepto de capital para analizar o impacto da cultura no sistema de clases e na súa acción no espazo social, pero nin o propio concepto de "capital" nin a noción de "clase" están exentas de matices teóricos, filosóficos e ideolóxicos a miúdo contraditorios entre si. Bourdieu, na súa vontade non só empírico-práctica propia da disciplina da que procede senón, sobre todo, ahistórica, procura vestir de novo eses conceptos e elaborar unha teoría das clases, do gusto e da acción cultural no espazo social baseándose sempre no que foi o punto de partida no seu primeiro libro importante, *Esquisse d'une théorie de la practique*, de 1972. Neste libro, Bourdieu define a noción de clase coma grupos de estatus relativamente homoxéneo con gustos estratificados e cunha organización de bens que os van lexitimando para dominar os demais económica e socialmente, empregando para isto o acaparamento do poder a través de bens simbólicos que dotan os vencedores de prestixio, un prestixio que procede da súa consideración como posuidores de cultura.

Por iso, en *La distinction* (1979), Bourdieu conclúe a existencia de tres clases fundamentais, a burguesía, a pequena burguesía e a clase

traballadora (campesiños e obreiros), diferenciadas, en orde decrecente pola posesión dun capital económico que lles outorga diferentes graos de "gusto pola liberdade" ou "gusto pola necesidade" e, pola mesma, diferentes maneiras de gozar dos bens culturais, algo vencellábel, tamén, ao seu acceso á educación coma mecanismo de adquisición de capital cultural, que determinará prácticas sociais e, en definitiva, un *habitus* concreto para cada grupo. Neste sentido, cobra importancia a reflexión sobre a acumulación de valores desde o punto de vista humano, pois serán eles quen, para Bourdieu, conduzan os axentes dos diferentes campos sociais a tomaren posicións e, a partir de aí, integrárense nas redes de relacións e nas loitas de intereses dentro dos campos, nomeadamente o campo artístico.

Vexamos a definición de capital que aporta Bourdieu (1986: 241):

> Capital is accumulated labor (in its materialized form or its "incorporated," embodied form) which, when appropriated on a private, i.e., exclusive, basis by agents or groups of agents, enables them to appropriate social energy in the form of reified or living labor. It is a *vis insita*, a force inscribed in objective or subjective structures, but it is also a *lex insita*, the principle underlying the immanent regularities of the social world. It is what makes the games of society-not least, the economic game-something other than simple games of chance offering at every moment the possibility of a miracle.

Bourdieu emprega un termo absolutamente coñecido e xa teorizado pola filosofía marxista, pero múdalle o significado, aproveitando algunha das súas acepcións (fundamentalmente a noción de "acumulación") pero enchéndoo de matices, que en ocasións, avanzan esquivando as fronteiras da socioloxía marxista.

Para Bourdieu o capital é "valor acumulado", pero supera a concepción materialista do valor e estabelece a posibilidade de entendelo coma esa "enerxía social", termo vago, mais abondo gráfico para entender que a noción de *capital* para el ten que ver coas dinámicas de relación máis social ca puramente económica. Por iso o capital, como

indica, é tanto a forza (*vis*) coma a lei (*lex*) que insisten nas dinámicas xa propias do mundo social e fai posíbel a súa continuidade[16].

Aínda que Bourdieu xa daba por feita unha estrutura de tipos de capital como categorías de análise social en *La distinction* (1979: 128), el mesmo dedica un traballo específico a esta cuestión, que publica en 1986 (vid. Bibliografía). Alí estabelece e xustifica a existencia dos tres tipos de capital, económico, cultural e social que manexaba como parámetros de estudo empírico no libro citado. Dos tres tipos de capital, os dous últimos, evidentemente, non están directamente relacionados co eido financeiro, pero si comparten co primeiro a súa relación básica coa noción de *valor*. (Bourdieu, 1986: 247 e ss.)

O *capital económico* ten que ver, como o seu nome indica, co eido monetario, pero tamén con outras fontes financeiras reguladas polo ámbito institucional e que condicionan fortemente as dinámicas do campo cultural (por exemplo, a organización dos dereitos de autor).

O *capital cultural* é un concepto que ten que ver con aquel da "enciclopedia" de Umberto Eco, pero que vai máis alá ao erixirse na teoría de Bourdieu como elemento esencial na organización do *habitus* do campo cultural. O capital cultural non só consiste na acumulación de coñecementos, senón tamén na incorporación de hábitos culturais ao longo do proceso de socialización, dun sistema de valores acordado no campo, formas de calificación das obras artísticas e o recoñecemento dos valores, estándares e estilos culturais lexitimados (Anheier, Gerhards, Romo, 1995: 862).[17]

---

[16] Bourdieu indica que é imposíbel dar conta da estrutura e funcionamento do mundo social, a non ser que se introduza o concepto de capital en tódalas súas formas e non só na modalidade definida pola teoría económica: o capital económico, definido desde a "invención histórica do capitalismo", reduce o universo dos intercambios ao mercantil, orientado ao beneficio, ou sexa, economicamente interesado, de xeito que as outras formas de capital se definen implicitamente coma *desinteresadas* (Bourdieu, 1986: 242). Porén, é evidente que na rede de relacións intersubxectivas do campo social, artístico ou político, hai, digamos, *valores acumulados* non económicos que interesan aos diferentes actores do campo, sexa para lexitimar as súas posicións ou para empregaren eses valores nas dinámicas que xorden no propio campo ou nas relacións con outros campos. É evidente, por tanto, que a noción de *interese* importa tamén, pois é o interese (lexitimarse a un mesmo, deslexitimar a outros, escalar posicións, adquirir poder, etc.) quen conduce a actuar as diferentes entidades dentro dun campo social. (Bourdieu, 1986: 244).

[17] O concepto de *enciclopedia*, próximo a este, é con todo máis amplo, xa que non leva implícita a valoración dos coñecementos que si se encontra no de *capital cultural*.

Por último, o *capital social* é o conxunto de recursos reais e potenciais que entran en xogo nas redes sociais de actores e organizacións. O capital social determina, por exemplo, as relacións entre os artistas e as institucións do campo cultural. Por iso, o volume de capital social que posúe un determinado axente depende do tamaño da rede de conexións que pode mobilizar e do volume de capital (económico, cultural ou simbólico) que é capaz de tirar daqueles cos que está conectado (Bourdieu, 1986: 249). Isto explica, de feito, cómo se xeran as dinámicas do campo non só a través da loita, senón tamén a través da rede de *intereses* que determinarán o tipo de relacións que cada un dos individuos presentes no espazo social estabelece con tódolos demais.

Cada quen, en definitiva, actuará en función dun obxectivo: o aumento de capital, sexa económico, social ou cultural, e para iso utilizará as correspondentes *conexións*. Canto máis capital social e, polo tanto, canta máis capacidade de relación cos demais actores no campo, máis fácil será a adquisición de capital cultural e, tamén, de capital económico. Por iso, "the profits which accrue from membership in a group are the basis of the solidarity which makes them possible" (Bourdieu, 1986: 249), e de aí xorde a *consagración*, que está directamente relacionada coa capacidade de representatividade do grupo, e, polo tanto, o acceso ao ámbito do poder a través da *visibilidade*.[18] Por iso, Bourdieu identifica aquí capital con poder: " [capital] or power, which amounts to the same thing" (Bourdieu, 1986: 243).

Cando Bourdieu fala do capital cultural inclúe tamén unha referencia ao que el denomina *capital simbólico*, unha noción que perfila con máis detalle e coherencia un tempo despois. Nesta ocasión simplemente o define en nota ao pé (Bourdieu, 1986: 246) coma

> capital —in whatever form— insofar as it is represented, i.e. apprehended symbolically, in a relationship of knowledge or […] of

[18] "Everything combines to cause the signifier to take the place of the signified, the spokesmen that of the group he is supposed to express, not least because his distinction, his 'outstandingness', his visibility constitute the essential part, if not the essence, of this power, which, being entirely set within the logic of knowledge and acknowledgment, is fundamentally a symbolic power; but also because the representative, the sign, the emblem, may be, and create, the whole reality of groups which receive effective social existence only in and through representation" (Bourdieu, 1986: 252).

> misrecognition and recognition, presupposes the intervention of the habitus, as a socially constituted cognitive capacity.

A relación deste capital simbólico coas formas de coñecemento é evidente pero, polo que parece, é absolutamente subsidiario do capital social e depende dunha capacidade de aprezación do contexto máis ou menos inconsciente.

Pero o autor aínda afonda nesta teoría sobre as formas do capital nun artigo posterior (Bourdieu, 1987c), no que se pregunta pola posibilidade de definición obxectiva e subxectiva das clases sociais e que a nós nos interesa especialmente porque matiza a noción de capital simbólico. Á hora de definir as clases sociais, evidentemente, o concepto de capital volve ser esencial para el como xa o fora en *La distinction*, sobre todo como nexo de unión entre a súa teorización sobre os "grupos" e a noción de "poder simbólico", esencial para entender a acción dos actores dentro dos campos.

Unha vez máis, para Bourdieu o mundo social é un espazo multidimensional que se pode reconstruír empiricamente a través da definición dos factores de diferenciación ou, "by discovering the powers or *forms of capital* which are or can become efficient" (Bourdieu, 1987c: 4). Bourdieu realiza así unha identificación efectiva entre capital e poder, pero tamén insiste especialmente en que esas formas de capital son determinantes na configuración e delimitación dos grupos sociais (clases, nalgúns casos), xa que

> the structure of this space is given by the distribution of the various forms of capital, that is, by the distribution of the properties which are active within the universe under study —those properties capable of conferring strength, power and consequently profit on their holder.

Polo tanto, o beneficio é consecuencia directa das cotas de poder que outorga a posesión dalgunha das formas de capital[19], ao tempo que lles proporciona condicións de existencia similares que os levan a

[19] Bourdieu indica, ao comezo da súa argumentación, "In a social universe like French society, and no doubt in the American society of today" (Bourdieu, 1987c: 4). Non vemos ningún problema en estendelo tamén á sociedade galega ou a calquera outra definíbel desde os parámetros *occidental*, *de consumo* ou *do benestar*, visto que o propio autor non dubida en saír do eido da sociedade francesa, unha referencia constante na súa obra que, por outra parte, foi branco de moitas das críticas realizadas desde diversos eidos da socioloxía, a filosofía e os *cultural studies* ao sociólogo francés.

desenvolver prácticas semellantes (Bourdieu, 1987c: 6) e, xa que logo, a actuaren como grupo.

Nesta ocasión, Bourdieu simplifica relativamente a taxonomía dos capitais. Volve falar de de *capital económico* ("in various kinds"), *capital cultural* ("or better *informational* capital" [salientado noso, pois denota un xiro cara a unha conceptualización máis concreta]) e dúas formas de capital "very strongly correlated": *social* ("resources based on connections and group membership") e *simbólico*.

A novidade é, polo tanto, que agora Pierre Bourdieu pasa a referirse ao capital simbólico como unha entidade fundamental e non marxinal, xa que se trata da forma que os diferentes tipos de capital toman "once they are perceived and regognized as legitimate" (Bourdieu, 1987c: 15). É dicir, o *capital simbólico* é agora unha categoría transversal a tódalas demais que aparece cando o valor se lexitima e outorga poder. Alén diso, é un parámetro axiolóxico que non está directamente relacionado cun só tipo de capital, e calquera dos outros tres tipos pode *converterse* nel[20].

De toda esta cuestión dos capitais nas teses de Pierre Bourdieu o que a nós nos importa en maior medida é o feito de que el mesmo relaciona a cuestión con alusións concretas á relación coas institucións (Bourdieu, 1986: 254):

> When the subversive critique which aims to weaken the dominant class through the principle of its perpetuation by bringing to light the arbitrariness of the entitlements transmitted and of their transmission […] is incorporated in institutionalized mechanisms […] aimed at controlling the official, direct transmission of power and privileges,

[20] Na parte final do seu artigo, sinala que hai posíbeis "conversións" duns tipos de capital a outro, especialmente en relación co capital económico, do que poden ser derivados os demais: "there are some goods and services to which economic capital gives immediate access, without secondary costs; others can be obtained only by virtue of a social capital of relationships (or social obligations) which cannot act instantaneously, at the appropriate moment, unless they have been established and maintained for a long time […]" (Bourdieu, 1986: 252). John Frow, desde o punto de vista neomarxista, centra a súa crítica á teoría dos capitais de Pierre Bourdieu neste aspecto da convertibilidade: "But of course this argument is incomplete: in the first place because the conversion of capitals can take place only under certain conditions and at certain restricted levels of the market, and in the second place because conversion is not reciprocal (it is possible to convert cultural capital into economic capital, but not vice versa). In the last instance symbolic and real capital are not equivalent, and this means that there is areal question about the class location of intellectuals. (Frow, 1995: 40).

> the holders of capital have an ever greater interest in resorting to reproduction strategies capable of ensuring better-disguised transmission, but at the cost of greater loss of capital, by exploiting the convertibility of the types of capital.

Segundo el, as institucións regulan a transmisión do capital e garanten o mantemento da estrutura do campo social, pero tamén poden estar ao servizo das dinámicas de contestación ao *establishment* que dan lugar a reestruturacións do reparto do poder e, polo tanto, dos diferentes tipos de capital, especialmente do simbólico. De feito, cómpre lembrar que a capacidade lexitimadora é unha das propiedades das institucións culturais, e de aí que, finalmente, Bourdieu se vexa obrigado a aventurar unha definición máis clara de *capital simbólico* que remata por recoller tódalas demais (Bourdieu, 1994: 161):

> J'appelle capital symbolique n'importe quelle espèce de capital (économique, culturel, scolaire ou social) lorsqu'elle est perçue selon des catégories de perception, des principes de vision et de division, des systèmes de classement, des schèmes classificatoires, des schèmes cognitifs, qui sont, au moins pour une part, le produit de l'incorporation des structures objectives du champ considéré, c-à-d de la structure de la distribution du capital dans le champ considéré.

Eses principios de visión e división dos sistemas de clasificación e cognitivos encóntranse, segundo o propio Bourdieu aclarou noutros lugares, no ámbito institucional, e moi especialmente, na súa opinión, nas institucións vencelladas coa transmisión do coñecemento (Bourdieu, 1985b, 1993; Di Maggio, 1982). Por isto nos interesa especialmente a noción de capital cultural vencellada á de capital simbólico, xa que é esta a que estabelecerá unha relación máis directa coa función simbólica das institucións culturais, así coma os condicionantes do seu poder e da súa lexitimidade.

De feito, para Bourdieu (1986) o capital cultural pode ser aprezado a través de tres dimensións diferentes:

> a) En estado "interiorizado", a través das disposicións de corpo e mente de longa duración e herdadas, nunha forma de asimilación que custa *tempo* e que ten que ver, fundamentalmente, coa noción

de *formación*. Trátase dunha adquisición non hereditaria e case inconsciente.

b) En estado "obxectivado", de xeito que se trasmite na súa materialidade (os bens culturais), e de aí a súa estreita relación co capital económico, aínda que tamén pode ser apropiado simbolicamente.

c) En estado "institucionalizado", de xeito que proporciona unha "alquimia social" pola cal o capital cultural se acepta publicamente, acadando o "recoñecemento social".

Esta última dimensión será fundamental para nós, pois, aínda que Bourdieu fala só, e a xeito de exemplo, das cualificacións académicas coma modo de institucionalización do capital cultural, aquí consideraremos que hai outras. En realidade, esta vertente do capital cultural relaciona as formas de capital co poder e é, supoño, o nexto de unión entre capital cultural e capital simbólico debido á función da institución como mediadora para as apropiación dos sistemas de valores, *hábitus* e *doxa*, que xa vimos. É así como se fecha o círculo relacional entre capital cultural, institución e mediación.

Non debemos pasar por alto que a teoría das formas de capital en Pierre Bourdieu está encadrada nunha reflexión máis xeral sobre a clasificación social. Por isto, é inevitábel a reflexión sobre a relación entre prestixio e clase social, e entre estas dúas e capital, xa que, como vimos de ver, todo está intimamente relacionado e, en conxunto, determinan fortemente as dinámicas do espazo social.

Se aplicamos todo isto ao campo cultural, decatarémonos de que a relación entre capital simbólico, prestixio e institucións aínda se fai máis evidente. No campo de produción maioritaria, prestixio e capital económico (diñeiro, en definitiva) adoitan camiñar de par, mentres que no de produción restrinxida, o prestixio non é necesariamente proporcional á medranza económica do artista, pois este campo basea a súa *raison d'être*, segundo Bourdieu no "interese no desinterese". No campo de produción restrinxida, de feito, son os críticos e mediadores quen actúan coma lexitimadores culturais a través do fornecemento de

doses de capital simbólico, xerarquizanndo así a estrutura social do campo, en principio, allea ás motivacións do capital económico coma posíbel definidor do artístico (que si funciona no campo de produción maioritaria).

Encóntrase aí, tamén, a diferenciación entre cultura de masas e alta cultura, unha distinción que depende directamente do papel xogado polo capital económico, social e cultural dos artistas e nas formas de recepción das súas obras por parte dun público no que hai diversos graos de aceptación do simbólico e do social segundo estean determinados por cuestións económicas ou non. Por iso, cada un deses capitais xera, para Anheier, Gerhards e Romo (1995: 866) unha distinción básica: o económico focaliza o éxito comercial fronte ao fracaso co diñeiro coma valor e o estatus económico coma indicador; o capital social distingue entre membros e non membros de organizacións profesioanais e redes de contactos coma valor fundamental, e a afiliación sería o indicador fundamental. Vexámolo graficamente:

Formas de capital e estrutura social no campo cultural

Forma de capital		Distinción básica	Valor fundamental	Indicadores institucionais
Económico		Éxito financeiro vs. fracaso	Diñeiro	Estatus económico
Social		Membro vs. Non membro	Contactos sociais	Afiliación
	Público	Recoñecemento vs. indiferencia	Prestixio	Reputación, educación
Cultural	Simbólico	Canónico vs. non canónico	Lexitimación	Xerarquías artísticas

(Fonte: Elaboración propia, reformulando Anheier, Gerhards, Romo, 1995)

O capital cultural indica así a distinción entre recoñecemento e indiferencia na recepción da arte, de xeito que o prestixio é o principal valor e a reputación e a educación serán os principais indicadores. O capital simbólico conduciría a unha distinción entre arte e non arte ou alta e baixa cultura na que a lexitimación artística é o valor principal e as xerarquías de xénero os indicadores fundamentais.

A función das institucións, polo tanto, será regular esa descompensación entre cotas de prestixio e posesión de distintos tipos de capital, garantindo por diversos medios que o capital económico imprescindíbel para a creación chegue ao campo de produción restrinxida (as subvencións, por exemplo), e que o capital simbólico imprescindíbel para a consideración pública do artista chegue ao campo de produción maioritaria (os premios, por exemplo).

1.1.2.4 O papel das institucións no estabelecemento de relacións de poder

Se consideramos todo o dito, decatarémonos de que existe unha relación directa entre o poder das institucións do Estado e o campo cultural, e aí é onde atopamos unha confluencia evidente entre a noción de *gobermentalidade* e o *poder simbólico*, pois a relación entre Estado e cultura pon en escena de forma práctica a homoloxía entre as dinámicas do campo do poder e o campo cultural, así coma a utilización práctica, no nivel institucional das distintas formas de capital coa súa específica rendibilidade. Todos estes aspectos transversais (gobermentalidade, poder simbólico, capitais económico, cultural e social) veñen demostrar, ademais, as difusas fronteiras entre campo cultural e campo do poder (Bourdieu, 1993: 125):

> The state, after all, has the power to orient intellectual production by means of subsidies, commissions, promotion, honorific posts, even decorations, all of which are for speaking or keeping silent, for compromise or abstention.

As relacións de dominación, de feito, non só teñen lugar porque niso consisten as dinámicas e loitas do espazo social, senón porque existe un *reparto* do poder en forma de distintos tipos de capital que *autoriza* a determinados axentes a facérense coas posicións dominantes e a situárense no centro do campo. É o que podemos denominar a *elite*, e cómpre notar que a relación entre institucións e elites é estreita, pois as segundas empregan as primeiras para canalizaren a súa lexitimidade e facilitar a praxe do seu discurso dominante.

Edward Shils (1975: 5) é gráfico neste sentido cando afirmaba que, "Sacredness by its nature is authoritative", e, polo tanto, "the appreciation of authority entails the appreciation of the institutions through which authority works and the rules which it enunciates". A *autoridade*, polo tanto, é unha propiedade característica tanto das elites coma das institucións, e ese mesmo principio é o que conduce á súa aceptación coma mecanismo de acción das dinámicas de relación entre os distintos axentes presentes no espazo social. Se trasladamos isto ao campo cultural, verase claro nas relacións entre o campo de produción restrinxida e o campo de produción maioritaria, xa que, segundo o primeiro vai gañando en autonomía a respecto do segundo, os intelectuais ou artistas van considerándose a si mesmos portadores dunha especie de "dereito divino" como *auctores*, "claiming authority by virtue of their charisma" (Bourdieu, 1993: 124), de xeito que a súa *auctoritas*, derivada da acumulación de altas cotas de capital cultural, se amosa como o único principio de lexitimación aceptábel, co que non lles queda máis remedio ca resistir a autoridade institucional que se lles opón desde outros campos ou desde outros espazos do campo cultural, como as institucións canonizadoras (sistema educativo, crítica).

Non quixeramos pasar por alto a terminoloxía sacralizante que empregan tanto Pierre Bourdieu coma Edward Shils ao falaren dos procesos de lexitimación das elites nunha sociedade dada. Ambos utilizan, de feito, a noción de "carisma" (procedente de Weber) e a de "sagrado", porque, como comenta Bourdieu (1993: 129-130), a oposición entre o lexítimo e o ilexítimo no espazo dos bens simbólicos imponse coa mesma arbitrariedade que o sagrado e o profano noutros espazos.

Esa lexitimidade, ou ese espazo "sagrado", ten para Shils unha correspondencia case "física" na súa concepción estruturalista e sistémica do espazo social que se corresponde co que denomina *centro* do sistema, fronte á *periferia*, que sería o espazo do non sagrado, do *non lexitimado* (que non é o mesmo ca *ilexítimo*). Isto lévao, nun razoamento de causa-efecto, a definir un *sistema de institucións central* que será encargado de exercer un poder que, nunhas ocasións é sinónimo de autoridade, e noutras, sinónimo de coherción (Shils, 1975: 6):

> those institutions which, trough the radiation of their authority, give some form to the life of a considerable section of the population of the society. The economic, political ecclesiastical, and cultural institutions impigne compellingly at many points on the conduct of much of the population in any society through the actual exercise of authority and the potential exercise of coercion, through the provision of persuasive models of action, and through a partial control of the allocation of rewards.

Esta reflexión sobre as institucións á luz dos conceptos de *centro* e *periferia*, ten certo paralelismo coa descrición que facía Bourdieu sobre os campos de produción maioritaria e restrinxida. Por iso, "The power of the ruling class derives from its incumbency of certain key positions in the central institutional system" (Shils, 1975: 12), e de aí a súa definición de "carisma", coma a calidade das persoas, accións, institucións, símbolos e obxectos materiais outorgada en función da súa suposta conexión cos poderes fundamentais e vitais, determinantes da orde social (Shils, 1975: 127). O carisma, polo tanto, é calidade dos líderes, das elites, daqueles que detentan as posicións de poder e que se *distinguen* dos que non teñen autoridade. A *distinción*, concepto clave na teoría de campos de Pierre Bourdieu, é, precisamente, un dos elementos reguladores da orde social debido a que marca o *valor* e, por conseguinte, o acceso á lexitimidade e ao recoñecemento. Todo isto é básico para entender no pensamento de Pierre Bourdieu a súa especial explicación da loita de clases aplicada aos campos artísticos, nunha constante e imprescindíbel procura da orixinalidade e o xenio, malia o carácter *monumentalizante* das institucións[21].

Ao mesmo tempo, as institucións son mecanismos de afirmación dos intereses de grupo a través do mantemento daqueles que detentan o poder simbólico e do reparto dos capitais, pois esas elites necesitan coordinar as súas accións a través de organizacións formais (as entidades

[21] "To the extent that its products [do campo de produción restrinxida] require extremely scarce instruments of appropriation, they are bound to precede their market or to have no clients at all, apart from producers themselves. Consequently they tend to fulfil socially distinctive functions, at first in conflicts between fractions of the dominant class and eventually, in relations among social classes. By an effect of circular causality, the structural gap between supply and demand contributes to the artists' determination to steep themselves in the search for 'originality' (with its concomitant ideology of the unrecognized or misunderstood 'genius')" (Bourdieu, 1993: 120).

digamos, fisicas, coma ministerios, academias ou asociacións) ou non formais (as posicións e accións con poder simbólico cunha presenza recoñecíbel no campo: crítica, premios, procedementos de xestión) que, en ámbolos dous casos, comparten unha función mediadora entre a produción e a recepción, para o control da orde do campo. As accións, haxa ou non organizacións formais, son en tódolos casos *coordinadas* dalgún xeito a través da dinámica do campo e das relacións entre os diversos axentes, e de aí que poidamos considerar igualmente institucións dun campo a entidades que non responden a unha autorregulación xurídica, pero si á regulación que lle impoñen as "regras do xogo" do propio campo no que se inscriben, de xeito que a tendencia é á formación de grupos de poder con intereses en común. Un exemplo evidente é a institución crítica, posúa ou non asociacións de críticos[22].

Por iso, podemos aplicar aquí aquelas "tres ces" que Meisel (1962: 4) outorgaba á constitucións de grupos de poder (elites) no seu propio proceso de institucionalización: *conciencia*, *cohesión* e *conspiración*, as tres como formas de expresión das loitas dentro do campo e como mecanismos para orientar as dinámicas de acceso ao centro e facilitar as relacións co poder. Deste xeito, os detentores do poder xeran arredor de si unha "mística da excelencia" que dá lugar ao "culto da elite" (Cohen, 1981), cousa que explica a capacidade de atracción do poder simbólico e a vontade de *semellanza* orixinada sobre a masa, mentres que esa elite continúa na súa procura da distinción, como único mecanismo para conseguir que a excelencia siga cubríndose da aura mística e mítica que, en definitiva, é quen a *institucionaliza* ou lle outorga lexitimidade. Por isto, é fundamental entender que o "culto ao poder" está na base da aceptación colectiva da *autoridade* das institucións e daqueles que as controlan, pois a definición simbólica dese poder será a que determine a

[22] Abner Cohen (1981: xvi), centrándose no estudo dunha sociedade especialmente conflitiva como é a sudafricana, explica isto a partir da necesidade de fórmulas para o recoñecemento dun grupo coma elitario: "The members of such an elite are not recognized *as a group*, but only as a category of persons who have achieved their status by merit, within a highly competitive system. However, even when this is actually the case, those who earn their way into elite status soon begin to coordinate their actions in an increasingly systematic and consistent way. They also seek to perpetuate their status and privileges by socializing and training their children to succeed them. Thus, the category evolves in time into a group with corporate interests. These particularistic interests are incompatible with the principle of equality of opportunity usually upheld by the formal constitution of society, and therefore cannot be advaced by a formal association."

fórmula organizativa das propias institucións e as súas relacións coa periferia do campo.

Velai temos o *quid* da cuestion: a existencia das elites e as relacions de poder que estabelecen por propia definición, obrigan a estudar os modos en que se exerce ese poder ou hexemonia (en termos gramscianos) sobre o resto dos axentes presentes no espazo social. É asi como chegamos a conceptos coma o de *mediacion* e o de *conflito*, pois ámbolos dous serán complementarios á hora de explicar a función que cumpren as institucións na tensa relación cunha colectividade dentro da que atopamos a aqueles que aceptan a lexitimidade das instancias no poder e aqueles que se rebelan e loitan, desde as súas propias posicións e empregando as súas propias cotas de poder simbólico, por accederen ás posicións centrais e mellor relacionadas.

É por isto polo que, cando falamos de institucións, non falamos só de simples mecanismos de relación social ou de organización (burocratizante) das relacións entre os distintos axentes que participan nunha actividade determinada. Falamos tamén, e moi especialmente, do artellamento colectivo das diferentes formas de poder e dos mecanismos de lexitimación simbólica que se van aceptando como *doxa* no espazo social. Cobra asi mais sentido a aplicacion ás mesmas do concepto de *gobermentalidade* de Michel Foucault e a relativización do concepto de *liberdade* cando se fala das instancias organizativas do espazo social.

Efectivamente, como dixeron Adorno ou Marcuse, a liberdade e a cultura semellan quizais o camiño á utopía fronte a un espazo no que as relacións económicas dominan as fórmulas de relación social, e quizais a crenza nunha afirmación deste tipo sexa indispensábel para poñer un límite á apetecíbel intervención estatal como é o da cultura, as artes e o pensamento (Harvey, 1990: 122). Porén, é necesario decatarse de que sobre as grandes palabras "cultura" e "liberdade" tamén teñen influencia esas relacións que incluso superan o eido económico e que se erixen en formas de comportamento do ser humano en sociedade. Como din Lamont e Lareau (1988: 159) citando a Bourdieu, a forma de poder máis penetrante é, xustamente, esa capacidade para a *distinción* a través de

símbolos que xeran as propias dinámicas de relación, así coma e o desexo, tan humano (diría Foucault), de dominar e, sobre todo, de manter o poder que, en definitiva, é o poder de acción, unha acción que, a priori, non ten por qué ser nin positiva nin negativa.

Esa acción, en definitiva, non pode ser exercida doutro xeito que non sexan as institucións: mecanismos e entidades aceptadas por todos, con lexitimidade para o reparto dos capitais, para pór orde e para mediar entre as diversas instancias no espazo social, e con capacidade, ademais, para diferenciar o bo do malo, o social do antisocial, o dominante e o dominado.

1.2Os procesos de institucionalización na cultura e o concepto de institución teatral

Tralo dito, non pode estrañarnos que o *Diccionario de Sociología* (Giner, Lamo & Torres, 1998) abra a súa entrada "Institución" afirmando que se trata dun

> concepto ambiguo, porque los sentidos que se le atribuyen y los referentes a los que es aplicado son muy variados, y no sólo entre las varias disciplinas, sino también entre las diversas tradiciones teóricas que compiten dentro de una disciplina.

É por isto polo que se fai necesario perfilar un uso do termo "institución" conciso e funcional dentro do ámbito que se estuda neste traballo, o sistema teatral galego. Queremos, de feito, insistir na entidade *real* do que consideramos institucións, identificábel con referentes concretos e cunha determinada función nunha sociedade dada, como diciamos arriba, sexa a través de organizacións formais ou non formais. Interésanos, tamén, unha aplicación concreta do termo ao campo cultural ou artístico.

En efecto, tralo visto, semella que a definición de *institución* vai algo máis alá cá clásica visión de Talcott Parsons coma mecanismo para a

integración dos sistemas de acción e dos sistemas sociais, xa que a noción de *eficacia* e a institucionalización como proceso polo que as normas se converten en fins en si mesmas, derivada da súa reflexión, en certa maneira se contradí co concepto de *loita* coma dinámica inevitábel de organización do espazo social, unha dinámica na que existen procesos de institucionalización orientados, xustamente, a transgredir certas normas, como ben demostran os campos artísticos. Neste sentido, opinamos que as institucións non teñen por qué ser consideradas nin posibilitadoras nin obstaculizadoras da integración social, senón entidades ao servizo dos intereses daqueles que detentan distintas formas de poder e que garanten a relación (*median*) entre os distintos axentes dun campo concreto ou entre os distintos campos que conviven nun espazo social determinado.

Por iso, resulta suxestiva a visión de Philip Selznick cando indica que, ao iren incorporando distintos intereses e valores, as institucións van perdendo a súa finalidade puramente instrumental e adquirindo un valor substantivo ou mesmo simbólico. Selznick supera así a tradicional definición de David Lewis, quen afirmaba que unha institución non é máis ca unha *convención*, algo que xorde cando tódalas partes teñen un interese común en que exista unha regra que asegure a coordenación ou a orde.

Para Philip Selznick, a institución é moito máis: unha entidade que pode chegar a estabelecer mesmo as convencións que nos rexen. Segundo Selznick, a institucionalización é un proceso paralelo á socialización, porque, como idea abstracta e fóra de connotacións normativas, "institutionalization is the emergence of orderly, stable, *socially integrating* patterns out of unstable, loosely organized, or narrowly technical activities" (Selznick, 1992: 232). Isto débese a que, como ten sinalado Mary Douglas (1996: 75), as institucións fixan procesos de xeito que se lexitimizan estabelecendo agrupacións de carácter social, seguindo polo xeral un patrón determinado que comeza cun feito formal, coma por exemplo a aceptación dun estatuto ou unha lei que á súa vez, en realidade, deriva dunha regularidade e dunha lexitimidade preexistentes, sen as cales sería impensábel dar consistencia *formal* e *visíbel* a esa agrupación social que denominaremos institución.

Para Selznick (1992: 232), porén, unha forma social que pode ser un grupo ou unha práctica, mesmo ámbalas dúas, institucionalízase á medida que medra e se adapta, asumindo unha característica distintiva ou unha función que non ten por qué ser preexistente. Esta visión funcionalista das institucións e os procesos de institucionalización ten un sentido fundamental na teoría de Selznick, xa que estas se explican coma espazo que recibe intereses, "or is charged with meaning as a vehicle of personal satisfaction or aspiration". Deste xeito, unha institución ten sentido polo lugar concreto que ocupa en relación con todo un sistema social, e perdura porque tanto as persoas coma os grupos ou comunidades teñen interese na súa continuidade (Selznick, 1992: 233) ao percibiren nela un sentido que determina formas de actuar e que vén determinado por necesidades de orde práctica. Así, non semella de todo axeitada a afirmación de Mary Douglas (1996: 75) quen, nunha explicación xenética e bioloxicista do concepto de institución[23], estabelece coma criterio para saber se unha convención se institucionalizou a posíbel resposta á pregunta "por que isto se fai así?":

> […] aunque la primera respuesta pueda venir expresada en términos de mutua conveniencia, la respuesta final, al cabo del interrogatorio, acabará remitiendo al modo en que aparecen los planetas en el firmamento o a la manera en que se comportan naturalmente los humanos o las plantas.

Estas precisións de carácter funcional, por iso, levan a Selznick a estabelecer unha diferenciación entre "organización" e "institución" que pode ser útil á hora de entendermos un aspecto existencial ou físico e outro funcional, respectivamente, referíndonos a esas entidades lexitimadas nas que se reúnen agrupacións sociais. Por iso, existe un procedemento en dous pasos para que unha organización pase a ser unha institución, requeríndose primeiro unha percepción da necesidade de dar solucións formais a problemas de economía e coordenación a través da autoridade e da disciplina; despois, nun segundo momento, requírese unha estrutura non formal composta de actitudes, relacións e prácticas

[23] "Es así como las instituciones sobreviven a la etapa en que son frágiles convenciones: se fundamentan en la naturaleza y, por lo tanto, en la razón. Al hallarse naturalizadas, forman parte del orden del universo y, de este modo, pueden presentarse como bases de una argumentación." (Douglas, 1996: 83)

que xorden da interacción social con diferentes personalidades, valores e intereses, formando unha sorte de "sistema operativo" de *control* que se engade de forma produtiva ao "sistema formal" co que se inicia toda organización social. Selznick (1992: 233), por tanto, estabelece a distinción nos seguintes termos:

> A "pure" organization is a special-purpose tool, a rational instrument engineered to do a job, a lean, no-nonsense system of consciously coordinated activities. An institution, on the other hand, is better understood as a product of social adaptation, largely unplanned, often a result of converging interests. A given enterprise need not be solely either one or the other. On the contrary, most are complex mixtures of designed and adaptive problem-solving. The more settled the practice, the more firmly vested the interests, the more values at stake, the more sense it makes to speak of "an institution".

Unha organización, logo, é un instrumento organizado para realizar un traballo determinado, mentres que unha institución é o resultado de "intereses converxentes" cunha funcionalidade social. As dúas nocións, de feito, adoitan convivir nunha mesma realidade, pois a miúdo as organizacións sociais adquiren co tempo carácter institucional, xa que a súa capacidade para resolver problemas ("adaptive problem-solving") outórgalles progresiva lexitimidade grazas á súa adquisición de *valor*[24]. O Centro Dramático Galego coma organización que nace co obxectivo concreto de xestionar o teatro de filiación pública en Galicia é un exemplo claro de institución que, xa desde a súa propia xénese, vencella o carácter institucional propio do seu carácter político e público (lexítimo, por tanto, nas sociedades democráticas) á súa condición obxectiva de organización social que mesmo é vencellábel a un espazo físico. Pola súa banda, unha organización como a Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena de Galicia é un exemplo de cómo unha organización se institucionaliza progresivamente, adquirindo cotas de lexitimidade e visibilidade grazas á súa progresiva adquisición de *funcións* dentro do sistema teatral.

[24] "the most significant meaning of 'to institutionalize' is 'to *infuse with value* beyond the technical requirements of the task at hand'" (Selznick, 1992: 233).

Cómpre entender, ademais, que todo proceso de institucionalización conduce a un "ideal de comunidade" que, sen dúbida, determina formas de cohesión social. Isto, como non podía ser doutro xeito, explica a importancia das institucións nas relacións entre os seus respectivos sistemas artísticos e o campo do poder, así coma a súa forte funcionalidade na xestión de movementos sociais e comunitarios. Como exemplo disto, parécenos clara a importancia das institucións políticas galegas no proceso de aceptación social da identidade, esencial para entender as dinámicas políticas e o reparto de poderes trala aprobación do Estatuto de Autonomía de Galicia (1980). Nace así, a través das institucións, un sentido de cultura corporativa determinado por obxectivos específicos e formas comúns de pensar e decidir. Estas, lonxe de toda inxenuidade, xorden de sutís incentivos, de múltiples intereses e de dinámicas de cooperación e conflito que nos conducen a observar nos procesos de institucionalización un reflexo das dinámicas que se xeran en todo campo social, como ten demostrado Pierre Bourdieu.

Unha organización social institucionalizada é, ademais, un espazo de valor e un centro de poder (Selznick, 1992: 237). Desde fóra dela mesma, en efecto, hai un interese en facer da institución unha parte integral de toda a comunidade recoñecéndolle os obxectivos e a súa autonomía moral. De feito non cabe dúbida de que este aspecto, o moral, está na base da súa lexitimidade social como elemento que xera eficiencia, eficacia e integridade[25]. Trátase, cómo non, das características da *autoridade* coma entidade que xera algunha clase de poder, sexa este en forma de asentimento, deferencia ou obediencia.[26] Velaí a base da

[25] Así, esta teoría das institucións, segundo o propio Selznick recoñece (1992: 254-255), achégase ao que Habermas denominaba *Lebenswelt*, coma concepto enfrontado ao "sistema" sempre tecnoloxicista, funcional e instrumental. O *Lebenswelt* ("mundo da vida" ou "espazo vital", nunha tradución libre) é o eido das condutas adaptativas e autoimplicadas onde as persoas interactúan coma unidades orgánicas e non coma simples actantes, o espazo onde se dá a experiencia cultural e social na que o emprego simbólico dos significados é funcional, cuestión que aproveitan as institucións, xustamente, na súa vertente moral e socialmente lexitimada.

[26] Max Weber (1968: 212: 245) fala de diversos "tipos de autoridade" que marcaron toda a reflexión posterior sobre a institucionalización das formas de poder. Para el, hai unha "autoridade tradicional" vencellada a hábitos inmemoriais e prácticas sociais incuestionábeis que xeran unha obediencia de carácter persoal que determina as relacións de poder entre os individuos. Tamén habería unha "autoridade racional" que se basea na crenza de que as regras dependend de elementos de orde impersoal, de xeito que se xera unha obediencia ao sistema na que se basea o poder social. Finalmente,

lexitimidade: "Some rule, it is said, and others obey, because they share certain beliefs called principles of legitimacy" (Selznick, 1992: 268).

Como se pode imaxinar, a distancia entre ese emprego do poder e a autoridade política é pequena, de xeito que *gobernar* ten que ver co control total da institución en sentido amplo, a través do control da opinión pública, da acomodación de intereses e determinando qué finalidades deben priorizarse en función das necesidades de todos (Selznick, 1992: 290), todas elas labores de *mediación*. Ademais a autoridade sérvese a miúdo (pero non sempre) da *burocracia* como instrumento desde o que actuar, unha burocracia que, por regra xeral, xestionan as institucións, aproveitando a súa efectividade formal coma organizacións sociais e a súa lexitimidade para o estabelecemento da orde.

Polo tanto, cómpre definir a *institucionalización*, coma un proceso mediante o cal se regulariza formalmente as pautas de comportamento, os sistemas de valores e as relacións de poder no marco do espazo social. Por iso en socioloxía a institucionalización é sinónimo da constitución da orde social (Giner, Lamo & Torres, 1998: 383).

1.2.1Institucións culturais e sistema teatral

1.2.1.1As institucións culturais

Tendo en conta as características xerais do concepto de institución vistas anteriormente, cómpre que tratemos agora de centrar a reflexión no ámbito estritamente cultural e teatral.

As institucións culturais son aquelas entidades, mecanismos e formas de organización capaces de:

Weber sinala unha "autoridade carismática" que posúen os "profetas" e "heroes" xa que son considerados individuos extraordinarios, de xeito que non xeran obediencia, senón un efectivo "sentimento de débeda".

a) Manter unha orde cultural, determinada polos intereses dos axentes presentes no campo cultural ou artístico e as súas relacións co campo do poder e, en xeral, con todo o espazo social.

b) Mediar entre os distintos axentes do campo cultural ou artístico, de xeito que garanten as dinámicas da produción, o consumo e a difusión das obras no mercado.

c) Estabelecer os criterios para a aceptación colectiva da *doxa* en materia cultural e do *habitus* do campo artístico, a través da conformación dun canon de valores e a través da priorización de intereses non contraditorios cos intereses doutros campos en relación co campo cultural.

d) Asegurar o mantemento dos intereses daqueles axentes que posúen capital simbólico, así como as formas de adquisición do capital que lles garante o mantemento nas posicións de poder, pero que, ao tempo, tamén posibilita o acceso a esas posicións daqueles que, nun principio, se encontran en espazos periféricos do campo.

e) En consecuencia, lexitimar as dinámicas, accións, entidades e os sistemas de valores que servirán tanto para a conformación do canon como para a súa modificación, de xeito que tamén posibilitarán o acceso ao poder desde as posicións heterodoxas (a periferia, o campo de produción restrinxida) e incluso o cuestionamento e modificación da doxa.

Non fai falla ser moi perspicaz para decatarse de que estas funcións ou cometidos das institucións culturais propoñen problemas derivados da súa propia definición: como se integran as institucións culturais nas sociedades occidentais modernas (a galega)?, de que maneira se artellan os procesos de lexitimación para que unha institución cultural teña capacidade de acción?, máis aínda, como teñen lugar os procesos de institucionalización en espazos conflitivos nos que a doxa, o canon e o poder (termos básicos na nosa argumentación) son constamente cuestionados?; como se exerce a mediación alí onde o conflito e a pouca

autonomía do campo cultural dificultan as relacións entre as diversas instancias e actividades do cultural?

O camiño para ir resolvendo todas esas cuestións debe pasar, primeiramente, pola relación entre cultura e sociedade, así coma o lugar que, dentro desa relación, ocupan as institucións culturais. Neste sentido, cómpre non perder de vista a converxencia entre cultura e Estado propia da estruturación da política moderna onde se salvagardan moitas das funcións sociais do Estado.

Non debemos esquecer, de feito, que nese deseño do Estado moderno non só cobran importancia as institucións, digamos, políticas, senón tamén toda unha serie de formacións de carácter civil que, non sendo directamente dependentes da organización do Estado, si son posibilitadas por el e polos *valores* que alicerzan a constitución do mesmo (democracia, liberdade, igualdade, separación de poderes...). Desde a Ilustración (esencialmente en Francia), as dúas categorías, *cultura* e *Estado*, son vistas coma os espazos nos que se realiza a máis alta expresión do ser humano e da liberdade, alén de ir configurándose a cultura coma o elemento que *forma* os cidadáns para o Estado moderno.

Esta reflexión, de feito, é a que leva a David Lloyd e a Paul Thomas a darlle a volta á dicotomía coa que Raymond Williams titulaba o famoso *Cultura e sociedade* (Williams, 1963) e a propor unha reformulación da cuestión a través do par *cultura* e *estado* (de aí o título do seu libro, *Culture and the State*, unha irónica paráfrase do libro de Williams), pois eles entenden que, historicamente, é a configuración politolóxica, ética e estética da noción de Estado desde o século XVIII quen determina a relación coa cultura, xa que os factores que poderían ser considerados "sociais" son, en realidade, consecuencia desa revolución conceptual que supuxo a creación do Estado moderno a partir da Ilustración.

As institucións culturais, dalgunha maneira, serán os indicadores desa confluencia entre cultura e Estado para artellaren o funcionamento de ámbalas dúas entidades dentro da sociedade ata o extremo de formaren unha unidade indisolúbel. De feito, Lloyd e Thomas, tratando

de ir máis alá na proposta conceptual de Foucault sobre a *gobermentalidade*, propoñen unha cuestión que nos parece extremadamente suxestiva: por qué chega un punto no que as institucións do Estado se converten en evidentes ata o extremo de semellaren naturais, imbricándose no sentido común da poboación? Levando isto ao eido específico das institucións culturais, a súa pregunta faise transparente ao expresar a conversión do suxeito en cidadán a través das mesmas. Neste sentido, é importante non esquecer aquela definición xa comentada (*vid. supra*) de cultura coma "estilo de vida" que se vai conformando mediante o conxunto de costumes, coñecementos e valores que se institucionalizan e fan parte do sentido común dunha poboación. Por iso, "the effectivity of developments and transformations gathered under the concept of an emergent governmentality requires not only disciplinary institutions themselves, but a certain *idea* of the state" (Lloyd & Thomas, 1998: 2), unha idea que se configura a través do pensamento colectivo e cultural no sentido de Raymond Williams e que se perpetúa mediante os mecanismos xerados polo propio Estado para tal fin e toma forma a través das institucións. Deste xeito, xérase unha dinámica de acción na que cultura e Estado interactúan sobre o espazo social, nun reparto de funcións no que entran en xogo as nocións de interese e mediación (Lloyd & Thomas, 1998: 14-15):

> Culture is to a civil society conceived as the site of the war of all against all a domain of reconciliation, precisely as is the state. But while the function of the state is to mediate conflicts among interest groups, it is the function of culture to interpellate individuals into the disposition to disinterested reflection that makes the state's mediations possible. Culture produces the consensual ground for the state form of representative democracy drawing the formal or representative disposition in every individual out of each person's concrete particularity.

Aquilo que se considera "cultura" e aquilo que se considera "Estado", polo tanto, estabelecen unha tensión de forzas que serven para exercer unha especie de mutuo control: o campo cultural xera as dinámicas teoricamente desinteresadas de heterodoxia e cuestionamento do poder, mentres que o Estado (poder político) media entre os intereses

do grupo para *pór orde* nas dinámicas de toma de posicións no campo cultural e para organizar o acceso ás formas de capital (esencialmente cultural e económico) que non só garantirán a continuidade das dinámicas no campo cultural, senón tamén a actividade dentro do campo do poder, antesala do propio Estado. As institucións culturais, como xa sinalamos, encóntranse xustamente no espazo fronteirizo entre un campo e outro debido á súa función *mediadora*, coma condutos polos que se combinan as dinámicas comúns e as relacións que permiten esa relación case indisolúbel entre cultura, Estado, sociedade e poder.

Este lugar intermedio entre o eido civil e o político que ocupan as institucións, é o que leva a Raymond Labourie a entender o que el denomina *institucións socio-culturais* coma a expresión dun proxecto de integración e estruturación da vida social, de xeito que se encargan de "développer la communication, transformer les rapports sociaux, rendre les hommes créatifs et maîtres des langages, désenclaver la culture, la relier à la vie quotidienne ou la faire surgir d'elle" (Labourie, 1978: 9-10). Por iso, o termo de "institución" que el emprega tamén é concreto (Labourie, 1978: 46):

> Le terme "institution" utilisé ici désigne les oeuvres, les entreprises qui s'établissent juridiquement avec un système d'organisation destiné à réaliser une idée, un projet et qui proposent des formes d'activités qui préexistent à l'individu. Il ne s'agit pas de l'institution comprise dans son sens sociologique, les plus répandu aujourd'hui, comme un ensemble d'actes, d'idées, de croyances, de modèles de comportement que les individus voient s'imposer à eux dans une société donnée.

Obras, proxectos estabelecidos xuridicamente, organizadores de actividades que "preexisten ao individuo", di Labourie, probabelmente entendendo que o individuo é tal en tanto que é cidadán e que a acción cultural responde a unha dimensión estética de raigame individual (a inspiración artística), que, nese sentido persoal, non depende absolutamente da integración do individuo no Estado. Aínda que quizais debamos relativizar esta idea, pois a definición da cultura á medida que se desenvolven as sociedades occidentais industrializadas (capitalistas, dirían Adorno e Marcuse, ou Raymond Williams) implica cada vez máis que o

propio momento individual creativo se vexa absolutamente condicionado e determinado polas dinámicas de produción industrial e pola redefinición dos produtos culturais coma obxectos de consumo. Nesta orde de cousas, volve rondarnos unha reflexión (redefinición?) sobre a liberdade do creador, ou, incluso, sobre a categoría do creador en si, cousa que nos desviaría da nosa argumentación agora mesmo.

Peter Bürger ten aplicado o concepto de institución á literatura, con resultados nos que nos interesa o seu carácter normativo, aínda que non tanto o seu emprego concreto do concepto de institución, esencialmente estético-canónico. Para Bürger, o concepto "literary institution" non significa a totalidade das prácticas literarias dun período dado, senón que a institución debe posuír unha serie de trazos distintivos que resume nos seguintes: servir para propósitos determinados no sistema social como conxunto, desenvolver un código estético que distinguirá a "institución literaria" doutras prácticas do literario, e determinar as pautas de comportamento tanto de produtores coma de consumidores (Bürger 1983: 422). É máis, o autor aínda indica máis tarde (Bürger, 1985: 7) que

> In the sociology of art and literature, the concept "institution" is occasionally used to refer to establishments such as publsihing, the book-trade, the theater and museums which mediate between the individual work and the public. It is not in this sense that we will speak of art as an institution in what follows. Instead, we will use the concept to refer to the definitions of the function of art in its social contingency and the changes in that function from period to period.

Na nosa opinión, non son contraditorias esas dúas definicións das que fala Bürger, e, de feito, ámbalas dúas están contidas no concepto de *institución cultural* que nós manexamos, xa que a propia definición de "arte" ou de "cultura", como demostra Pierre Bourdieu, é indisolúbel desoutros factores, categorías ou axentes que serven de *mediadores* entre a obra individual e o público, ou entre o campo artístico e o espazo social. De feito, na noción de "arte coma institución" da que sempre falou Bürger desde o seu estudo sobre a vangarda en Europa, aínda cumpriría ter en conta que hai elementos alleos ao propio ámbito das ideas estéticas

e ideolóxicas que inflúen na configuración do "status which art as an autonomous entity occupies in bourgeois society" (Bürger, 1986: 9)[27], uns elementos que se identificarán en boa medida con aqueles aspectos que, no campo, adquiren valor e, por tanto, pasan a ser considerados capital simbólico.

Tamén é interesante, unha vez máis, a visión disto que dá Raymond Williams (1982) cando distingue entre "produtores culturais" e as súas institucións e formacións, é dicir, as relacións variábeis nas que se foron organizando a si mesmos os produtores culturais. De feito, non debe pasar desapercebido o feito de que Williams vencelle a noción de "institución cultural" ao poder a través destes conceptos que, dun xeito ou doutro, denotan a capacidade de control desde os grupos dominantes no espazo social e no político. O seu termo "artes integradas" é, creo, abondo gráfico sobre a relación entre a oficialidade e a arte.

Para Williams, hai un feito constatábel historicamente que é o xurdimento do que el denomina os "artistas institucionalizados" (termo semellante ao de "intelectual orgánico" de Gramsci), que pouco despois dará lugar ao "recoñecemento oficial" ou "padroado", termos que implican, segundo Williams, unha *decisión consciente* desde as instancias no poder: recoñecer un poeta, actuar como patrón del. Por iso, nesa fase temperá da organización cultural da sociedade, Wiliams identifica *institución* e *padroado*, un padroado que, por certo, pasaría do eido do privado (familias ricas, nobres) ao espazo público a través do Estado. Despois, di Williams, hai un período longo no que as relacións de padroado e mercado das artes se superpoñen, aínda que, nun principio, son actividades facilmente distinguíbeis: "La producción para el mercado implica la concepción de la obra de arte como una mercancía, y la del

[27] De feito, Bourdieu explica cómo o campo cultural crea as súas propias institutcións coma un mecanismo de loita ou confrontación coas institucións doutros campos, fundamentalmente o do poder, e para iso pon o exemplo da literatura de vangarda e a creación de institucións (formais) propias que ían alén da propia conceptualización estética da literatura: "Owing to its objectively contradictory intention, it exists only at the lowest degree of institutionalization, in the form of words ('avant-garde', for example) or models (the avant-garde writer and his or her exemplary deeds) which constitute a tradition of freedom and criticism, and also, but above all, in the form of a field of competition, equipped with its own institutions (the paradigm of which might be the *Salon des refusés* or the little avant-garde review) and articulated by mechanisms of competition capable of providing incentives and gratification for emanciaptory endeavours." (Bourdieu, 1993: 63)

artista, por más que él se defina de otra forma, como una clase particular de productor de mercancías" (Williams, 1982: 41).

Porén, para Raymond Williams as institucións culturais non poden (ou non deben) ser comprendidas só en función do mercado empresarial, pois non só basean a súa acción na posesión de capital económico, e de aí que distinga tres tipos de institucións "post-mercantís": a "institución moderna do padroado", a "intermedia" e a "gobernamental" (Williams, 1982: 51). A definición de cada unha delas oscila entre os termos económicos e os políticos. O *padroado* moderno ten que ver co feito de que hai artes que na actualidade non producen gañancias ou non son viábeis no mercado, así que acaban sendo sostidas por institucións específicas (fundacións, clubes de subscriptores ou mecenas privados). A institución "intermedia" sería aquela que, non sendo vinculábel directamente ao Estado, si se sostén fundamentalmente a través de diñeiro público en función de programas de apoio a determinadas artes (moitas radios e televisións, por exemplo, que dirixen a súa propia produción mais dependen do capital estatal). E por último, hai para Williams institucións culturais que se converteron en estatais, especialmente os medios de comunicación. Porén, o autor ten tino de indicar que tamén hai que considerar o que el denomina "formacións", é dicir, "formas de organización e autoorganización que parecen moito máis achegadas á produción cultural" e que el identifica con gremios por oficios, academias, sociedades profesionais, exposicións, etc.

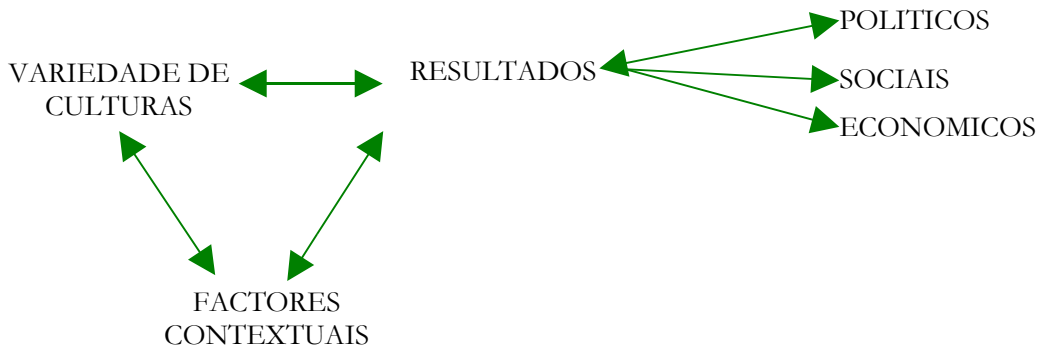
De tódolos xeitos, a integración das institucións culturais (tanto as dependentes do estado coma da organización cívica dos individuos) dentro do espazo social responde a dinámicas que, cremos, son moito máis complexas ca iso. No seu propio sentido de institución, Williams non debería reducir a relación do produtor dentro da entidade pública a ser un simple asalariado: alguén pode ser un autor institucional e, ao mesmo tempo, non ter vencello contractual co Estado. De feito, trátase dunha dinámica moito máis sutil que ten que ver máis coas relacións de poder e co prestixio público.

De feito, o sentido que Williams lle dá ao concepto de "formación" tamén está relacionado co noso de "institución", xustamente no sentido máis indirectamente vencellado ás formas de poder político e de xestión cultural desde o aparello administrativo do Estado, pero tamén é certo que, ás veces, dá a sensación de que, para Williams, a diferenza entre "formación" e "institución" é puramente cuantitativa (máis grande a institución), cando probabelmente debería tratarse dunha cuestión de grao en función da relación coas instancias co poder político e / ou civil. Na nosa opinión, o par "formación" / "institución" de Raymond Williams non é operativo en absoluto, e de aí que prefiramos simplificar e falar simplemente de "institucións culturais" que terán diferentes relacións co eido político e diferentes funcións dentro do campo cultural e dentro do espazo social.

Independentemente das disquisicións conceptuais, o certo é que a conciencia pública ou social da cultura e a necesidade do seu regulamento a través de diferentes tipos de institucións parece hoxe en día evidente, como demostran numerosas fórmulas de artellamento político e legal das mesmas dependentes de diversos organismos. O feito de que a Declaración Universal dos Dereitos Humanos, no seu Artigo 27[28] estabeleza o dereito á cultura e a garantía da mesma, denota ata qué punto se chegou a aquela naturalidade da presenza institucional da cultura no Estado da que falabamos máis arriba.

Esa evidencia débese, na nosa opinión, a que o artellamento público da actividade cultural chegou a un extremo de complexidade e de interrelación con diversos campos que, dun xeito ou doutro, fan que a visibilidade de distintas formas de cultura e a súa inserción na vida diaria a convertan nun aspecto *normal* da sociedade, isto é, integrado como modo de vida e como parte de múltiples prácticas sociais fundamentais nas sociedades do benestar: o lecer, certos hábitos económicos, as formas de relación social, etc. Isto pódese expresar graficamente:

[28] "1. Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten. 2. Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora."



Fonte: Modificado a partir de Lane & Ersson, 2002: 9

O que Lane & Ersson denominan "contexto" amósase, daquela, como factor fundamental á hora de definir a cultura e as súas implicacións sociais, xa que, sen este, sería imposíbel entender o papel xogado pola política, a economía e os parámetros sociohistóricos na acción cultural nunha sociedade dada.

Con todo, aquí consideramos que este razoamento ten ida e volta: a cultura ten unha importancia crucial coma valor simbólico que dá lugar ao xurdimento de políticas, movementos sociais e económicos específicos que se axustan á concepción pública e ao lugar social da cultura coma actividade socioartística, mais dun modo consciente. Lane e Ersson consideran os resultados políticos, sociais e económicos coma consecuencias intrínsecas do espazo ocupado polas culturas na comunidade, entendendo, ademais, cultura nun senso moito máis amplo. Pero, na nosa opinión, as puntas de frecha deberían estar nos dous extremos da liña (de aí a nosa "modificación" do esquema), pois existe entre todos eses parámetros un proceso de retroalimentación, de xeito que os factores políticos, sociais e económicos tamén deben ser considerados como parte dos "factores contextuais" que condicionan fortemente a variedade das culturas. Isto xustifica, sen ningunha dúbida, a expansión da cultura globalizada.

Esta relación entre cultura e Estado fai necesaria, tamén, unha aproximación política á cultura e viceversa, debido á interrelación real, non só teórica, que as vencella. Os estudos culturais son actualmente o

marco teórico que máis se achega a esta necesaria reflexión sobre o asunto que nos proporciona unha visión da política non só circunscrita ao ámbito da lei e da intervención directa do Estado, senón enriquecida cunha reflexión ideolóxica, filosófica, ética e estética sobre o lugar ocupado pola política en relación cos diferentes ámbitos do espazo social e cultural. Neste sentido, resulta iluminadora a idea de Jordi Dean sobre os estudos culturais como mecanismo de ver "*how* things are political", mais alá do cliché de que todo é político, un cliché que nos imposibilita para determinar de qué maneira un acontecemento, un texto, ou unha actividade cultural, por exemplo, se converten en asunto de política. Ou, máis aínda, "It does not give us any insights into the way disconnected figures and themes become linked together into a particular power formation" (Dean, 2000: 6). O estudo das institucións culturais, creo, é un deses ámbitos que pode dar luz sobre esas formas de artellamento da cultura no espazo social, tendo en conta, ademais, que a política non é outra cousa cá organización formal da vida en sociedade.

1.2.1.2 As institucións teatrais

Tendo en conta ese crisol de relacións ao que nos vimos referindo, non temos máis opción que considerar as dinámicas culturais e, dentro delas, as especificamente teatrais, coma espazos sociais onde, na actualidade conflúen diversos aspectos:

a) Simbólico, debido a que o campo cultural é o principal provedor de símbolos e valores que serven para a configuración da identidade e para o estabelecemento das relacións co campo do poder.

b) Social, debido a que o campo cultural está inmerso no espazo social, reflectindo as súas dinámicas e intercambiando posicións con outros campos sociais, especialmente co campo do poder.

c) Económico, debido a que os condicionantes económicos son fundamentais na comprensión do contexto (un lugar, un tempo) no que se inscribe o campo artístico, fortemente determinado,

tamén, polas condicións impostas polo mercado, o nivel de vida e os hábitos de consumo de tódolos axentes inmersos no mesmo, sendo de consideración que todos eles son consumidores reais dalgún tipo de produto cultural.

d) Político e ideolóxico, debido, por unha parte, á súa inmersión no espazo social e á relación coa organización política do mesmo, e, por outra, á súa especial relación co campo do poder. As dinámicas de relación con eses dous eidos, determinan a consideración da cultura coma un ámbito de aplicación directa e indirecta da acción do Estado.

Cada un deses aspectos determina unha función e un ámbito de acción propio de diferentes tipos de institucións que, no seu conxunto, artellan a organización do teatro dentro do espazo social e as súas relacións con outros sistemas artísticos cos que se relaciona ou, segundo os casos, dos que depende. Deste xeito, o aspecto simbólico terá que ver con aquelas institucións capaces de xerar e proporcionar o acceso ao capital cultural; o social, con aquelas institucións que xestionan o emprego con fins cívicos do teatro dentro da sociedade; o aspecto económico dará lugar a institucións que integran o teatro nos modos de produción industriais; e a dimensión política virá determinada por institucións vencelladas ao poder político (o Estado) encargadas de xestionar integrar no ámbito público a actividade teatral:

Función	***Palabra clave***	***Exemplos***
Simbólica →	Capital cultural, simbólico, social	Crítica, Academias, Ensino, Asociacionismo, Premios
Social →	Cidadanía, participación, lecer	Redes de bibliotecas, redes de teatros, casas de cultura
Económica →	Industrias culturais	Dereitos de autor, produtoras, editoriais
Política →	Políticas culturais	Ministerios de Cultura, Teatros públicos, Censura

Non se pode pensar, con todo, que estas categorías son compartimentos estancos, nin tampouco que existen todas esas institucións, cumprindo todas esas funcións, en tódolos sistemas teatrais.

A súa presenza e funcionalidade en cada contexto dependerá, por unha banda, do grao de autonomía do sistema e, por outra, do grao de complexidade do espazo social e político no que se inscribe. Así, por exemplo, en Galicia poderemos notar que hai institucións teatrais que non teñen unha intervención directa no sistema, como sucede, por exemplo, co sistema educativo ou academia, cumprindo a crítica algúns dos obxectivos desas entidades. Cada unha desas funcións e as institucións que se derivan son aspectos principais dun todo no que a *institución teatral* materializa en entidades ou referentes reais para os cidadáns todas e cada unha desas funcións, dotando a cultura de lexitimidade, prestixio, optimidade e poder, respectivamente.

É por isto polo que, á hora de describir as institucións teatrais nun determinado contexto, será necesario estabelecer previamente as condicións simbólicas que serven como *sentido común* (Bourdieu, 1995) daqueles que interveñen nas dinámicas teatrais (as formas de capital que funcionan no sistema teatral), así coma os seus hábitos de actuación individuais e colectivos (dinámicas de lecer e consumo), os determinantes económicos (empresas teatrais e economía do teatro) e, por último, o deseño de políticas orientadas á integración do teatro dentro de todas esas dinámicas propias do espazo social en relación, tamén, coas estruturas de poder.

Isto é fundamental para comprendermos o espazo ocupado polo teatro nos contextos socialmente conflitivos, sobre todo cando o conflito ten que ver coa cuestión da identidade ou con categorías especialmente relevantes dentro do campo cultural: a lingua, a definición colectiva do concepto de cultura, o sistema de valores canónicos, qué é arte...

Por iso, Itamar Even-Zohar, tomando prestado e comparando implicitamente a súa teoría de polisistemas co esquema comunicativo de Roman Jakobson, sitúa a *institución* no eido do que Jakobson denominaba *contexto* (Even-Zohar, 1990b: 31), aínda indicando inmediatamente que "the major difference perhaps lies in my introduction of the 'institution' where Jakobson has 'context'", xa que na teoría de polisistemas non se trata, como para Jakobson, de que o contexto sexa unha entidade ou ben

verbal ou ben capaz de ser verbalizábel para servir como referente, senón que se trata de que, no contexto, se estabelece un acordo non só baseado na existencia dun código común, senón tamén na "interference of some socio-cultural institutions" (Even-Zohar, 1990b: 32).

Contexto será, por tanto, o espazo social onde ten lugar a actividade institucional e onde se xeran as relacións de mediación tanto intra coma intersistémicas. Así, a institución *sociocultural*, para Even-Zohar, é contextual no sentido de que, como o seu nome indica, vencella sociedade e cultura a través de entidades que constitúen unha base de referencia común para os axentes inmersos no sistema[29].

Even-Zohar definiu a *institución* dun sistema artístico no traballo inaugural no que describía o sistema literario nos seguintes termos (Even-Zohar, 1990b: 37):

> The "institution" consists of the aggregate of factors involved with the maintenance of literature as a socio-cultural activity. It is the institution which governs the norms prevailing in this activity, sanctioning some and rejecting others. Empowered by, and being part of, other dominating social institutions, it also renumerates and reprimands producers and agents. As part of official culture, it also determines who, and which products, will be remembered by a community for a longer period of time.

Alén diso, aínda engade qué entidades se inclúen baixo o termo de institucións (literarias): parte dos produtores, "críticos" (en calquera forma), editoras, publicacións periódicas, clubes, grupos de escritores, corpos gobernamentais como ministerios, oficinas e academias, institucións académicas nas que se inclúen escolas e universidades, ou os medios de comunicación, entre outras.

Even-Zohar tamén indica que dentro das insitucións existen loitas pola dominación entre grupos que ocupan o centro do sistema, converténdose no *establishment* que, malia todo, pode ser reemprazado

[29] Even-Zohar (1990b: 34) fala, ademais, dunha "interdependencia" dos distintos factores do polisistema que está, polo que se deriva das súas propias palabras, bastante determinada pola institución: "[…] a CONSUMER may 'consume' a PRODUCT produced by a PRODUCER, but in order for the 'product' (such as 'text') to be generated, a common REPERTOIRE must exist, whose usability is determined by some INSTITUTION. A MARKET must exist where such a good can be transmitted. None of the factors enumerated can be described to function in isolation, and the kind of relations that may be detected run across all possible axes of the scheme."

por un grupo de *innovators* que poden ter ocupado unha institución determinada, modificando as normas a aceptar polo conxunto dos axentes presentes no sistema. Por outra banda, Even-Zohar insiste (citando para iso a Pierre Bourdieu), en que tanto a natureza da produción coma a do consumo están gobernadas pola institución e o seu éxito dependerá do esforzo institucional dadas as correlacións con tódolos demais factores que actúan no polisistema e dado, ademais, que a institución non está unificada, xa que non hai "building on a certain street, although its agents may be detected in buildings, streets and cafés" (Even-Zohar, 1990b: 38).

Pero cando Even-Zohar reformula a súa teoría de polisistemas a través, fundamentalmente, dun afondamento teórico na noción de repertorio (Even-Zohar, 1997[30]), a función da institución dentro do sistema aparece máis perfilada, xa que é a relación entre institución, mercado e repertorio a que, para el, definirá as características da produción e o consumo, xa que alén da dispoñibilidade do repertorio, o seu emprego no marco do sistema deberá ser lexítimo, e esa lexitimidade só pode ser proporcionada polas institucións e o mercado (Even-Zohar, 1999: 32-33). É por isto, xustamente, polo que a propia configuración dun repertorio no noso caso teatral terá moito que ver coa acción dos grupos e individuos que ocupan as posicións dominantes, grupos, di Even-Zohar, "a los que me refiero bajo el extendido nombre de 'institución'" (Even-Zohar, 1999: 42). Daquela, e tendo isto en conta, Even-Zohar propón unha nova definición de "institución" (Even-Zohar, 1999: 49):

> La institución se define como el conjunto de factores implicados en el control de la cultura. La institución regula las normas, sancionando algunas y rechazando otras. También remunera y reprime a productores y agentes. Determina qué modelos —y qué productos cuando éstos son relevantes— serán conservados por una comunidad por un largo período de tiempo. En pocas palabras, la institución puede verse, al igual que el mercado, como la intermediaria entre las fuerzas sociales y los repertorios de la cultura. Pero, a diferencia del

[30] Citamos pola versión española, tradución de Montserrat Iglesias Santos, revisada polo autor. Vid. Bibliografía: Even-Zohar, 1999.

> mercado, tiene el poder de tomar decisiones que perviven durante mayor tiempo. Me estoy refiriendo no solo a la «memoria colectiva» en cuanto factor de cohesión de larga duración, sino a la muy básica tarea de preservar un repertorio canonizado para transmitirlo de una generación a otra.

Non debe pasar desapercibido que, nesta ocasión, o autor non fala de "mantemento" senón de "control" da cultura, a través das nocións de "regulamento", "sanción" e "remuneración" que xa estaban na primeira versión da definición. Pero, nesta ocasión, insiste especialmente nunha función da institución artística como definidora do canon a través da conservación dos modelos máis alá das dinámicas efémeras do mercado. Por outra parte, Even-Zohar insiste tamén na súa capacidade mediadora ("intermediaria") entre o espazo social e a cultura, unha mediación que a vencella directamente coas dinámicas de constitución da identidade colectiva a través da "memoria" e da transmisión do canon xeración tras xeración.

Isto lévanos a outro aspecto interesante e de especial relevancia no traballo que aquí nos ocupa: a relación entre a institución teatral e as condicións da emerxencia e supervivencia do sistema teatral no marco dun espazo conflitivo. Desde este punto de vista, e tendo en conta as reflexións de Even-Zohar, as institucións teatrais serán para nós entidades fundamentais para comprendermos cómo se xestiona a conceptualización colectiva da identidade a través do teatro nun espazo social concreto, tendo en conta tamén a caracterización da identidade que funciona coma *doxa* no seu correspondente campo cultural. Alén diso, as institucións teatrais acusarán as consecuencias de que sexa xustamente no marco institucional onde se xeran moitas das loitas que acabarán por definir os trazos dunha cultura específica, a miúdo a través da comparación (quizais a *confrontación*, e quizais, incluso, a *imitación*) con outra.

Seguramente a conciencia da importancia deste aspecto das institucións nos contextos de conflito e emerxencia cultural foi a que levou a Xoán González Millán a propor o estudo de diversas "prácticas institucionais" do sistema literario galego en relación cos procesos de

constitución da identidade cultural en Galicia, un sistema onde "son múltiples os indicadores da confrontación entre as dúas institucións literarias que actúan en Galicia, a galega e a de expresión castelá" (González Millán, 1994: 30). Por iso, seguramente, o mesmo autor insistía en 1997 na necesidade de orientar a investigación literaria en Galicia cara a "l'étude de l'institutionnalisation progressive […] et de l'autonomie du champ littéraire […], et la revendication de son fonctionnement effective comme espace public […]", unha proposta que tratamos de recoller neste traballo aplicándoa, por outra banda, a un espazo máis desatendido, o dos estudos teatrais en Galicia, pois só unha achega deste tipo pode dar conta da complexidade dos fenómenos a ter en conta nos procesos de dinamización teatral e nos procesos de constitución do campo cultural galego dos últimos anos.

1.2.2 Industrias culturais vs. empresa teatral. A economía do teatro como factor de institucionalización

O capital económico é determinante á hora de entender as dinámicas culturais nas sociedades de benestar actuais, unha importancia que, ao mesmo tempo, se expresa a través da función económica das institucións culturais, que proporcionan e xestionan o diñeiro e os bens materiais relacionados coa cultura nas súas diversas facetas. O capital simbólico, nun momento dado, pode transcender os límites da acumulación de prestixio e lexitimidade e converterse nun capital económico a miúdo crecente co paso do tempo que se aproveita en positivo do *valor* cultural.

O ámbito da pintura ou a escultura, por exemplo, amosan isto claramente: os custos de produción dun cadro non teñen nada que ver co prezo que un posíbel comprador está disposto a pagar, un prezo que aumentará conforme suba o seu valor simbólico, determinado polo prestixio do autor, a antigüidade da obra, a rareza, a dificultade de reprodución, etc., todos factores dificilmente cuantificábeis canto á súa

tradución en termos económicos, e, porén, esenciais para entender cómo o valor do cadro pode ir en aumento.

A economía das artes escénicas, con todo, posúe particularidades que nos obrigan a afondar na súa relación co diñeiro desde outros puntos de vista que, necesariamente, afectan ao papel xogado polas institucións no sistema teatral como distribuidoras lexitimadas dos distintos tipos de capital.

Existe unha diferenza entre a análise económica do teatro e o lugar que a economía ocupa no sistema teatral. A análise económica do teatro estará determinada pola ollada vertida sobre o sistema teatral como espazo no que teñen lugar uns procesos de produción, de consumo e un mercado no que existen intereses económicos e transaccións de carácter mercantil.

O sistema teatral, polo tanto, acusa sobre si mesmo os condicionantes económicos de todo o campo cultural, onde a economía, ou máis ben, o diñeiro, ocupa unha posición a miúdo contraditoria, pois, aínda sendo fundamental como posibilitador da produción e aínda estando presente no consumo cultural actual (os produtos culturais cómpranse, véndense e prodúcense de xeito industrial), o seu recoñecemento como *valor* fica fóra da doxa do campo, ao tempo que é un dos principais obxectivos da insistencia no *desinterese*. Un desinterese, por certo, que non sempre está exento de certa falsidade, sobre todo se temos en conta que os axentes de cada sistema artístico non renuncian explicitamente á acumulación de capital económico. Ao mesmo tempo, as formas de acceso ao capital simbólico a miúdo están directamente vencelladas a remuneracións de tipo económico (os premios, por exemplo). Novamente as institucións equilibran a balanza entre estes dous aspectos.

A relación do campo cultural co diñeiro sempre foi tensa. Como di Pierre Bourdieu, facendo eco dese particular vínculo entre produción cultural e diñeiro, quen debemos considerar o produtor do valor da obra de arte? O pintor ou o marchante? O escritor ou o editor? O autor ou o axente literario? No noso caso, o produtor-xestor ou o director de

escena? Bourdieu é claro neste aspecto: é o campo de produción, entendido coma o sistema de relacións obxectivas entre as institucións e coma o espazo das loitas polo monopolio do poder de consagrar, quen xera o valor das obras de arte e a crenza nese valor (Bourdieu, 1993: 78).

Trátase dunha aprezación importante: non só importa o valor que teñen as obras, senón o valor que estamos dispostos a recoñecerlles (sexa como prezo a pagar por elas, sexa como estima ou lexitimidade) en función dun sistema de valores que asumimos como válido (bo) ou no que *cremos* e que, en virtude desa aceptación, configura o funcionamento do sistema teatral.

Pero a cuestión deste sistema de valores comunmente aceptado aínda ten certa complexidade, pois, debido á continxencia do gusto, poden convivir diferentes sistemas axiolóxicos nun mesmo campo cultural en virtude da existencia de varios *réximes de valor* (Frow, 1995) que se van lexitimando como dominantes, como veremos no capítulo 6.1 e que poden determinar diferentes condicións económicas segundo o sistema artístico no que se funcionen.

Por isto, o campo de produción maioritaria aparece directamente relacionado co que consideramos o ámbito económico do *comercial*, e o campo de produción restrinxida adoita identificase co *non comercial*. É así como o vínculo entre produción teatral e diñeiro se converte en principio e fin dos xuízos de valor, confluíndo deste xeito a valoración estética coa económica e erixíndose as dúas en determinantes da lexitimidade institucional. É máis, esa identificación tende a estabelecer a fronteira sobre o que se considera burgués ou intelectual, entre o que se considera tradición e vangarda e, en definitiva, entre o que é arte e o que non o é. Como indica Bourdieu (1993: 82), trátase dunha oposición entre produción a pequena escala e produción a gran escala, isto é, entre dar prioridade ao *marketing*, á afluencia de público e ao éxito mensurábel de forma cuantitativa, ou ao *capital simbólico* que dá lugar ao recoñecemento entre os iguais, isto é, outros produtores. Trátase do consumo fronte á distinción, da produción baseada no proveito ou a negación da economía que caracteriza o *interese no desinterese*. Por iso, o poder cultural está

asociado coa pouca riqueza económica, mentres que o poder económico e político adoitan asociarse coa menor riqueza cultural.

Os produtos culturais incluídos dentro do ámbito do comercial, aparecen relacionados cunha demanda preexistente baseada en formas estabelecidas de antemán, e por iso é posíbel producilos *masivamente*, de forma *industrial*. Pola contra, a produción restrinxida ten unhas características máis vencellábeis a ciclos de produción longos, onde predomina a aceptación do risco inherente ao ámbito de consumo destes mesmos produtos que, de feito, a miúdo carecen dun mercado real. O seu valor económico estará baseado, esencialmente, nas súas altas cotas de valor simbólico, pero non é suficiente para manter a *rendibilidade*, noción fundamental que define o obxectivo último de todo procedemento comercial.

Un exemplo quase-perfecto desta idea témolo no ámbito que a nós nos preocupa, o teatro. Efectivamente, o teatro en Galicia posúe (e sobre todo, posuíu nos momentos da construción identitaria da cultura galega) altas cotas de valor simbólico que xustificaron a atención ao mesmo e a súa promoción entre os axentes do campo cultural máis preocupados pola definición dunha *doxa* diferencial para o campo cultural, unha doxa baseada esencialmente na aceptación do galego coma lingua de creación, e mesmo a cuestión nacional como sentido último dunha produción cultural posta ao servizo da identidade. Agora ben, unha vez posto a andar un teatro que se foi perfilando desde 1973 coma un sistema (con produtores, consumidores, repertorio, institucións e mercado), semella evidente que o capital simbólico non é suficiente para soster unha actividade produtiva que non compite en termos de mercado con outras opcións de lecer tamén presentes no campo cultural galego.

O teatro, polo tanto, e como veremos en capítulos sucesivos, non só non é rendíbel por definición, senón que é especialmente deficitario en Galicia, onde aínda non conseguiu facerse co volume de consumidores imprescindíbeis para que o sosteñan. Estes non só deberán *crer* nel como produto importante para a formación e para a promoción cultural, senón que deberán estar dispostos a estabelecer

unha correspondencia entre o valor simbólico que lle recoñecen ao teatro e o valor económico que están dispostos a pagar por el.

Debido a isto, e debido tamén a unha tradición politolóxica propia dos países europeos nos que o Estado se compromete na promoción e sostemento das actividades culturais (verémolo: trátase do teatro coma servizo público), recae maiormente sobre as institucións e non sobre os consumidores a contribución económica que salva a falta de rendibilidade do teatro en Galicia.

1.2.2.1O teatro como non industria e a lei de fatalidade de custos

Nas artes escénicas non se cumpre totalmente a lóxica da economía capitalista aplicada aos bens culturais que expresaron os teóricos da Escola de Frankfurt a través da súa teoría da reificación da cultura. Para eles, a economía capitalista daba lugar a unha *industrialización da cultura* que produce en masa música, literatura e arte, consideradas comodidades para uns consumidores a miúdo predeseñados por unha industria que só se movía pola lóxica dos beneficios e non pola ética do *ben estético* que ata a época industrial movera a produción cultural. Deste xeito, a produción e a distribución da cultura, subsumidas dentro da noción de produtividade e integradas nos procesos de dominación tecnolóxica, deixaban de ser espazos de liberdade, xa que as posicións críticas eran erradicadas da noción de comodidade cultural e, polo tanto, ficaban fóra das posibilidades do mercado. Así, segundo Adorno e Horkheimer, a sociedade de masas xa non quere a cultura, senón que substituíu esta noción pola de *lecer*, convertendo os produtos culturais en puros obxectos de consumo.

Deste xeito, a cultura entra dentro dos obxectivos do consumo masivo propios das sociedades occidentais, un consumo necesario para acadar un nivel de vida elevado, para soster determinados tipos de produción e distribución, para manter o reparto da capacidade adquisitiva e, polo tanto, da prosperidade, cousa que conduce, tamén, á

preocupación dos gobernos por este tipo de industrias[31]. Por iso o ocio, e o teatro dentro del, serve como ámbito para a oposición entre tempo libre e tempo de traballo, un traballo que, lembrando a Marx, ten o sentido coercitivo de tempo obrigatorio que nega o desenvolvemento da libre actividade humana.

Ramón Zallo (1988: 26), desvencellándose do contido ético presente na Escola de Frankfurt, define *industria cultural* do seguinte xeito:

> un conjunto de ramas, segmentos y actividades auxiliares industriales productoras y distribuidoras de mercancías con contenidos simbólicos, concebidas por un trabajo creativo, organizadas por un capital que se valoriza y destinadas finalmente a los mercados de consumo, con una función de reproducción económica y social.

As industrias culturais serán, por tanto, espazos económicos e mercantís que producen en masa e en serie produtos culturais que son consumidos, tamén en masa, nas sociedades actuais. Pero o teatro non se axusta totalmente a esta definición e de aí a dificultade para definilo coma *industria cultural*.

O teatro é unha actividade creativa e económica cun modo de produción que non responde aos procesos industriais esencialmente *reprodutivos* (pensemos no cine), e a súa forma de distribución non coincide exactamente coa distribución dos obxectos materiais producidos por outro tipo de industrias culturais (as películas, os libros...). Non debemos esquecer, con todo, que o teatro está nun espazo, digamos, fronteirizo, canto a unha caracterización económica do seu modo de produción. Desde este punto de vista, o sector teatral pode ser definido coma espazo profesional e tamén coma empresa destinada a un mercado (máis ou menos amplo) que consome o teatro como ben cultural, de xeito que o ámbito da escena debe ser definido coma *empresa* máis ca coma *industria*. Cómpre sinalar, iso si, a súa relación con outras industrias: a do libro (se temos en conta a heteronomía a respecto do

[31] Esas son as consecuencias, segundo Ignacio Domínguez Vázquez, da relación entre o sistema económico capitalista e as formas de produción cultural, xa que a produción crecente de bens materiais dá lugar, para el, ao progreso no desenvolvemento das forzas produtivas, á utilización dun inxente aparato científico e, polo tanto, á aplicación da técnica como mecanismo de control tanto do consumo como da produción, de maneira que a industria cultural dá lugar a un "ocio automatizado" (Domínguez Vázquez, 1990: 73 e ss.)

sistema literario presente no teatral e o feito de que o sistema editorial ten unha dimensión institucional no sistema teatral), a televisión (pensemos na posíbel rendibilidade, non sempre asumida, de empregar unha programación teatral na TVG) ou a publicidade (o teatro emprega a publicidade coma medio).

Neste sentido, resulta interesante observar, como fan Cuadrado e Berenguer, que, dentro do que eles denominan "oganizacións culturais" en sentido amplo e que coincide con espazos de produción cultural de distinto tipo, existen ámbitos artísticos que se poden definir coma "industria" e segmentos que eles definen coma "sector" (aquí preferimos "empresa") directamente vencellados á provisión dun servizo que proporciona o cultivo personal e a autoaprendizaxe, mentres que as "industrias" ofrecen para eles "bens" relacionados con *entertainment* cultural en sentido comercial e masivo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

As organizacións culturais

ORGANIZACIÓN CULTURAL	ACTIVIDADES CULTURAIS	NATUREZA	GRAO DE REPRODUCIÓN	SECTOR
Museo	Pintura Escultura Fotografía Arquitectura	ARTES PLÁSTICAS	SERVIZOS CULTURAIS	SECTOR DAS ARTES
Entidade escénica	Teatro Danza Ópera Música	ARTES ESCÉNICAS		
Industria cinematográfica	Cine Vídeos	ARTES AUDIOVISUAIS	BENS CULTURAIS	INDUSTRIA CULTURAL
Industria fonográfica	Discos			
Comunicación	Radio Televisión			
Industria do Libro	Libros	ARTES GRÁFICAS		
Outras	Deseño Artesanía	ARTES APLICADAS		

Fonte: Cuadrado & Berenguer, 2002: 24

Como nos lembra Robert Abirached (1992: 87), o teatro, despois de estar á marxe dos circuítos económicos, vencellado ou ben a cerimonias e festas colectivas para marcar os tempos da comunidade ou ben aos círculos privados das cortes e universidades, o teatro entrou a mediados do século XVI na "era do comercio" grazas á súa profesionalización e ao seu acceso ao xogo da oferta e da demanda, o éxito e o fracaso; a partir dese momento, a historia do teatro pode

descifrarse a través de "rexistros de contas, en termos de custos, débedas e beneficios". O teatro pasa así dunha elaboración artesanal que daba prioridade ao proxecto artístico, a unha organización inspirada na rendibilidade empresarial. En palabras de Michel Pruner (2005: 122),

> A *fábrica teatral* arríscase así a perder a súa alma e a transformarse nunha factoría que produce espectáculo, cos seus postos fíxos de traballo onde cada gremio deberá xustificar a súa eficacia máis económica ca artística.

O teatro é, por iso, un ámbito problemático que oscila entre a súa definición artesanal e a súa consideración como actividade económica que pode ser rendíbel en termos económicos, pero en función de parámetros non industriais. É por isto que aquí preferimos falar de *empresa teatral*, pois a compañía é un espazo produtivo cun funcionamento empresarial e vocación profesional que se sostén, en principio, en función das leis do mercado e que ten por obxectivo ofertar teatro no mercado.

Desde este punto de vista e como nos sinala Francisco Sanjiao, o teatro é un produto negociábel no mercado, é unha actividade optativa e é unha actividade de lecer pola que, nun principio, os consumidores están dispostos a pagar. Nese marco (Sanjiao, 2007:110),

> Con argumentos económicos, as compañías teatrais son empresas que contratan traballadores ós que pagan salarios e cotizacións sociais, compran bens e servizos, afrontan as súas obrigas legais, prestan un servizo polo que cobran un prezo, e contribúen co seu esforzo no incremento do PIB.

Baumol e Bowen (1965), na obra que, dalgunha maneira, inaugurou a consideración moderna da economía da cultura, partían xustamente das artes escénicas coma ámbito cultural no que se fai difícil unha consideración industrial pero si empresarial. Para eles, a produción de teatro, coma as demais artes *en vivo* (non lucrativas), expresaba un problema que os economistas denominaron "Baumol's costs disease", ou *lei de fatalidade dos custos*:

> Nonprofit organizations as a group share at least two characteristics: (1) they earn no pecuniary return on invested capital and (2) they

> claim to fulfill some social purpose. These two features are not wholly independent. Any group which sought to fulfill no social purpose and earned no financial return would presumably disappear from the landscape. Moreover, its goals themselves often help explain why no money is earned by such an organization. […] The significant point is that the objectives of the typical nonprofit organization are by their very nature designed to keep it constantly on the brink of financial catastrophe, for to such a group the quality of the services which it provides becomes an end in itself. Better research, more adequate hospital facilities, more generous rehearsal time, better training for those engaged in these activities—all these are not merely incidental desiderata.

O dilema de Baumol e Bowen referíase a que este tipo de produción artística se ve limitada pola imposibilidade de incrementar a produtividade debido ao mantemento dos custos de produción á medida que, necesariamente, descenden os ingresos co paso do tempo. Nas artes escénicas, así, é difícil compensar o aumento dos salarios e dos demais gastos fixos a través duns ingresos que diminúen a medida que o espectáculo vai sendo amosado ante os espectadores, ao tempo que estes, por regra xeral, decrecen, e os salarios e os gastos vencellados á propia posta en marcha de cada día de produción mantéñense ou mesmo medran. Deste xeito, non se cumpre a definición básica da produtividade en economía, consistente en que os incrementos de produtividade no tempo ocorren se se incrementa o capital por traballador, se mellora a tecnoloxía, se aumentan as habilidades no traballo, se perfecciona a xestión ou se activa o contexto económico (Heilbrun, 2003: 91). As artes escénicas, porén, amosan cambios moi lentos canto á maquinaria, o equipamento e a tecnoloxía, aspectos que, ademais, teñen un papel mínimo no seu proceso de produción.

Esta condición específica da economía das artes escénicas provoca nelas a necesidade de compensar desde fóra delas mesmas esa falta de produtividade, unha compensación que a miúdo xustificou a protección pública do teatro en virtude da súa definición como coma servizo público, aínda que, como ten sinalado Ruth Towse (2003: 2), esta consideración responde a unha decisión política, non económica. De

tódolos xeitos, é verdade que a maior parte dos economistas cren que sobre os bens e servizos culturais recaen as características dos bens públicos que os mercados non poden asumir a través do axuste de prezos, de xeito que só as institucións poden intervir.

Desta maneira, canto máis simbólico é un ben, máis probábel é que as institucións, sobre todo públicas, poidan intervir nos mercados. Alén diso, e como sinalabamos antes, nos bens culturais e no teatro en particular atopamos tamén o feito de que o valor dos produtos non se determina de modo material, alén de que a experiencia de cada consumidor non é significativa para a determinación do valor, de xeito que é posíbel precisar do xuízo de expertos para inducir a demanda (vese claro no mercado das artes plásticas, pero, en boa medida, algo semellante sucede co gusto teatral). O certo é que esa dificultade para "medir" o valor nos produtos culturais vencellada á plena conciencia da súa "bondade" para as sociedades democráticas occidentais, xustifica a súa consideración como elementos clave dunha economía do benestar que propón en favor do financiamento público dos produtos culturais argumentos coma a igualdade de oportunidades, os beneficios externos da educación, as propiedades do produto coma ben público e o investimento no futuro (Baumol, 2003: 21).

1.2.2.2 A intervención institucional na economía teatral

Tendo en conta esta "fatalidade dos custos", os sistemas teatrais poden xerar institucións ou medidas institucionais que palíen este problema procurando unha rendibilidade económica asentada e xustificada na propia rendibilidade simbólica do teatro. Na maior parte dos casos, a aportación feita polos consumidores como *clientes* que aboan a súa localidade non é suficiente para cubrir os gastos do espectáculo, de xeito que cómpre engadir outras medidas que palíen o baleiro de produtividade.

Tendo isto en conta, por que non optar, como insinúa Hansmann (1981: 342-343), por aumentar o prezo das localidades? É unha boa

pregunta que Hansmann responde definindo as contribucións ás artes escénicas coma formas de *discriminación de prezos* voluntaria, é dicir, unha fixación dos prezos sen relación directa co tamaño da audiencia pero si coa súa calidade. De tódolos xeitos, de certo, para a maior parte das producións, a curva de demanda queda moi por baixo da curva de custos, de xeito que non existe un prezo de localidade que poida cubrir a totalidade dos custos, co que a discriminación dos prezos *voluntaria* (e non en relación con grupos de público ou tipo de asento) consistirá en pedir simplemente unha cantidade adicional se a valoración que realizan excede o prezo da entrada. Teoricamente, esa é maneira de actuar das entidades non lucrativas nas artes escénicas, cousa que se diferencia substancialmente do subsidio público, como é evidente.

Alén desa posibilidade teórica, existen medidas que dependen da propia xestión da compañía, tendentes á redución de gastos e á optimización de recursos: a escolla de obras cun elenco reducido; a diminución dos custos de contratación mediante a redución do tempo de ensaios ou a contratación por función; o desempeño gratuíto no reparto de traballos na compañía ou o desempeño de máis dun traballo; a utilización de medios tecnolóxicos que reduzan o investimento en recursos humanos e materiais; a redución de custos materiais con escenografías sinxelas ou con obras que permitan aforrar o pago de dereitos; o aumento da duración da temporada, etc. (Sanjiao, 2007: 163-164). Frey e Pommerehne (1990), neste sentido, falan á súa vez de catro condicións para acadar a rendibilidade nos teatros privados e salvar o baleiro de produtividade: comportamento (ou condicións de produción en aforro), cantidade (o número de espectadores e/ou de espectáculos ofrecidos), calidade (pois determinará o éxito) e tecnoloxía da produción.

Estas medidas poden ser insuficientes ou mesmo perxudiciais para a produción[32], de xeito que se fai necesario optar, en segundo lugar, por outras solucións que, finalmente, convertan a produción teatral en

[32] O valor da tradición e do canon presente nos sistemas artísticos determina en boa medida as dificultades para intervir economicamente (no sentido do aforro) sobre o produto teatral. Como espectadores, non estariamos dispostos a consumir un *Hamlet* coa metade do elenco só porque o produtor decidise aforrar custos, nin adoitamos aceptar con gusto a constante apelación á complicidade dun espectador imaxinativo ante un escenario baleiro que non responde a unha motivación estética no director de escena, senón á falta de recursos.

rendíbel. É aí onde toman o lugar as institucións, pois as medidas necesarias a miúdo exceden as posibilidades da compañía. Básicamente, existen dúas posibilidades:

a)O incremento do número de espectadores, de xeito que a súa contribución compense o desfase entre gastos e ingresos.

b)Unha inxección de diñeiro externa, isto é, non procedente do espazo do consumidor senón do espazo institucional público ou privado e que non supoña un novo gasto engadido á compañía.

A opción a) require unha acción que, por regra xeral, só é posíbel desde o ámbito da xestión e planificación cultural, con proxectos de intervención especificamente orientados a incrementar tanto o número de espectadores coma a súa accesibilidade ao teatro. As campañas de xestión de públicos, neste sentido, amósanse como fórmula institucional que, desde un espazo lexitimado do sistema (non necesariamente público), pode incidir positivamente nun aumento do consumo teatral de xeito que sexa a relación oferta-demanda a que palíe os problemas derivados da fatalidade dos custos.

O incremento dos espectadores pode ser unha aspiración dunha compañía determinada e, como tal, pode deseñar medidas de xestión que lle permitan a conquista dos seus propios públicos. Porén, a captación dos espectadores, en espazos coma o galego, semella unha necesidade sistémica na que o mercado teatral parece ir sobrevivindo sen consumidores que o sosteñan de modo autónomo.

É por isto polo que, na maior parte dos casos, é algunha modalidade da opción b) a que adoita implementarse. Cómpre ter en conta, ademais, que a posta en marcha destas medidas desde as administracións públicas responde tamén a criterios non exclusivamente económicos ou mercantís, como ten sinalado Rubio Aróstegui. Para el, son cinco as condicións que o Estado se impón para prover directamente os servizos culturais (Rubio Aróstegui, 2003: 418).

a) Son servizos e bens culturais que debe considerar de máxima categoría.

b) Son servizos deficitarios, polo que non manteñen con normalidade o sector privado.

c) Non confía en que a xestión de determinados servizos se preste se só os fomenta e non os produce directamente ou con fortes apoios.

d) Son infraestruturas culturais que deben ser mantidas por un Estado que se responsabiliza delas constitucionalmente (pasa coas Bibliotecas, e museos, por exemplo).

e) Son servizos que serven para a garantía e lexitimación dos dereitos culturais nun Estado que ten a cultura como atribución esencial.

Francisco Sanjiao sinala, neste sentido, as distintas opcións de financiamento externo das artes escénicas, fuxindo conscientemente dunha visión reducida á *subvención* como única posibilidade para resolver o dilema de Baumol. Efectivamente, segundo el, a lexítima definición do teatro coma servizo público xustifica a intervención pública no sistema teatral, unha intervención que se pode realizar de xeito directo, a través da produción directa (teatro público) ou de xeito indirecto, a través da provisión de recursos á produción privada (compañías privadas) (Sanjiao, 2007: 240):

> Cando unha administración pública recolle entre os seus obxectivos o impulso da actividade teatral e decide aportar recursos para que exista máis teatro, pode decidir se lle interesa constituír unha compañía pública para que realice esta actividade, ou pode decidir que prefire subministrar recursos públicos ás compañías privadas para que sexan elas as que actúen no mercado, polo que deberemos distinguir entre compañías de produción e provisión públicas de fondos, e compañías de produción privada e provisión pública de fondos. Neste último caso a administración pode adoptar un amplo conxunto de medidas e programas que, co fin último de impulsar o teatro, poden centrarse en distintos suxeitos e en distintos obxectivos e poden conducir a efectos específicos distintos.

No caso galego, o sistema teatral xerou institucións específicas para a provisión destes fondos públicos ás compañías privadas,

materializadas a través do IGAEM. Ademais, o CDG como compañía pública cumpre tamén a contribución directa da Administración pública ao mercado teatral, nunha clara vocación de entendelo coma servizo público, de acordo cos parámetros de valoración cultural que adoitan funcionar no espazo europeo (*vid.* 3.1).

Desde este punto de vista, o sector público xera medidas de apoio do teatro (Sanjiao, 2007: 282 e ss.):

- "Instrumentos directos enfocados á produción pública de teatro", e que se materializan, para Sanjiao, nun organismo público para a realización de teatro (o CDG, por exemplo).

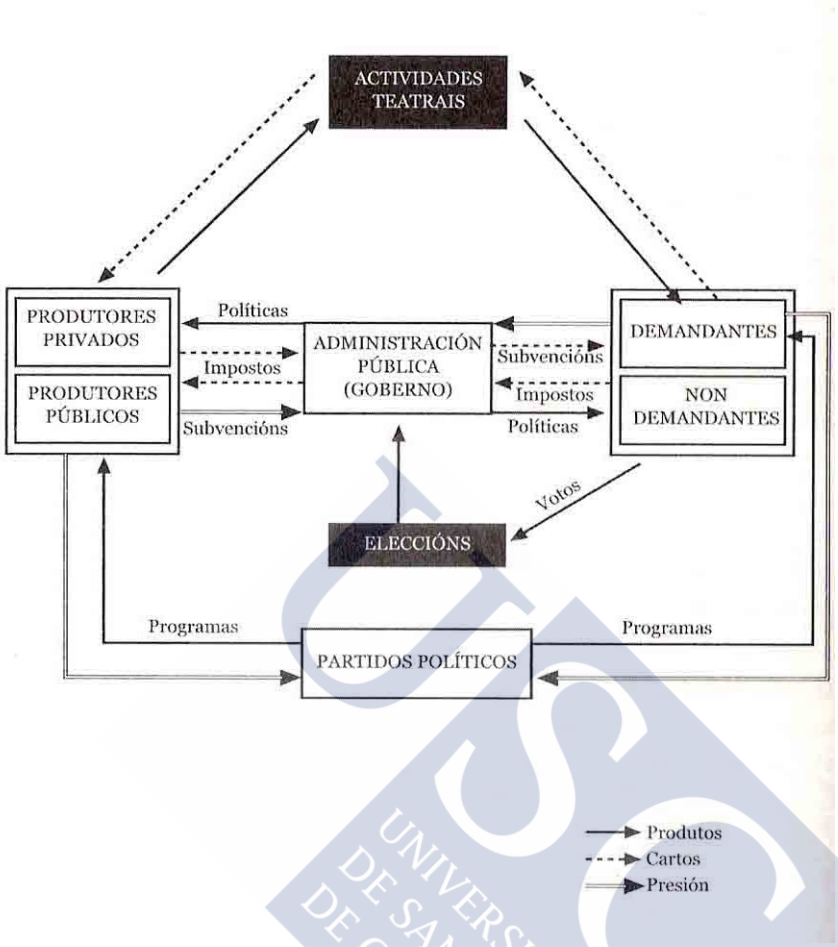
- "Instrumentos directos enfocados á produción privada de teatro", ou as axudas directas á produción mediante o subministro de recursos públicos (as subvencións, que poden ser a produtores, pero tamén a consumidores, a través, por exemplo, de programas de abono)[33].

- "Instrumentos indirectos enfocados á produción privada de teatro", ou axudas que, orientadas a ámbitos non produtivos, conseguen rendibilizar igualmente a produción teatral (medidas incentivadoras da demanda, financiamento indirecto mediante gastos fiscais, financiamento indirecto mediante fomento da oferta, Feira das Artes Escénicas de Galicia...).

O mesmo Francisco Sanjiao explica esta rede de relacións institucións-mercado-produtores-consumidores nun gráfico que nos parece elocuente:

[33] Aquí, o autor fai unha precisión que nos parece interesante, xa que sinala unha modificación na lóxica de mercado que pode resultar prexudicial para o sistema teatral: "Mentres no mercado privado a existencia de teatro dependía da decisión dos demandantes, no mercado con intervención pública a existencia de teatro descansa basicamente na decisión dos responsables da asignación dos fondos públicos, é dicir, dos políticos que aproban a lei de orzamentos, dos que dende o goberno impulsan estes plans, e dos burócratas encargados da súa aplicación, e as compañías teatrais que antes debían pensar nos intereses dos demandantes para conseguir beneficios e manterse no mercado, deberán agora pensar nos intereses dos decisores políticos e dos demais membros da administración pública para acadar rendas públicas" (Sanjiao, 2007: 282-283).

Estrutura da intervención pública democrática no mercado teatral



Fonte: Sanjiao, 2007: 228

O caso galego é un bo exemplo de sistema teatral fortemente dependente da subvención. Agora ben, o superávit simbólico do que se dotan os discursos artísticos no campo cultural galego como garantes do mantemento da identidade, converte esta dependencia nun intercambio de valores que se considera axeitado debido a que o teatro privado proporciona *valores* e *símbolos* a unha esfera pública que precisa dunha constante autoafirmación. Non só se trata, por tanto, da produción privada de bens públicos (Hansmann, 1981: 342), senón que se trata dunha actuación desde o espazo institucional contra os efectos perversos do conflito. A protección económica, por tanto, non ten lugar só desde un punto de vista artístico, mesmo desde a concepción do teatro coma

servizo público, senón tamén desde unha perspectiva simbólica entendida coma obriga das institucións políticas da Autonomía galega.

Pensemos que o valor simbólico da cultura e a súa importancia no artellamento político é medíbel en termos de PIB. Nos países membros da UE, o investimento en cultura supón entre o 3% e o 5% do PIB e ocupa o 4% da poboación activa. En España, segundo estudos recentes (García, Fernández & Zofío, 2003), a cifra ronda o 4,5%, centrándose esencialmente na administración local, que aporta arredor do 60% do total, seguida polas administracións autonómicas, con preto do 30% e, por último, o Estado, cun 12%. En 2007, o gasto do Ministerio de Cultura para teatro, danza e música é do 18% do seu orzamento (para Museos e Patrimonio un 32%, Libro, 22% e difusión 6%). Os traballadores das artes escénicas supoñen o 3% dos asalariados do sector cultural (Lasuén, García & Zofío, 2005: 142). A Consellería de Cultura, segundo datos extraídos para esta tese a partir dos Orzamentos da Xunta de Galicia para 2007, centra o investimento en artes escénicas na atribución ao IGAEM, que constitúen un 3% do orzamento total para Cultura (sen Deporte) da Consellería.

Cómpre ter en conta, ademais, a posibilidade de que sexan institucións non públicas as que contribúan á resolución do dilema de Bowen e Baumol no teatro. Non quixeramos deixar de lembrar aquí a importancia das institucións dedicadas ao mecenado como fórmula de incentivo teatral pouco común no noso contexto que, non vencellándose necesariamente á noción de teatro coma servizo público, si palían igualmente a fatalidade dos custos. Nestes casos, atopamos un intercambio de intereses no que o sistema teatral aproveita dos axentes do campo económico o capital que lles é natural (o diñeiro) e no que estes aproveitan do sistema teatral un capital simbólico do que, en principio, están exentos por definición.

1.2.3 Políticas culturais, políticas teatrais e acción institucional

As institucións teatrais cumpren tamén unha importante función como canalizadoras das políticas deseñadas polo Estado ou as instancias no poder político co fin de estabelecer unha relación entre cultura e poder. A cultura pode ser así un ámbito instrumentalizado polo poder político na súa vertente máis autoritaria mediante a *intervención*, pero tamén pode ser o vehículo a través do cal se leva a cabo políticas orientadas á optimidade social, económica, educativa, etc., poñéndoa ao servizo do que consideramos *estado do benestar*.

Esta ponte que se estabelece entre política e teatro ten que ver coa necesidade da optimización desde un punto de vista socio-económico do tempo libre que aparece coas sociedades occidentais capitalistas. O aumento do tempo libre e a súa xeralización de modo transversal a tódalas capas sociais, leva consigo, tamén, que a diversión e o desenvolvemento se *democraticen*, isto é, se entendan como un dereito común a todos. O Estado, en definitiva, a través dunha xestión que pon en escena esa concepción democrática da cultura, tira partido da mesma ao incidir a través da promoción cultural noutros aspectos da convivencia cidadá: a formación en valores, a educación transversal, a promoción de modelos para a convivencia, o amplo desfrute das artes. Amplíase así o espectro de actividades entendíbeis como cultura, de xeito que o ocio se *deselitiza* e os procesos de distinción se volven máis sutís e agresivos.

As sociedades do benestar traen consigo unha mudanza na definición da propia cultura. O concepto amplíase non só porque a grande masa poboacional da clase media esixe a atención cara a outros aspectos de lecer e tempo libre que en etapas anteriores non estaban incluídos no que hoxe definimos como "alta cultura", senón tamén porque os produtos inscritos na tradicional alta cultura sufriron un encarecemento que os facía inaccesíbeis á gran clase media benestante e que agora simplemente esixe a súa *conservación*. Muda, polo tanto, a oferta cultural cunha ampliación do que o Estado considera "cultura", e, desde

este punto de vista, non e estraño que, trala II Guerra Mundial e coincidindo coa expansión das clases medias, xurdan procedementos expansivos dos bens culturais con fortes consecuencias sobre os sistemas teatrais, coma a descentralización francesa, a gran promoción do cine nos países europeos ou a reivindicación da chamada "cultura de masas" coma cultura para todos, lema do principio de *democratización da cultura* exposto por André Malraux. Despois de maio do 68 e a súa expansiva vontade participativa, esixirase a participación na cultura das masas non só coma simples consumidores, senón máis ben coma consumidores que, coa actividade de consumir, exercen o dereito de producir cultura a través do acceso á vida cultural dos grupos tradicionalmente afastados da mesma. É aí onde cobra sentido a animación sociocultural e o fomento do asociacionismo, como veremos.

Á vista desta formulación politica da cultura nas sociedades de benestar (fundamentalmente europeas) da segunda metade do século xx nas que o Estado é salvagarda e garante de dereitos individuais e sociais dos cidadáns, non é de estrañar que as distintas modalidades de expresión cultural e artística sexan consideradas coma un servizo público que, como tal, o Estado deberá xestionar e coidar. Así, a sociedade esixe dos Estados unha atención cara a estas reclamacións e de aí xorden novas formulacións que xa non só entenden o teatro coma un ben a protexer, senón tamén coma un ben a estender e a empregar coma criterio de comodidade, lecer e progreso educativo das poboacións.

Por isto, non debe sorprendernos que o feito de dispor dunha política cultural sexa na actualidade un factor de lexitimación dun goberno, "una especie de complemento poético de la que, prosaicamente, otorgan la eficacia en la gestión y las victorias en las urnas" (Fernández Prado, 1991: 15). A posesión dun deseño eficaz de política cultural é, por tanto, capital simbólico co que se dotan os grupos no poder (político), un capital que, ao mesmo tempo, contribúe á continuidade no poder e á acumulación doutros valores. A análise das políticas culturais, polo tanto, é fundamental á hora de entender as dinámicas socio-artísticas dunha comunidade dada así como a súa

caracterización ideolóxica, imprescindíbel para entender as relacións entre os distintos axentes que actúan no campo cultural.

1.2.3.1 Breve historia e funcións da política cultural

A concepción da cultura e as súas modalidades expresivas como servizo público leva consigo a necesidade de deseñar planos de acción cultural. A política cultural será, por tanto, unha modalidade de acción administrativa que, desde os poderes públicos, xestiona a acción cultural baseándose no recoñecemento do dereito ao acceso libre e o dereito á cultura presente na Declaración Universal dos Dereitos Humanos. Este dereito, dun xeito ou doutro, aparece recoñecido en diversos compendios legais de entidades nacionais e internacionais. En España, aparece recollido na Constitución (1978) e tamén no Estatuto de Autonomía de Galicia (1981).

Iñaqui López de Aguileta (2000: 35) estabelece tres formas polas que o Estado pode administrar a cultura, dando lugar a distintas formas de política cultural:

> a)Regulamentación e tutela. O Estado asegura unha orde "material e xurídica" a actividades realizadas na sociedade civil, mobilizada pola iniciativa privada.
>
> b)Intervención indirecta. O estado promove e fomenta a cultura nas súas diversas modalidades e formas de expresión a través de axudas financeiras directas (subvencións, premios, bolsas), incentivos fiscais e garantías indirectas (vales, redución de tarifas, créditos a baixo interese, emprego de infraestruturas públicas…).
>
> c)Intervención directa. O Estado crea os seus propios servizos públicos para a creación e a xestión cultural (ministerios, museos, teatros públicos…).

É obvio que estas tres fórmulas conviven sempre nun só Estado en forma de diversas liñas de acción que optarán por unha ou por outra modalidade en función do obxectivo desexado. Así, son necesarias as

accións de intervención directa na xestión de entidades inasumíbeis para a iniciativa privada ou de elevado valor simbólico mesmo universal (xestión do patrimonio, por exemplo, ou as relacións culturais internacionais), mentres que a regulamentación e tutela é idónea para a promoción do amateurismo nas artes, fundamental para apoiar políticas de integración cívica e convivencia cidadá. Pola súa parte, a intervención indirecta está presente en practicamente tódalas accións de xestión pública da cultura a través do aparello burocrático do Estado en forma de axuda económica e organizativa procedente das instancias gobernamentais creadas para a promoción cultural coma os Ministerios, Consellerías ou Gabinetes de Goberno.

Política cultural é, entón o "conjunto estructurado de intervenciones conscientes de uno o varios organismos públicos en la vida cultural" (Fernández Prado, 1991: 18), pero tamén é o conxunto de actitudes, crenzas e sentimentos "which give order and meaning to a political process and which provide the underlying assumptions and rules that govern behavior in the political system" (Pye, 1968: 218).

Pola súa banda, a UNESCO (1969), en diversas tentativas[34], ten achegado unha sempre difícil e necesariamente plural (polas propias características do organismo) definición de *política cultural*:

> Los representantes en la mesa redonda sobre las políticas culturales han decidido, de común acuerdo, no comprometerse en la búsqueda de una definición de la cultura; el representante del Director General había considerado conveniente recordar que no correspondía a la UNESCO sustitir a los Estados en la definición de su política cultural. Se

[34] Edwin R. Harvey, explica de qué maneira a Unesco camiña cara a un estabelecemento dos parámetros desde os que definir a política cultural (Harvey, 1990: 15): "En la mesa redonda celebrada en Mónaco en 1967, convocada por la Unesco como reunión preparatoria de la Conferencia intergubernamental de Venecia, los expertos caracterizaron a la política cultural como el conjunto de principios operativos, de prácticas y de procedimientos de gestión administrativa o presupupestaria, que eben servir de base a la acción cultural del Estado, dejando bien en claro que cada Estado define su política cultural dentro de un contexto social, histórico, económico y político propios, en función de valores culturales y objetivos fijados nacionalmente. Una noción más amplia, con un enfoque económico y social, permitió definir por los especialistas de Mónaco a la política cultural como el conjunto de prácticas sociales, conscientes y deliberadas, de inteervención o no intervención, que tienen por objeto satisfacer ciertas necesidades culturales de la población y de la comunicad mediante el empleo óptimo de todos los recursos materiales y humanos que dispone una sociedad en un momento determinado. Esta concepción permite extender el campo de la política cultural, no sólo a la acción de los poderes públcios, nacionales y locales, sino tambié a otros organismos e instituciones sociales no gubernamentales y a las industrias culturales"

> ha juzgado preferible: a) entender por "política cultural" un conjunto de prácticas sociales, conscientes y deliberadas, de intervenciones o ausencia de intervenciones que tienen como objetivo satisfacer ciertas necesidades culturales mediante el empleo óptimo de todos los recursos materiales y humanos de que dispone una sociedad en ese momento; b) precisar ciertos criterios de desarrollo cultural y ligar la cultura al enriquecimento de la personalidad y al desarrollo económico y social.

É evidente que se parte aquí do recoñecemento dun dereito, o dereito á cultura, e da aceptación do proceso de desenvolvemento cultural en relación coa idea de progreso e benestar social. Efectivamente, o termo non posúe unha definición sinxela, sobre todo tendo en conta que as accións concretas considerábeis baixo o paraugas de "política cultural" son tremendamente variábeis en función das circunstancias concretas de cada país (ideolóxicas, xeográficas, históricas, sociais) e en función dos obxectivos que o deseño das estratexias de acción cultural cumpren en cada contexto. Como entidade que aglutina as nacións do mundo, a UNESCO tiña que optar por unha definición que, necesariamente, asumise esa pluralidade e a diversidade que condiciona todo tipo de acción política.

Por iso, non podemos caer no erro de considerar a política cultural como factor esencial en toda política, e, de feito, é inxenuo pensar que unha política cultural é posíbel alí onde hai carencias de carácter humanitario. A política cultural só é posíbel nos países onde hai espazo para o lecer e para a atención ao propio individuo, alí onde o benestar permite o emprego da cultura como opción de formación e entretenemento, como mecanismo para o desenvolvemento, unha vez que as necesidades básicas do ser humano en sociedade (comida, sanidade, educación) xa están cubertas. Alí, en definitiva, onde o capital económico pode converterse facilmente en capital simbólico porque as necesidades básicas están cubertas.

Feita esta aclaración, non é estraño que axiña o concepto de "política cultural" se vencellase de modo directo co "conjunto de orientaciones emanadas y actividades realizadas por las instituciones públicas que surgen como respuesta a la actuación de las 'industrias

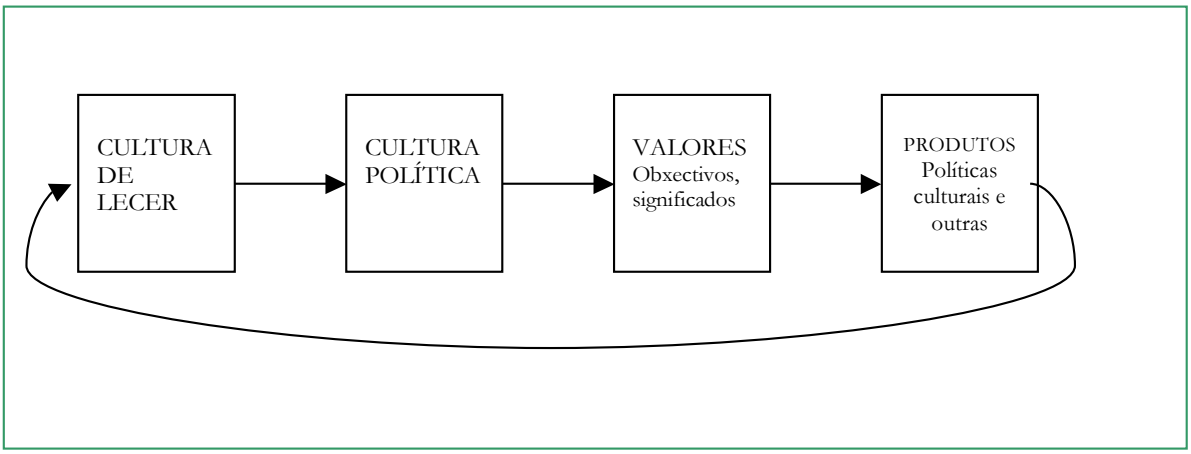
culturales"', como resposta dos poderes públicos á necesidade de "mantener, conservar o promover unos bienes y unos servicios de carácter cultural marginados" por estas industrias (Domínguez Vázquez, 1990: 177). É dicir, que a xestión do Estado e das institucións estatais non só se orienta a poñer orde na actividade cultural, senón tamén a protexer aquelas actividades e bens que non se ven favorecidas pola acción das devanditas industrias.

Semella claro que as definicións dadas outorgan á política cultural un papel de preservadora do dereito á cultura, mesmo (ou especialmente) cando esta se contradí con outros factores a miúdo prioritarios nos estados occidentais contemporáneos, coma a rendibilidade económica. Por outra banda, a atención ás industrias culturais tamén supón na política de boa parte dos Estados un eido interesante desde onde promover a cultura e, ao mesmo tempo, resolver o problema económico que propón a deslocalización das industrias tradicionais a países onde a man de obra é máis barata (onde a miúdo, por certo, non adoita ser posíbel unha política cultural, no sentido ao que nos referiamos arriba). As industrias culturais e de comunicación de masas, e tamén a investigación de alto nivel ou a tecnoloxía, parecen unha alternativa interesante, acorde coas vontades e necesidades das sociedades de benestar, para abrir camiños de desenvolvemento económico, e de aí que a súa promoción desde os diversos parámetros de acción das políticas culturais tamén deba ser tido en conta como eido de relación con outros campos de acción política (economía, i+d, etc.).

Malia o difuso da maior parte das definicións pretendidamente científicas e necesarias en traballos académicos ou manuais, o certo é que na práctica diaria tanto do quefacer político coma do cultural, tódolos axentes en xogo saben perfectamente a qué nos referimos cando se fala de "política cultural", quizais como termo que busca englobar baixo o paraugas da xestión pública e do xogo político os diferentes intereses e rendibilidades de todo tipo (económicos, sociais, electorais, de progreso...) e para diversos axentes (políticos, intelectuais, cidadáns...) que se agachan baixo as actividades orientadas á promoción do que chamamos "cultura".

De feito, a acción sobre a cultura interesa desde o punto de vista político precisamente porque se trata dun ámbito que vai máis alá dos parámetros concretos polos que se adoitan medir os éxitos e os fracasos políticos e porque serve para crear tecido ideolóxico nas sociedades, alén de, por suposto, xerar poder simbólico. A política cultural, polo tanto, pode contribuír de maneira decisiva a crear estados de opinión e, sobre todo, a *formar* unha cidadanía nos valores que se consideren prioritarios nun contexto determinado. Desde este punto de vista, entendemos a súa utilidade en función de intereses políticos concretos, pero tamén, no lado máis altruísta da cuestión, entendemos a súa funcionalidade como mecanismo integrador capaz de vencellar e interactuar con diversos factores e obxectivos presentes nas prioridades da xestión política na procura do benestar. Un benestar, por certo, que non debe ser considerado só desde unha perspectiva puramente económica, senón tamén social, educativa, sanitaria e mesmo ideolóxica. En definitiva, a confortabilidade que caracteriza as sociedades occidentais baseadas nunha noción de liberdade e de respecto ao individuo procedente do sistema de conceptos e valores xerados por aquilo que consideramos cultura en liberdade.

Hai, por isto, unha relación de retroalimentación entre política e cultura que soubo ver John Meisel (1974) ao estabelecer que tódolos factores implicados nos procesos políticos e culturais interactúan. Así, non é estraño que a acción política aplicada á cultura xere unha serie de valores que rematan por ser asumidos na propia conceptualización da acción política creando o que el denomina "cultura política", coma conxunto de ideas e parámetros que rexen non só a actividade dos políticos, senón a opinión e a valoración que fan da política os cidadáns. Esta cultura política, en definitiva, acaba determinando tamén as accións concretas levadas a cabo desde as instancias no poder, unhas accións que, por unha banda, deberán ter en conta os estados de opinión e os elementos que a sociedade *está disposta* a aceptar, ao tempo que non deberá contradicir a ideoloxía política habitual. O proceso vese claro no seguinte gráfico:



Fonte: Meisel, 1974: 604

As institucións internacionais foron fundamentais para a promoción do concepto de política cultural e todo o que este conleva en relación coa promoción dos dereitos democráticos e das sociedades de benestar nos países occidentais.

Estas accións tiveron continuidade noutros acordos e declaracións, habitualmente amparados pola UNESCO, que permitiron a unificación internacional das tendencias e prioridades en política cultural. Así, entre outros Acordos e Recomendacións da UNESCO, destacamos o Acordo de Florencia (1950) para a Libre Importación de Obxectos de Carácter Educativo, Científico e Cultural, a Conferencia de Xenebra (1952), que determinou unha Convención Universal sobre Dereito de Autor á que España se adhire en 1954; a Convención da Haia (1954) sobre a Protección de Bens Culturais en caso de Conflito Armado; o Acordo de Nairobi (1976), sobre a Importación de Materiais Educativos, Científicos e Culturais; ou a Declaración da Cooperación Cultural Internacional, aprobada en 1966 pola Conferencia Xeral da UNESCO[35]. De feito, tamén en 1966, a Asemblea Xeral de Nacións Unidas aprobou os Pactos Internacionais de Dereitos Civís e Políticos e Económicos, Sociais e Culturais que, dun xeito ou doutro, actualizan e reforzan o

[35] España asina algúns deses acordos tarde. Así, mentres que o Acordo de Florencia é suscrito en 1955 e a Convención da Haia sobre Protección de Bens Culturais en caso de Conflito Armado, en 1960, non se asina o Acordo de Nairobi ata 1992.

dereito á cultura, a creación e o acceso á vida cultural como xa fora estipulado en 1948.

Pero a Conferencia de Venecia (1970) da UNESCO foi fundamental por destacar a dimensión administrativa, institucional e finaceira das políticas culturais, "lo mismo que su relevancia frente a los problemas de desarrollo cultural de los pueblos y las naciones como instrumento para alcanzar niveles de democracia cultural" (Harvey, 1990: 38). É aquí onde se estabelecen, polo tanto, os parámetros prácticos dos obxectivos e funcións das políticas culturais nos Estados actuais. Efectivamente, os países membros aceptaron medidas concretas (institucionais, administrativas e xurídico-normativas) para a aplicación de liñas de política cultural, especificamente orientadas ao apoio da creación, a planificación cultural, o emprego da cultura para o desenvolvemento e a integración e, sobre todo, a fixación dunha porcentaxe do gasto público (en xeral un 1%) destinado a cultura. Seguindo a Conferencia de Venecia, a UNESCO aínda convocou catro Conferencias Intergubernamentais rexionais, realizadas dentro de marcos culturais específicos: Europa (Helsinki, 1972), Asia (Iakarta, 1973), África (Accra, 1975) e América Latina (Bogotá, 1978). Alén diso, tamén tratou de recoller as decisións de Venecia no Plan a Prazo Medio 1977-1982 [36]. E, de feito, o compromiso crecente da ONU coa promoción da cultura amósase nun xesto evidente en 1974, cando creou o Fondo Internacional para a Promoción da Cultura, coma un organismo autónomo e especializado da UNESCO. Por último, en 1982, a UNESCO organizou en México, en 1982, a Conferencia Mundial sobre Políticas Culturais, culminando así todo un proceso de definición e posta en marcha do termo. En México non só se revisou toda a experiencia en materia de política cultural levada a cabo desde 1970, senón que tamén se propuxo analizar de xeito profundo os problemas da cultura no mundo contemporáneo e formular novas

[36] No capítulo III ("O home como centro do desenvolvemento"), no marco dos obxectivos 3.5 ("Participación na vida cultural") e 3.6. ("Creatividade artística e intelectual"); no capítulo VII ("O home e o seu medio ambiente"), obxetivo 7.6. ("Conservación e revalorización do patrimonio cultural e natural"), e no capítulo IX ("Comunicación entre as persoas e entre os pobos"), obxectivos 9.1. ("Circulación da información e intercambios internacionais") e 9.2. ("Dereitos de autor"). (Cito por Harvey, 1990: 39)

orientacións políticas destinadas especificamente a promover a cooperación cultural internacional.

Alén do marco xurídico e administrativo que supón a UNESCO coma o organismo internacional amparado pola ONU especificamente orientado á protección e promoción da cultura, interésannos as accións que teñen lugar no marco europeo, onde debemos inscribir a política cultural española. Así, cando España se adhire en 1977 ao Consello de Europa[37], acepta a Convención Cultural Europea que se subscribira en París en 1954 na procura de liñas comúns e intercambios efectivos no eido das políticas culturais dos países membros do Consello. Do mesmo xeito, cando se subscriben os Tratados de Roma (1957) que encetan o proceso de creación da Comunidade Europea (hoxe Unión Europea), saliéntanse especialmente a importancia dun fondo cultural común aos países de Europa, cuestión que dá pé á execución de proxectos específicos en materia cultural.

O compromiso coa posta en común dunha política cultural está presente xa na primeira conferencia de ministros responsábeis de asuntos culturais dos estados signatarios, que se celebrou en Oslo en xuño de 1976. Os temas da orde do día, segundo relata Harvey (1990: 40), ían nesa liña: a política cultural como resposta ao desafío imposto pola sociedade moderna, a política cultural como medio para mellorar a calidade de vida nas comunidades urbanas e rurais, promoción e alento da creación artística, e cooperación cultural europea. En función deses puntos, aprobáronse principios orientados a lograr unha dimensión cultural baseada na igualdade, a democracia e a mellora das condicións de vida, garantindo a liberdade de expresión; procurábase, así, garantir a política cultural coma elemento fundamental de todo goberno, sen estar exclusivamente limitada ás artes, senón aos valores espirituais e aos dereitos dos grupos minoritarios, incluíndo, ademais, o aspecto innovador e a participación, fomentando a actividade máis crítica cara aos *mass media*. Tamén se procuraba unha maior responsabilidade dos niveis local e rexional na xestión cultural, garantindo así que os diferentes

[37] O Consello de Europa créase en maio de 1949. En 1962 estabeleceu un Consello de Cooperación Cultural para realizar propostas de política cultural.

sectores sociais poidan usar de xeito produtivo os servizos e as obras, contrarrestando así unha utilización exclusivamente mercantilista das artes (Verdugo Santos & Martínez Resino, 1983: 25-26). Na segunda conferencia (Atenas, 1978), máis centrada na relación cultura-desenvolvemento, aprobouse a redacción da Carta Cultural Europea, o estabelecemento das estruturas rexionais e planificación cultural e a definición das industrias culturais[38], parámetros, como estamos a ver, fundamentais no estabelecemento de liñas de acción cultural.

A Unión Europea, na actualidade, xestiona a acción cultural comunitaria en Bruxelas a través do Sector Cultural da Unión Europea centrándose fundamentalmente no libre intercambio de bens culturais, na mellora das condicións de vida e traballo das persoas dedicadas á cultura, a ampliación dos públicos e a conservación do patrimonio arquitectónico (Harvey, 1990: 54). Así, unha das primeiras accións consistiu na Recomendación da Comisión do 20 de decembro de 1974 para a protección do patrimonio arquitectónico e natural. Posteriormente, o Consello ía estabelecendo conclusións en torno a diversos temas sempre relativos ao desenvolvemento cultural e co denominador común da promoción económica no sector, da conservación do patrimonio, da promoción da creatividade e do respecto á diversidade inherente á propia definición cultural e lingüística da UE. Así, houbo resolucións para a conservación do patrimonio cultural, a vinculación entre infancia e cultura ou a proposta para a maior cooperación no ámbito dos arquivos (vid. Bibliografía). Estabelecéronse tamén borradores que atendían á relación entre cultura e multimedia, e resolucións, coma a do 20 de novembro de 1995, pola cal se comprometían a promover as estatísticas en cultura e crecemento económico. En febreiro de 1986, os ministros responsábeis de asuntos culturais, resolvían o estabelecemento de itinerarios culturais transnacionais, e en xullo de 1996, o Consello resolvía implicarse na democracia cultural estabelecendo unha resolución sobre o acceso á cultura para todos.

[38] Así coma o porvir da cooperación cultural europea, o estatuto de traballadores emigrantes e a declaración do ano europeo da arqueoloxía.

A partir de aí a atención á diversidade cultural, lingüística e rexional de Europa vai ser fundamental, en resolucións sobre a integración dos aspectos culturais en accións comunitarias, sobre a fixación dos prezos dos libros en e entre as distintas áreas lingüísticas ou sobre o libre movemento de persoas que traballan no sector cultural, pero moi especialmente na Resolución do Consello de 21 de xaneiro de 2002 sobre o lugar da cultura na Unión Europea que, insistindo na cooperación e no intercambio cultural como básicos para o fomento da diversidade e a integración entre os países membros, convida a realizar un plan de traballo no que se seguisen tomando medidas a favor da conservación e accesibilidade da cultura e do patrimonio dixital, a estudar a inversión axeitada en materia cultural así coma as posíbeis sinerxias entre financiación pública e privada, a insistir en cuestións de formación e a estimular a investigación cultural a gran escala. Xurdía así, en xuño de 2002, un plan de traballo relativo á cooperación europea no ámbito da cultura[39]. Esa atención á diversidade cultural culminou nunha resolución, polo de agora, máis recente, na que, por decisión do Consello do 18 de maio de 2006 se estabelecía a Convención sobre a Protección e a Promoción da Diversidade das Expresións Culturais.

A dimensión económica da cultura tamén terá unha importancia crecente nas resolucións do consello da UE, como por exemplo unha de 2003 sobre "aspectos horizontais da cultura" co fin de incrementar as sinerxias con outros sectores e accións comunitarias e para intercambiar boas prácticas en relación coas dimensións social e económica da cultura ou a Recomendación do Parlamento Europeo e mais do Consello de 16 de novembro de 2005, especificamente orientadas ao patrimonio cinematográfico e á competitividade de actividades industriais relacionadas con el.

Entre as accións concretas levadas a cabo polos Ministros de Cultura dos países membros reunidos no Consello a prol da promoción e

[39] Nun Anexo a esta Resolución realizábase unha "Relación indicativa de temas" para o plan de traballo nos que se indicaban, sen prexuízo doutros temas, os seguintes: o valor engadido europeo; o acceso e proxección pública da acción cultural da Comunidade; os aspectos horizontais coma o desenvolvemento rexional, o intercambio de información, a mobilidade de persoas, e as medidas para o impulso das industrias culturais; o diálogo entre culturas; a cooperación entre os Estados membros e a participación dos novos Estados membros, e a cooperación internacional no ámbito da cultura.

protección de actividades culturais e artísticas, quixeramos salientar as vencelladas ao teatro: a Resolución dos Ministros de Cultura reunidos no Consello do 7 de Xuño de 1991 sobre o desenvolvemento do teatro en Europa[40] e a Resolución do Consello e dos Ministros de Cultura reunidos no Consello do 17 de maio de 1993 sobre a Promoción da Tradución de obras dramáticas contemporáneas europeas.

Na aínda non refrendada Constitución Europea (asinada polos Estados membros en Roma, en outubro de 2004), a cultura encóntrase recollida no Título III "Políticas e accións internas", no Capítulo V, entre os "Ámbitos nos que a Unión pode decidir unha acción de apoio, coordenación e complemento (a carón de: saúde, industria, turismo, educación, mocidade, deporte e formación profesional, protección civil e cooperación administrativa). Na pretendida Carta Magna da Unión, alén diso, a cultura común e a diversidade cultural son elementos esenciais que xustifican a propia existencia da UE (Preámbulo) e que son obxecto de especial atención como demostra o artigo II-82: "A Unión respecta a diversidade cultural, relixiosa e lingüística." É o artigo III-280 o que estabelece os parámetros de acción da UE en material cultural:

> 1. A Unión contribuirá ao desenvolvemento das culturas dos Estados membros, dentro do respecto da súa diversidade nacional e rexional, pondo de relevo ao mesmo tempo o patrimonio cultural común.
> 2. A acción da Unión terá por obxectivo fomentar a cooperación entre Estados membros e, se é necesario, apoiar e complementar a acción destes nos seguintes ámbitos:
>
> a) a mellora do coñecemento e a difusión da cultura e a historia dos pobos europeos;

[40] Hai unha vocación tanto de respecto pola diversidade cultural coma económica nesta resolución, en relación co vencello entre teatro e outras industrias culturais: "Conscientes de que la base económica de la mayoría de los teatros en la Comunidad Europea sigue siendo frágil, si bien un sector teatral dinámico, al tiempo que un objetivo en sí mismo, también es fuente de recuross de gran valor para la producción cinematográfica y de televisión; recordando que, en la declaración solemne sobre la Unión Europea (Stuttgart, junio de 1983), los jefes de Estado o de Gobierno se pronunciaron a favor de actividades comunes en los ámbitos de difusión cultural, y de un incremento de los contactos entre escritores y creadores de los Estados miembros y de un aumento de la difusión de sus obras; Conscientes de que el teatro está íntimamente ligado a la vida de las colectividades locales, regionales y nacionales y de que la Comunidad Europea sólo podría participar de conformidad con el principio de subsidiariedad y dentro del respeto de las distintas identidades culturales […]" Así, sinalaban accións destinadas a fomentar a mobilidade de profesionais e espectáculos, a comunicación entreo s teatros euorpeos, a tradución de obras dramáticas, a formación a nivel europeo, a información e a comunicación, iniciativas de teatro experimental, para a infancia, ou de vídeo, e o desenvolvemento do público.

b) a conservación e protección do patrimonio cultural de importancia europea;

c) os intercambios culturais non comerciais;

d) a creación artística e literaria, incluído o sector audiovisual.

3. A Unión e os Estados membros propiciarán a cooperación cos países terceiros e coas organizacións internacionais competentes no ámbito da cultura, especialmente co Consello de Europa.

4. A Unión terá en conta os aspectos culturais na actuación que leve a cabo en virtude doutras disposicións da Constitución, en particular co fin de respectar e fomentar a diversidade das súas culturas.

5. Para contribuír á consecución dos obxectivos enunciados neste artigo:

a) a lei ou lei marco europea establecerá medidas de fomento, con exclusión de toda harmonización das disposicións legais e regulamentarias dos Estados membros. A lei ou lei marco adoptarase logo de consulta ao Comité das Rexións;

b) o Consello adoptará recomendacións por proposta da Comisión.

En realidade, este artigo da presumíbel Constitución Europea, non fai outra cousa ca recoller e dar categoría constitucional ao artigo 151 do Tratado de Constitución da Comunidade Europea (Roma, 1957)[41], polo de agora o marco vixente no que temos que inscribir as anteriores resolucións en materia cultural emanadas da Administración europea. O artigo, de carácter xeralista, é con todo ben siginfiicativo nas súas intencións e motivacións.

[41] 1. La Comunidad contribuirá al florecimiento de las culturas de los Estados miembros, dentro del respeto de su diversidad nacional y regional, poniendo de relieve al mismo tiempo el patrimonio cultural común. 2. La acción de la Comunidad favorecerá la cooperación entre Estados miembros y, si fuere necesario, apoyará y completará la acción de éstos en los siguientes ámbitos: — la mejora del conocimiento y la difusión de la cultura y la historia de los pueblos europeos, — la conservación y protección del patrimonio cultural de importancia europea, — los intercambios culturales no comerciales, — la creación artística y literaria, incluido el sector audiovisual. 3. La Comunidad y los Estados miembros fomentarán la cooperación con los terceros países y con las organizaciones internacionales competentes en el ámbito de la cultura, especialmente con el Consejo de Europa. 4. La Comunidad tendrá en cuenta los aspectos culturales en su actuación en virtud de otras disposiciones del presente Tratado, en particular a fin de respetar y fomentar la diversidad de sus culturas. 5. Para contribuir a la consecución de los objetivos del presente artículo, el Consejo adoptará: — por unanimidad, con arreglo al procedimiento previsto en el artículo 251 y previa consulta al Comité de las Regiones, medidas de fomento, con exclusión de toda armonización de las disposiciones legales y reglamentarias de los Estados miembros. El Consejo se pronuncia por unanimidad durante todo el procedimiento previsto en el artículo 251, — por unanimidad, a propuesta de la Comisión, recomendaciones.

Hai neste artigo unha tensión entre o único e o diverso canto á creatividade cultural que se encontra na base da constante preocupación da UE polo respecto á diversidade nacional e rexional, baixo a premisa de que hai un patrimonio común que debe ser buscado, xustamente, na cultura. É así como esa tensión entre o único e o diverso resulta lexislábel e organizábel desde unha instancia supranacional como é a UE, a través de accións concretas baseadas, ademais, nunha conceptualización ideolóxica e mesmo estética de fondo.

A través deste artigo 151 do Tratado (convertido no III-280 da Constitución Europea), polo tanto, a UE comprométese a apoiar de xeito formal só catro ámbitos en relación coa cultura, espazos de amplo calado (vímolo) pero que, ao tempo, deixan a xestión da cultura a cada un dos Estados membros, insistindo na idea de que a UE, en última instancia, só "contribúe", "recomenda", "fomenta" e, en definitiva, subvenciona as accións en materia cultural postas en marcha en cada caso. Eses catro ámbitos de acción son:

1. A difusión.

2. A conservación do patrimonio naqueles casos nos que este se considere de importancia europea

3. O intercambio non comercial (tendo en conta, tamén, a política de relacións interfronteirizas da Unión)

4. A creación, preocupándose polo mantemento da actividade dos artistas e polo cultivo das súas relacións interpersoais, e, en xeral, tentando manter certo equilibrio entre a innovación artística e a conservación do canon, como demostran as resolucións relativas á mobilidade dos artistas, a promoción da pescuda nas posibilidades estéticas de Internet e á tradución de obras. Neste sentido, non é casual que esta "lei marco" amose tamén un compromiso a prol da incentivación do contacto con terceiros países e con outros organismos internacionais vinculados á cultura.

En virtude destes parámetros, non quixera deixar de sinalar as grandes accións político-culturais enmarcadas na Administración

europea: o Programa Cultura 2000 e o seu sucesor, o Programa Cultura 2007.

O primeiro deles era un plan a sete anos que nacía para apoiar, mediante finaciamento, os proxectos de cooperación en tódolos campos artísticos e culturais, pero antes da súa finalización, en marzo de 2004, foi prorrogado dous anos máis (ata o 31 de decembro de 2006), co que o seu presuposto inicial, de 167 millóns de euros, tamén foi incrementado en 69,5 millóns de euros[42].O Programa tentaba así promover unha área cultural común que se caracterizase, en virtude do devandito artigo 151 do Tratado, pola súa diversidade cultural e por un patrimonio cultural compartido. Os obxectivos que se propuña acadar o plan, ían nesa liña:

a) Promover o diálogo cultural e o coñecemento mutuo da cultura e a historia dos pobos europeos.

b) Promover a creatividade e da difusión transnacional da cultura e os artistas e obras, con énfase na xente nova e nas perosas desaventaxadas socialmente.

c) Insistir na diversidade cultural e no desenvolvemento de novas formas de expresión cultural.

d) Compartir e destacar a herdanza cultural común no nivel europeo, promovendo a boa xesión relativa á súa conservación e seguridade.

e) Tomar conciencia do papel da cultura no desenvolvemento socioeconómico.

f) Promover o diálogo intercultural e o intercambio entre as culturas europeas e as non europeas.

g) Recoñecer explicitamente a cultura como factor económico e como factor de integración social e cidadá.

h) Incrementar o acceso e a participación cultural dos cidadáns europeos.

[42] Decisión nº 626/2004/CE do Parlamento Europeo e do Consello de 31/3/2004 (DO L99, 3.4.2004).

Neses obxectivos, de feito, era evidente a preocupación pola diversidade da que xa temos falado e o interese en promover unha innovación artística que semella entenderse coma un camiño cara á vitalidade da cohesión europea e da boa relación con outros Estados. En relación con iso, por iso, as actividades subvencionadas respondían a tres parámetros directamente vencellados a eses dous pólos de interese: accións específicas innovadoras e/ou experimentais, accións integradas amparadas por Acordos de Cooperación estrutruados multianualmente e eventos culturais especiais cunha dimensión europea e/ou internacional.

Canto ao Programa Cultura 2007, igual ca o anterior, este xorde da conveniencia, segundo a Comisión, de estabelecer un instrumento único de financiamento e de programación para a cooperación cultural. Nesta ocasión, o período acoutado polo plan comprende do 1 de xaneiro de 2007 ata o 31 de decembro de 2013, e estabeleceuse un orzamento de 408 millóns de euros, sensibelmente maior ca o anterior plan.

Neste Programa Cultura 2007 realízanse precisións e modificiacións ao seu antecesor, cun obxectivo xeral un tanto diferente e, quizais, máis acorde coa nova situación nunha Europa ampliada na que existe xa a perspectiva do Tratado da Constitución por ratificar: contribuír á posta en valor dun espazo cultural común aos europeos co fin de favorecer o xurdimento da cidadanía europea. Por outra banda, considerábase excesivo o número de obxectivos do Programa Cultura 2000, de xeito que, neste caso, se reducen a tres, cunha perspectiva, quizais, algo máis realista:

a) Facilitar a mobilidade transnacional dos profesionais do sector cultural.

b) Fomentar a circulación das obras de arte e dos produtos artísticos e culturais ao outro lado das fronteiras.

c) Promover un diálogo intercultural baseado na igualdade entre culturas.

Así, hai unha vontade explícita de aumentar o apoio á acción concreta "Capitais Europeas da Cultura" e de distanciarse do apoio sectorial, promovendo máis as actividades de reflexión sobre os desafíos

e os medios de cooperación cultural. Para isto, tamén se concretan máis os niveis de intervención, apoiando, por unha banda, as accións culturais concretas en proxectos de cooperación nos que interveñan operadores de distintos países ou en proxectos emblemáticos cun eco especial que "permitan contribuír a unha mellor toma de conciencia sobre a pertenza a unha mesma comunidade." Por outra banda, o Programa Cultura 2007 subvenciona organismos activos a nivel europeo no eido cultural. E por último, en virtude do obxectivo c), apoia os traballos de análise e de compilación e difusión de información no ámbito da cooperación cultural.

Todas estas accións internacionais están orientadas a estabelecer un marco xeral para o deseño de políticas culturais específicas, que atenden ás particularidades de cada comunidade. Nese marco xeral, por tanto, podemos atopar unha serie de constantes que marcan o xurdimento das políticas culturais nos países occidentais despois de 1945. Harvey (1990: 109-111) fala dos seguintes aspectos:

1. O aumento do nivel de vida de grandes masas de poboación, ou economía do benestar.

2. Ingreso a unha sociedade de tempo libre

3. Acceso democrático ás fontes da educación primaria e secundaria

4. Impacto mental e material da revolución científica e tecnolóxica

5. Desenvolvemento dos medios de comunicación.

6. Desordeado e alienante desenvolvemento urbano

7. Acelerado proceso de socialización e de reivindicación sindical

Efectivamente, a presenza, en maior ou menor medida, destes factores nos países europeos e en Norteamérica, salienta que o deseño de políticas culturais máis ou menos complexas está fortemente relacionado con parámetros coma o grao de urbanización, a importancia dos medios de comunicación de masas dentro das dinámicas socioculturais, a complexidade e nivel de acceso ao sistema educativo e as conquistas laborais na procura de máis tempo para o lecer e maior nivel de vida.

Política cultural e desenvolvemento, polo tanto, semellan ir de par e, ao tempo, absolutamente relacionadas cos valores de democracia e liberdade que guían a cultura política destes mesmos países. Por iso, para Harvey, a política cultural é o principio esencial da democracia cultural, "que corona un esquema de democracia y libertad de casi dos siglos" (Harvey, 1990: 135) mellorando o nivel de desenvolvemento sociocultural da poboación.

Chegados a este punto e tendo en conta a súa situación ao servizo deses valores de democracia e liberdade, preguntámonos qué obxectivos concretos cumpre o deseño de políticas culturais no marco das sociedades do benestar dos países occidentais. O informe *Políticas culturais en Europa* (Ministerio de Cultura, 1978: 34-35), que recolle as conclusións da conferencia dos ministros de cultura do Consello de Europa celebrada en Oslo en 1976, estabelece varias liñas de actuación comúns aos países europeos en materia de política cultural: a preservación do legado e o fomento da actividade creadora, a garantía da igualdade no acceso á cultura, a garantía da posibilidade de crear. Para conseguir estes obxectivos, indícase que é común aos informes presentados por tódolos países unha vontade de favorecer a participación auténtica da sociedade a través da vontade de descentralización e a través do fomento do asociacionismo participativo. Saliéntase, tamén, que algúns estados foron máis alá ao fixárense obxectivos de carácter máis interdisciplinar dentro da propia política coma a creación dunha sociedade plenamente democrática, un entorno natural máis axeitado e unha mellor calidade de vida a través das accións en materia de política cultural.

Nas tentativas de definición dadas e nas diferentes resolucións tomadas nos organismos internacionais para a política cultural, podemos ver diversos campos de acción que nos permiten distinguir qué aspectos son hoxe en día os máis atendidos desde as institucións públicas cando á política cultural:

a) Conservación, protección e utilización produtiva do Patrimonio Cultural, tanto no relativo aos bens materiais que o conforman

(monumentos, obras artísticas de interese público) coma no relativo aos bens inmateriais (lingua, tradición).

b) Apoio e promoción da creación artística.

c) Impulso da formación individual e colectiva en materia cultural e emprego desa formación desde unha perspectiva cívica (procedementos de animación, integración...)

d) Planificación cultural

e) Difusión cultural a través da promoción do libro, os medios de comunicación e outras industrias da cultura.

f) Relacións culturais internacionais.

g) Xestión e organización, aproveitando o aparello burocrático e administrativo do Estado, das accións de promoción cultural, tanto as directamente dependentes do Estado como aquelas que dependen da iniciativa cidadá. As políticas culturais serviranse así dun instrumento, as leis en materia cultural, para estabeleceren unha orde no seu cumprimento, e promoverán a capacitación de recursos humanos para garantir a boa xestión e a correcta aplicación das políticas deseñadas.

Dependendo dos países e das circunstancias socioculturais, históricas, ideolóxicas e económicas de cada un deles, priorizaranse unhas accións sobre outras, intensificando a acción sobre aspectos determinados da cultura. Así, o caso francés, é paradigmático dunha acción cultural centrada no teatro dese moi cedo, con medidas concretas que teñen que ver coa planificación, a promoción da creación, e a difusión e a animación co obxectivo de formar os cidadáns e de crear na sociedade un tecido cultural. En Italia, por exemplo, polas propias características do país, é a xestión do patrimonio monumental a que centra a acción estatal.

A rendibilidade política da intervención do Estado sobre a cultura ten un lado útil e un lado perverso que favorece a corrupción, a censura, a propaganda e o coartamento da liberdade de expresión. A sutileza das fórmulas da orientación da opinión desde os poderes que dan lugar a

unhas determinadas orientacións éticas e estéticas da cultura foi perfeccionándose ao longo de todo o século xx, moi parella ao desenvolvemento dos medios de comunicación como *cuarto poder*. Os extremos oscilan entre o control consciente e represor dos gobernos autoritarios dos anos 30 que tamén promoveron desde o Estado un determinado tipo de cultura ao exclusivo servizo do ideario fascista e/ou comunista, e a sutilísima intervención e creación de opinión desde grandes grupos de comunicación que, vencellados a *lobbys* e grupos de poder político, son capaces de orientar, acalar e distinguir tendencias estéticas e ideolóxicas a través dos produtos culturais ao servizo dos intereses do poder e, incluso, ao servizo do acceso ao mesmo.

1.2.3.2 Políticas culturais e definición da identidade

Hai un elemento que, para Miller e Yúdice define de forma particular a política cultural: o que eles denominan "ethical incompleteness" (literalmente, "incompletitude ética"). Din os autores (Miller e Yúdice, 2002: 15):

> The process [ethical incompleteness] inscribes a radical indeterminacy in the subject, in the name of loyalty to a more complete entity – the nation. Cultural policy finds, serves, and nurtures a sense of belonging, through educational and other cultural regimens that are predicated on an insufficiency of the individual against the benevolent historical backdrop of the sovereign state.

Trátase dun proceso de *gobermentalidade* no que se prioriza o sentimento de pertenza que constitúe un *habitus* de acción política unificador e ao servizo dunha determinada definición do poder: o poder asociado a un grupo ao que hai que pertencer para completar a propia definición da identidade.

Traio aquí esta idea porque son da opinión de que explica ben moitos aspectos que atinxen ás políticas culturais postas en marcha en contextos lingüística e culturalmente conflitivos coma o galego, onde existe un vencello se cabe aínda máis estreito entre política cultural e a noción de cultura nacional. En espazos coma o galego existe, por tanto,

unha dobre necesidade de *completar* unha identidade que, culturalmente, se percibe coma *bifurcada*, *dobre*, *outra* ou *diferente*, ou mesmo de completar dúas identidades distintas que poden convivir nun mesmo individuo ou nunha mesma sociedade.

Isto ten consecuencias no deseño de políticas culturais, pero tamén nas circunstancias para a convivencia de políticas culturais que non teñen por qué coincidir nas súas estratexias e obxectivos. Hai por exemplo en Galicia dinámicas de planificación cultural aplicadas á promoción e defensa dos produtos artísticos en idioma galego que conviven con políticas de carácter estatal orientadas a promover a creación e a difusión da cultura en español (pensemos, por exemplo, nas actividades promovidas para a celebración do IV centenario da publicación do Quixote) que, aínda non sendo contraditorias e mesmo amosándose complementarias, si poden alimentar o conflito en determinadas posicións do campo do poder. A cuestión é especialmente clara no caso do teatro, onde, por exemplo, a oposición teatro galego vs. teatro castelán funciona como tal á hora do deseño de estratexias de axuda económica á produción e á distribución. Do mesmo modo, esa oposición tamén inflúe en sectores do público, onde a asistencia a un espectáculo en lingua galega ou en lingua castelá pode funcionar como factor de *distinción*.

Eliximos exemplos baseados no conflito lingüístico porque os consideramos especialmente gráficos e elocuentes, pero quixeramos insistir na complexidade deste tipo de sociedades nos que ese factor de definición nacional vía sentimento de pertenza a un grupo (en xeral de poder) do que falan Miller e Yúdice é fundamental para o deseño de políticas culturais nas que existe certo superávit de autoconciencia identitaria (mesmo étnica) por confrontación a outra identidade cuns representantes que, normalmente, se encontran en posicións máis centrais do campo do poder[43]. É, digamos, unha volta de rosca á vella

[43] Xa John Meisel sinalaba a importancia a relación entre nacionalismo e política cultural nos anos setenta e salientaba a especial situación dos países con culturas en conflito: "Among the incentives for greater governmental involvement with culture is its close relation to nationalism. Many countries […] have justified governmental support for cultural events and activities on the grounds that these contribute to a sense of belonging and of pride among those comprising the state. This argument has of course been particularly insistent in heterogeneous countries experiencing internal strains or in

cuestión da diglosia que, neste caso, nos parece un tanto simplificadora. Non se trata de culturas A ou B, nin de dominantes e dominados (aínda que en ocasións e en aspectos concretos, si poidamos definilas baixo eses parámetros), senón que se trata de distintos grupos de intereses e con distintas prioridades para a definición da súa identidade con consecuencias esenciais nas dinámicas culturais que se reflicten de forma tanxíbel no deseño de políticas culturais e no funcionamento que cada un deles desexa para as institucións.

A retroalimentación entre estes aspectos que xa temos sinalado, provoca, ao tempo, que esta cuestión se converta en elemento de cultura política e en constante ideolóxica presente no tecido cultural da sociedade en cuestión.

O asunto da relación entre a definición identitaria ou *nacional*[44], de feito, está presente xa nos momentos nos que comeza unha certa acción cultural desde os Estados que podemos considerar unha sorte de *protopolítica cultural* que comeza na segunda metade do século XVII pero que se materializa coas monarquías ilustradas do XVIII, que converten a protección das artes e as letras en obrigas do poder real, estabelecendo o mecenado artístico coma fórmula de difusión da cultura. Elas abriron ao grande público as súas coleccións de arte, as súas bibliotecas e promoveron o xurdimento das Academias en toda Europa, seguindo o cambio de terzo que marcou Colbert, o ministro de Luís XIV, mestre en amosar de forma máis que consciente que a arte xa non constituía soamente un haber persoalista dos poderosos a través do cal procuraban diferenciarse coma elite, senón que ese haber podía ter unha utilidade política coma propiedade do Estado. Esta utilidade estaba, por unha banda, relacionada coa ostentación (a visibilidade do propio poder), pero, por outra, co control desde o Estado dunhas tendencias estéticas promovidas en función da construción consciente dunha *cultura nacional* que non só definiría a identidade cun sentido unitario dentro do propio Estado, senón que serviría para presentarse ante os de fóra coma unidade

countries which are particularly vulnerable to the cultural influences of foreign powers." (Meisel, 1974: 606)

[44] Emprego o termo con tódalas súas connotacións, pois definen, xustamente, a cultura política na que se inscribe este estudo.

diferencial no seo de Europa. Descubríase, por tanto, a capacidade das distintas modalidades de cultura e creación artística para conformar identidades nacionais, de xeito que a súa utilidade política, sociolóxica e histórica semellaba ilimitada. Tanta era a súa utilidade, que en Francia, trala Revolución Francesa e malia o seu antiacademicismo, o modelo non só foi continuado, senón estabelecido coma sistema desde o que amosar as capacidades intelectuais e artísticas do pobo e desde o que estender os dereitos da liberdade, a igualdade e a fraternidade.

Deste xeito, descubriuse en Europa que é quizais máis eficaz a protección dos poderes preestabelecidos e da unidade do Estado desde a protección da cultura (unha sutil fórmula de control, pois implica dominar a *opinión* a través de estratexias derivadas do poder simbólico e da xestión da *gobermentalidade*), ca desde os impopulares mecanismos da censura, aínda que o prezo a pagar polas liberdades a miúdo sexa o propio cuestionamento do Estado desde os elementos disidentes da propia cultura protexida. O Estado determinaba ou lexitimaba, por diversos mecanismos, os parámetros que definían o canon, de modo que as periferias e a disidencia, tamén integrábeis na noción de cultura, ficaban coma contrapuntos que, por negación, tamén contribuían á definición dese canon que, de *estatal*, pasaba a ser *nacional*. Paradoxicamente, serán eses elementos periféricos da disidencia anticanónica os que, en tódolos sistemas e sempre, causarán as convulsións necesarias para que teñan lugar cambios que adapten o canon e a propia acción estatal sobre a cultura ás mudanzas nos niveis social, económico e ideolóxico.

De feito, non é casualidade que esta utilización identitaria da cultura ao servizo da política e da consolidación das monarquías absolutas e ilustradas, xurda próxima á extensión europea do pensamento romántico, exaltador tanto das identidades diferenciais coma das distintas fórmulas de creatividade a través da noción de *xenio creador*. Sinalemos simplemente, para non estendernos en cuestións que nos afastarían da nosa argumentación, que a configuración do campo cultural galego é fortemente debedora do pensamento romántico que guía as reflexións dos primeiros ideólogos dunha identidade diferencial

(Murguía, Vicetto), daquela aínda non nacionalista, pero que pola propia fundamentación da definición da *doxa* no campo cultural galego, comezaban a estabelecer os parámetros dunha duplicidade cultural que, nun momento dado, xustificaría unhas veces a complementariedade e outras o enfrontamento de culturas asumidas como diferentes en función das súas respectivas linguas de expresión (o galego e o castelán). O paso desa conceptualización da identidade e da cultura a un ulterior deseño ou proposta de políticas culturais que responden a *gobermentalidades* con diferentes principios e obxectivos era unha cuestión de tempo.

Isto conduce a que o deseño de políticas culturais en contextos coma o galego funciona en dúas frontes: unha de definición nacional dos produtos culturais (fronte ao outro, que no caso do conflito é a cultura teito, vista coma ameazante) e unha xestión moderna da cultura na que o público demanda opcións de formación e lecer, independentemente da construción nacional e da definición de si mesmos coma membros dunha comunidade que os produtores de cultura (creadores) aínda ven necesario definir (insistindo na súa definición) coma diferencial.

1.2.3.3 Modelos de política cultural e políticas teatrais

Como é obvio, as institucións xogan un papel esencial na posta en marcha de políticas culturais e teatrais. O aparello institucional nun Estado determinado está deseñado en función das necesidades e prioridades que os distintos gobernos se marcan en materia de política cultural. Así, por exemplo, unha Dirección Xeral de Creación e Difusión Cultural como a que depende da Consellería de Cultura e Deporte da Xunta de Galicia, denota unhas liñas de acción política máis amplas ca un organigrama anterior no que estaba presente, tamén, unha Dirección Xeral do Libro, responsábel, de feito, de proxectos concretos coma o da Lei do Libro e da Lectura de Galicia, un dos seus cometidos derradeiros. Do mesmo xeito, a adscrición a un departamento de cultura de institucións para o deporte, implica unha conceptualización destas

actividades coma espazos de lecer e tempo libre máis relacionados a prácticas de entretemento ca a prácticas de competitividade.

O número e a entidade gobernamental das institucións que un determinado goberno dedica á cultura teñen que ver, tamén, co grao de desenvolvemento e complexidade do aparello burocrático destinado ao ordeamento das actividades culturais que promove, apoia ou xestiona. É por isto polo que algúns autores chegan a definir a política cultural a través dos soportes institucionais que poñen en contacto a "creatividade estética" e os "modos de vida colectivos" (Miller & Yúdice, 2002: 2), e, de feito,

> it is bureaucratic rather than creative or organic: organizations solicit, train, distribute, finance, describe and reject actors and activities that go under the signs of artist or artwork, through the implementation of policies. Governments, trade unions, colleges, social movements, community groups, foundations and businesses, aid, fund, control, promote, teach and evaluate creative persons; in fact, they often decide and implement the very criteria that make possible the use of the word, 'creative'.

Efectivamente, as institucións culturais implementan políticas e os gobernos, como xa temos indicado, exercen o seu poder (cultural) a través delas e en relación, a miúdo, con outras institucións non gobernamentais que se derivan da actividade cidadá. As institucións culturais tamén serven coma *mediadoras* ou entidades de relación entre o campo cultural (o que Miller e Yúdice denominan "creativo") e as entidades no campo político, estabelecendo un eido de relación máis ou menos neutral ou, mellor dito, imprescindíbel para o desenvolvemento dos dous campos. Pois, en definitiva, as políticas culturais son tamén estratexias deseñadas desde o poder para o mantemento (por propio interese, por suposto) dun campo cultural que, en efecto, pode proporcionar beneficios de diverso tipo (electorais, ideolóxicos, publicitarios, internacionais, económicos) aos balances dos gobernos.

Agora ben, as fórmulas para esa implementación poden ser diferentes en función das necesidades e prioridades de cada Estado e cada goberno. A análise de distintas opcións en distintos momentos e en

diversos lugares amósannos certa variedade de *modelos de política cultural* que dan conta das distintas posibilidades de acción sobre a cultura, e concretamente, o teatro, desde os poderes gobernamentais, con diferentes resultados.

O informe *Políticas culturales en Europa* xa falaba a fins dos anos setenta de dous modelos coexistentes, correspondentes a distintas maneiras de entender a acción cultural e a distintas situacións contextuais. Segundo este documento, habería un primeiro modelo denominado "democratización da cultura" que foi seguida polo que se chamaría "democracia cultural", nunha sorte de evolución cara ao segundo debido ao desgaste do primeiro. O informe é claro neste aspecto (Ministerio de Cultura, 1978: 82):

> La comprobación de los límites de la democratización de la cultura está basada en su relativa incapacidad para transformar el comportamiento cultural de determinadas clases sociales que se ven económica, social y, por tanto, culturalmente desfavorecidas, bien se trate de la clase trabajadora, habitantes de zonas rurales, minorías culturales o, incluso, de una parte de la juventud que no pertenece a ninguna de esas categorías.

Efectivamente, os países europeos parecían substituír os procedementos de *difusión* (a través de institucións máis abertas e accesíbeis ao público) e *animación* (convidar ao público) por un cuestionamento total dos propios conceptos de público, institucións e cultura dominante, sobre todo tendo en conta a posibilidade de que a "democratización" levase consigo un público puramente consumidor. Os obxectivos que centran a partir deste momento a acción cultural da maior parte dos países europeos serán a *pluralidade cultural* e a *creatividade* (Ministerio de Cultura, 1978: 82). Para iso, segundo relata o citado informe, a política pasa a centrarse na accion sobre os sistemas educativos, o estímulo da acción colectiva e a vida asociativa e a extensión da política cultural a un eido máis vinculado ao puramente social (*animación sociocultural*).

A percepción destes dous momentos consecutivos, levou aos politólogos a propor ou a investigar ao longo da historia unha variedade de opcións posíbeis para o deseño de estratexias de política cultural.

Iñaqui López de Aguileta (2000: 38-46) propón un esquema baseado en catro modelos suxeitos, ademais, a certa orde diacrónica:

1. Mecenado
2. Democratización cultural
3. Democracia cultural
4. Modelo extracultural

Para López de Aguileta, o *mecenado estatal* consiste na aportación directa ou indirecta de axuda (esencialmente económica) para a produción cultural (teatral no noso caso). Trátase dunha modalidade que vencella directamente poder e creadores, e é probabelmente a primeira fórmula de apoio estatal á cultura, anterior ao concepto actual de *administración cultural*. Para o autor (López de Aguileta, 2000: 39), con todo, o mecenado estatal presenta problemas e límites, debido a

> su predilección por formas relacionadas con la alta cultura; la preponderancia de la notoriedad, priorizando los grandes espectáculos y exposiciones; su carácter de fuente económica inestable y a corto plazo, muy sujeta a los vaivenes de los gustos del público o a las modas; la primacía de la imagen sobre el propio contenido cultural; y lo que supone de desplazamiento del Estado de la financiación de la cultura, dado que lo habitual es que se resten fondos públicos en vez de mantenerlos.

Escarpit cita coma data inicial para a agonía do mecenado o ano 1755, momento en que Samuel Johnson escribe a Lord Chesterfield unha carta na que rexeita o finaciamento para a escrita dunha obra que durante anos estivera solicitándolle e o nobre lle negara. Pero o certo é que posteriormente, e mesmo na actualidade, segue a haber fórmulas de mecenado privado que conviven con casos de mecenado estatal construíndo así unha complexa rede de relacións na promoción e aproveitamento da cultura con fins políticos, económicos ou, simplemente, de afianzamento nas posicións centrais dun sistema

movido en función do reparto de poder. Que son, se non, as bolsas á creación artística outorgadas por diversas Fundacións e/ou Ministerios?[45] O mecenado é un exemplo evidente do aproveitamento tanto do capital cultural coma do capital económico presente na produción cultural. En efecto, e especialmente no ámbito das artes plásticas, as institucións que actúan coma mecenas esixen dos artistas o depósito de obras que non só serán valores para a compra-venda nun senso económico ou mercantil, senón que servirán tamén no xogo do poder para o intercambio de favores ou, simplemente, para a autolexitimación de quen as posúe. Pensemos, a modo ilustrativo, na importancia que as grandes empresas e multinacionais, especialmente aquelas que detentan os poderes económicos (a banca), outorgan á posesión de coleccións de arte que, moi significativamente, non se denominan "privadas" senón "corporativas".

Cos modelos de *democratización cultural* e *democracia cultural*, López de Aguileta fai eco do xa citado informe da Conferencia de Oslo do Consello de Europa. A primeira é a "Política desarrollada en Europa occidental a partir de los años cincuenta y dirigida a extender la alta cultura entre todos los sectores de población" (López de Aguileta, 2000: 39). Tratábase dunha procura da popularización da cultura facilitando o acceso á produción cultural, un acceso baseado, tamén, no dereito á cultura entendido como fundamental. Para o autor, as políticas de democratización cultural "se olvidan de todo lo que no sea la alta cultura tradicional, cultura que tratan de imponer a toda la población desde un claro paternalismo dirigista", ao tempo que "sus resultados son más bien escasos en su objetivo de difusión cultural." (López de Aguileta, 2000: 40).

O certo é que, independentemente do esgotamento en si mesmas que sinalaba o informe do Consello de Europa, os problemas que amosaron as estratexias de democratización cultural non foron tanto os que sinala López de Aguileta, senón máis ben unha imposibilidade presente na propia ambición do modelo: dadas as características dos

[45] En España hai un caso claro: as bolsas para creadores na Academia de España en Roma, xestionadas polo Ministerio de Asuntos Exteriores e Cooperación, dentro do programa MAEC-AECI.

países que aplicaron esta estratexia (Francia, fundamentalmente), facíase imposíbel conseguir a total difusión da cultura e garantir o acceso de todos. Pero a democratización cultural si conseguiu popularizar a cultura e, sobre todo, romper a barreira entre a cultura de elite e a cultura de masas. De feito, a política de André Malraux e Michelet (que o segue por un breve período de dezaseis meses, ata que asume a carteira de cultura, en xaneiro de 1971, Jacques Duhamel) é paradigmática en Francia de cómo a difusión cultural se fixo real a través da extensión de todo tipo de cultura a través da creación das Casas da Cultura ou a promoción dos eventos teatrais (con Jean Vilar dirixindo o festival de Avignon primeiro e o TNP despois), ideas que tiñan como problema a imposibilidade de que saísen do marco da cidade, e, máis aínda, nun país tan centralizado no que París aglutinaba non só a actividade cultural, senón as propias estratexias de democratización, malia as tentativas correctoras do proceso (longo, difícil e tortuoso) da *descentralización*.

Para Jean Caune, a democratización amósase coma o proceso no que converxen a ampliación do público e a extensión do fenómeno da comunicación artística que en Francia se corresponde cun termo específico, a *action culturelle* que responde a esta teorización e metodoloxía política específica. A idea central, segundo o mesmo autor, é a concepción da cultura "comme un bien, un trésor, un héritage...", todo aquilo que hai que posuír e, ao mesmo tempo, compartir para que deixe de existir o privilexio. Para Jean Caune, na democratización cultural iníciase unha confusión entre a apropiación dos bens culturais e a participación na súa produción, unha confusión que "n'est jamais plus évidente que lorsque la démocratisation culturelle vaut comme décmocratie culturelle." (Caune, 1999: 149).

Por isto, a *democracia cultural* parte de que o dereito á cultura "ya no se entiende como mero derecho a consumir arte desde el simple papel de espectador, sino a participar desde dentro en los procesos socioculturales, a convertirse en actor protagonista" (López de Aguileta, 2000: 40), en clara aplicación das teses da teoría crítica da cultura que animaron e sostiveron a exaltación libertaria de maio do 68 que, como indica o mesmo autor, contribuíron a que os gobernos aprendesen a

aceptar a diversidade e fosen máis favorábeis aos procesos de rexionalización e descentralización. A animación sociocultural foi, sen dúbida, o instrumento de acción ao servizo deste modelo de política cultural, que, co paso do tempo, se viu incapacitado para superar as barreiras que, especialmente nos sectores de consumo xuvenil, impuñan os medios de comunicación de masas e outras fórmulas de ocio e entretenemento.

De feito, estes modelos de política cultural foron ratificados polas instancias internacionais. A Conferencia de Helsinki, organizada pola UNESCO en 1972 veu estender os termos de "democratización da cultura", un termo que se correxiu na Conferencia de México (1982) polo de "democracia cultural". Pero temémonos que a miúdo a "democracia cultural" se converteu en Europa na crenza non de que a produción artística non tiña que ver co talento (vencellábel en pleno apoxeo da teoría crítica da cultura e postmarxismo, á elite e, nos EUA, á deconstrución do texto artístico), senón que calquera podía producir cultura, coa conseguinte confusión sobre a definición dos conceptos estéticos, tradicionalmente controvertidos (arte, literatura, teatro).

Así, os modelos propios da animación socio-cultural en boa parte dos países europeos (fundamentalmente en Francia) foron superados no momento no que as posibilidades de acceso á cultura se xeneralizaron, e ficaron relegados a un tipo de acción máis social, orientada aos grupos da sociedade con dificultades de acceso a eidos de formación e lecer (inmigrantes, discapacitados, grupos marxinais, etc.).

Por último, o que López de Aguileta chama *modelo extracultural* correspóndese coas tendencias quizais máis actuais, centradas na xestión económica e organizativa e vencellábel aos ámbitos local e comarcal, como amosaremos no capítulo 4 na nosa análise da difusión teatral no caso galego. Para o autor, "el desarrollo de la política cultural se estanca y el énfasis se desplaza hacia el perfeccionamiento de la gestión y los aspectos instrumentales, hacia la mejora cualitativa más que a la dotación de nuevos servicios"; para iso, "se adoptan […] parámetros y herramientas de la empresa privada, con vistas a optimizar resultados,

mejorándose sustancialmente la ejecución de los proyectos públicos" (López de Aguileta, 2000: 42). Segundo el, as vantaxes deste modelo son esenciais no artellamento das políticas actuais debido, por unha banda, á capacidade simbólica da política cultural, pero tamén debido ás súas consecuencias positivas para a terciarización da economía (López de Aguileta, 2000: 43):

> Los efectos positivos que el sector cultural puede traer al crecimiento económico son numerosos: la creación directa de empleo; la promoción de la compra de bienes y servicios; el mantenimiento de una base de innovacion dada la ligazón de tecnologías punta a la producción y el consumo culturales; el factor de atracción de inversiones productivas que tienen aquellos entornos que cuentan con una oferta cultural rica y de calidad; su capacidad de atracción de turismo, con la consiguiente repercusión en sectores como la hostelería, el transporte y el comercio; las plusvalías de imagen y proyección internacional, etc.

López de Aguileta refírese aquí a un salto dado nos países europeos desde os modelos máis participativos baseados na animación, a modalidades de política cultural que tratan de primar unha atención economicista ás industrias culturais, achegándose ao modelo americano. Porén, a relación das acción cultural en Europa co concepto de servizo público nunca se perdeu debido, xustamente, a que, dun xeito ou doutro, mantivéronse presentes as teses da teoría crítica da cultura (Adorno, Horkheimer) fortemente influentes nos acontecementos do ano 68 contra unha excesiva economización e comercialización dos produtos artísticos, salvagarda da creatividade humana e dos valores culturais.[46]

Parécenos máis axeitada a proposta de tipoloxía de modelos de política cultural que propón Manuel F. Vieites (2003d: 40-46) que modifica o de López de Aguileta. Para Vieites, hai cinco modelos posíbeis de política cultural, dos cales tres, coinciden cos xa sinalados, e dous matizan a visión anterior:

[46] Porén, algúns autores teñen sinalado que o consumo masivo é unha vía idónea para posibilitar a maior extensión da cultura. Como indica Augustin Girard (1978: 604): "Entre l'animation qui met l'accent sur l'expression des groupes et la diffusion des médias industriels qui met l'accent sur les oeuvres, une articulation doit pouvoir être trouvée, car elle est la charnière entre les technologies nouvelles et les nouveaux besoins sociaux, au coeur de la réalité telle qu'elle est. A ce prix, l'action culturelle sortira de l'élitisme pradoxal où ses contradictions risqueraient de la confiner."

a) Mecenado cultural

b) Modelo patrimonial ou carismático

c) Democratización cultural

d) Democracia cultural

e) Xestión cultural

O *modelo patrimonial ou carismático* está, para Vieites (2003d: 41), "orientado a preservar y dar a conocer el legado cultural a partir de las grandes obras, trátese de edificios históricos o de repertorios teatrales". Efectivamente, unha orientación deste estilo está presente en moitas das accións político-culturais dos países europeos a través da promoción dos monumentos e dos grandes *símbolos* da cultura nacional. Porén, cremos que non se trata tanto dun modelo administrativo coma dunha tendencia teórica que subxace ao deseño de estratexias concretas. Unha intención "carismática" ou, nos nosos termos, *simbólica*, subxace a toda política cultural e a actuación sobre o legado das grandes obras, pode ter lugar a través de calquera dos outros modelos, cunha definición moito máis técnica ca teórica.

A novidade e o acerto da tipoloxía de Vieites está en estabelecer para a actualidade un modelo denominado *xestión cultural* no que "los ciudadanos y ciudadanas dejan de ser el centro de interés y de atención y el eje estructurador de las políticas culturales" (Vieites, 2003d: 43), de xeito que o Estado se centra en

> la gestión en función de las expectativas, demandas, intereses y carencias de la población, fomentando la participación y la corresponsabilidad en el diseño y la puesta en marcha de programas de acción cultural.

Insistamos no matiz que Vieites aplica ao *modelo extracultural* de López de Aguileta: non se trata tanto dunha administración da cultura centrada en cuestións puramente económicas, senón dun procedemento *xestor* no que a intervención é máis indirecta e o Estado se amosa como organizador, salvagarda e garantía da promoción e produción de cultura. No caso teatral, polo tanto, o modelo de xestión cultural posibilita o compromiso dos Estados na promoción e difusión do teatro sen

necesidade de estabelecer para isto unha acción excesivamente intervencionista.

Efectivamente, Vieites sinala como exemplo a aplicación deste modelo ao teatro (baseado na cesión de servizos e competencias), que pode ter o inconveniente dun proceso de espectacularización e dunha deriva economicista e burocrática, consecuencias que, en esencia, non son consubstanciais ao modelo e poden aparecer ou non en función das prioridades e obxectivos da tendencia política. De feito, é paradigmático o caso da política de Jack Lang en Francia, a quen se critica que, desde uns presupostos dinámicos, inventivos e espectaculares (a Fête de la Musique, o pulo do festival de Aviñón, o Festival de Cine de Cannes), pasase a unha certa parálise burocratizante. Como di Jean Caune (1999: 333), "la culture, rapport entre les hommes, est convertie en technique, rapport entre les choses."

Na *xestión cultural* trátase, por tanto, de administrar desde o estado unha acción de promoción e difusión da cultura, incluso unha acción formativa, se se quere, mais cos perigos inherentes á certo distanciamento dos poderes públicos que se amosan coma entidades puramente *institucionais*, isto é, outorgadoras de lexitimidade e mantedoras da orde no sistema.

As tipoloxías responden a unha vontade estruturalista para comprender o funcionamento (sistemático) do espazo social, pero cómpre decatarse de que a realidade non adoita estar estruturada deste xeito. En efecto, na acción político-teatral da maior parte dos países europeos, nomeadamente en Galicia, conviven fórmulas de mecenado con estratexias democratizadoras baseadas en técnicas de animación e participación cidadá. Todo iso, ao noso modo de ver, baixo o paraugas totalizador dunha administración realizada desde o Estado a través das institucións encargadas da xestión e lexislación (na medida do posíbel) das dinámicas que teñen lugar no sistema teatral.

1.2.4 A planificación da cultura e a conciencia de servizo público

É necesario reflexionar sobre o papel que deben xogar as institucións do Estado no relativo á creación da cultura e non só da súa difusión ou protección. Os procesos de *planificación* amósansenos, así, como ferramenta desde a que pór en marcha a xestión cultural como modalidade de acción política. No caso que nos ocupa, de feito, tanto os teatros nacionais e compañías públicas coma os teatros de iniciativa privada, por regra xeral, defínense coma entidades de xestión que *planifican* a súa actividade, e como unidades de produción directamente relacionadas coa noción de "servizo público", inherente á unha vocación de servizo cidadán que se insire no *habitus* de tódolos axentes do campo cultural.

A pregunta subseguinte, daquela, propón un problema: que tipo de cultura debe producir un servizo público? Ao tempo, na frase "tipo de cultura" vai integrada outra serie de cuestións non menos problemáticas: cultura para quen? feita por quen? con que parámetros estéticos? baixo que intereses?

Por outra banda, en contextos coma o galego, é practicamente indisolúbel o termo "acción cultural" do termo "normalización cultural" coma conceptos abondo vencellados a modalidades de intervención do Estado na vida cultural a través da *planificación*, pero tamén vencellábeis á forte responsabilidade histórica da sociedade civil nos procesos de recuperación e emerxencia cultural.

Cómpre, polo tanto, unha descrición do artellamento das institucións nos procesos de xestión da cultura e en relación co espazo social no que se inscriben, así coma unha análise das dinámicas de relación entre estas institucións e os distintos axentes vencellados ao campo cultural. Finalmente, trataremos de aplicar isto especificamente ao sistema teatral onde, polas súas propias características, funcionan de maneira especial os procesos de planificación, fortemente determinados

pola súa funcionalidade tradicional coma servizo público vencellada á noción de *teatro público*.

O Estado artella a súa relación coas diversas instancias sociais a través de institucións que, como vimos relatando, teñen unha función a un tempo organizativa e simbólica. Comentabamos anteriormente que a institución é a entidade de iniciativa pública ou privada que vencella cultura e poder permitindo á sociedade o exercicio das actividades relacionadas co espazo cultural e a valoración das mesmas en función dun canon que vén dado pola lexitimidade e a hexemonía que se lles recoñece por acordo social a estas organizacións. Se lembramos a Foucault, as institucións serían impensábeis, "pura abstracción", nunha sociedade na que non existisen as relacións de poder. E isto lévanos a reflexionar sobre o efecto de *control* inherente ás institucións e as súas posíbeis utilizacións no nivel organizativo e *gobermental* en relación coa cultura en xeral e co teatro en particular.

O "acordo social" tradúcese nunha regularidade de comportamento colectivo que, neste caso, ten que ver coa aceptación das dinámicas propias do campo cultural. Esta regularidade é planificábel e, de feito, controlábel desde as instancias no poder baixo a influencia do que algúns estudosos (Hechter, Opp, Wippler, 1994) entenden como unha fórmula de *solidariedade*. Isto explícase desde unha perspectiva inversa á esperábel teoricamente: non preguntándose polas características das institucións sociais unha vez que existen, senón afondando no procedemento que leva a que xurdan institucións desde un contexto non institucional ou, digamos, *protoinstitucional*. Segundo Hechter (1994: 14), pode semellar que unha "man invisíbel" leva a que as institucións aparezan coma un produto espontáneo procedente de accións voluntarias de individuos interesados que non comparten nin fins nin valores en común.

Porén, máis que emerxeren espontaneamente dese xeito máis ou menos casual, semella que as institucións son produto da *solidariedade*, unha solidariedade que, lonxe das acepcións máis éticas do termo, ten que ver coa versión máis aséptica daquilo que xorde entre individuos que

comparten unha finalidade en común como pode ser, por exemplo, a defensa e promoción do teatro. Desde esta perspectiva, enténdese que as institucións persistan nunha sociedade debido a que constitúen un sistema de equilibrios de intereses soportado por fórmulas de control conscientemente deseñadas (Hechter, 1994: 15). Ese deseño consciente de fórmulas de control lévanos directamente a pensar no exercicio dalgún tipo de poder parello a un deseño organizativo que imos denominar *planificación*.

A planificación, desde este punto de vista, é a acción destinada a influír sobre un estado de cousas e cunha finalidade concreta, polo xeral, derivada dunha análise da situación previa, dunha avaliación dos recursos dispoñíbeis e dunha valoración da orde de prioridades a conseguir mediante esta acción.

1.2.4.1 A teoría da planificación cultural segundo Even-Zohar

Itamar Even-Zohar, da Escola de Tel-Aviv, é un dos estudosos que máis teñen reflexionado sobre os procesos de *planificación cultural*. Para entender o sentido que el aplica ao termo, é necesario ter en conta a diferenza entre os seus conceptos "cultura como ferramenta" (*culture-as-tools*) e "cultura como ben" (*culture-as-goods*) (Even-Zohar, 2005a). Para el, fronte a un emprego patrimonial da cultura (*goods*) propio do idealismo esencialista, existe unha conceptualización funcionalista da cultura na que esta se erixe en "ferramenta" (*tools*), isto é, coma mecanismo útil para a organización da vida, tanto no nivel colectivo coma no nivel individual. Esas ferramentas poden ser "pasivas", ou procedementos que axudan a analizar e explicar a realidade, e "activas", ou procedementos que contribúen a afrontar e a crear situacións culturais. Trátase, segundo Itamar Even-Zohar, da diferenza entre comprender o mundo e actuar nel, respectivamente.

Actuar culturalmente no mundo e, polo tanto, utilizar a cultura como ferramenta para a intervención social e política é o principio que rexe calquera proceso de planificación cultural (Even-Zohar, 2002:45):

> Culture planning is conceived of as a deliberate act of intervention, either by power holders or by "free agents", into an extant or a crystallizing repertoire. Hence, it entails the introducion of change into a current state of affairs. Its prospective success depends on an effective undertaking.

Xorde nesta definición un dos conceptos claves na teoría de polisistemas de Itamar Even-Zohar e que, malia iso, oscila entre varias acepcións que fan del unha entidade con múltiples facianas dentro do sistema cultural: falamos do *repertorio*, factor que o autor estabelece como ámbito onde aplicar a planificación[47].

En "Polisystem Theory", o artigo fundacional da súa teoría de polisistemas, Itamar Even-Zohar indica que é no repertorio onde a canonicidade se manifesta de maneira máis concreta (Even-Zohar, 1990a: 17) e, de feito, cando pasa a definir o polisistema literario (Even-Zohar, 1990b), o *repertorio* tería que ver co que Roman Jakobson denominaba "código", pois un repertorio estabelece sempre pautas (códigos) desde os que crear e desde os que ler. Nese mesmo lugar, dicía (Even-Zohar, 1990b: 39): "'Repertoire' designates de aggregate of rules and materials which govern both the making and use of any given product", nunha identificación bastante clara coa propia noción de canon. Pouco despois el mesmo vencellaría o seu *repertorio* co *habitus* de Bourdieu (Even-Zohar, 1990b: 42), xa que el ve na hipótese do seu colega francés "the link between the socially generated repertoire and the procedures of individual inculcation and internalization".

Na súa propia revisión da teoría de polisistemas, Even-Zohar amplía e concreta esa noción fundamental para entender as dinámicas que el describe nos sistemas culturais. Responde así á pregunta que el mesmo se formula: "¿En qué consiste entonces un repertorio cultural?" (Even-Zohar, 1999: 31):

> Si entendemos la cultura como un marco, una esfera que hace posible la organización de la vida social, entonces el repertorio en la cultura, o

[47] "Planning a culture is clearly an instance of creating new options for a repertoire of a culture" (Even-Zohar, 2005b). Para afirmar isto, o autor parte dun feito: "La fabricación de nuevos repertorios, hecho posible sólo por la heterogeinidad, produce en cualquier momento —pero sobre todo en épocas de involucración intensiva con el cambio sociopolítico— un movimiento sociocultural" (Even-Zohar, 2000).

> *de* la cultura sería el almacén de los elementos necesarios para tal esfera o marco. Tal y como ha señalado Swidler, la cultura es "un repertorio o 'caja de herramientas' de hábitos, técnicas y estilos con los cuales la gente construye 'estrategias de acción'. La descripción resulta muy apropiada para lo que he denominado […] *repertorio activo*. Si queremos pararafrasear la formulación de Swidler para el *repertorio pasivo*, podríamos definir la cultura como una "caja de herramientas" de técnicas o habilidades con las que la gente construye sus estrategias conceptuales, es decir, aquellas estrategias mediante las cuales "entienden el mundo".

Unha vez máis, a teoría de Itamar Even-Zohar bebe en si mesma. Fortemente debedor da *semiosfera* de Lotman, o autor vese obrigado a falar de repertorios nun sentido amplo, de tal xeito que estes permitan explicar as dinámicas de *todo* o ámbito cultural, e non só dos sistemas artísticos. É por isto polo que no repertorio atopamos a entidade que desenvolve o concepto de *cultura como ferramenta*, e por iso tamén para os repertorios o autor fala dunha acción pasiva e outra activa que de ningún xeito é allea á *organización* da vida social. Velaí a causa de que utilice múltiples acepcións do concepto de *repertorio*: todo tipo de items considerábeis como marcas de identidade cultural (comidas, costumes...), redes de interdependencias e, por último, "opciones inventadas por los seres humanos para orientar sus vidas" (Even-Zohar, 2000). Esa organización da vida social está achegada, sen dúbida, á noción de planificación, e dáse a través das institucións, xa que, "Las condiciones de legitimidad [do repertorio] son generadas por la institución en correlación con el mercado." (Even-Zohar, 1999: 33).

Segundo Even-Zohar, todo proceso de planificación cultural ten como obxectivo un cambio de repertorio, é dicir, unha substitución do repertorio xa existente por outro máis axustado a novos *intereses* xurdidos en grupos que accederon a posicións centrais do sistema. O repertorio vello non desaparece, senón que simplemente queda relegado á periferia. Deste xeito, Itamar Even-Zohar pon en relación esta dinámica, que no seu momento foi explicada por formalistas e funcionalistas rusos coma

Sklovsky e Tynianov[48], coa práctica da acción cultural, que atopa na planificación un mecanismo de realización e unha ferramenta de optimización das súas utilidades con fins políticos.

Para Even-Zohar, hai dous tipos diferentes de proxectos sociopolíticos de planificación cultural en relación cos repertorios: por unha banda, a fabricación de novos repertorios e o esforzo por distribuilos; pola outra, a creación de novas entidades sociopolíticas nas que estes repertorios prevalecerán (Even-Zohar, 2000), isto é, as institucións. Polo tanto, a creación e mantemento das institucións formará parte do proxecto de planificación cultural, do mesmo xeito que o farán outros elementos do sistema de valores e do modo de vida dunha sociedade dada, asumindo, xustamente, o polimorfismo da noción de repertorio que emprega o propio Itamar Even-Zohar.

Pero as dinámicas de planificación cultural aínda dan lugar a aspectos máis complexos na definición das comunidades ás que se aplican. Estas poden ser levadas a cabo desde calquera posición (individuo ou grupo) dentro do sistema. Ademais, non son espontáneas, senón que responden ao desexo de promover uns elementos e de suprimir outros. Cómpre engadir, polo tanto, este factor de *interese* á finalidade común que, como diciamos arriba, dá lugar á *solidariedade* na acción colectiva causante das dinámicas de planificación. De aí que "'spontaneity' and 'deliberate acts' *ipso facto* become mutually interdependent", di Even-Zohar (2005b), pois o proceso de planificación cultural estabelece un paso dos desexos aos feitos a través da intervención deliberada de determinados axentes presentes no polisistema. Eses axentes terán que estar lexitimados para a acción sobre o grupo ou, dito doutro xeito, deberán estar próximos á esfera do institucional, ámbito capaz, nun primeiro momento, de "codificar" e

[48] No traballo "Da evolución literaria" (publicado por primeira vez en 1927), Tynianov indica que para estudar a historia literaria é necesario atender a dous aspectos principais: o nacemento dos fenómenos literarios e o estudo da variabilidade literaria. Por iso, a cuestión fundamental é a substitución de sistemas literarios (de aí recolle Even-Zohar o termo): "Étant donné que le système n'est pas une coopération fondée sur l'égalité de tous les éléments, mais qu'il suppose la mise en avant d'un groupe d'éléments ('dominante') et la déformation des autres, l'oeuvre entre dans la littérature et acquiert sa fonction littéraire grâce à cette dominante." (Tynianov, 2001: 133). E conclúe: "Si nous admettons que l'évolution est un changement du rapport entre les termes du système, c'est-à-dire un changement de fonctions et d'éléments formels, l'évolution se rouve être une "substitution" de systèmes." (Tynianov, 2001: 138).

"estandarizar" opcións culturais (termos non exclusivamente lingüísticos), e capaz tamén, nun segundo momento, de acadar o compromiso da colectividade para a creación e aceptación de novos ítems a incluir no repertorio. Velaí cómo se artella a dinámica da planificación cultural.

Todo isto relaciónase nas teses de Itamar Even-Zohar (2002) con toda unha teoría dos procesos de emerxencia e resistencia cultural que xorden das dinámicas de planificación que teñen lugar en sociedades que toman conciencia da súa propia identidade. O caso galego está, de feito, entre os exemplos que a miúdo pon o teórico de Tel-Aviv. Efectivamente, a *resistencia* é para el unha fórmula para a instauración de novos repertorios, xa que esta parece non necesitar ningunha explicación cando un repertorio é imposto pola forza a través da acción política contra a cultura explícita da poboación sometida (Even-Zohar, 2002: 48). Por iso, Even Zohar (2002: 50) conclúe que

> the analysis of resistance in the context of culture planning and the making of entities provides better explanations of the function of this cultural procedure than the discussion of the ideas involved with the propagation of repertoire, the nature of the ingredients involved, or the abstract prospects of models of collective figurations, such as small communities or nations.

Efectivamente, no pensamento de Itamar Even-Zohar, a planificación cultural pode servir en contextos conflitivos de construción nacional coma ámbito estratéxico desde o que aproveitar a acción da cultura sobre a sociedade a través do prestixio e lexitimidade que adquiren non só os produtos culturais, senón tamén as organizacións do ámbito cultural nun proceso imparábel cara á institucionalización. É así como se pecha un círculo no que planificación e institucións son o principio e a fin dun mesmo proceso, que debe ser observado de xeito bidireccional: a planificación pode xurdir formalmente das institucións (en forma de plans de desenvolvemento, programas de actividades, etc.), pero ao mesmo tempo estas son posíbeis, e mesmo poden aparecer grazas á propia planificación cultural, cando agroma a consciencia de que

é necesario atopar espazos de lexitimidade e de autoridade desde onde deseñar uns repertorios, unha cultura, en definitiva.

O teatro galego é un bo exemplo disto, como diciamos noutro lugar (López Silva, 2004: 134): "as constantes tentativas de *planificación* supoñen a histórica procura dun repertorio que permitiría a creación dun *canon* […], coa busca dunha definición *etno-estética* do teatro galego coma mecanismo de definición autóctona e de cohesión cultural". Esta construción do canon ou a creación consciente dun repertorio lexitimado será, en última instancia, a clave para crear no grupo cohesión identitaria e para facelo resistente fronte *ao outro*[49]. De feito, a cohesión é para Even-Zohar outro dos obxectivos prioritarios de toda planificación cultural.

Agora ben, cómpre ter en conta algo que non sempre está claro nos seus primeiros traballos sobre a cuestión da planificación cultural: el parte dunha conceptualización en positivo da planificación, como procedemento no que o "éxito" e o fracaso estarán determinados polo alto nivel ou baixo nivel de cohesión cultural (Even-Zohar, 2005b). Esa reflexión "positiva" sobre a acción de planificar tamén aparece noutros estudos e teorías centradas no carácter instrumental e evolutivo da acción cultural como ferramenta do *progreso* en termos de eficacia[50]. Con todo, unha aproximación técnica e descritiva do concepto, pode ter en conta posibilidades máis globais.

Desde o noso punto de vista, a noción de planificación cultural en si mesma ten máis que ver co procedemento, o conxunto de técnicas aplicábeis para a súa realización ou incluso as dinámicas que provoca no sistema cultural, máis ca cos fins ou obxectivos da mesma. De feito, pode haber un proceso de planificación cultural orientado a non cohesionar ou a destruír unha identidade. Un exemplo bastará para

---

[49] Itamar Even-Zohar define a cohesión, xustamente, a partir da contraposición ao *outro*, entendido este coma un grupo percebido coma distinto, ou, en última instancia, coma posuidor doutra *identidade*: "By 'socio-cultural cohesion' I mean a state where a widely spread sense of solidarity, or togetherness, exists among a group of people, which consequently does not require conduct enforced by sheer physical power" (Even-Zohar, 2005b).

[50] "Considerada desde un punto de vista normativo, la planificación es eficaz cuando: a) Instrumentaliza e implementa adecuadamente una pollítica. Todo plan es fundamentalmente un instrumento de un proyecto político. […] b) La realización del plan inmplica un cambio efectivo y positivo respecto de la situación anterior, medido en los términos del código de valores o de la ideología del proyecto político que lo sustenta" (Ander-Egg, 1995: 30-31).

ilustrar esta idea: a planificación cultural franquista orientouse (e de feito conseguiu) romper a cohesión das identidades chamadas "periféricas" de España. Esta planificación, encamiñada á prohibición a través da censura como ferramenta, conseguiu crear unha *dispoñibilidade*[51] en negativo cara a esas culturas que, nalgúns aspectos, aínda hoxe perdura.

Pero hai outro aspecto que se deriva desta conceptualización sociopolítica da planificación cultural: trátase tamén dun procedemento que denota unha acción de poder consciente e premeditada, ou, nos termos arriba expostos, unha intervención de cara a xerar entre os cidadáns unha determinada *gobermentalidade*. A planificación vencella, así, cultura e poder, un poder sutil que non precisa a coacción, senón simplemente a organización e o estabelecemento de mecanismos de control xurdidos do propio sistema cultural. Ademais, a súa capacidade para cohesionar ou non un grupo e, polo tanto, construír ou destruír unha identidade baseada nunha noción ampla da cultura, está presente nas institucións, e impleméntase desde elas a través dos proxectos concretos de planificación cultural.

A planificación, daquela, é unha ferramenta para exercer influencia sobre a forma de pensar e as opcións de comportamento cultural dos individuos en sociedade, pois, como comentaba lucidamente Bertrand Russel (1986: 19), alguén pode ser coaccionado de tres maneiras distintas: polo poder físico sobre o seu corpo (lembremos outra vez a Foucault), pola perspectiva do castigo como indutora ao bo comportamento, ou pola influencia sobre a súa opinión. Neste aspecto, Even-Zohar (2005b) é claro:

> both power holders and planners may acquire, through a successful implementation, the domination, or control, of a given entity. […] such a domination is the ultimate goal and purpose of the enterprise of culture planning.

Isto débese, segundo este estudoso, a que aqueles que posúen o poder reforzan as súas posicións a través dun repertorio aceptábel para

[51] "A dispoñibilidade é unha actitude mental que impulsa ós individuos a actuaren de xeito que, doutra maneira, podería ser contrario ás súas 'inclinacións naturais' [...] A creación dunha extensa rede de dispoñibilidades sobre un bo número de cuestións é algo que, aínda sendo vital para calquera sociedade, non debe ser asumido como natural" (Even-Zohar, 1995: 188).

amplos sectores da poboación que ven esas posicións coma lexítimas debido á visibilidade das institucións que as sustentan. É así como as teorías de Even-Zohar atopan un punto de confluencia coas do sociólogo Talcott Parsons, especialista en institucións.

Para este último, dáse, precisamente, a institucionalización dun sistema de poder que se asume de forma aparentemente voluntaria e cunhas fórmulas de coacción que, inmersas nas accions colectivas (no *habitus*, podería dicir Bourdieu), garanten a orde social. Por iso, segundo Parsons (1986: 103),

> The first focus of the concept of an institutionalized power system is, analogously, a relational system within which certain categories of commitments and obligations, adscriptive or voluntarily assumed — e.g. by contract— are treated as binding, i.e. under normalitvely defined conditions their fulfillment may be insisted upon by the appropriate role-reciprocal agencies. Furthermore, in case of actual or threatened resistance to 'compliance', i.e. to fulfillment of such obligations when invoked, they will be 'enforced' by the threat or actual imposition of situational negative sanctions, in the former case having the function of deterrence, in the latter of punishment.

A planificación, polo tanto, posibilita o emprego da cultura como forma de poder, e converte deste xeito o poder simbólico en ferramenta práctica desde a que exercer un goberno que suaviza as formas de castigo cara á disuasión (*deterrence*) e que aproveita o capital simbólico da cultura como fórmula de premio e de autolexitimación.

Segundo Itamar Even-Zohar (2005b), unha vez que o produto chega ao mercado, créase arredor del un círculo máis amplo que se converte na base poderosa que se necesita para introducir os cambios desexados dentro do estado do sistema. Velaí, logo, a importancia do mercado para a conversión do capital cultural en simbólico: "The situation then changes dramatically transforming the seemingly helpless culture producers to powerful agents". Isto é moi interesante, pois ten que ver dalgún xeito coas actividades que teñen lugar dentro do que Pierre Bourdieu denomina o "campo de produción maioritaria", aquel que, lembremos, se relaciona estreitamente co campo do poder a través

do intercambio de posicións e a través do estabelecemento de dinámicas de interdependencia.

De feito, este poder propio dos produtos culturais no mercado é, para Even-Zohar, esencial para planificar cultura. De aí que as dinámicas de planificación cultural procedan sempre do campo de produción maioritaria, o lugar, tamén, onde se inscriben as institucións políticas, esas entidades que aseguran, en última instancia, a *orde social* (Krupat, 1984: 146).

1.2.4.2 O funcionamento práctico das dinámicas de planificación cultural

David Roselló (2004: 23) aporta unha definición clara e concisa para o *proxecto cultural*, isto é, o instrumento de traballo que permite a posta en marcha da planificación:

> Un proyecto cultural es una secuencia ordenada de decisiones sobre tareas y recursos, encaminadas a lograr unos objetivos en unas determinadas condiciones.[52]

Para poder poñerse en marcha, ese proxecto cultural ten que atopar o que Ander-Egg (1995: 49) denomina "viable inédito", isto é, aquilo que é "viable, porque para actuar sobre una situación concreta no vale cualquier respuesta de acción", de xeito que ten que ser "realizable, factible, posible de llevar a cabo", e "inédito, porque toda nueva circunstancia tiene algo de irrepetible, en cuanto las distintas variables de la realidad se combinan de manera singular […] en cada caso concreto". Para isto, a planificación debe ser concibida como algo que se realiza de xeito permanente a través de organismos que empregan tanto o Estado como a sociedade civil para implicarse no desenvolvemento cultural da comunidade.

---

[52] Roselló diferencia "plan", "programa" e "proxecto", nunha distinción terminolóxica que resulta operativa en termos concretos que exceden as reflexións que agora nos ocupan. Consideramos de interese, con todo, sinalar esa diferenza. Para el, o *plan* "es el conjunto de grandes líneas directrices que orientan una voluntad de intervención"; o *programa* é a primeira concreción do plan, "recoge las líneas directrices[…] y las aplica a un aspecto concreto, por sectores […], por edades […], por funciones […] , por espacios […], etc."; e finalmente o *proxecto* é a liña máis operativa da intervención en materia cultural: "parte de los programas y los desarrolla y materializa en acciones concretas" (Roselló Cerezuelo, 2004: 27).

Dito isto, podería xurdir a dúbida sobre a diferenza entre a planificación de cultura e a política cultural. Se partimos de que a concepción da cultura coma necesidade de Estado é quen rexe os fundamentos dunha política cultural, daquela deberemos considerar que a planificación cultural é unha das principais ferramentas ao servizo do artellamento dunha política cultural, pero a súa utilización tamén é posíbel en espazos e institucións non públicas.

Esta relación entre necesidade da cultura e emprego da planificación cultural xa está presente no documento da UNESCO correspondente á Conferencia de Hanasaari (1976), onde se di textualmente "el sector cultural no es politicamente neutral" (Ministerio de Cultura, 1979: 26-27). Efectivamente, esta non neutralidade débese a algo que xa temos comentado: a procura do prestixio cultural do Estado acadábel desde a perspectiva dunha ampla gama de dinámicas de planificación artelladas para facer visíbel o compromiso do Estado a prol dunha cultura que, como vimos de ver, serve para proporcionar orde social, cohesión, identidade e, en definitiva, condicións de benestar. Do mesmo xeito, as entidades de iniciativa privada tamén comprometidas con procedementos de planificación cultural, procuran fins semellantes aos do propio Estado, empregando o "interese no desinterese" como mecanismo para afastar xuízos demasiado materialistas.

Sexa como for, toda planificación cultural ten que ter unha serie de persoas ou entidades que a leven á práctica, tendo en conta, ademais, que "son personas o instituciones diferentes las que hacen la planificación y las que se encargan de hacerlas realidad" (Ministerio de Cultura, 1979: 222). Eles serán imprescindíbeis non só para o deseño dun plan de desenvolvemento cultural, senón tamén para a súa posta en marcha de tal xeito que, finalmente, acade os obxectivos propostos.

Itamar Even-Zohar (2005c) fala de tres tipos de axentes culturais capaces de encetar as mudanzas no repertorio que levan parello algún tipo de dinámica de planificación cultural. Por unha banda, están os "fabricantes de ideas" (*idea makers*), aqueles que son capaces de "idear" novos repertorios ou de "deseñar" o acceso dalgún ítem do repertorio ao

centro do sistema. Por outra banda, Even-Zohar reserva o termo "intelectual" (*intellectual*), para aqueles que, co seu traballo intelectual, poden deseñar novas opcións a ter en conta nun posíbel cambio de repertorio ou unha modificación de posicións do sistema. O intelectual, ademais, é quen de facer escoitar a súa voz, pois, a diferenza do "fabricante de ideas" é un axente visíbel. E por último, están os "emprendedores culturais" (*cultural entrepreneurs*), ou intelectuais que asumen un rol activo na constitución de repertorios alternativos, novas imaxes ou novos modos de vida; en definitiva, na planificación cultural. Even-Zohar (2005c) aínda di máis:

> The aggregate of activities engaged by idea-makers, cultural entrepreneurs, and makers of life images can be conceived of, in view of its function and consequences for the life of individuals and groups, as an industry.

Esta concepción "industrial" da actividade dos planificadores ten consecuencias fundamentais no que á efectividade do plan se refire, isto é, no relativo á consecución dos obxectivos propostos no propio deseño inicial. Porque, do mesmo xeito que calquera outra industria, aqueles que producen ideas ou toman iniciativas que finalmente non teñen éxito deberán abandonar a industria, xa que deixará de ser produtiva. É por isto que hai intelectuais e planificadores que, a causa dun mal deseño do plan, poden crear "a certain amount of 'noise'" (Even-Zohar, 2005c), un ruído que conduce á renovacion e reaxuste dos sistemas culturais, en función dos intereses e necesidades do propio grupo que os xera. Así, por exemplo, pode ser que o teatro deixe de ser efectivo nunha sociedade que a todas luces lle dá as costas, malia os eventuais esforzos planificadores; a súa existencia, nese caso, deixaría de responder á promoción de opcións e repertorios, de xeito que a súa presenza coma discurso se convertería en ruidosa, contraproducente.

Polo tanto, quen é artífice directo da planificación cultural? Nun nivel superficial, temos que considerar as institucións do Estado, a través do deseño de políticas culturais, e tamén as de grandes entidades privadas que, por algún motivo relacionado cos seus intereses económicos ou simbólicos, tamén se implican no desenvolvemento cultural. Pero nun

nivel máis concreto, a acción práctica das dinámicas de planificación cultural ten lugar dentro das institucións culturais, a través das persoas encargadas de implementar os plans, nomeadamente, os *programadores culturais*. Estes, de quen falaremos de xeito máis pormenorizado no capítulo 4.2, teñen por cometido o deseño das estratexias de planificación cultural en función das pautas xerais que deseñan as institucións para as que traballan (sexa procedentes dunha determinada política cultural, sexa procedentes dos procesos de visibilización da actividade dunha empresa privada) e en función das características concretas da comunidade á que se dirixen, de xeito que deles dependerá o deseño de obxectivos realistas e o éxito ou fracaso do propio plan.

En todo proceso de planificación cultural, será necesario seguir catro momentos:

1.Análise da situación.

2.Proposta de obxectivos.

3.Programación de actividades.

4.Avaliación do grao de cumprimento dos obxectivos.

Cómpre non perder de vista que a planificación cultural "debe ser entendida en función de dependencia del desarrollo económico y social" (Ministerio de Cultura, 1979: 15). Isto quere dicir que en cada un deses estadios do deseño dun plan de desenvolvemento cultural, será imprescindíbel ter en conta as condicións socioeconómicas previas e a eventual evolución das mesmas durante a posta en marcha do plan, unha evolución que tamén deberá ser calculada en función do período de aplicabilidade do plan e segundo a duración das actividades e a programación cultural concreta que servirá para implementalo. Economía e sociedade, polo tanto, serán os condicionantes fundamentais que posibilitarán ou imposibilitarán a posta en marcha do plan; ámbolos dous aspectos, sen dúbida, tamén son determinantes para estabelecer o sistema de valores predominante no grupo ao que se dirixe o plan, e que, polo tanto, será esencial para entender o grao de empatía dese grupo coa programación deseñada. Por isto, tamén, cómpre entender que ningunha das catro fases está exenta de que se lle aplique unha actitude política,

especialmente se o plan se sitúa no marco de institucións públicas ou estatais.

Segundo o citado documento do Ministerio de Cultura sobre os métodos e os obxectivos da planificación cultural, son varios os obxecivos de carácter xeral que se procuran a través dela e que, se lembramos, coinciden en moitos aspectos coas prioridades dunha política cultural (Ministerio de Cultura, 1979: 26):

- Reducir as desigualdades en materia de cultura e facilitar o acceso e participación na cultura.
- Preservar e enriquecer a herdanza cultural.
- Construír un aparello ideolóxico ao servizo do Estado ou da clase no poder.
- Aumentar a produtividade e o desenvolvemento dos mercados e produtos culturais.

Evidentemente, estes obxectivos responden a intereses de diversa consideración. Os dous primeiros teñen que ver co desexábel desenvolvemento cultural en función do cal se deseña a planificación e responden ao lexítimo interese no progreso. O terceiro xorde da relación directa entre cultura e poder e do interese no mantemento deste último a través do capital simbólico presente nos produtos culturais. Por último, o cuarto xorde do interese económico que está infiltrado en tódolos campos de actuación visíbel das sociedades occidentais ou, se se quere, empregando o termo de Habermass, na *esfera pública*.

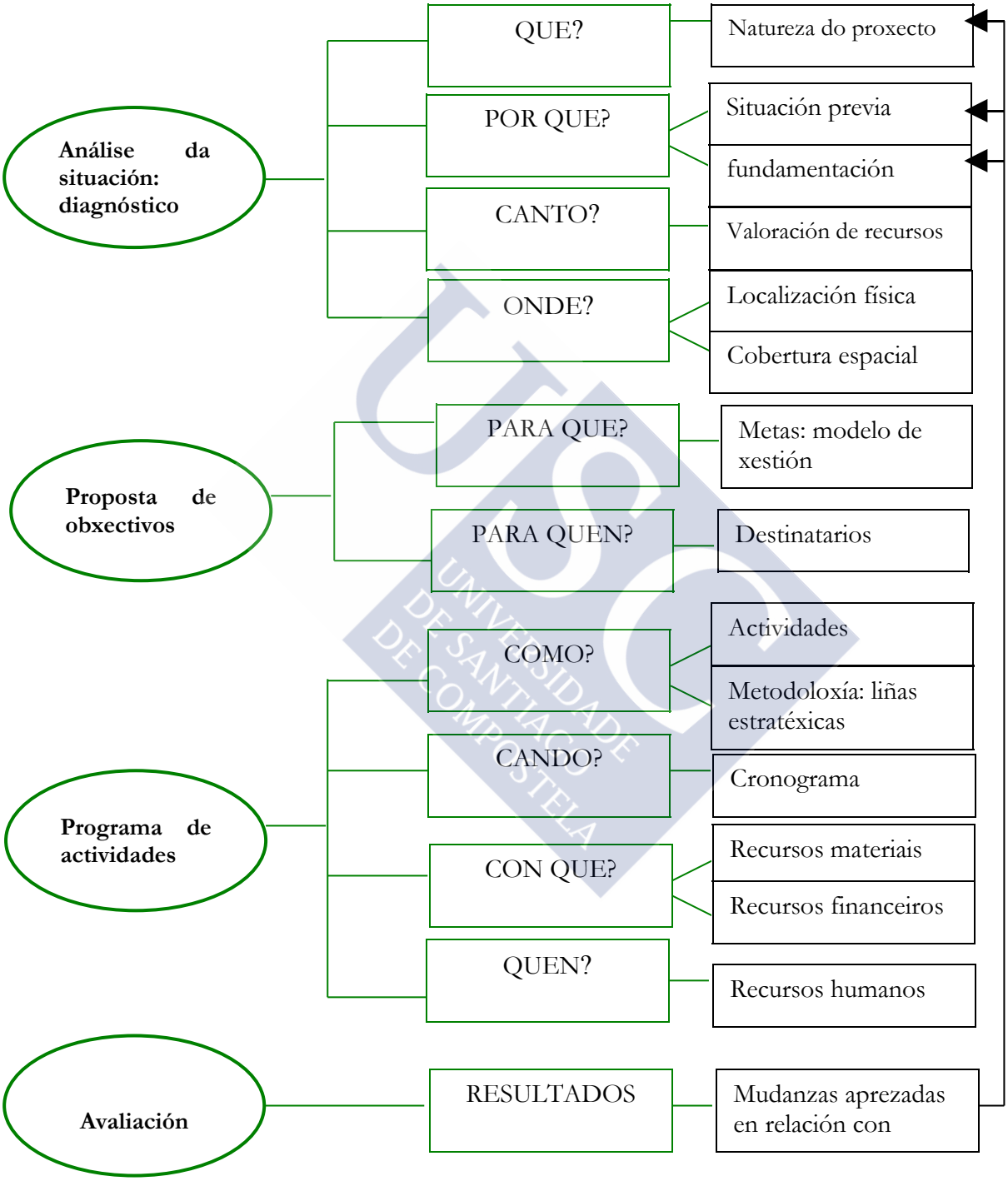
As actividades deseñadas para a implementación dunha programación cultural destinada ao desenvolvemento e á implicación da sociedade no campo cultural son moi variadas e dependen do ámbito do cultural sobre o que se desexa incidir. Así, as actividades orientadas á promoción da lectura serán diferentes das orientadas ao desenvolvemento teatral, e distinguiranse, ao tempo, das estratexias de formación de espectadores e creadores. Isto non quere dicir que nun plan de desenvolvemento cultural non poida haber unha combinación de todas elas co fin de abarcar a cultura na súa globalidade, aínda que, por

regra xeral, os plans procuran centrarse en aspectos concretos nos que tanto a consecución dos obxectivos coma a avaliación dos resultados é máis fiábel. De aí que a existencia dunha determinada planificación teatral sexa fundamental nos procesos de recuperación e de emerxencia de sistemas teatrais coma o galego, aspecto que estudaremos na nosa análise das institucións encargadas da difusión teatral (capítulo 4).

Finalmente, a avaliación é posíbel a partir dunha serie de indicadores que se deseñan en función da relación que os cidadáns estabelecen coa cultura. Así, aspectos coma o crecemento no consumo de cultura, as mudanzas nas características socioeconómicas dos públicos e consumidores de cultura, o incremento do tempo dispoñíbel para o lecer ou os índices de produtividade das industrias culturais serán factores a ir observando á medida que se implementa o plan de desenvolvemento cultural. Para o estudo e observación destes aspectos, a socioloxía pon ao dispor dos diversos axentes implicados na planificación cultural (programadores, políticos culturais, analistas, produtores...) as ferramentas derivadas dos estudos estatísticos a nivel macrosocial.

Este procedemento básico de planificación aínda pode completarse con diversas accións que responden ás variábeis contextuais de todo procedemento de acción sociocultural: por qué e para qué xorde, en qué momento pode levarse a cabo, a quen se dirixe, etc. (Ander-Egg, 1995: 46; Roselló Cerezuelo, 2004: 45 e ss.). As respostas a estas cuestións irán dando lugar a diferentes modalidades de planificación, en función da situación previa e das metas procuradas en cada caso. É así como xorden os aspectos que haberá de ter en conta todo plan de desenvolvemento cultural:

O proxecto de planificación cultural



Fonte: Elaboración propia a partir de Ander-Egg, 1995 e Roselló Cerezuelo, 2004

Jacques Antoine, un dos relatores no documento derivado da Conferencia de Hanasaari (1976), estabeleceu catro tipos de planificación cultural en función das hipóteses nas que se basea o deseño do plan de desenvolvemento e en función da relación estabelecida coas políticas culturais postas en marcha en cada caso (Ministerio de Cultura, 1979: 203-218). Eses catro tipos de planificación son os seguintes:

a) Planificación utópica

b) Planificación realista

c) Planificación estratéxica

d) Planificación democrática

O primeiro deles parte da base de que existe consenso en canto aos fins que se procura a través do desenvolvemento cultural e que, polo tanto, é facil estabelecer obxectivos e cronogramas, sen que haxa grandes obstáculos que impidan a implementación do plan. Para isto requeriríase unha tecnocracia bastante avanzada e cun grao de aceptación xeral evidente.

A planificación realista, como o seu nome indica, parte da idea de que os factores socioeconómicos condicionan fortemente calquera acción en materia cultural. Por isto, o control dos recursos e a procura da produtividade determinan o plan de desenvolvemento, de xeito que politicamente se realiza unha aproximación que pon á disposición da xestión cultural todas as redes e estruturas institucionais dispoñíbeis.

En terceiro lugar, a planificación estratéxica parte da hipótese de que se poden estabelecer *a priori* ámbitos de acción determinados por condicionantes rexionais, poboacionais ou sociais, de xeito que as autoridades públicas serán as responsábeis da intervención. Politicamente, segundo os teóricos, a vía empregada é a da "pseudo-transparencia", "muy usada actualmente, de acuerdo con los principios implícitos en Maquiavelo del poder latente en la proximidad" (Ministerio de Cultura, 1979: 210). É neste tipo de planificación onde as institucións da cultura pública xogan un papel máis determinante.

Finalmente, a planificación democrática parte da necesidade de analizar diferentes ámbitos de acción afectados polas necesidades estabelecidas como puntos de incidencia do plan de desenvolvemento cultural, puntos estabelecidos a través dunha análise ampla e en función doutras estratexias de acción política en democracia.

Vexámolo no seguinte cadro:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Tipos de planificación cultural

Tipo de planificación	Hipóteses	Nivel de cobertura	Metodoloxía	Contacto político-social	Puntos de fricción	Puntos débiles
1. Utópica	•Posibilidade de estabelecer obxectivos a medio prazo •Posibilidade de partir de obxectivos e non de ideas	100% Metas finais Obxectivos Medios	A longo prazo A medio prazo Acción continuada	Autoridade central forte (Tecnocracia?)	Perspectiva xeral Certa racionalidade	As hipóteses
2. Realista	•Escasos medios •Escasamente dirixida	Selectivo, dependendo de estruturas xa existentes	Uso alternativo de recursos. Situación baseada en: •Creatividade •Fiabilidade •Eficiencia	Empírico Dependencia de estruturas existentes (Cabildeos?)	Relacións difíciles entre planificación Acción	Disersión de recursos Algunhas perspectivas Algunhas innovacións A curto prazo A longo prazo
3. Estratéxica	•Diferentes actores teñen metas distintas •A planificación sae sempre do punto de vista de un dos actores	Selectivo por deliberación de alternativas	Sistemas de análise para *Escenarios* alternativos accións clave Sistema de avaliación e información	Xogo multipartidista Pseudotransparencia. (Super-tecnocracia)	Progreso nalgunhas fontes importantes Longo prazo non axudado polo curto prazo	Desviación fácil cara a (1) e (2)
4. Democrática	•Desenvolvemento xenuíno a partir da base	100% no principio e despois sistema alternativo	Cfr. outros tipos. Multicriterio de preferencias. Estudos condicionados por ——	Metodoloxía da regulación colectiva (Líderes?)	Baseada nas forzas vitais	Actualmente máis ou menos utópicos Desviación cara a (1) e (2) Problemas de *recuperación*

Fonte: Ministerio de Cultura, 1979

Deste esquema que expón as vantaxes e inconvenientes de cada unha das modalidades de planificación cultural, podemos deducir que ningún dos modelos está exento de problemas e que, quizais, non só non existe o modelo ideal, senón que a opción menos mala seguramente está nunha combinación dos aspectos máis acertados de cada un deles. Así, os inconvenientes dunha planificación utópica amosada como a miúdo irrealizábel debido ás hipóteses, poden ser optimizados en calquera outro tipo de planificación como ámbito ao que tender, como desexábel camiño cara a un desenvolvemento cultural total. Deste xeito, e combinado coa suposta tendencia ética da proposta democrática, unha planificación que contase con eses valores daríalle un cariz cívico ao procedemento. Ademais, a posibilidade realista non é incompatíbel coa estratéxica, precisamente porque da análise realista dos medios cos que se conta e dos obxectivos que se pretende acadar depende a efectividade dos plans en sectores concretos da poboación.

De todos modos, a modalidade estratéxica é a que hoxe en día predomina no noso contexto, cuestión da que non escapan experiencias de planificación teatral en Galicia, como o actual Plan Galego das Artes Escénicas (Ministerio de Cultura, 1979: 216):

> Los métodos de desarrollo y revitalización y popularización en el terreno de la conservación (monumentos históricos, museos, biliotecas, etc.) y la conexión con ciertas ayudas públicas (lugares de posibles entretenimientos, iglesias, templos diversos...) es un buen ejemplo de alternativa estratégica para buscar nuevos esfuerzos de cooperación con una economía de intenciones.

Ademais, unha planificación estratéxica é a que mellor contribúe á resolución dos problemas concretos que se derivan das dinámicas propias de campos necesariamente heterónomos coma o cultural, onde a incidencia e a toma de posición doutros ámbitos (especialmente, como vimos, o político e o económico) require a miúdo unha acción directa

centrada nun aspecto concreto do desenvolvemento cultural e non no conxunto.

As accións estratéxicas no campo cultural poden resumirse nos cinco aspectos que Edwin R. Harvey (1990: 17) sinala como liñas básicas a contemplar polas institucións culturais:

1. Actividades vencelladas en forma directa ao patrimonio cultural.

2. Actividades vencelladas ás diversas expresións da cultura artística.

3. Actividades relacionadas coas industrias culturais.

4. Actividades aglutinadas arredor da acción dos centros e casas de cultura, medios da animación cultural.

5. Actividades vencelladas coa cultura comunitaria e popular, tradicional e folclórica.

Nesta liña de combinación de compromisos de carácter ético-social coas prioridades para o desenvolvemento cultural das comunidades e para a protección do patrimonio tamén se sitúa a "Agenda 21 de la cultura" (VVAA, 2004). O respecto á diversidade cultural en relación coa sostenibilidade dos proxectos e das actividades é, polo tanto, a tendencia máis recente (o texto está datado no 8 de maio de 2004[53]) para os sectores implicados na planificación cultural e o desenvolvemento que se basean na Declaración Universal da UNESCO sobre Diversidade Cultural (2001).

As estratexias de política e planificación cultural emanadas do ámbito local son, segundo esta iniciativa artellada ao longo de 67 puntos, esenciais para poder levar a cabo un proceso de desenvolvemento cultural amplo e xusto. Ademais, estas accións son quen pode garantir o equilibrio entre o desenvolvemento económico xerado pola cultura e a "conquista do dereito democrático dos pobos a afirmar as súas identidades nas relacións entre as culturas", ámbito, o da identidade, que

[53] Trátase dun compromiso que xorde na I Reunión Pública Mundial da Cultura en Porto Alegre (2002) e que foi aprobado no IV Foro de Autoridades Locais de Porto Alegre en Barcelona, no Fórum universal das Culturas (2004).

portarán os bens e servizos culturais, tal como se declara no artigo 8 da devandita Declaracion da UNESCO sobre Diversidade Cultural.

A priorización da diversidade desde unha xestión da cultura conscientemente asumida como pública non é un aspecto casual no mundo da posmodernidade, da descolonización e da globalización, nesta era da información que todo o homoxeneiza. Por isto, un dos compromisos adquiridos na Agenda 21 é o de garantir a presenza pública das culturas minoritarias ou desprotexidas e tamén da cultura producida polos sectores máis periféricos das sociedades modernas (inmigración, discapacidade...) nos ámbitos de visibilidade. A estas modalidades se aplicará, polo tanto, unha planificación que procura os mesmos obxectivos ca nas "grandes" culturas, como se indica no artigo 18:

> Apoyar y promover, mediante diferentes medios e instrumentos, el mantenimiento y ampliación de los bienes y servicios culturales, buscando la universalización del acceso a éstos, la ampliación de la apacidad creativa de todos los ciudadanos, la riqueza que representa la diversidad lingüistica, la exigencia artística, la búsqueda de nuevas formas de expresividad y la experimentación con los nuevos lenguajes, la reformulación y la interacción de las tradiciones, los mecanismos de gestión cultural que detecten los nuevos movimientos culturales, el nuevo talento artístico y lo potencien para que pueda llegar a su plenitud. Los gobiernos locales manifiestan su compromiso con la generación y ampliación de públicos y la participación cultural como elementos de una ciudadanía plena.

Ou no artigo 28:

> Implementar acciones que tengan como objetivo la descentralización de las políticas y de los recursos destinados al área cultural, legitimando la originalidad creativa de las llamadas periferias, favoreciendo a los sectores sociales vulnerables, defendiendo el principio del derecho a la cultura y al conocimeinto de todos los ciudadanos sin discrimanciones de ningún tipo. Esta determinación no habrá de soslayar las responsabilidades centrales y, particularmente, las que refieren a la necesaria financiación que requiere todo proyecto de descentralización.

O respecto á creatividade, a educación cívica e a lealdade e responsabilidade políticas son os medios que os asinantes da Agenda 21 propoñen como elementos básicos desde os que realizar a xestión política e os plans de promoción cultural, alén de propostas máis concretas coma a asignación do 1% do presuposto nacional para cultura, a aprobación de disposicións legais que eviten a concentración de industrias da cultura e da comunicación ou a asunción maioritaria tanto da Declaración da UNESCO sobre a diversidade cultural do 2001 coma o Plan de Acción acordado na Conferencia Intergobernamental de Estocolmo sobre políticas culturais para o desenvolvemento (1998), entre outras peticións de recoñecemento das distintas resolucións da Agenda 21 en organismos internacionais (UNESCO, nomeadamente) e intergobernamentais.

1.3 As institucións teatrais como ferramentas de mediación

Diciamos arriba que as institucións culturais actuaban nas difusas e indefiníbeis fronteiras entre o campo cultural e o campo do poder. Polo tanto, as institucións cumpren unha función como "canalizadores ou *mediadores* das relacións entre campo cultural e campo do poder" [*vid. supra*]. Agora é necesario que nos preguntemos en qué consiste concretamente esa función e qué vén sendo un mediador dentro dun campo cultural e artístico coma o que aquí nos ocupa.

A función mediadora á que nos estamos referindo é, xustamente, a que pon en relación o lado político e o lado social que funcionan coma a cara e a cruz dunha mesma moeda na posición que ocupan as institucións culturais no mundo actual. De feito, a mediación de certas instancias culturais garante que a intervención ou a xestión política sobre a cultura se axuste aos retos concretos dunha sociedade que procura "cumplir los objetivos de libertad e igualdad y hacer posible una vida más feliz" (Fernández Prado, 1991: 23). Sobre iso, e nun sentido máis

práctico e menos hedonista moi propio da súa teoría, di Pierre Bourdieu (1991: 121):

> All internal and external relations (including relations with their own work) that agents of production, reproduction and diffusion manage to establish are mediated by the structure of relations between the instances or institutions claiming to exercise a specifically cultural authority.

O concepto de mediación é habitual no ámbito da psicoloxía e da pedagoxía, mesmo no dereito, e aí aparece vencellado moi directamente coa noción de *conflito* (Moore, 1995; Boqué Torremorel, 2003; Redorta, 2004). Porén, a mediación é a fórmula que implica o manexo do conflito, procedemento que, en si mesmo, non ten por qué procurar a resolución do mesmo, senón, simplemente, o desexo de "reformar, reconstruir o alterar el curso natural del conflicto" (Oyhanarte, 1996).

No ámbito que a nós nos ocupa, o cultural e, dentro del, o teatral, imos insistir nesas definicións de xeito que nos axuden a comprender o papel xogado polos *axentes mediadores* a nivel macrosocial. De feito, aquí non consideramos a mediación coma a simple "resolución de conflitos" do dereito, a psicoloxía e a pedagoxía, aínda que sabemos (e para nós este aspecto será especialmente útil) que a noción de *conflito* subxace á necesidade da presenza de instancias mediadoras. Tampouco consideramos a mediación coma un case sinónimo da animación sociocultural, como sucede nunha parte importante da bibliografía sobre a mediación en cultura. Trátase, polo tanto, dun concepto amplo que trata de ir máis alá de visións sectoriais do termo. O noso concepto de mediación ten relación tanxencial co psicolóxico, xurídico ou do traballo social, e achégase de preto a unha teorización semiolóxica e sistémica dunha función presente nos campos socioculturais.

1.3.1 O concepto de mediación: utilidades e problemas

A comunicación artística e intelectual non nace dunha relación directa entre o creador e o receptor. Seguramente é imprescindíbel esa simplificación co fin de explicar de xeito operativo outras dinámicas das sociedades en relación coa produción artística, pero o certo é que a propia actividade do campo cultural xorde desa complexidade na comunicación artística e dos múltiples axentes presentes nela con funcións diferentes, uns axentes que van desde os propios artistas e os consumidores da arte ata as instancias para o comercio da cultura, a interpretación, a publicitación ou o propio Estado.

Siegfried Schmidt, director do grupo NIKOL, xurdido para crear unha ciencia empírica da literatura e dos medios de comunicación, elaborou na década dos oitenta unha teoría que trataba de pór en relación a literatura na sociedade a través dunha importante fundamentación teórica baseada en aplicar ao "sistema literario" teses procedentes da semiótica e da pragmática, tratando de definir o comportamento da literatura na sociedade a través dunha metodoloxía rigorosa influída polas ciencias naturais e exactas. Nese contexto é que xorde toda unha reflexión sobre diversos aspectos intra e extraliterarios coma o de mediador (*Vermittler*) que sentan as bases do estudo sistémico da cultura e as produción culturais, corrente metodolóxica de éxito na década seguinte.

Schmidt (1990: 41), como tamén fixo Itamar Even-Zohar, reformula dun xeito ou doutro o esquema de Jakobson:

> La totalidad de las acciones comunicativas relacionadas con los comunicados literarios en el ámbito de actuación literatura se analiza después según los papeles de actuación introducidos en la teoría de la acción: productores (P ["Produzenten"]), mediadores (V ["Vermittler"], receptores (R ["Rezipienten") y transofrmadores (VA ["Verarbeiter"]) de comunicados literarios. En estos papeles de actuación (y en sus combinaciones) se manifiestan los procesos sociales de participación en la literatura.

Neste contexto, para Schmidt existe toda unha "teoría das accións literarias de mediación" (*Theorie Literarischer Vermittlungshandlungen* ou TLV), aspecto que nos interesa aquí no nivel teórico na súa posíbel extrapolación á funcionalidade de todo mediador nun sistema artístico.

Para Siegfried Schmidt, a mediación é o procedemento que posibilita a recepción dun texto, empregando para este fin estratexias de transformación de significados de xeito que o produto poida integrarse no contexto. Daquela, el fala de "accions lingüísticas de mediación directa" e "indirecta", sendo as primeiras as que fan que "un texto es transmitido por su mismo autor o por otros individuos o grupos de individuos a los receptores sin la intervención de organizaciones de distribución o de determinados medios de comunicación de masas", e as segundas, as accións "a través de las cuales el texto producido por un autor es transmitido a los receptores con la intervención de organizaciones de reproducción y de distribución y de determinados medios de comunicación de masas" (Schmidt, 1990: 312-313). Para a mediación directa, Schmidt pon como exemplo a lectura en voz alta, o envío de copias dun manuscrito a outras persoas ou a transcrición a man dun manuscrito. Para a mediación indirecta, o exemplo é a editorial, a radio e a televisión. Pero o autor refírese especificamente ás artes escénicas como caso claro de convivencia dos dous tipos de mediación (Schmidt, 1990: 314-315):

> […] parto del caso de que existe un 'libreto' o 'guión' de un autor que no sólo contiene el texto que se ha de pronunciar, sino también las instrucciones relativas a los decorados, a la realización escenográfica, a los gestos, a la mímica, etc. En mi opinión, se pueden diferenciar aquí los siguientes casos:
>
> (a)Si el autor o un hablante lee a partir de un manuscrito ante los receptores presentes, entonces se trata de una 'mediación directa', dado que ni se acude a organización de distribución alguna ni se emplea medio de comunicación de masas alguno.
>
> (b)Si, por el contrario, el 'libreto' o 'guión' se transforma en una representación escénica, acudiendo a organizaciones de distribución como el 'teatro', la 'televisión', la 'radio', etc. y a medios de comunicación de masas como el cine, la televisión, la radio, la función

> teatral pública, etc., gracias a los cuales puede llegarse a un número de receptores potencialmente ilimitado, entonces se trata de una 'mediación indirecta'.

Reparemos no caso (b), no que se citan algunhas das institucións que neste traballo se sinalan como as responsábeis da mediación teatral. De feito, non quixera perder de vista que Schmidt pon en relación a noción de "organización" cos procesos de mediación. Esta noción, lembremos, está moi achegada á fundamentación teórica do concepto de institución en Ciencia Política, e obríganos a ter en conta, polo tanto, que para que teña lugar a mediación é necesaria a existencia de entidades concretas, mesmo físicas, que posibiliten a relación entre as distintas instancias do campo artístico: as institucións.

Efectivamente, Schmidt fala dunha serie de condicións para o proceso de mediación (literaria) que resultan elocuentes se temos en conta os ámbitos de actuación da xestión cultural e a situación das institucións nas fronteiras do campo cultural e do campo do poder, pero tamén como elementos fortemente influídos polas características do contexto en canto ás relacións económicas e sociais. Esas condicións da mediación que sinala Schmidt (1990: 322-323) son:

> a) Económicas. Por exemplo, a valoración das perspectivas de mercado.
>
> b) Políticas. Por exemplo, as relacións co poder no momento de realizar a mediación, ou a situación política do grupo social do mediador.
>
> c) Sociais. Por exemplo, a valoración do rango artístico do autor e tamén a "autovaloración" do mediador (nós diriamos a posición que ocupa o mediador no campo cultural) en canto á súa relación co gusto do público ou a súa capacidade para comercializar produtos.
>
> d) Culturais. Por exemplo, cómo o mediador valora a información contemporánea e histórica sobre a arte, ou a súa relación coas normas estéticas, ou a utilidade e efecto dos medios de comunicación.

O problema nas teses de Siegfried Schmidt é que, malia teren o enorme mérito de sistematizar e taxonomizar ata o extremo as posíbeis accións de mediación nun sistema artístico como é o literario, non chega finalmente a estabelecer a fórmula práctica ou, se se quere, real, pola cal se artellan os procesos de mediación no contexto de dinámicas máis amplas no campo cultural e, sobre todo, en relación con outros campos presentes na esfera pública. Efectivamente, o teórico deixa lugar a intuír, a través destas condicións para a mediación, a posíbel relación con campos coma o político ou o económico, pero non afonda nas accións concretas que posibilitan eses procedementos.

É aí é onde resulta operativo poñer en relación directa institución e mediación. Institución é, daquela, unha entidade real tanxíbel e con presenza na esfera pública lexitimada para a intervención no seu sistema, no noso caso, o sistema teatral. A mediación, pola súa banda, é a un tempo o obxectivo e a forma de actuación desa institución, posibilitando o funcionamento de toda a rede de relacións que actúan no sistema artístico.

En primeiro lugar, para que unha entidade poida ser considerada mediadora, debe ser recoñecida como tal por tódalas partes implicadas no campo, de xeito que se amosa como *lexitimada* para a actuación. Por iso, as institucións empregan o seu prestixio e a súa lexitimidade como factores que xustifican a súa función coma mediadoras, xa que grazas a eles posúen o recoñecemento de tódolos axentes sociais como organizacións capacitadas para a acción sociocultural. Ese mesmo recoñecemento é o que lles outorga a capacidade necesaria para poderen actuar, e, ao tempo, para amosárense como interlocutoras co campo do poder político.

Deste xeito e en segundo lugar, as institucións serven como vías para a extensión dunha forma de *gobermentalidade* dentro do campo cultural que, dalgunha maneira, e grazas á función comunicativa presente nas súas producións, poderá estenderse desde el a tódolos niveis da sociedade. Da mesma maneira, e en contrapartida, as institucións median co poder político para que se produza o acceso de certos axentes do

campo cultural ao do poder, de maneira que se garanta o dinamismo do sistema, como xa temos explicado. Polo tanto, a función mediadora das institucións ten un sentido bidireccional entre o campo artístico e o campo do poder político.

A relación entre mediación e *gobermentalidade* xa foi sinalada por George Pavlich no ámbito da resolución comunitaria de conflitos[54], pero tamén é interesante lembrala nunha posíbel interpretación das accións de mediación coma vías de extensión de sistemas de información. Sabido é, por outra banda, que nas sociedades actuais os fluxos de información se converteron en principais instancias lexitimadoras para estabelecer relacións co campo do poder e, a partir de aí, para encetar fórmulas de goberno ou modelos de estratexia política (política teatral, nomeadamente).

Manuel Martín Serrano, xustamente, repara neste aspecto da mediación social e non dubida en afirmar que se trata dun "auténtico 'sector cuaternario' de la producción", de xeito que na vida cotiá é un elemento concreto que actúa a través de medios materiais e culturais (as institucións, diriamos nós), equivalendo ao "sistema de reglas y de operaciones aplicadas a cualquier conjunto de hechos, o de cosas pertenecientes a planos heterogéneos de la realidad, para introducir un orden" (Martín Serrano, 1978: 49).

Esta idea parécenos sumamente suxestiva: o estabelecemento da orde. Efectivamente, a orde, coma criterio regulador e organizativo de calquera sistema correspondente a unha actividade humana, mesmo da sociedade en xeral, semella ser a resposta ao cuestionamento da existencia das estratexias de xestión e planificación cultural, das institucións, mesmo da propia función mediadora. Daquela, para que mediar? Para que crear institucións? Para que organizarse? A *orde*, coma noción directamente vencellada á estruturación da realidade (velaí certa

[54] "[…] the debate between early critics and advocates can be amended to understand the power of community mediation not simply in terms of state power but as a related political development with a (governmental) political rationality of its own. Community mediation deploys its own techniques of power and so is not simply a way of expanding (or retracting) state power; rather, it extends governmental practices to contemporary dispute resolution arenas. […] Foucault's reformulation focuses attention on the governmental relations of power through which community mediation practices regulate disputants." (Pavlich, 1996: 716)

herdanza racionalista e kantiana na nosa lectura e interpretación das sociedades), é o obxectivo último (ás veces excusa) das instancias no poder, xa que a orde é o primeiro chanzo para conseguir o *control* ao que se aspira, como sinalamos, desde os procesos planificadores. As institucións, daquela, median para a construción dunha orde no sistema teatral que dará lugar a unha loita entre instancias no poder cultural e no poder político polo control do sistema.

Por isto, tamén debemos entender que o mediador é un fornecedor de significados para interpretar o mundo, pois a interpretación do mundo non é outra cousa que a opción por unha determinada *orde* ou unha proposta para a organización concreta da realidade circundante. A mediación é, polo tanto, un elemento regulador da realidade (Martín Serrano, 1978: 54):

> Coincidimos con los estructuralistas y los positivistas en la hipótesis de que cada sociedad está interesada en transmitir y conservar el conjunto de sistemas de orden mediante los cuales impone una determinada visión del mundo. Desde el punto de vista de la sociedad, lo que ésta trata de mantener invariante es un sistema de orden, aunque cambien los objetos que sirven para transmitir el repertorio de mensajes. La mediación se define como la actividad que imponen límites a lo que puede ser dicho, y a las maneras de decirlo, por medio de un sistema de orden.

Pero o concepto de *orde* non xorde da nada e debe ser inculcado nos axentes presentes no campo. A orde é, igual que moitos dos factores e criterios que rexen a sociedade, arbitraria nos seus contidos. A través da mediación tamén se garante que a orde desexábel para o campo cultural se estenda a tódalas partes implicadas, mesmo que se estendan distintas concepcións de orde ou distintas ordes desexadas que entran en conflito. Esta orde que propomos, polo tanto, non está lonxe da noción de *doxa* en Pierre Bourdieu e, ademais, dá pé a comezar a entender o papel que xogan as institucións para a mediación en contextos (sociedades) nos que o conflito é, esencialmente, unha loita de distintas conceptualizacións da orde, ou distintas doxas en convivencia, pugnando polo control dos distintos campos.

Isto explica, tamén, a propia autoconsciencia mediadora, mesmo o "exceso de conciencia", que teñen as institucións naqueles espazos coma o galego, onde o conflito sociocultural dota dun plus de responsabilidade as instancias mediadoras coma o crítico, o político ou o programador. Por iso, as institucións mediadoras no ámbito teatral non posúen unha presenza aséptica ou puramente utilitarista (práctica), senón que teñen tamén funcións representativas e ideolóxicas.

Neste sentido, non quixeramos pasar por alto unha aprezación interesante que realiza Jean-François Six (1997), quen fala da importancia dos "mediadores cidadáns" ao lado dos "mediadores institucionais". Estes últimos cumpren funcións moi ben definidas (mesmo formalmente definidas a través de textos legais) en función do estabelecemento da *orde* da que vimos de falar. Pero os "mediadores cidadáns" son os que dan lugar á posibilidade de cambios na *doxa* e, dalgunha maneira, quen posibilitan, grazas ao seu recoñecemento, a integración do *cambio* no campo e quen suxiren, xustamente, que tamén na acción mediadora se deixen sentir os diferentes intereses e a loita polo poder[55].

Finalmente, réstanos unha última reflexión sobre o artellamento dos procesos de mediación no sistema teatral. Como podemos definir a posición e funcionalidade dos mediadores dentro deste ámbito complexo no que existen múltiples liñas de acción artística e comunicativa? Dito doutro modo, que funcións deberán cumprir os axentes de mediación nun sistema teatral?

En primeiro lugar, os mediadores teatrais, a través dos axentes institucionais, son quen permiten e animan a relación entre os distintos factores do sistema; así, eses mediadores posibilitarán a recepción do teatro, pero tamén os procesos de información e promoción, a difusión, o contacto entre creadores e a normal distribución do teatro que garante o progreso dun mercado. En segundo lugar, os mediadores teatrais

[55] "No están confeccionados por las instituciones, son mediadores 'naturales' que nacen en los grupos sociales, como segregados por ellos para atender las necesidades de la comunidad. No tienen poder como tales, no son jueces que dilucidan, ni árbitros a los que se delega la conclusión de un pleito; no tienen más autoridad que la moral. Si uno se dirige a ellos es porque considera que son, no gurús que deciden, sino, al contrario, sabios que sugieren. Abren una vía nueva con respecto al punto muerto en el que nos hemos extraviado o con respecto a un dilema del que queremos salir con nosotros mismos o con otros." (Six, 1997: 35).

garantirán a existencia do dinamismo na rede de relacións, de xeito que aseguren a súa mobilidade, a posibilidade do cambio nos repertorios e a conseguinte intervención deliberada no sistema que vén dada desde procesos de planificación. Por último, os mediadores teatrais determinarán a natureza e calidade das relacións entre o sistema teatral e as instancias no poder, determinando así mesmo os parámetros para a lexitimidade institucional.

Jean-Gabriel Carasso (1998: 27) é elocuente cando fala apaixonadamente sobre a importancia dos mediadores no teatro:

> Fermez les yeux. Souvenez-vous! Quel fut votre premier contact avec le théâtre? Où? Quand? Comment? Mais surtout, avec qui? Vos parents? Des amis? Des enseignants? Sauf exception – une rencontre furtive, le hasard d'un spectacle de rue... – quelqu'un vous a pris par la main pour vous accompagner "au théâtre". Vous ne saviez rien de la chose, ni de l'espace, ni de l'événement. Vous eûtes alors affaire à votre premier 'médiateur'.

Pero en si mesma, esta función puramente receptiva non é suficiente. Por isto, nós temos en conta as fortes implicacións que a procura dos espectadores ten nun campo que, como vimos, estabelece tradicionalmente unha relación particular co campo do poder e co resto das instancias sociais. Deste xeito, o simple feito de conseguir que o teatro chegue ao seu público ten unha serie de consecuencias no nivel económico, ideolóxico e político que converte a mediación teatral nun ámbito pluridimensional no que os niveis (directo e indirecto) non están diferenciados.

Resúmeo ben José Monleón (1998: 255-256) nunha intervención que recolle en si mesma tódolos puntos que nos preocuparán ao longo deste traballo en relación coa noción de mediación e a súa relación coas institucións:

> Quelle doit-être, alors, la position du 'médiateur' théâtral? La création ne lui incombe pas. En revanche, il doit, principalement, réaliser ce travail de commentaire, d'interprétation et d'étude destiné à améliorer le rapprochement entre les oeuvres créées et l'intérêt des publics à l'aide des moyens dont il dispose et en fonction du cadre et des

> circonstances de son action. Sous quel angle? Doit-il accepter la règle du succès ou doit-il inciter le spectateur à se poser toute sorte de questions? Doit-il être au service de la représentation ou à celui des spectateurs? Le plus important est-il que les spectateurs acceptent la représentation en se basant sur les clefs normatives des médiateurs ou qu'ils envisagent le théâtre comme un espace de liberté, comme une voie de connaissance et d'enrichissement de la conscience au travers de l'exercice de l'imaginaire?

Haberá que analizar, polo tanto, o papel xogado polas institucións como mediadores que procuran a relación do teatro con outros campos artísticos, co campo político e co campo económico, para analizar, en definitiva, cál é a posición do teatro na sociedade e de qué maneira interactúa con outras dinámicas culturais, artísticas, ideolóxicas e económicas. En Galicia, un estudo deste tipo ten implicacións que van alén do puramente teatral, xa que se trata de apuntar directamente ás consecuencias que o conflito ten na conformación dun campo artístico emerxente e a relación da sociedade co mesmo.

1.3.2 O mediador en contextos conflitivos. Mediación e institucionalización teatral en Galicia

Indicamos anteriormente que a teorización sobre o concepto de mediación en campos coma o dereito, a pedagoxía ou o mundo empresarial está fortemente determinada pola súa orientación á resolución de conflitos. En efecto, en todos eses campos estipúlase que hai dous mecanismos para resolver conflitos, un é o *litixio* e outro é a *mediación*. No primeiro, suponse que entre as partes implicadas existe unha relación xerárquica de poder, mentres que na mediación se entende que ten lugar unha negociación e un diálogo que parte da base de que aqueles que interveñen teñen unha relación paritaria.

Na sociedades en conflito, o litixio é unha solución reservada para os casos extremos, pero non para as dinámicas cotiás que determinan o funcionamento do sistema, malia estaren condicionadas previamente

pola situación de conflito. Por iso, neste tipo de contextos, as institucións posúen un cometido que vai alén da súa función inicial, digamos, aséptica, de posibilitar a relación enre os distintos factores dun sistema artístico. En contextos conflitivos as institucións mediadoras teñen tamén unha función que podemos calificar como ética, consistente en mitigar o conflito ou mesmo aproveitalo de xeito produtivo. É aí onde os mediadores inflúen na fundamentación ideolóxica dunha determinada *gobermentalidade* e tamén na construción da identidade.

Como veremos a continuación, en Galicia, o conflito está xerado por distintas formas de entender a *orde* na esfera pública, e de aí que haxa instancias que median para que triunfen unhas ou as outras. A loita de, polo menos, dúas *doxas* en convivencia, a galega e a española, definidas por factores de carácter esencialmente identitario é a que determina a fórmula de convivencia e a que estabelece as posicións dentro do campo cultural e deste en relación con outros campos, esencialmente co do poder político.

Por isto, dáse tamén un funcionamento das institucións teatrais fortemente determinado polo conflito. Efectivamente, en Galicia a mediación ten características particulares, a diferenza doutros ámbitos máis normalizados e menos conflitivos nos que a mediación está simplemente orientada a pór en contacto as distintas instancias do sistema cultural e a permitir que se xeren as dinámicas normais nos sistemas artísticos. No sistema teatral galego, porén, a mediación eríxese en fórmula desde a que tratar de paliar os efectos perversos do conflito cultural sobre o ámbito institucional, engadindo, ademais, unha función fundamental: a utilización dos procesos de mediación para a solución dos problemas causados pola condición periférica do sistema teatral.

En espazos coma o galego, polo tanto, a mediación desde as institucións non só serve para garantir o bo funcionamento das dinámicas de relación entre os distintos factores do sistema teatral, senón que serve tamén para salvar os obstáculos impostos polo conflito en dinámicas de carácter intersistémico e, sobre todo, nas relacións cos axentes no poder político e económico, esenciais para asegurar o

funcionamento e mesmo a existencia do sistema teatral. É así como as institucións teatrais galegas, a través da súa función mediadora, se erixen en garantes do mantemento e existencia dun sistema que se construíu, xustamente, a partir dun proceso de emerxencia no que foi fundamental *a mediación co outro* para o estabelecemento e xustificación da identidade.

As institucións nacen coas súas funcións mediadoras estabelecidas de antemán, ás veces dun xeito un tanto intuitivo ou condicionado polos intereses propios do momento en que xorden, un momento no que a *solidariedade* conducente á fundación das institucións tiña condicionantes fortemente ideolóxicos e extraculturais. A heteronomía dos campos era a razón de ser da súa propia existencia, xa que os cruzamentos de dinámicas entre uns e outros era a forma de conseguir a súa supervivencia. Por iso, as institucións teatrais galegas a miúdo se atoparon coa adxudicación dunha serie de funcións de mediación que non eran as que deberían corresponderlles por definición. Por exemplo, como veremos, a responsabilidade que o sistema teatral galego verte sobre o Centro Dramático como mediador entre o campo político e a Profesión teatral non é unha función que, en sentido estrito, teña que pertencer a unha compañía pública. Trátase dunha responsabilidade absolutamente determinada por un contexto conflitivo no que as canles para ese tipo de diálogo son invisíbeis ou, simplemente, non existen, de xeito que a propia dinámica do campo conduce á resolución do problema a través da redefinición funcional dunha das súas institucións.

En efecto, nos procesos de institucionalización do sistema teatral galego aprézase unha constante preocupación pola construción do propio sistema, unha construción que, tradicionalmente, xira arredor de certos eixos temáticos: a definición do teatro desde un punto de vista nacional-identitario, a utilización do teatro como canle de diálogo (e loita) coas instancias no poder político, a procura duns públicos caracterizados polo seu absentismo das salas de teatro e o seu desinterese na produción dramática. Neste estado de cousas cobra especial importancia a mediación, coma acción capaz de incidir neses aspectos

que preocupan as instancias no sistema teatral desde o seu propio nacemento como tal.

Os procesos de mediación nas institucións do teatro galego, polo tanto, terán a responsabilidade de convertelas en interlocutoras con outros eidos da esfera pública, de xeito que a acción teatral e outras iniciativas derivadas desta vaian acadando cotas de lexitimidade. Estas institucións, por iso, serán interlocutoras con catro ámbitos esenciais:

1. O campo do poder político

2. Os públicos

3. Os axentes de produción no sistema teatral

4. O canon e as correntes sociais para a conformación do gusto.

De cada un deses ámbitos de acción mediadora derivarase unha serie de institucións con funcións concretas dentro do sistema teatral galego, unhas funcións que, en si mesmas, son consecuencia e describen as características do discurso teatral e a súa relación co contexto. Esas institucións son, á derradeira, os obxectos de análise neste traballo.

Deste xeito, teremos que definir aquí os procesos de mediación co campo político a través da relación entre o campo teatral e as as institucións do poder autonómico, isto é, do que denominamos "teatro público". Neste sentido, as actividades das institucións teatrais ao longo do tempo amosarán as complexas funcións e expectativas que deitamos sobre a política teatral en Galicia e as organizacións do teatro público. Haberá que analizar, daquela, o CDG e o IGAEM coma entidades e cabezas visíbeis deste teatro, pero tamén, e moi especialmente, a súa relación con outros axentes e institucións sen as cales a súa posición non se explicaría.

A tradicional preocupación polo público propia de tódolos teatros, pero máis aínda daquel que está inmerso nun conflito no que os espectadores teñen a constante necesidade de *elixir*, é tamén un sinal de identidade nas institucións do teatro galego, onde a mediación cara ao espectador será determinante das dinámicas de acción e planificación cultural. Neste sentido, haberá que estudar as actividades orientadas a unha xestión teatral que persegue o fin da captación, fidelización e

mantemento dos espectadores do teatro galego. Por isto, non cabe dúbida de que é o programador o axente mediador que, por definición, posúe a responsabilidade última de deseñar mecanismos e plans que contribúan a unha exhibición teatral que permita a súa propia continuidade a través da presenza crecente de públicos que manteñan o sentido da actividade teatral. En Galicia, esta modalidade de mediación artéllase a través de procesos de animación teatral ou posta en práctica de políticas teatrais moi vencelladas a unha entidade pública de carácter institucional para a distribución de teatro, a Rede Galega de Teatros e Auditorios. Pero existe, tamén, unha programación paralela, de carácter non-público que podemos vencellar a outros organismos con intereses no campo teatral que tamén cumprirá analizar.

En terceiro lugar, haberá que estudar a mediación cos *pares* ou as outras instancias encargadas de producir teatro en Galicia, nomeadamente a profesión teatral. Esta é a outra cara da moeda a respecto do anterior, de xeito que nesta ocasión cumprirá analizar cales son os mecanismos polos que a profesión teatral, coma entidade non-pública, referida aos individuos artífices do teatro coma feito artístico, se mobilizan e organizan as súas propias institucións co fin de buscar, manter e lexitimar as súas posicións no sistema teatral e estabelecer un diálogo produtivo con outras instancias. Hai entidades de carácter institucional facilmente recoñecíbeis neste ámbito, nomeadamente, as asociacións profesionais e outros organismos que experimentaron diferente éxito e variada presenza públicas, cunha funcionalidade e capacidade lexitimadora que cumprirá analizar co fin de realizar unha lectura realista da posición dos profesionais no campo teatral galego.

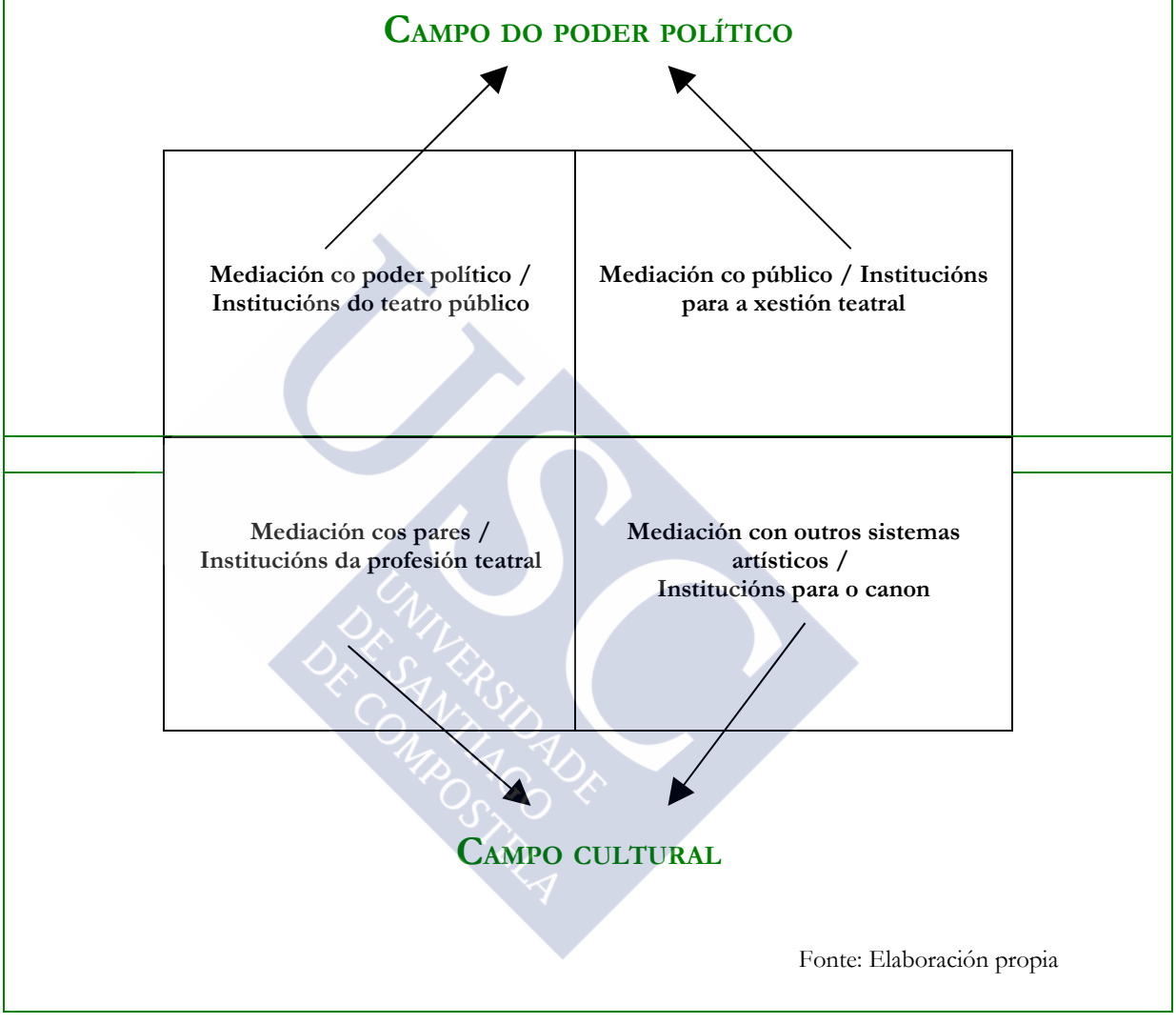
Finalmente, deberemos referirnos ao complemento conceptual do tipo de mediación anterior, isto é, a unha mediación que non se preocupa tanto pola cantidade ou a realidade da recepción teatral, senón pola *calidade* da mesma, así coma pola creación dun sistema de valores e unha incidencia sobre o *gusto* que contribúan á conformación dun *canon* que defina o sistema teatral. Son varias as institucións salientábeis neste ámbito. Por unha banda, a crítica, coma mecanismo canonizador de

primeira orde, entidade teoricamente capaz de pór en práctica os factores da *distinción* e contribuír á mobilidade de posicións dentro do sistema. En segundo lugar, e parella á crítica en funcións e obxectivos, está a institución dos premios. Entendemos tamén o medio editorial coma entidade que, no seo do sistema teatral, tamén pode funcionar coma institución canonizadora (ou descanonizadora) de primeira orde, así como a única institución formativa pública do sistema teatral galego, a Escola Superior de Arte Dramática de Galicia.

Todas estas olladas e perspectivas están fondamente relacionadas entre si, e esas interrelacións configuran un deseño do sistema teatral galego a través das súas institucións que guiará no sucesivo a organización deste traballo. Vexámolo esquematizado:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Campo social → *Conflito*



Fonte: Elaboración propia

O estudo de todos estes aspectos pode dar conta dun proceso diacrónico de institucionalización do teatro en Galicia en función dos parámetros que, en moitas ocasións, posúen características que nos obrigan a verificar a falta de normalidade dun sistema para o que non serven moitas das caracterizacións e conxecturas que si funcionan en sistemas teatrais normalizados e, por que non, hexemónicos. Ao mesmo tempo, é posíbel tamén estabelecer unha ollada sincrónica que nos

permite detectar os problemas e as virtudes do estado actual do teatro galego co fin de estabelecer uns criterios de descrición que, dun xeito ou doutro, son útiles para determinar unhas perspectivas de futuro sobre as que estabelecer pautas de actuación nos plans de normalización e desenvolvemento teatral.

2 O SISTEMA TEATRAL GALEGO, HOXE

2.1 Cara a unha definición de "teatro galego" coma teatro menor

Cómpre definir e describir con precisión un obxecto de estudo controvertido na súa propia conceptualización: o teatro galego contemporáneo.

En primeiro lugar "teatro" é un xénero artístico híbrido: non é literatura pero depende nunha medida importantísima dun texto literario; ao tempo, na posta en escena a palabra, como base significativa da literatura, é só un máis, malia salientábel, entre os múltiples códigos significativos que constitúen o espectáculo.

En segundo lugar, "teatro" non é un obxecto analizábel só desde o punto de vista estético, senón que tamén debe ser posto en relación coa sociedade que o xera e o consome; velaí onde se fai necesario o adxectivo "galego", un adxectivo, á súa vez, tamén controvertido: que é galego? En lingua galega? Pero se, como veño de indicar, a lingua, o texto, é só un máis entre os sistemas semióticos do espectáculo teatral, a que se refire "galego"? Ao teatro producido, representado e consumido en Galicia? E se este estivese noutra lingua, en castelán ou en portugués, poñamos por caso, seguiriamos falando igual de "teatro galego"?

En terceiro lugar, a que nos referimos cando falamos de actualidade ou contemporaneidade do teatro galego? "Contemporáneo" tampouco é un termo exento de problemas: é sabido que a contemporaneidade é un concepto relativo que, en historiografía literaria, ten que ver cunha serie de acontecementos de orde estética e ideolóxica que deron en mudar as perspectivas artísticas do mundo occidental. Porén, en Galicia o "contemporáneo" coincide practicamente co

"teatro": temos un teatro mozo que nace a fins do século XIX, rexido por cronoloxías específicas que non sempre coinciden coas dos teatros veciños. Por tanto, semella que a definición de "teatro galego contemporáneo" é unha tarefa que require que nos adentremos en diversos aspectos non estritamente estéticos ou críticos, profundamente determinados pola historia. Por iso, nos interesará de aquí en diante unha análise de todos e cada un dos factores que interveñen no discurso teatral para poder explicar a relación entre o teatro e o seu contexto, así coma as dinámicas entre o teatro de aquí e de agora con outros teatros doutros lugares e doutros tempos. Neste sentido, a definición do contexto cultural galego coma conflitivo será determinante na definición mesma do teatro galego contemporáneo, e de aí que ese sexa o primeiro paso para a súa descrición.

A miúdo definimos a galega coma unha cultura *marxinal*, *minoritaria*, *periférica* ou, simplemente, *menor*. Reparemos en que se trata, en tódolos casos, de adxectivos que dan conta do conflito e da definición do galego dun modo relativo, sempre por oposición a outra cousa. Neste sentido, non podemos deixar de remitir aquí ao coñecido ensaio de Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Por unha literatura menor*, na que estabelecen criterios de definición da mesma que nos resultan familiares.

Eles falan de tres factores que caracterizan a devandita "literatura menor", extensíbeis, en realidade, ao discurso cultural de calquera espazo periférico. Así, a "desterritorialización da lingua"[56], a "totalización política"[57] e, en relación co anterior, a "apropiación colectiva da enunciación"[58], en termos dos autores, son as características principais da

[56] Deleuze e Guattari (1975: 30), explican a cuestión da desterritorialización da lingua a través do caso de Kafka, coma cidadán checo que escribía en alemán: "[…]. L'impossibilité d'écrire autrement qu'en allemand, c'est pour les juifs de Prague le sentiment d'une distance irréductible avec la territorialité primitive technique. Et l'impossibilité d'écrire en allemand, c'est la déterritorialisation de la population allemande elle-même, minorité oppressive qui parle une langue coupée des masses, comme un 'langage de papeier' ou d'artifice; à plus forte raison les juifs, qui, à la fois, font partie de cette minorité et en sont exclus […]"

[57] "son espace exigu fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au mircroscope, qu'une tout autre histoire s'agite en elle." (Deleuze & Guattari, 1975: 30).

[58] "[…] précisément parce que les talents n'abondent pas dans une littérature mineure, les conditions ne sont pas données d'une énonciation individuée, qui serait celle de tel ou tel 'maître', et pourrait être séparée de *l'enonciation collective*. Si bien que cet état de la rareté des talents est en fait bénéfique, et

literatura menor onde "la machine littéraire prende ainsi le relais d'une machine révolutionnaire à venir" (Deleuze & Guattari, 1975: 32). Por iso, *menor*, para Deleuze e Guattari (1975: 33), non é en realidade unha calidade de determinadas literaturas, senón a sección revolucionaria dentro daquela literatura que se denomina "grande" ou "estabelecida".

Efectivamente, en calquera sistema totalizador, xustamente a causa da tentativa totalizante que o define, xorde unha disidencia que procura autoconfigurarse coma alternativa, coma discurso diverso e posíbel desde o que definir a propia subversión. Por iso, Deleuze e Guattari expresan isto en termos de *revolución*, e por iso é aplicábel a tódalas culturas periféricas ou emerxentes (a galega) que nacen definidas de antemán por oposición a aqueloutra cultura contra a que se *revolven*. O sentido da alteridade e da disidencia, así coma a constante necesidade de construír e reafirmar a identidade serán, entón, factores definititorios 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 traballo *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 do 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.

Do artellamento ideolóxico e social do discurso teatral galego é do que nos propomos falar a seguir, xa que, a través del, poderemos aprezar a conformación "incompleta" do sistema teatral dentro do campo cultural, característica propia de culturas *menores*, *periféricas* ou *emerxentes*. Así, o estabelecemento progresivo dos seus factores como sistema específico de produción cultural son os que determinan as características

permet de concevoir autre chose qu'une littérature des maîtres: ce que l'écrivain tout seul dit constitue déjà une action commune, et ce qu'il dit ou fait est nécessairement politique, même si les autres ne sont pas d'accord. Le champ politique a contaminé tout énoncé" (Deleuze & Guattari, 1975: 31).

propias do discurso teatral galego e as súas relacións co contexto, determinadas polo devir histórico do último século e medio en Galicia e pola progresiva conformación da *identidade*. Esta, fortemente baseada en aspectos culturais, empregou moi a miúdo os discursos artísticos coma ferramentas para a loita desde unha colectividade (a galega) que progresivamente se foi definindo como *menor* nos termos de Deleuze e Guattari, a medida que elaborou un discurso cultural por oposición ao seu teito inmediato, a identidade española. Polo tanto, esa cultura que toma consciencia da súa "minoridade" é analizábel a través do seu percurso *revolucionario* (tamén en termos de Deleuze e Guattari) cara á disidencia como alternativa e oposición á cultura dominante.

2.1.1 Unha posíbel descrición da conformación diacrónica do teatro galego

Di Manuel F. Vieites (1998b: 41) que o teatro galego vive nun constante proceso fundacional. Trátase, por tanto, da súa propia conformación autoconsciente coma sistema dentro do campo artístico ou cultural en relación con outros campos, especialmente co político e o económico.

O adxectivo "autoconsciente" é deliberado e marca unha predeterminación histórica na estruturación do discurso teatral galego, moi vinculada á definición da identidade e, sobre todo, determinante á hora de explicar as características actuais do conflicto cultural en Galicia.

Debemos ter en conta que o teatro galego (re)xorde no século XIX condicionado por unhas circunstancias ideolóxicas concretas, no marco do pulo dunha corrente autonomista (primeiro foi o provincialismo, despois o rexionalismo) que, sen ningunha dúbida, non era allea a dous factores fundamentais: por unha banda, a moda romántica de exaltación e defensa de todo o vernáculo e, por outra, a necesidade política dunha alternativa ideolóxica que atendese a sectores da sociedade fortemente

castigados polo reparto laboral e económico dunha sociedade aínda en moitos aspectos posfeudal.

Neste contexto xorden as primeiras iniciativas teatrais no Rexurdimento dun xeito relativamente tardío, se temos en conta a distancia que hai entre a publicación de *Cantares Gallegos* (1863) e a estrea de *A fonte do xuramento*, de Francisco Mª de la Iglesia (1882), no Liceo Brigantino, agrupación que non volveu contar con máis textos galegos para representar. Pensemos, tamén, que a obra de máis calidade do teatro rexionalista, *Mari Castaña*, premiada en Pontevedra en 1884, nunca chegou a ser estreada, e só viu a edición cen anos despois, debedora xa da conciencia recuperadora dos homes de Abrente.

Galo Salinas, dramaturgo e autor do primeiro estudo teórico sobre o teatro galego (*Memoria aerca de la dramática gallega. Causas de su poco desarrollo e influencia que en el mismo puede ejercer el regionalismo*, de 1896), sinala coma o atranco fundamental no desenvolvemento do teatro galego a "absoluta carencia de actores", así coma o pouco uso da lingua galega. Como ten sinalado Laura Tato, non é totalmente certo que non houbese actores na época, pois Galicia estaba inzada de coros de declamación e compañías *amateur* que perfectamente poderían montar as obras teatrais galegas e, dado o caso, dar o salto á profesionalización. Polo tanto, semellan outras as causas do pouco desenvolvemento deste teatro, sobre todo se temos en conta que si houbo éxitos anecdóticos que, quizais, gardaban a clave do triunfo. Algún deles é do propio Galo Salinas, quen en 1891 consegue que unha compañía española de zarzuela monte *A torre de Peito Burdelo* e quen publica no ano seguinte o drama sentimental *¡Filla...!*, un dos máis representados e recorridos durante as primeiras décadas do século seguinte tanto en Galicia coma na emigración.

É xustamente na emigración onde debemos buscar a semente do desenvolvemento do teatro galego e os comezos dun discurso teatral que vai sentando as bases dese "protosistema" que culminará coa Escola Rexional de Declamación (1903). Son os emigrantes de Cuba e Arxentina, de feito, quen recollen a produción dramática de Galicia e a poñen en escena no contexto dos orfeóns e centros galegos, abrindo

unha posibilidade de representación que, en Galicia, era só anecdótica. En efecto, son os emigrantes en Cuba e Arxentina quen si conseguen conectar co público a través do teatro. Isto débese, xustamente, ao factor distancia. O tipo de teatro co que conseguiron isto era un drama nostálxico, de exaltación patriótica, que tocaba tódalas teclas da morriña, da lembranza e da ansia emigrante por volver á terra. É elocuente, por exemplo, o título da obra de Armada Teixeiro *Non máis emigración* (1886). Lugrís Freire na Habana é o gran animador deste tipo de teatro de corte máis social ca romántico (con *A costureira de aldea*, obra que foi lida no Centro Gallego da Habana en 1904) e volve para Galicia disposto a crear unha dramaturxia sobre a que poder aplicar o adxectivo "social" parello ao de "nacional". Non é casual, por iso, que este autor ingrese rapidamente nas Irmandades da Fala e que o seu teatro posúa unha vontade de incidencia social cun ideario parello ao das esquerdas galeguistas da época.

O caso de Lugrís encerra en si mesmo tódolos dilemas dese protosistema teatral vencellado aos rexionalistas de fins do XIX e comezos do XX. Varios deles decidiron escribir teatro non só nun contexto no que o teatro en galego non se representaba, senón que a produción literaria en galego aínda era pobre e impopular entre as clases intelectuais (que en xeral, cómpre lembralo, non eran próximas ao rexionalismo). Polo tanto, para quen escribían? Para un reducido círculo de intelectuais e amigos? Asi se explicaría o fracaso das empresas teatrais da época, empezando pola propia Escola Rexional de Declamación que, creada en 1903 por eses activistas (Galo Salinas, Eduardo Sánchez Miño e o propio Lugrís, entre outros), non durou máis ca dous anos con liortas entre os seus responsábeis e máis fracasos ca éxitos na programación. Tampouco podemos pensar que estes intelectuais escribisen teatro para os pequeno-burgueses da Coruña e de Ferrol que si ían habitualmente ao teatro, pero en castelán, pois representaban o paradigma do conflito lingüístico. Escribían para a gran maioría da poboación que falaba galego? Ese sector non ía ao teatro, ou como moito, acudía aos coros recreativos que adoitaban facer obras bilingües.

Nun contexto no que non había nin o máis mínimo alicerce para un sistema teatral galego, cómpre procurar as razóns das ansias teatrais destes intelectuais rexionalistas no seu propio discurso ideolóxico, semente que condicionará a conformación posterior do sistema teatral galego. Como intuímos dos ensaios de Salinas e mais da propia praxe de Lugrís, é probábel que os rexionalistas fosen conscientes de que o teatro, malia as circunstancias sociais, económicas e lingüísticas, era o xénero de lecer idóneo para espallar o ideario rexionalista. O teatro era útil, por tanto, a efectos ideolóxicos e mesmo electorais chegado o momento. Non en balde Lugrís viña de Cuba, onde as cousas eran doutra maneira e onde, sen dúbida, aprendeu a vencellar dúas realidades das que dependería o discurso teatral de alí en diante: teatro e identidade.

A identidade foi útil na captación de sectores da poboación galega (o campesiñado) cara a ideoloxías baseadas na denuncia da situación do rural, asolado por uns índices económicos de desastre. Os rexionalistas, de feito, sentaron as bases para o estabelecemento da igualdade e da alteridade que había caracterizar a cultura galega coma *menor*: iguais entre nós, diferentes dos outros. Os outros, que nun primeiro momento podían ter unha definición puramente económica e social (os terratenentes, os burgueses, os ricos), viñan vencellados de antemán a unha definición puramente simbólica e funcional: a lingua que falaban, o castelán. O idioma, logo, resultaba ser, xa desde Rosalía e grazas á axuda teórica de Murguía, o criterio diferencial máis visíbel, evidente e, polo tanto, útil na construción diferencial da identidade galega.

Os rexionalistas, pola vía dun teatro de tipo social, conseguiron optimizar os criterios de identidade para o teatro e viceversa non coa finalidade de conseguir unha promoción cultural e estética soamente, senón máis ben para apoiar un proxecto ideolóxico no que o teatro, coma calquera outra forma escénica e oral, era o mellor xeito de chegar a unha poboación maioritariamente rural e analfabeta, que non lía os ensaios de Murguía e de Brañas, pero que eran os protagonistas fundamentais da rexeneración de Galicia que perseguían co novo ideario, como demostrou o éxito de Solidaridad Gallega, agrupación política coa

que colaboraron numerosos escritores e intelectuais na que a prioridade non eran as artes senón a acción agrarista. Deste xeito, o teatro foi un instrumento útil para converter en asunto de clase unha cuestión tipicamente étnica noutros espazos europeos.

O teatro en galego do rexionalismo, por iso, non xorde, na miña opinión, só por unha reivindicación simple e idealista da lingua, senón tamén porque os seus artífices eran conscientes de que aqueles aos que se dirixían, en virtude do compromiso ideolóxico coa realidade campesiña, falaban galego. De feito, se buscamos a isto un motivo puramente pragmático na fórmula discursiva do teatro, decatarémonos de que é a contemporaneidade *hic et nunc* do espectáculo (Kowzan, 1997: 143) e a súa decodificación a través dunha relación coa realidade baseada no construto "coma se" (Elam, 1980: 102), quen conduce a que o verismo inherente a estes aspectos do teatro sempre poida ser empregado como ferramenta práctica en discursos ideolóxicos e sociais. Se na sociedade na que este teatro se inscribía había un perceptíbel conflito lingüístico, un teatro que pretendese triunfar dun xeito máis ou menos realista e popular debería reflectir ese conflito. De aí a lóxica existencia de obras bilingües, pero tamén ten que ver con isto a necesidade distanciadora de presentar un mundo *coma se* o conflito non existise, permitindo amosar as claras que os problemas sociais non sempre tiñan unha causa cultural ou identitaria, senón puramente económica.

Por iso, os fundamentos do sistema teatral galego e, sobre todo, as súas bases conceptuais, estarán postos, de aí en diante, ao servizo da identidade, da lingua, do ideario político-social e da construción nacional de Galicia, na liña revolucionaria e diferencial de Deleuze e Guattari. Ese discurso, como é natural, elabórase definitivamente desde as Irmandades da Fala e o Grupo Nós, fundamentalmente na figura de Antón Vilar Ponte. Tratábase de intelectuais cun discurso ideolóxico máis elaborado e sistematizado politicamente, cun plan de acción cultural que non desatendía o factor estético, baixo a premisa de que a dignificación e prestixio dos produtos artísticos galegos tiñan que contribuír á madurez

da sociedade. Por outra parte, non debemos esquecer que é nese momento, xustamente, cando o adxectivo "nacional" marca absolutamente tódolos aspectos da vida cultural, insistindo, unha vez máis, en criterios de identidade coma a lingua e a temática das obras.

O proxecto cultural tanto das Irmandades da Fala coma dos homes de Nós amosaba xa unha conciencia sistémica *avant-la-lettre* que partía da premisa de que só a normalidade institucional podería permitir o desenvolvemento dos discursos artísticos, entre eles o teatral. Non é alleo a isto o proxecto do Conservatorio Nazonal da Arte Galega, fundado en 1919 coma unha nova iniciativa institucional que, igual que sucedera coa Escola Rexional de Declamación, tampouco tivo éxito. Non sobreviviu máis ca un ano, substituído por un Cadro de Declamación da Irmandade Coruñesa, cun proxecto un tanto diferente, menos ambicioso en sentido institucional (o Conservatorio tiña unha definición próxima á de compañía nacional combinada coa vertente educativa propia da súa xénese), que tamén foi remprazado en 1922 por unha nova Escola Dramática Galega que tamén fracasou.

Porén, os anos vinte e trinta e a intensísima actividade ideolóxica e cultural das Irmandades e o grupo Nós trouxo consigo unha auténtica reactivación da escrita, xerando un factor esencial na definición do sistema teatral: un repertorio. Este repertorio, que se debe nunha medida importante á fase de repregramento da actividade pública causada pola ditadura de Primo de Rivera, tiña uns obxectivos moi concretos e respondía a unha elaboración consciente desde os activistas culturais da época. En relación co conxunto de obras e autores anteriores, supuña, ademais, a integración da modernidade estética no teatro galego. Pensemos en que os homes de Nós (Otero Pedrayo, Risco e Castelao) elaboraron un teatro que buscaba aproximarse aos teatros da arte europeos que triunfaban por aqueles tempos en Francia e Alemaña; os temas galegos (nacionais) aparecían renovados a través da dramaturxia de Cotarelo Valledor, Álvaro de las Casas ou o propio Vilar Ponte; unha nova xeración de autores amosaba as posibilidades dun teatro individual e innovador (Rafael Dieste) e a tradución de obras estranxeiras (o teatro

irlandés de Yeats, por exemplo) estabelecía dinámicas de importación e (hipotética) exportación teatral. O repertorio, predefinido a través dos criterios esenciais da lingua, a identidade e a nación, non o esquezamos, estaba a servir coma factor desde o que crear os demais elementos do sistema que haberían de vir despois: compañías que montasen eses textos, actores e actrices que xerasen unha profesión teatral galega, editoriais centradas na edición e difusión do texto dramático, institucións para a promoción e a distribución teatral, seguramente unha compañía pública... Como é sabido, os acontecementos de 1936 coutaron esas posibilidades, ou, máis ben, adiáronas ata os anos setenta, na etapa Abrente, momento no que ten lugar a emerxencia definitiva do sistema teatral galego.

Pero é na actividade teatral dos exiliados en Buenos Aires onde deben ser procurados algúns antecedentes esenciais da creación e éxito das Mostras e Certames de Ribadavia, e, xa que logo, dos camiños asumidos polo sistema teatral galego nos oitenta e nos noventa. Pensemos que nas fases máis duras do Réxime franquista (anos corenta e cincuenta) nas que a actividade cultural en España estaba máis controlada desde o punto de vista ideolóxico, político e moral (católico) a través da censura, Buenos Aires vivía certo esplendor escénico. A colectividade galega tamén participaba desa actividade intensa, como demostra o éxito da Compañía de Maruja Villanueva (1938-1946), o triunfo na escena nacional do actor Tacholas, ou o traballo deste con Maruxa Boga nos anos cincuenta, década na que comeza a publicar Ricardo Flores, cun amago de *annus mirabilis* en 1957, cando Luís Seoane publica *La soldadera*, Isaac Díaz Pardo fai o propio con *Midas* e *O triángulo de pedra* e Eduardo Blanco Amor crea o Teatro Popular Galego, tentativa de renovación estética que procuraba o espírito lorquiano de La Barraca. Cómpre entender, alén diso, que o traballo teatral en Arxentina tiña importancia non só coma mecanismo de cohesión colectiva, senón coma medio de difusión cultural e coma mecanismo de propaganda política e ideolóxica. O "derradeiro esforzo serio" de mantemento dunha actividade teatral galega en Bos Aires foi o que correu a cargo de Ramón

de Valenzuela nos sesenta (Pérez Rodríguez, 1991: 10) mediante a estrea de obras de Synge e Lauro Olmo, así como a súa *As bágoas do demo*[59].

Alén diso é fundamental a influencia da planificación cultural e da promoción teatral realizada desde o exilio para comprendermos a actividade teatral, basicamente centrada na escrita, en Galicia, como demostra a convocatoria do Premio Villar Ponte do Centro Galego de Buenos Aires, que promoveu figuras coma Daniel Cortezón. O certame é un acontecemento digno de consideración se temos en conta que premia *A noite vai coma un río*, de Cunqueiro, ou que outros mencionados son nomes de referencia para a literatura dramática galega posterior: Manuel María, Arcadio López-Casanova e Xosé Luís Franco Grande; demóstrase, así, o poder de convocatoria do certame dramático coma referente e estímulo para os autores dos anos sesenta. É así como o teatro galego enceta unha tendencia que será característica esencial desde entón: a dependencia do sistema de premios coma institución esencial e coma mecanismo canonizador esencial.

Toda esta actividade atopa certa continuidade en Galicia, onde desde 1958 (ano de publicación d'*O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca*, de Álvaro Cunqueiro) van tendo lugar paseniñamente sucesivos acontecementos puntuais que sentaron as bases para a aparición na Coruña do Grupo O Facho en 1967 (con continuidade, baixo diversas denominacións, ata a actualidade) ou a produción de autores coma Xohana Torres, Carballo Calero ou Xenaro Mariñas del Valle, necesario relevo produtivo para garantir a continuidade da semente mantida no exilio durante as etapas máis represivas da ditadura de Franco. Ademais, entre os anos 1963 e 1965 a compostelá Agrupación Cultural O Galo convocou o seu Concurso Castelao de textos teatrais.

En todas estas iniciativas subxacía a consideración do discurso teatral como profundamente vencellado a uns criterios de orde ideolóxica e identitaria que, máis ca nunca, se sumaban a unha corrente

[59] Para un maior afondamento na produción escénica dos exiliados e a súa relación co sistema cultural en Galicia, remito a un traballo anterior: López Silva, 2005.

revolucionaria (no sentido político, pero tamén no sentido alternativo da cultura *menor*) que procuraba a oposición a Franco por medio da produción cultural. Independentemente da importancia das tímidas tentativas dos escritores por non deixaren morrer a producción dramática en Galicia, houbo tamén unha serie de acontecementos esenciais que fan pensar na aparición dunha conciencia reparadora entre os axentes culturais galegos, a miúdo relacionados co asociacionismo cultural. Así, nunha Compostela na que a asociación O Galo estaba promovendo a literatura dramática a través dun concurso, tamén traballaban a prol da recuperación cultural galega grupos teatrais afeccionados coma Ditea (fundado por Agustín Magán en 1960), Rosalía de Castro ou Cantigas e Agarimos. Estes realizaban unha actividade con certo cariz ideolóxico, como demostra a montaxe de *Os vellos non deben de namorarse* que López Veiga realizou na Quintana o 25 de xullo de 1961. Da mesma maneira, na Coruña, a Asociación Cultural O Facho creaba en 1965 un grupo de teatro que, co tempo, se había converter non só nun dos grandes referentes do teatro afeccionado en Galicia, senón tamén na entidade convocante, desde 1973, do importante Certame Nacional de Teatro Infantil. Con todo, tratátabase de acontecementos puntuais, a miúdo non relacionados entre si, que non tiñan a forza suficiente para facer emerxer un *sistema teatral* propiamente dito.

O xermolo, daquela, quedaba posto, e toda esa actividade cultural, vinculada estreitamente á política galeguista de esquerdas na clandestinidade, impulsou as novas xeracións para a acción cultural. Así, en 1967 Manuel Lourenzo funda Teatro Circo, coma primeiro paso dunha incansábel actividade de promoción teatral que se reflicte non só no seu protagonismo en Ribadavia, senón tamén na fundación da Escola Dramática Galega, algo máis tarde (1977).

Con todo, son as Mostras de Teatro Abrente de Ribadavia, vencelladas ao concurso de textos, o acontecemento decisivo para a formación completa do sistema teatral galego. Trátase dun proxecto sen precedentes que non podería entenderse sen todo o tempo anterior de conformación dun discurso teatral galego fortemente vinculado á

construción da identidade e á loita política. Cando en 1973 un grupo de mozos e mozas da vila ourensá de Ribadavia deciden dar un xiro na súa Agrupación Cultural Abrente cara ao teatro, o proxecto, malia intuitivo, tiña finalidades concretas. En primeiro lugar, a convocatoria conxunta dunha mostra de espectáculos galegos e dun concurso de textos que pulase a escrita supuña, por primeira vez, a conciencia de que a (re)construción dun teatro só é posíbel atendendo a tódalas súas facetas artísticas e á renovación e actualización dun repertorio ata aquel momento demasiado apegado ao ruralismo, á literatura panfletaria e, sobre todo, á importancia da palabra como salvagarda dunha lingua en perigo. Efectivamente, os activistas de Ribadavia eran conscientes do seu traballo reparador e de que, dalgún xeito, estaban a realizar a última fundación do teatro galego. En segundo lugar, Ribadavia supuxo a profesionalización do teatro galego cando, en 1978, Roberto Vidal Bolaño e a súa compañía (Teatro Antroido, naquel momento) deciden facer do teatro o seu *modus vivendi*. En terceiro lugar, a actividade escénica e intelectual xurdida de Abrente deu pé a unha vontade activa a prol da estruturación moderna do teatro galego, con propostas para unha política teatral, institucións, e incluso para unha incipiente rede de distribución xerada a partir do propio festival.

Abrente puña as bases para a constitución dun sistema teatral moderno, o que necesitaría Galicia á morte de Franco nunha posíbel restauración da democracia, como efectivamente sucedeu. De feito, non podemos obviar detalles que, sinalados na súa relación causa-efecto, adquiren significado: a creación do Centro Dramático Galego en 1984, por exemplo, abriu a etapa institucional do teatro galego no marco da lexislación en materia cultural posibilitada polo Estatuto de Autonomía, mais a iniciativa procede en realidade da actividade teatral en Ribadavia, onde estivera tamén o daquela Director Xeral de Cultura Luís Álvarez Pousa quen, á súa chegada ao cargo, non facía outra cousa que pór en práctica reivindicacións e proxectos que xa había anos que os profesionais e non profesionais do teatro galego viñan reclamando desde a vila ourensá.

Pero son os debates xurdidos en Ribadavia[60] os que dan conta do estado do discurso teatral naquel momento e as perspectivas que o habían seguir. Se nun primeiro momento (1974) houbo que resolver unha cuestión xeracional e outra estética baseada no dilema teatro popular *vs.* teatro de vangarda ou teatro enxebre *vs.* teatro innovador (antigos e modernos, en realidade), o certo é que, andando o tempo, as polémicas foron adquirindo matices cada vez máis políticos. Mesmo ese debate (e aquí volvemos á vella cuestión do compromiso e a identidade) tiña matices ideolóxicos que marcaron a actividade teatral de Abrente desde os primeiros anos. Como se dixo xa noutro lugar, as novas xeracións non estaban dispostas a aceptar referentes que xulgaban desfasados desde o punto de vista artístico, pero si podían "liderar o proceso de desenvolvemento dunha estética teatral autóctona, nun momento no que as poucas figuras do galeguismo que aínda estaban vivas —Cunqueiro, Dieste, Otero Pedrayo, o propio Blanco Amor— ían entrando na categoría de petrucios venerables" (López Silva & Vilavedra, 2003: 122). En 1978, no marco da VI Mostra, os puntos a debater tiñan xa un carácter máis sociopolítico ca estético: a itinerancia ou estabilidade, os públicos, o *overbooking* de grupos, a distancia entre a data de escrita das obras e a súa estrea, a necesidade dun circuíto de difusión teatral e a atención á emigración. Os participantes nas Mostras de Ribadavia, andando o tempo, clamarían por unha xestión teatral que garantise a súa supervivencia como profesionais dun sector incipiente, á vista das posibilidades que se abrían coa reconversión de España nun estado democrático, moderno e europeo.

Porén, é significativo que xa daquela había voces que apuntaban unha acusada dependencia ideolóxica no teatro galego, tendo en conta, ademais, que a política galeguista aínda estaba fortemente ancorada en discursos propios da acción política na clandestinidade. Luís Álvarez Pousa, falando da Mostra de Ribadavia nun artigo publicado en *La Voz de Galicia* o 13 de agosto do 78, aínda engadía:

[60] Agromando nun primeiro momento de xeito espontáneo á fin das representacións, o certo é que a organización chegou a darlles un carácter máis sistemático ata que se converteron en verdadeiras mesas de traballo sobre o desenvolvemento estético e estrutural do teatro galego. Para unha análise pormenorizada, vid. López Silva & Vilavedra, 2002: 116-139.

> Quedaron clarificadas algunhas cousas máis. Por exemplo, que non por presentar un texto literario moi politicamente siñificativo se vai conseguir decontado unha comunicación. A ausencia dunha poética propiamente galega invalida esa mensaxe verbal que no mellor dos casos serviría para 'teatro-forum'.

Sen dúbida, os críticos seguían a insistir na necesidade de deixar a un lado as estratexias de resistencia e, asemade, na urxencia de rematar coas loitas entre os propios grupos teatrais, que comezaban a enfrontarse por múltiples motivos, pero esencialmente pola separación entre profesionais e afeccionados e polo uso da lingua galega na práctica habitual tanto escénica coma cotiá. De feito, unha das polémicas máis sonadas nas mostras de Ribadavia foi a xurdida en 1977 cando a organización engadiu coma punto da convocatoria que poderían participar "Todos aqueles que estén traballando e se comprometan publicamente a facelo, por un teatro popular i esclusivamente en idioma galego". Popular e galego, unha condición de orde ideolóxica e outra de orde lingüística que pretendían definir de alí en diante o produto canónico no sistema teatral galego. En realidade, ámbalas dúas de corte político, nun momento, lembremos, no que os partidos, recén legalizados, saían da primeira campaña electoral coas correspondentes eleccións da democracia (15 de xuño de 1977).

Unha vez máis, atopamos a cuestión do "galego". De fondo, seguía a definición do teatro galego como tal, especialmente nun momento no que xa se albiscaba a definición administrativa de Galicia como Autonomía (a Constitución Española aprobaríase en decembro dese mesmo ano). A lingua seguiría inspirando os criterios que marcaban xa non só a dramaturxia, senón tamén o teatro público, definíbel, daquela, nos parámetros do *teatro nacional*.

Este feito determinará fortemente as liñas futuras da xestión teatral en Galicia, como habemos ver. Á constante preocupación pola precariedade da profesión teatral galega, sumáronse debates sobre a definición do teatro en Galicia, un teatro que, como sector periférico dentro do propio campo cultural, necesita da constante xustificación da súa existencia a través dunha definición diferencial: diferente do teatro

español, diferente da literatura galega, diferente do audiovisual... Diferente, en definitiva, de todos aqueles eidos artísticos cos que compite, non tanto no nivel estético coma no económico e de consumo.

Nunha Galicia moderna rexida polas leis do mercado, mesmo nun teatro en boa medida de filiación pública, a visibilidade e, por tanto, a existencia dunha categoría artística, depende da súa capacidade para atraer públicos e, así, ser consumido, xerando dinámicas de mercado. De acordo cos parámetros que rexen os discursos ideolóxicos e artísticos en Galicia, daquela, a fórmula para a visibilidade escollida polo teatro está tamén na procura dunha definición harmónica coa vontade identitaria e nacional(ista) da maior parte dos discursos culturais galegos. Isto explica, por exemplo, que a maior parte dos debates públicos suscitados polo teatro galego na fase encetada pola creación do CDG, teñan que ver con aspectos lingüísticos ou ideolóxicos, igual que a crítica se centra nunha medida importante en buscar e avaliar a galeguidade das obras, como veremos ao longo desta tese.

2.1.2 As claves do conflito. A definición nacional da cultura

2.1.2.1 Da identidade e o "teatro nacional"

Xa foi apuntada a relación entre a utilización da lingua para a definición identitaria de Galicia e o impulso de ideoloxías de corte autonomista fortemente baseadas no galeguismo cultural. Esta cuestión, vencellada ao conflito lingüístico como unha das circunstancias máis visíbeis na sociedade galega, marcará o discurso cultural e político durante máis dun século e será determinante para entender os criterios definitorios tanto do repertorio dramatúrxico en Galicia coma do discurso teatral.

Pero que foi primeiro, a definición lingüística dos produtos culturais (sobre todo da literatura) ou a súa definición nacional? Como

comentabamos antes, en Galicia, seguramente foi anterior unha definición *rexional* da cultura na que a cuestión do "dialecto" non era central, senón simplemente unha categoría a valorar desde un punto de vista filosófico-idealista. Nesta orde de cousas, entenderíase que o dialecto, e non a lingua, fose quen gardaba a esencia do pobo. Será Vilar Ponte, á fronte das Irmandades da Fala, quen clame pola necesidade de definir a literatura a través da lingua e converta a esta última no factor esencial do pensamento nacionalista ou, se se quere, como elemento identitario fundamental. Segundo isto, non habería unha verdadeira "literatura nacional" ou unha teorización sobre ela ata entrado o século xx, co triunfo da ideoloxía nacionalista e a súa interpretación retrospectiva da actividade intelectual dos rexionalistas de quen, malia contemporáneos, os homes das Irmandades se separarían voluntariamente.

Agora ben, iso é realmente así? Non habería que ter en conta que o rexionalismo galego coincide con todo o proceso de construción nacional das comunidades europeas baseada fundamentalmente na diferenciación das súas linguas vernáculas? E, en todo caso, que acontece co teatro, sendo como foi sempre un discurso marxinal e, nos espazos nos que obtivo algún éxito, bilingüe ou en castelán? De feito, quizais sexa hora de relativizar a visibilidade pública de proxectos coma a Escola Rexional de Declamación ou o Conservatorio Nazonal da Arte Galega, importantes como fitos significativos da vontade dos intelectuais en favor do pulo dun teatro galego, mais anecdóticos na vida teatral e cultural da época. É máis, como explicamos a importancia do factor lingüístico na definición nacional ou rexional do teatro (lembremos a opinión ao respecto de Galo Salinas) se no teatro a lingua é só un máis dos múltiples discursos significativos da posta en escena? Non será que tanto os axentes da época coma os analistas posteriores, influídos fortemente polo peso simbólico do sistema literario, estaban a ver no teatro unha sorte de brazo oral ou escénico da literatura galega? E isto ten que ver cunha pregunta que xa temos formulado en numerosas ocasións, situándonos no extremo oposto do proceso de construción nacional: habería teatro galego se non houbese lingua galega?

Efectivamente, cada certo tempo rexorden tentantivas de definición abarcadora do que é "galego", tentando obviar a lingua, e iso débese, seguramente, a que existe a conciencia de que a definición do campo cultural é se cadra demasiado dependente da lingua coma salvagarda das esencias da identidade e do nacional, unha lingua que, paradoxalmente, está constantemente en perigo de extinción. Faise necesario, polo tanto, explicar por qué o conflito cultural (alén incluso do exclusivamente lingüístico), resulta tan útil á definición do sistema teatral galego, e de qué maneira se artella todo un aparello simbólico a través do mesmo, servindo a un interese diferencial do que o *teatro menor* ou periférico, paradoxalmente, tira partido.

Bennedikt Anderson (1983: 15) indicou que a idea de identidade nacional foi unha construción "imaxinada" polas sociedades europeas desde o século XVIII:

> the members of even the smallest nation will never know most of their fellow members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the images of their communion.

Para el, funciona a idea de *acordo*, mesmo de *vontade construtiva da identidade* comunitaria, restándolle importancia ao mito da inconsciencia ou da espontaneidade tan propio de certas correntes románticas. Itamar Even-Zohar aínda é máis ousado neste aspecto cando afirma, "It is thus my contention that it was 'literature' which served as an ever-present factor of socio-cultural cohesion in our society." (Even-Zohar, 1996: 42).

Esa idea de construción ou montaxe tamén está na base do que Anne-Marie Thièsse denomina "sistema IKEA para construír identidades nacionais", imaxe irónica que describe de maneira elocuente o que hai na nación de suma consciente de elementos simbólicos e materiais comunmente aceptados coma factores para a definición da identidade (Thièsse, 1999: 14), coas súas doses de imaxinación e, engadimos aquí en referencia a Pierre Bourdieu, de *interese*. Unha suma que, a pouco que afondemos na acción cultural e ideolóxica dos primeiros galeguistas no século XIX e, sobre todo, nos proxectos culturais dos homes das Irmandades e de Nós, é máis ca evidente. Nin qué dicir ten que os

procesos de *planificación cultural* son unha consecuencia directa deste aspecto e demostran que esa imaxe de arquitectura ou construción dun fogar IKEA, resulta de enorme utilidade en culturas emerxentes ou periféricas.

Neste sentido, tamén Craig Calhoun defende que o nacionalismo é unha retórica, unha *formación discursiva*, no sentido de Michel Foucault. A interpretación cobra especial relevancia en casos coma o galego, no que a formación da identidade nacional recaeu especialmente en discursos artísticos autorreferenciais baseados na palabra (a literatura, nomeadamente). De feito, a construción da "nación" é rastrexábel en boa medida na tradición literaria, e de aí que a creación dun *imaxinario nacional* teña condicionado os discursos políticos, e non ao revés.

A literatura e o teatro, daquela, responden no Rexurdimento e na época das Irmandades ás preguntas que Walter Mignolo estabelece coma preguntas previas ao cuestionamento de toda identidade, xa que, nun momento dado, como resultado dunha mudanza epistemolóxica, a pregunta xeocultural "quen somos?" é substituída por outras de maior calado: quen constrúe qué imaxe? como se constrúe a imaxe dun mesmo fronte á definición que dun fan os outros tanto se esoutros son persoas coma se son institucións? (Mignolo, 1995: 176). Comeza así, para o autor, un paso esencial en todo proceso de construción nacional, o que Migolo denomina *pensamento en termos de identificación* máis ca de *identidade*: a pescuda da situación dun mesmo no mundo como proceso relacionado a un lugar desde o que se fala moito máis cá descrición da correspondencia entre o que un é e o que un debería ser de acordo cunha realidade cultural preexistente. Desde este punto de vista, polo tanto, as *formacións discursivas* son moito máis importantes cás realidades tanxíbeis dunha diferenciación cultural, e de aí que a vontade dos primeiros nacionalistas estivese centrada na construción dun imaxinario simbólico da *identidade* co que cada un dos galegos puidese *identificarse*.

Na Galicia que constrúe a súa historia, a súa literatura e o seu teatro desde mediados do século XIX, a definición da identidade convértese, como xa sinalamos, nunha necesidade inherente á propia

elaboración dos discursos ideolóxicos e sociais, especialmente os discursos rexional e nacional como ferramentas capaces de "crear" unha conciencia diferencial a través da pescuda de símbolos o suficientemente individualizados como para acreditar a definición dunha identidade.

Pero para poder definir o teatro coma nacional (rexional, nun primeiro momento), era necesario atopar criterios coherentes para a identidade da comunidade galega. Aí é onde entra en xogo unha conceptualización IKEA da identidade, unha elaboración consciente do discurso que sinala posicións tomadas no campo ideolóxico, socioeconómico, cultural e político[61]. Esas posicións responden a unha pregunta relativamente concreta: para que serve o teatro nun lugar no que a conciencia de vivir nun recuncho de España e de Europa é real coma a vida mesma?

Os sistemas artísticos emerxentes cumpren funcións interpretativas, reinvindicativas e didácticas, co fin de contestar a cultura oficial dominante procedente das estruturas do poder. De feito, en Galicia, o sistema teatral aínda non produciu obras de parodia ou negación dos grandes referentes simbólicos da cultura galega ou dos seus mitos fundacionais. Trátase dunha característica lóxica en sistemas periféricos, pois dá conta da febleza dunha cultura que aínda non pode ser criticada sen o perigo de autoaniquilarse: se a identidade está baseada en símbolos constantemente cuestionados, a propia casa IKEA, amoblada hai máis dun século con tino e con grandes inversións de agarimo e capital simbólico, mais con certo desfase cronolóxico (especialmente na posmoderna Galicia de hoxe), corre perigo de derrubarse. A intuición, mesmo a certeza sobre este aspecto está presente no sistema teatral desde os seus propios inicios, pero moi especialmente na actualidade, e de aí a constante procura dunha definición do teatro que, non esquecendo os criterios diferenciais que rexeron sempre a identidade

[61] A respecto disto, Anxo Abuín apreza que existe un proceso de retroalimentación entre o discurso teatral e o discurso da nación que condiciona a consideración nacional do teatro: "podríamos incorporar aquí la noción de *teatro nacional*, que muy bien valiera como epítome del concepto mismo de *nación* (*imaginada*), de modo que entre ambas ideas se estableció en un período que podríamos situar fundamentalmente entre 1800 y 1930 una curiosa equivalencia: no habría nación sin un teatro nacional, el cual a su vez sólo tendría sentido si aceptamos la realidad de una nación" (Abuín, 2004: 254).

cultural galega, busque criterios específicos desde os que insistir na individualidade do teatro en Galicia.

Xan González-Millán, ao estudar en detalle os procesos de emerxencia cultural, ten sinalado aspectos interesantes do caso galego partindo dunha distinción moi útil: a diferenza entre "nacionalismo literario" e "literatura nacional" (González-Millán, 1994b: 70). Para el, esta última "representa un momento cun alto grao de autonomía dos discursos sociais, entre eles o literario, coa conseguinte consolidación da diferenciación funcional das distintas institucións sociais". O nacionalismo literario, pola súa banda, "tamén se apropia dos textos nos que se sente mellor representado, é dicir, naqueles nos que o ideario nacionalista adquire unha fórmula ideal de articulación".

O teatro non posúe un comportamento diferente da literatura neste aspecto. Atopamos un repertorio de "teatro nacionalista" xa desde os primeiros textos, como demostran obras de vocación histórica centradas na recreación de mitos nacionais e nacionalistas (Pedro Madruga, Pardo de Cela, Prisciliano, etc.). A vontade de construción dun "teatro nacional" tamén está presente en tódolos procesos de planificación teatral xa desde os anos dez e vinte, como por exemplo nos ensaios de Vilar Ponte e no propio proxecto do Conservatorio Nazonal da Arte Galega; pero esa vocación de teatro nacional é máis ca evidente nas épocas máis recentes, nas que se centra este traballo: Abrente senta as bases para unha pescuda de carácter autóctono nacional(ista) no repertorio, e a etapa postautonómica alicerza desde un punto de vista institucional a consideración autónoma do teatro galego.

Esa progresiva consideración nacional do teatro galego tamén pode verse se lle aplicamos ao teatro contemporáneo os aspectos que González-Millán (1994b) estabelece para definir como nacional unha determinada literatura:

> 1.Identificar as características comúns aos distintos textos do repertorio. A lingua galega coma vehículo de expresión, evidentemente, será unha delas, pero o teatro aínda presenta outros elementos unitarios relativos a factores estruturais nas

obras condicionados por factores contextuais nas distintas épocas (por exemplo, cantidade de personaxes en relación coa precariedade das compañías, corrente estética en relación coas dinámicas de importación e exportación específicas do sistema teatral).

2.Delimitar a produción en relación con parámetros sociopolíticos representados por un espazo nacional, cuestión evidente nun teatro que hoxe en día depende esencialmente dos orzamentos públicos da Comunidade Autónoma galega e que se desenvolve nun mercado acoutado polas redes de distribución autonómica.

3.Recoñecerlle un nivel imprescindíbel de institutionalización social, isto é, "unha progresiva autonomía social do discurso literario correspondente", evidente no recoñecemento público da literatura galega, pero máis dubidoso nun teatro que, se ben si é diferenciado como tal polo seu público potencial, o certo é que non conta cun nivel aceptábel de consumo. A distinción do mesmo coma "teatro galego", con todo, segue presente mesmo cando o seu éxito é só relativo, xa que ese recoñecemento a miúdo funciona como valor negativo desde o que decidir non acudir ao teatro; porén, a distinción do teatro coma galego (nacional) está igualmente presente nesa decisión.

4.Definir a produción no marco dun *sistema* rexido por un *canon*.[62] Como xa temos sinalado en diversas ocasións, este é, quizais, o parámetro máis problemático á hora da súa aplicabilidade a un teatro galego que semella sobrevivir sen un canon dinámico. A respecto do canon estático hai obras, autores e accións institucionais que cumpren a función do devandito canon: a dotación de prestixio e lexitimidade no marco dun contexto percibido como nacional.

[62] Neste aspecto, o autor precisa: "O recoñecemento dun sistema literario pasa pola identificación dun canon e este é inconcibible sen a imposición dunha articulación nacional. Aínda que os sistemas literarios funcionan sobre a base dunha constante xerarquización da súa producción en dous grupos, o da producción canónica e o da producción non-canónica, non se trata de posicións permanentes." (González Millán, 1994b: 71)

Tendo en conta estes aspectos, podemos afirmar que a historia recente do teatro galego a miúdo se tracexa a través da procura de elementos para a súa definición coma "teatro nacional". Mesmo quizais podemos aventurar a hipótese de que no discurso teatral galego dos últimos anos atopamos un paso dunha conceptualización esencialista do "teatro nacional" a unha concepción máis estrutural e abarcadora doutros aspectos da esfera pública que podemos denominar "sistema teatral nacional", no que se inscriben as accións políticas para deseñar un teatro público en Galicia e para artellar unha infraestrutura orientada á produción, á distribución e ao consumo que vai alén do teatro considerado exclusivamente coma modalidade creativa ou estética.

Todo isto sucede porque, como sinala Pascale Casanova, amosando ás claras a importancia da produción teatral nos procesos de emerxencia cultural, "el teatro […] es el arte de transformar a un público popular en un público nacional directamente solicitado por la literatura nacional naciente" (Casanova, 2001: 298). Efectivamente, o teatro é unha das modalidades artísticas máis rendíbeis á hora de divulgar ideoloxía xustamente polo seu carácter *hic et nunc*, e de aí que agrome con forza en procesos de recuperación e reestruturación social ou económica coma os experimentados en Galicia en diversas etapas desde o século XIX ata os nosos días. Por isto, non podemos concordar coa mesma autora cando afirma que "Las literaturas no son […] la emanación de una identidad nacional, sino que se crean en la rivalidad (siempre negada) y la lucha literarias, siempre internacionales" (Casanova, 2001: 56). Mais ben, sucede todo o contrario. A miúdo as literaturas procuran na escena internacional os elementos para a súa autolexitimación, mentres que a loita e a rivalidade se estabelece unicamente a respecto da cultura que é percibida coma teito hexemónico e, dun xeito ou doutro, paralizante.

O caso galego é un exemplo diáfano: a construción da cultura galega por contraposición á española levou os intelectuais a reivindicar o ámbito da lusofonía (Portugal) e mais do atlantismo (Irlanda) como interlocutores ideais dunha literatura e dun teatro que nunca estiveron dispostos a buscar na literatura española (a máis próxima, alén de

competidora directa no mercado) modelos desde os que individualizarse no contexto internacional. Pascale Casanova, de feito, desatende unha faceta fundamental das literaturas: contribuír á creación dun imaxinario cultural que sustenta a reivindicación política a prol da obtención dun Estado alí onde só hai unha nación. Ese é o caso de múltiples casos de emerxencia cultural, non só do galego, senón tamén do quebequés, o catalán, o angoleño ou o corso.

De feito, cando fala da aparición da reivindicación nacional no que ela chama "pequenas literaturas", Casanova (2001: 143) indica que "todos los espacios literarios que lo han reivindicado [o criterio de "nacionalidade"] son también los más 'heteterónomos', es decir, los más dependientes con respecto a las instituciones nacionales, políticas o ambas". Por iso, non é que "las instituciones literarias, las academias, los panteones, los programas escolares, el *canon* en el sentido aglosajón, todos ellos convertidos en nacionales, contribuyeron a naturalizar la idea de la configuración de las literaturas nacionales sobre el modelo exacto de las divisiones políticas", senón que o proceso, moito máis complicado ca iso, responde a dinámicas de retroalimentación ideolóxica nun tira-puxa entre ideoloxía e literatura onde, ollándoo desde unha perspectiva contemporánea aos propios feitos, non é tan fácil estabelecer relacións de causalidade, como ten demostrado Anxo Abuín (2005).[63]

En realidade, esta confusión dá conta dun aspecto interesante dos teatros emerxentes. Unha cousa é a contribución ou interdependencia entre o discurso político e o literario e outra a heteronomía dun campo con respecto a outro. De feito, hai casos, coma o galego nos primeiros momentos, nos que é o discurso literario o que lidera claramente a construción conceptual do imaxinario nacional, aspecto aproveitado polo

[63] Neste sentido, poderiamos lembrar aquí a título de contrapunto a "transculturación" coma configuración discursiva baseada en interaccións sociais e semióticas que non é tan dependente dunha delimitación xeográfico-temporal para falar dos campos literarios como si é a teoría da "República mundial das Letras" de Pascale Casanova. W. Mignolo, aproveita ese concepto de "transculturación" para abolir o de mestizaxe, avogando pola posibilidade de influencias que non funcionan en sentido vertical e unidireccional (dominante-dominado) senón en sentido horizontal e bidireccional (cultura A – cultura B): "Thus while 'mestizaje' implied a convivial hybridization of contact zones in the liberal imagination, 'transculturation' has implied mutual transformation through continual interaction and negotiation among people of different cultural backgrounds. 'Transculturation', with its connotations of social and cultural transformation, is more amenable to a conceptualization of processes of identification (allocation and relocation) than to one of fixed identity states" (Mignolo, 1995: 180).

político para afianzar unha ideoloxía autónoma. Por iso non sempre se dá unha "sumisión explícita de las instancias literarias a los constreñimientos políticos", nin moito menos unha nova forma de lexitimidade literaria que "se opondrá al modelo francés y creará el polo antagonista que va a estructurar el conjunto del espacio literario mundial" (Casanova, 2001: 144). De certo, o referente inmediato da construción nacional de literaturas coma a galega a fins do XIX e comezos do XX, tiñan máis ben pouco que ver cos modelos franceses que Pascale Casanova sitúa na cúspide do canon, que non só lles quedaban lonxe, senón que non eran ni o seu referente inmediato nin a cultura teito contra a que rebelarse.

O que si é certo é que, como indica Casanova (2001: 146),

> Las naciones literarias más encerradas en sí mismas, preocupadas por dar una definición de sí mismas, reproducen en circuíto cerrado sus propias normas *ad infinitum* y las declaran nacionales y, por tanto, necesarias y suficientes en el mercado autárquico del territorio nacional,

o cal leva ao ensalzamento e sobreprotección do *habitus* do campo cultural por pura estratexia defensiva e por vontade de supervivencia. Trátase do extremo no proceso de construción consciente do imaxinario nacional a través dos seus símbolos, institucións e repertorios (unha dramaturxia nacional, por exemplo); a planificación IKEA de Anne-Marie Thiesse organizada de xeito que de "nación" axiña se pasa a "patria".

Cómpre decatarse, como sinala Abuín (2005) que todo isto que sucede na Europa entre as vagas romántica e ilustrada, sucede en Galicia no primeiro terzo do século XX, moi vinculado á emerxencia e éxito da ideoloxía nacionalista coas Irmandades da Fala (1919). Ese é un importante antecedente que non consegue callar debido a múltiples causas (inestabilidade do proxecto do Conservatorio Nazonal da Arte Galega, imposíbel continuidade do plan político-cultural nacionalista debido á chegada da Guerra Civil), de xeito que cómpre pescudar un segundo momento no último terzo do século XX, iniciado co fenómeno Abrente. Este último senta as bases de todo o aparello discursivo sobre a

noción de teatro nacional galego, caracterizado, se cabe, por unha aínda maior conciencia político-identitaria. Esta plasmaríase na formación institucional dun teatro público, a fins do século xx, especialmente vencellado ao discurso político-galeguista que xorde da promulgación do Estatuto de Autonomía en 1981. Como veremos en capítulos sucesivos, é xustamente en relación con estes criterios que a creación do Centro Dramático Galego se asenta en ideais nacionalista-galeguitas para xustificar o nacemento e funcións da institución.

Efectivamente, a historia do teatro nacional a miúdo se identifica *cun* Teatro Nacional (en sentido físico) alí onde existe esa institución. Como se ten dito, ese teatro que adoita posuír un edificio principal, cunha fachada importante e unha situación preeminente no centro da cidade, amósase como símbolo da cultura nacional, e, por extensión, tamén as obras representadas nel. Por iso, Wilmer (2004: 18) indica,

> the work of these theatres is related ideologically to the project of cultural nationalism, and, by emphasizing their productions, national theatre histories have tended to reinforce the dominant ideology of the nationalist movement or the state.

S. E. Wilmer expón unha aprezación interesante: a importancia das institucións críticas e académicas que, vencelladas aos axentes no poder político, procuran conscientemente o afortalamento das fronteiras nacional-culturais, a pesar de que os escritores, directores de escena e outros artistas do espectáculo, normalmente cruzan esas fronteiras.

O exemplo do teatro irlandés, neste sentido, é especialmente elocuente: qué facer con Wilde, George Bernard Shaw, Joyce, O'Casey ou Beckett, que viviron máis tempo fóra de Irlanda ca dentro? E Wilmer aínda indica un caso máis interesante: Martin McDonagh, o autor d'*A raíña da beleza de Leenane*, aparece incluído na *Historia do teatro irlandés* de Cristopher Morash (publicada en 2002); McDonagh, a pesar de ser fillo de irlandeses, medrou en Londres e só visita Irlanda ocasionalmente, porén escribe unha obra de temática irlandesa e é habitualmente estreado e publicado en Irlanda. O paradoxo é aplicábel ao caso galego, especialmente se transcendemos a cuestión lingüística. Reparemos no (xa

tradicional) caso Valle Inclán, ou, máis recentemente, consideramos galegas compañías coma Matarile, con produción ás veces bilingües? Funciona como criterio o afincamento fiscal das compañías e dos artistas e mailo espazo xeográfico no que traballan habitualmente? Que facer con textos coma *La soldadera* de Seoane? E con actores coma Luís Tosar que triunfan fóra ao tempo que ese triunfo, paradoxalmente, serve como criterio de lexitimidade aquí?

Efectivamente, en Galicia ás veces ten lugar unha contradición entre as nocións tradicionais dunha teorización da identidade sobre os criterios dun nacionalismo monolingüe e a realidade dunha política gobernamental necesariamente bilingüe. Porén, o nacionalismo é un discurso ideolóxico culturalmente lexítimo en Galicia, xa que o campo cultural se constitúe a través de "una serie de esfuerzos encaminados a articular una identidad nacional en el marco de una serie de respuestas identificadas con la resistencia cívica y cultural" (González-Millán, 2002: 224). Por iso tamén entendemos que o *nacionalismo cultural*[64] é un fenómeno social onde conflúen aspectos de carácter sistémico: a intervención de distintos axentes sociais, a posta en marcha de procesos de institucionalización, "todo ello con el objetivo de consolidar y legitimar una ideología nacional."

Para González Millán, o concepto "nacionalismo literario" é máis útil ca o tradicional "literatura nacional" para "describir situaciones tipificadas por una superimposición de funciones entre los diversos discursos sociales, debido […] a su deficiente institucionalización" (González Millán, 2002: 226). Porén aquí non concordamos plenamente con esta afirmación, debido a que o termo "nacionalismo" viste o aparello conceptual dunha intención política da que está espido o termo "nacional", especialmente cando nos referimos a un discurso concreto do campo cultural como é o teatro. O termo "teatro nacional" é empregado por axentes culturais e políticos, como temos visto, cunha intención claramente ideolóxico-identitaria, pero reflicte unha intención

[64] Calco o termo de "nacionalismo literario", acuñado para o caso galego por Xan González-Millán (2002).

planificadora que vai máis alá da ideoloxía nacionalista (a cal, sen dúbida, a xera).

A vontade de construción dun teatro nacional ten que ver coa autonomización do sistema teatral a través de parámetros identitarios, culturais, sistémicos e de repertorio que, nun momento dado, poden chegar a sobrevivir sen o paraugas protector da ideoloxía nacionalista ou galeguista. Un posíbel "nacionalismo teatral", presente en certas épocas e en certos produtos do repertorio teatral galego, é unha realidade, na miña opinión, contextual e historicamente determinada. Porén, o teatro nacional, constituído polo seu repertorio e polos seus criterios de lexitimidade canónica e institucional, amosarase como referente colectivo desde o que identificar unha produción e un público que, en definitiva, será quen o consuma. Porque, como insinúa Loren Kruger (1987), crear un teatro nacional significa, tamén, crear públicos nacionais. Eses públicos, en definitiva, son os responsábeis do mantemento económico e mercantil do teatro, non só coma os seus consumidores, senón coma a colectividade que xustifica a existencia do aparello administrativo e político da realidade nacional cando esta ten algún tipo de autonomía política (Estado, Comunidade Autónoma, Estado Federado...)[65] e, polo tanto, un sistema de institucións.

2.1.2.2 Do conflito cultural e a difícil definición do "galego"

O simple feito de que en traballos coma este nos vexamos obrigados a unha xustificación e definición do noso obxecto de estudo (o teatro galego) coma unha entidade *real* e preexistente ao noso traballo analítico ilustra o extremo ata o que os produtos culturais galegos se ven

[65] De feito, Gisèle Sapiro estabelece unha relación entre a situación dos campos culturais nacionais e dous factores: o grao de liberalismo económico e o grao de liberalismo político. Efectivamente, e como ela indica, o control ideolóxico propio dos sistemas autoritarios require sempre a regulación do mercado e o control da organización profesional; do mesmo xeito, as reivindicacións do liberalismo político (liberdade de expresión e de asociación) a miúdo foron acompañados da liberalización dos intercambios económicos. Desta maneira, "it is thus possible to class the national literary fields according to their greater dependence upon the State or upon the market" (Sapiro, 2003a: 442). É por isto polo que xorde tamén unha dobre circunstancia pola cal o mercado favorece a relativa liberación do campo literario a respecto do control do Estado, ao tempo que o Estado pode contribuír a preservarlle certo grao de autonomía con respecto ao mercado.

problematizados na súa propia esencia, na mesma definición do que son. Sería impensábel, por exemplo, que nun traballo similar a este mais centrado no teatro francés actual se teña que definir o que se entende por "teatro francés", xa que tanto para o autor coma para os destinatarios, a delimitación do que se entende por "teatro francés" non só é evidente senón que tamén é irrelevante. Probabelmente sería diferente a opción dunha monografía de "teatro quebequés", un ámbito no que os límites do obxecto de estudo son dubidosos e problemáticos por motivos semellantes ao caso galego, en relación cun conflito cultural neste caso emanado polas relacións de diglosia entre as áreas anglófona e francófona en Canadá.

Por que debemos definir en Galicia o que entendemos por "teatro galego"? Como adiantamos, en Galicia non é nin evidente nin irrelevante o que se entende por "galego" cando é adxectivo e non substantivo, cando cualifica discursos e produtos culturais que fan parte dun campo periférico (onde o idioma galego é *doxa*) que en moitos aspectos loita cun campo central (onde a *doxa* é o español) e cuxas cotas de hexemonía dependen de modo importante do grao de autonomía a respecto deste último. Evidentemente, as claves do conflito aquí sinalado non son banais, senón que teñen que ver con feixes de intereses que van desde o político e ideolóxico ata o puramente económico, aspectos nos que se pode aplicar sen problema a noción de *competencia* (no senso de competición, de procura de *rendibilidades* máximas en detrimento do outro).

Cómpre ter en conta que o conflito non é unicamente lingüístico. É posíbel que, coma un dos elementos máis visíbeis, a lingua centre unha parte do problema e focalice facilmente factores dunha *alteridade* problemática na que tamén están presentes elementos de clase, económicos, educativos, ideolóxicos e ambientais. A lingua é a causa inicial e o factor de maior visibilidade no conflito, pero ademais reflicte e representa en si mesma outros conflitos socioculturais que conflúen nela coma *hábito*. Eses conflitos poden materializarse nos pares *poderes autónomos vs. poderes centrais*, *xunta vs. nacionalismo* ou *administración*

autonómica vs. axentes sociais promotores da lingua galega na sociedade (Monteagudo & Bouzada, 2002: 44-45), entre outros factores.

Xulio Cabrera vai máis alá na súa explicación do conflito cultural en Galicia. Para el, a pura existencia dunha comunidade cunha forte identidade colectiva como é a galega, implica por pura lóxica a posibilidade do conflito con outras comunidades ás que se dirixirá en termos de comparación rival (Cabrera Varela, 1996: 228):

> Conflicto que pode ter natureza e expresións variadas: pode tratarse dun conflicto cultural e/ou lingüístico, de intereses económicos, tanto de intercambio de bens materiais como simbólicos; un conflicto relixioso; territorial, etc.

Igual que os "estigmas" de Jameson son todo o que é alleo, mesmo molesto, a un grupo determinado[66], para Cabrera a identidade colectiva é un resultado da percepción da diferenza con respecto a outro colectivo, e non na busca da igualdade entre si. Esa procura da diferenza baséase nun "arbitrario lóxico que establece uns límites (físicos ou simbólicos) dentro dos que se define unha colectividade como comunidade nacional" (Cabrera Varela, 1996: 230). Mais en contextos de conflito a definición da identidade non fica aí: o seguinte paso é a procura da hexemonía, e de aí que o outro sexa percibido, sempre e con tódalas súas características definitorias, coma un rival. O conflito exprésase, así, baixo a dicotomía *nós vs. os outros* que, ao tempo, depende da representación colectiva do espazo social.

Žižeck di que, para converterse na ideoloxía hexemónica ou dominante, fai falla, en primeiro lugar, non selo. Con esta aparente obviedade, dá na cerna da cuestión ao estabelecer os termos de toda loita pola hexemonía, ou de todo conflito cultural no que un dos campos en liza sempre é percibido coma periférico ou menor (lembremos o matiz revolucionario que daban ao termo Deleuze e Guattari). Por iso, para Žižeck, esa procura da universalidade hexemónica ten que incorporar polo menos dous compoñentes concretos: "the authentic popular content as well as its distortion by the relations of domination and

[66] A cultura é, para el, "un conjunto de estigmas que tiene un grupo a los ojos de otro (y viceversa)" (Jameson & Žižeck, 1998: 101). O concepto "estigma" está recollido de Erving Goffman.

exploitation." (Žižeck, 1997: 29). Efectivamente, a *distorsión* do considerado xenuíno e auténtico no outro é consubstancial aos contextos de conflito de identidades e, en consecuencia, o conflito librado no campo cultural servirá para sentar os parámetros teóricos, estéticos e ideolóxicos desa distorsión.

Este aspecto é claro en Galicia. Aquí, o uso pragmático (interesado) dos discursos na lingua galega (correspondente á *cultura periférica*) implica que a súa recepción teña consecuencias en discursos non artísticos, aínda que fortemente relacionados co campo cultural, especialmente no campo político, materializado no que Antón Figueroa denomina "campo nacional". O autor expresa isto dun xeito lúcido (Figueroa, 2001: 72): "a *nacionalidade* está presente en case tódolos campos e discursos, mesmo naqueles que por razóns obvias parecería que deberían rexerse por intereses moi específicos".

Velaquí, por tanto, cómo é o discurso ideolóxico quen guía os discursos artísticos (o teatral, entre eles), sustentando as bases do conflito. Dalgunha maneira, o conflito forma parte das regras do xogo, da propia definición dos campos cultural e político, converténdose en *raison d'être*. Como di, con certa ironía, Rustom Bharucha (2000: 10), por iso "the dynamics of *living together* can be complemented by the creative strategies of *fighting together*".

Pierre Bourdieu (1993: 133) aporta unha explicación dese emprego interesado do conflito como fórmula para a toma de posicións e o estabelecemento de conciencia social sobre as normas de funcionamento do campo:

> All relations among agents and institutions of diffusion or consecration are mediated by the field's structure. To the extent that the ever-ambiguous marks of recognition owe their specific form to the objective relations (perceived and interpreted as they are in accordance with the unconscious schemes of the habitus) they contribute to form the *subjective* representation which agents have of the *social* representation of their position within the hierarchy of consecrations. And this semi-conscious representation itself constitutes one of the mediations through which, by reference to the

> social representation of possible, probable or impossible position-takings, the system of relatively uncoscious strategies of the occupants of a given class of positions is defined.

Resulta moi interesante esta reflexión sobre a consciencia e a semiconsciencia da posición dos actores no campo. Isto implica que, por exemplo, nos contextos caracterizados por un *superavit* ideolóxico e identitario (causas iniciais do conflito) como Galicia, exista unha sobreconcienciación de certas posicións, tal como a do intelectual en relación coa práctica da normalización e mesmo do proselitismo ideolóxico ou a dos axentes socioculturais coa autoconciencia de estaren facendo historia e construíndo os parámetros simbólicos da identidade e mesmo da nación. Non é allea a isto, por exemplo, a conciencia colectiva, en diversas épocas, de vivir momentos fundacionais do teatro galego, como sucedeu claramente na etapa das Irmandades da Fala e moi especialmente durante a época Abrente.

Porén, ese emprego interesado do conflito coma factor de individualización do campo cultural (a carón da lingua e outros factores de carácter estético e temático) funciona coma caramelo envelenado para as dinámicas de funcionamento do sistema, impedindo constantemente a súa normalidade. Efectivamente, esa inestabilidade é a clave que explica que haxa factores no sistema teatral que funcionan de xeito anómalo, a miúdo, e paradoxalmente, posibilitando igual a existencia e o funcionamento do sistema en conxunto. Isto é evidente, por exemplo, no feito de que o teatro galego sobreviva sen un canon e cunha secular ausencia de públicos que, porén, recoñecen igualmente a existencia do sistema teatral en canto que entidade autónoma, en boa medida grazas á acción das institucións.

Mais volvamos á cuestión da lingua, pois ese é o terreo no que teñen lugar os signos máis evidentes do conflito.

Como comentamos, a lingua é o criterio esencial que define os productos coma *nacionais* (*literatura nacional*, *dramaturxia nacional*). Historicamente, outorgóuselle ao teatro unha *función nacionalizadora* debido ao capital simbólico presente na lingua galega que emprega como

vehículo expresivo, pero ese capital simbólico tampouco é casual, e cómpre procurar as súas causas na tendencia *textocéntrica* e *filoloxizante* do campo cultural galego que, por razóns obvias, está especialmente preocupado nos discursos baseados na palabra (a literatura, fundamentalmente), tendencia tamén acusada no teatro (López Silva, 2005: 149).

Non só é que esa atención á lingua funcione como *doxa* no campo cultural galego, senón que, sobre todo, determina hábitos de lectura e *formas de atención* (Kermode, 1987) sobre os produtos artísticos. De feito, cando Antón Figueroa (1988) fala da substitución do par "simple lectura / lectura crítica" pola "lectura filolóxica" está a dar conta da principal consecuencia da importancia da lingua no estabelecemento de hábitos de recepción. Para el, a "lectura filolóxica" é "aquela lectura na que os problemas do código impiden en maior ou menor grao o funcionamento do texto coma tal" (Figueroa, 1988: 52), cuestión que ten especiais consecuencias no teatro, onde se dá un emprego sobrevalorado do *texto dramático* dentro do marco totalizador do *texto escénico* que se ve de modo moi claro nunha actividade crítica que, como na narrativa (Vilavedra, 1994 e 2000c: 28), se centra moi especialmente na calidade lingüística dos produtos[67]. Como habemos de ver no seu momento, a calidade e características do código son criterios de canonización da crítica galega, produto do superávit de conciencia lingüística no acto de lectura en lingua galega.

Mais nun contexto conflitivo que basea boa parte dos discursos na importancia identitaria da lingua galega, xorde o problema no momento en que hai modalidades artísticas que comezan a esixir outro tipo de atención. Como dar carácter autóctono, por exemplo, a modalidades de teatro non baseadas na palabra? Quizais sexa o teatro a modalidade artística que, por definirse de antemán desde a complexidade sígnica, expón mellor as contradicións e paradoxos do nacionalismo cultural e da cultura nacional. O teatro, daquela, exemplifica o paso dunha fase

[67] Xosé Luís Barreiro definiuno dun xeito valorativo cando "con menos contemplacións" sinala que "todo apunta a que os galegos estamos interiorizando a idea de que unha parte substancial da nosa produción cultural non ten máis mérito que a lingua, e que non acada os estándares da produción cultural de ámbito xeral" (Barreiro, 2004: 233).

nacional na visión occidental do mundo a unha fase cultural; comeza a ser imprescindíbel entender que as marcas significativas xa non son só aquelas que distinguen nacións, senón as que distinguen culturas, porque "If nations jealously defend their boundaries, cultures have always been promiscous, and happily so" (Schechner, 1982b: 3).

Por último, debemos preguntarnos polo rol que xogan as institucións en relación co conflito cultural en contextos conflitivos coma o galego. Grazas ao papel mediador que xa temos sinalado como función esencial das institucións culturais e teatrais, semella que a responsabilidade mediadora ten que ver co achegamento de posicións entre os axentes rivais, así coma a superación dos *handicaps* que se derivan do conflito e que impiden o normal funcionamento do sistema. As institucións, polo tanto, pola súa propia condición hexemónica, están capacitadas para contribuír a que as dinámicas do sistema teñan lugar igualmente, a pesar do conflito e a pesar da falta de normalidade. O seu labor, polo tanto, consistirá en resolver os problemas de produción, consumo, distribución e mercado (teatrais) que se derivan da situación de conflito, de xeito que o sistema teatral, malia todo, poida desenvolverse e, así, contribuír á normalidade cultural. Chegado o caso, daquela, podería resolver o conflito mesmo se isto interesase nun momento dado. En palabras de Lucie Robert (1989: 157),

> La forme institutionnelle exprime ainsi l'ambivalence d'un ordre fondé sur la séparation. Elle est un produit du conflit social et, en même temps, elle en normalise les termes. Elle n'est pas un enjeu immédiat. Quant la forme institutonnelle est constituée, elle se fait constitutante, regulatrice, et ce nouveu corps s'oppose aux cellules de base. C'est l'efet contraignant.

Como xa temos sinalado, entón, as institucións teatrais contribúen a este proceso normalizador a través dun dos seus instrumentos esenciais, a planificación cultural, orientada en principio, á normalización das dinámicas de funcionamento do sistema cara á non conflitividade.

2.1.3 Parámetros para unha definición poliédrica

Pola noción de conflito explícase a construción autoconsciente do sistema teatral baixo unha perspectiva política e politizada, e tamén baixo os parámetros do nacionalismo con certas categorías discursivas predominantes que condicionaron historicamente unha configuración teleolóxica do sistema teatral galego. En suma, esas categorías serían as seguintes:

a) a noción de *identidade* que constrúe Galicia e o seu imaxinario simbólico a través da constante necesidade de autodefinirse para non sucumbir ante o peso e o prestixio dos produtos vidos de fóra

b) a noción de *teatro nacional*, un obxectivo autoproclamado desde os setenta que está na base da xustificación discursiva do teatro público.

c) a noción de *normalización* e a súa variante non marcada da *planificación* teatral co obxectivo de salvar, por mediación das institucións teatrais, os obstáculos que impón o conflito cultural en Galicia.

Pero todos eses aspectos colaterais ao conflito conflúen nun problema esencial: a necesidade dunha definición dos produtos culturais de tal maneira que esta dea conta de tódolos factores implicados tanto na súa xénese coma no seu consumo e acción dentro do campo cultural. A definición, por tanto, deberá atender a tódalas vertentes (non só lingüísticas) do conflito. Daquela, con que factores ten que contar un espectáculo teatral ou un texto dramático, mesmo un autor ou un espectador, para seren incluídos ou excluídos do sistema teatral galego? A resposta non é sinxela.

Arturo Casas (2004: 47), por exemplo, propón ter en conta a "coparticipación de factores" entre os que conta, cómo non, a lingua, pero tamén

> un traxecto histórico, certas condicións xeopolíticas ou administrativas en marcos nacionais/estatais ou

> supranacionais/supraestatais, o substrato cultural ou relixioso, un vínculo colonial ou poscolonial, as coordenadas da emerxencia cultural ou a constitución dunha esfera pública correlativa, o repertorio e os culturemas canonizados ou unha rede de mercado e consumo de bens culturais.

Do mesmo xeito, Dolores Vilavedra (2000b: 13-14) expón o problema anunciando que o lingüístico será o criterio fundamental para definir a literatura galega (fórmula tamén válida para o teatro), mais sen desbotar outros factores sen os cales non se entende, tampouco, a filiación dos produtos baixo o adxectivo "galego":

> O chamado criterio "filolóxico" semella ser o máis fiable e o máis coherente nunha cultura coma a nosa, que atopa a súa principal razón de ser no feito de expresarse nunha lingua diferenciada. Sen embargo, non deixa de suscitar algunhas cuestións problemáticas, a pouco que se esgaravelle nel […] ¿Está, pois, unha literatura vencellada a unha lingua? Noutras palabras, ¿existiría literatura galega se en Galicia se falase outra lingua, fose portugués ou castelán? […] É por isto que defendo a viabilidade do que poderiamos chamar "criterio sistémico" para debuxar as lindes deses conxuntos de textos que coñecemos como literaturas, xa que nos permite matizar as desviacións a que pode conducir ás veces o vento da historia, ese vento que esmaga culturas […] e arrasa estados. Deste xeito, supérase unha concepción territorialista da literatura e pásase a entendela como un discurso emitido nun determinado espacio público.

Polo tanto, o *criterio sistémico* que propón Dolores Vilavedra para definir calquera literatura dá conta das artes coma fenómenos xerados e determinados por un contexto social no que hai múltiples factores (económicos, institucionais, ideolóxicos, sociais...) que interveñen en discursos coma o literario ou o teatral e que, ao tempo, garanten o seu funcionamento. Deste xeito, a nosa pregunta sobre os factores necesarios para incluír ou excluír unha obra dentro do sistema teatral galego pódese responder mediante a aserción tradicional "porque utiliza a lingua galega coma vehículo de expresión", pero *tamén* deberemos ter en conta se os produtos, os autores e tamén os consumidores aceptan intervir nas dinámicas de institucionalización, distribución, canonización e mercado propias do sistema teatral galego.

Neste senso, parécenos suxestiva unha idea que xa apuntou Antón Figueroa en 1994 cando trataba de apuntar a posibilidade de non definir a "literatura como acto" desde o código lingüístico apelando á construción cultural da literatura "a partir de redes culturais e de experiencia galegas, con modos de entender o mundo galegos." Con todo, finalmente, o autor recoñecía o valor preponderante da lingua ao indicar que "constitúe unha fonte privilexiada de códigos culturais e de maneiras de enteder o mundo e de organizar a experiencia" (Figueroa, 1994: 98). Isto é especialmente interesante no teatro, onde o código lingüístico é só un máis, e onde as tendencias estéticas máis últimas e vangardistas (compañías coma Matarile, A Última Rata ou Teatro Nut, por exemplo), a miúdo foxen conscientemente do código lingüístico na súa exploración estética do espectáculo teatral.

Esta definición do complexo sistema teatral galego a través do criterio sistémico ten outras implicacións.

En primeiro lugar, adquiren importancia outros factores de descrición do sistema que, nunha lectura exclusivista centrada no idioma, ficarían escurecidos, pero que, en realidade, poden verter luz sobre o funcionamento do sistema. O estudo do repertorio, por exemplo, estivo durante moito tempo fortemente condicionado pola verosemellanza lingüística (especialmente na etapa rexionalista) obviando cuestións de carácter estético e sociopolítico que só adquiren relevancia á luz de estudos máis abarcadores que lean as obras a partir dunha realidade social, económica e incluso política.

En segundo lugar, o criterio lingüístico é especialmente inoperante á hora de definir os produtos teatrais desde a perspectiva, importantísima na actualidade, da feitura escénica en relación con cuestións estritamente vencelladas a factores de produción: orzamentos, número de espectadores, características do vestiario e escenografía, modalidades de distribución, liñas predominantes na compañía, estabilidade laboral dos actores, técnicos e directores de escena... A definición do teatro galego desde este punto de vista pode amosarnos sinais de identidade nun principio inesperados e diverxentes doutras realidades teatrais próximas,

así coma explicar en boa medida o grao de desenvolvemento do sector escénico e a súa particular relación co espazo social e cultural. O problema deste parámetro é que se trata de cuestións continxentes, demasiado dependentes das condicións do contexto, de xeito que condicionan fortemente a definición da identidade á volatilidade das circunstancias, contradicindo a vocación de permanencia que existe en todo referente identitario.

Por isto, e en terceiro lugar, o estudo do teatro galego a través dun criterio sistémico permitiranos explicar as súas dinámicas propias e as opcións que o propio sistema xerou co fin de esquivar as condicións do conflito e desenvolverse con ritmos propios. Neste sentido, xa temos comentado a imprecisión do canon, unha cuestión que, na nosa opinión, ten que ver cun particular funcionamento dos hábitos de consumo e cunha conceptualización moi específica do que é percibido como produción restrinxida e produción maioritaria no teatro galego.

Sobre isto, atopamos en Pierre Bourdieu (1993: 120) unha reflexión iluminadora:

> So, while consumption in the field of large-scale cultural production is more or less independent of the educational level of consumers […], works of restricted art owe their specifically cultural rarity, and thus their function as elements of social distinction, to the rarity of the instruments with which they may be deciphered. This rarity is a function of the unequal distribution of the conditions underlying the acquisition of the specifically aesthetic disposition and of the codes indispensable to the deciphering of works belonging to the field of restricted production.

Se na sociedade galega, a causa do conflito lingüístico e cultural, se percibe con especial *rareza* a normalidade lingüística, semella que non é aloucado pensar na posibilidade de que o consumidor perciba o idioma da obra coma criterio de diferenciación do maioritario e do restrinxido. A normalidade, daquela, ten que ver co que se entenderá como maioritario, mentres que a rareza, o alternativo ou o disidente se identificarán co restrinxido. Deste xeito, é fácil ver cómo a lingua de expresión das obras teatrais pode determinar os hábitos do público e, en

definitiva, as dinámicas de distribución, mercado e mesmo institucionalización dos mesmos.

Así, podemos partir da hipótese de que o teatro en galego funciona coma sistema de produción restrinxida fronte ao teatro español, o sistema de produción maioritaria que garante a consagración e o éxito. Unha ollada ás dinámicas de importación e exportación tanto de produtos coma de produtores abonda para decatarnos das consecuencias disto: mentres que o Premio Nacional de Teatro para Manuel Lourenzo en 1996 polo texto en galego *As veladas indecentes* pasou practicamente desapercibido, a tradución ao castelán da obra teatral de Manuel Rivas *O heroe* (2006) chegou mesmo a funcionar como gancho publicitario para o anuncio da súa novela algo posterior *Os libros arden mal*; do mesmo xeito, actores e directores de escena de fonda traxectoria teatral en Galicia son practicamente descoñecidos para o público xeral ata que triunfan na escena española sexa teatral ou audiovisual, como sucede co televisivo Luís Tosar da man de Itziar Bollaín, ou con Mabel Rivera, que recibe o Premio Goya á Mellor Actriz de Reparto por *Mar adentro*, de Alejandro Amenábar (2005). No ámbito do repertorio sucede algo semellante. Efectivamente, non é fácil sinalar un ámbito de produción maioritaria no teatro galego, que se correspondería co canónico, pero si é posíbel notar que existe un conxunto textual que a miúdo ocupa o seu lugar: o teatro que procede de fóra; e "fóra", neste caso, ten tres referentes principais: España, Cataluña e Portugal. Hai, polo tanto, outros centros nos que bebe o sistema teatral galego.

Vemos, así, que a noción de conflito é parte da doxa e das regras do xogo no discurso teatral galego. A cuestión, pois, é moito máis complexa do que parece, xa que aquí non funciona a oposición binaria *dominante vs. dominado*. De feito, a acción das institucións, en clara sintonía coa progresiva definición nacional da identidade, fixo que no sistema teatral galego o idioma coma categoría definitoria sexa lexitimadora, como se ve moi claramente, por exemplo, nos hábitos da crítica.

En Galicia, sen dúbida, o teatro galego funciona coma alternativa, coma ámbito para o revolucionario (lembremos outra vez a Deleuze e

Guattari), como demostra que, durante moito tempo, o seu público tivese un carácter esencialmente militante. De feito, o único teatro "de masas" que temos en Galicia correspóndese con programacións esencialmente en castelán (Caixanova en Vigo, por exemplo). Isto implica que, se ben podemos definir o sistema teatral a partir dun criterio filolóxico (algo que, de certo, prevalece na delimitación das institucións e no *habitus* dos actores), este non serve no outro nivel de análise, pois é evidente que a convivencia das linguas conduce á heteronomía e aos constantes intercambios e contaminacións que nos obrigan a ampliar os nosos criterios de análise co fin de explicar os fenómenos observábeis no panorama teatral e que o emprego ou non do galego por si só non explica. Aquí, poderían funcionar dúas hipóteses:

a) En Galicia conviven dous sistemas teatrais que funcionan cun criterio lingüístico delimitador diferente, un en galego e outro en castelán.

b) En Galicia hai un só sistema teatral no que a lingua como criterio delimitador determina usos.

É a acción das institucións a que nos obriga a considerar só válida a primeira opción, xa que teatro en castelán e teatro en galego funcionan como sistemas separados debido a que as súas canles de produción e outros factores sistémicos (produción, institucións, repertorio) non coliden. Pero comparten un factor esencial: o mercado. Teatro en galego e teatro en español conviven nas redes de exhibición e distribución, e isto ten consecuencias no consumo: os espectadores non perciben sistemas diferentes, e por iso consideran o galego coma *alternativa* ao español. Ao mesmo tempo, isto implica que o sistema de valores presente nas formas de consumo en Galicia sexa fortemente debedor desta circunstancia, aparecendo criterios de xuízo e selección dubidosamente cualitativos e tipicamente dependentes da diglosia. O teatro en galego, por iso, aparece no eido do restrinxido, do alternativo ou do militante. A lingua galega, ademais, funciona como factor de absoluta lexitimidade dentro do seu campo (o cultural galego), convivindo, paradoxalmente, con outro factor de lexitimidade

relativamente contraditorio, o do *triunfo* fóra, percibido coma conquista e ascenso no sistema de valores, debido, xustamente, á convivencia cun campo maioritario que ten múltiples factores de normalidade dos que carece o sistema teatral galego.

2.2 As características do sistema teatral galego. Normalidade e anormalidade nos factores do sistema

Como vimos sinalando, a historia do teatro galego e as condicións contextuais do campo cultural galego explican a *heteronomía* do sistema teatral galego con respecto a diversos ámbitos: o literario, por unha banda, debido a que comparten a lingua coma código expresivo; o político-ideolóxico, debido á utilización interesada do teatro en diversos momentos, e o teatro español, debido á convivencia cun sistema normalizado que apoia no conflito unha conceptualización contraditoria do prestixio. Polo tanto, faise necesaria unha definición máis pormenorizada de cada un dos factores do sistema teatral co fin de chegar a esa definición poliédrica da que falabamos anteriormente.

Partindo da definición do sistema literario que realiza Itamar Even-Zohar (*vid. supra*) e tendo en conta as interseccióǹs (e dependencia) que o sistema teatral galego posúe con respecto ao literario, podemos estabelecer un pararelismo que fai aplicábeis os "factores do polisistema" de Even-Zohar: produtores, produtos, repertorio, consumidores, institucións e mercado. Coa súa definición teórica, estes poden ser descritos a través dos elementos e condicionantes do teatro en Galicia.

2.2.1 Os produtores: escritores, directores, compañías de iniciativa privada e CDG

Even-Zohar desvencéllase da tradición textocéntrica cando, no seu estudo do sistema literario, indica que "'producer' is preferred here to 'writer'" (Even-Zohar, 1990b: 35). Daquela, no sistema teatral serán produtores aqueles que teñen por actividade crear ou dar lugar a obras teatrais. Ademais, nunha fórmula polisemiótica coma o teatro en cuxa xénese podemos albiscar diversas responsabilidades, é necesario explicar en qué medida a produción se ve afectada polos condicionantes contextuais e, ao tempo, cómo ela condiciona un determinado discurso teatral.

Atendendo á dobre condición, textual e escénica, do teatro, cómpre definir varios produtores que ocupan posicións concretas e teñen distintas funcións no sistema teatral galego:

a) Autoras e autores de textos

b) Directoras e directores de escena

c) Compañías teatrais

2.2.1.1 A escrita, os dramaturxistas

Un autor ou autora teatral é aquela persoa que emprega a literatura dramática coma xénero de creación habitual, tanto se o fai desde a escrita de obras, coma se traballa a pé de escenario na elaboración dun guión escénico (o que en Francia se chama *scénario*) ou realiza o traballo do dramaturxista, sendo, neste último caso, un *re-creador* ou *re-produtor* teatral, xa que a dramaturxia é unha faceta de reescritura doutras obras artísticas. As dúas posibilidades constitúen o que Cándido Pazó (1997, 1998) denomina "autores de caixón", isto é, escritores ou dramaturgos no sentido estrito cunha vontade máis literaria ca escénica, ou aqueles que escriben obras preferibelmente destinadas á posta en escena coma toda

obra dramática, pero que poden entender que o ciclo vital de todo texto literario se completa a través da súa edición en formato libro.

Na produción dramática galega esta definición máis literaria do produtor teatral foi predominante durante moito tempo debido a múltiples factores. A heteronomía do sistema teatral a respecto do literario non é allea a esta tendencia, e seguramente é a súa causa fundamental, pero tamén hai que ter en conta o escaso desenvolvemento das redes de distribución escénica en Galicia ata épocas relativamente recentes fronte a unha evolución sempre crecente das redes de distribución literaria. Desde o Rexurdimento ata a etapa Abrente o fracaso das empresas escénicas era, como xa se sinalou, a tendencia habitual nun contexto no que o desenvolvemento urbano non abondaba para xerar unha burguesía que se interesase por unha produción teatral máis baseada no feito escénico ca no literario. Fronte a isto, a clase intelectual, centrada esencialmente na palabra coma medio de expresión (pola filoloxización e o textocentrismo dunha produción cultural que se centra na definición da identidade a través da lingua), si producía e consumia textos escritos que, eventualmente e chegado o momento en que esta opción dese resultados satisfactorios, poderían chegar aos escenarios. É o exemplo de autores coma Lugrís Freire, Galo Salinas, pero tamén o é no caso dos activistas das Irmandades e Nós (Vilar Ponte, Cotarelo, Risco, Otero Pedrayo ou incluso Castelao), pois conseguiron renovar os fundamentos estéticos dun teatro cuxa visibilidade literaria non foi comparábel á súa visibilidade escénica. Por outra banda, ata a fin da ditadura de Franco, a censura e a imposibilidade da posta en escena levaba a que os escenarios nunca puidesen estar na perspectiva duns autores que escribían para si, ou porque a linguaxe teatral, cos seus condicionantes xenéricos, era a fórmula que mellor se axustaba á *idea* que lles rondaba a imaxinación; uns autores que gardaban as obras nas gavetas ou, como moito, llas daban a un editor para que se editasen coma calquera outro xénero literario, destinado á lectura individual. Por iso, referentes hoxe canónicos coma Álvaro Cunqueiro, Ricardo Carballo Calero, Xohana Torres ou Jenaro Marinhas del Valhe (este último cunha produción amplísima), elaboraron unha obra na que a

escolla do xénero dramático correspondía esencialmente a un desexo estético, mesmo á conciencia de construción e mantemento do sistema literario, pero non a unha finalidade escénica inmediata.[68]

É o segundo Rexurdimento chegado con Abrente e as Mostras de Ribadavia quen muda as perspectivas da produción teatral en Galicia. A partir dese momento muda a concepción da escritura dramática e, con esa mudanza, modernízase totalmente o concepto de produción, acorde á construción dun sistema teatral contemporáneo en Galicia. Facíase necesario, polo tanto, desvencellarse de conceptos excesivamente literarios do texto dramático e de fórmulas excesivamente editoriais de publicación das obras; cumpría, ademais, unha redefinición do escritor para o teatro como un creador máis especializado, que non necesariamente tiña que ter outras facetas literarias para poder definirse como tal. Aínda podendo detectar ata a actualidade unha liña de autores que escriben aparentemente afastados do ámbito escénico, o certo é que a mudanza das perspectivas é radical. Mesmo aquel que escribe sen vencello ás compañías e coa edición literaria como obxectivo último sabe que o libro non é unha finalidade en si mesma, senón que, mudando as tornas, se converte na ferramenta de traballo dun director de escena ou dun dramaturxista. Máis aínda, esa presenza constatábel dun eido escénico que pode acoller a literatura dramática, dá lugar, polo tanto, aos autores apegados ás táboas, aqueles que, facendo distintos tipos de teatro e combinando (ou non) a faceta da escrita con outros oficios escénicos, elaboran unha obra que xa non ten como finalidade a inserción no sistema literario, senón que está destinada a constituír un *repertorio* para o sistema teatral galego.

---

[68] Cunqueiro mesmo declaraba nunha entrevista concedida a Manuel Pérez Bello: "O problema é cómo vai escribir teatro un escritor se non ten a seguridade de que ese teatro se vai representar. Unha peza de teatro non é para ler, unha peza de teatro é para representar, é para que suba ó escenario" (Pérez Bello, 1991). A época, caracterizada por un "contexto de ausencia de contexto" (Cermeño, 1993: 473), facía que fose practicamente imposíbel, daquela, agardar unha posta en escena, cuestión que se ve corroborada polo feito de que Cunqueiro integrase boa parte das súas obras en textos máis amplos de carácter narrativo. Marinhas del Valle, pola súa banda, afirmaba nunha carta que dirixía en 1995 a Pancho Pillado que trataba de facer "literatura que tem por exclusivo meio de expressom a palavra escrita", alegando que "como escritor nom podo substrari-me a construir as minhas peças como literatura deixando para os encenadores (directores, intérpretes) a conversom em teatro com plenas faculdades para substituir qualquer frase ou locuçom por outra que estimem máis recetiva para o público" (Marinhas del Valle, 2006: 325).

Euloxio R. Ruibal, un dos autores vivos xa referencial nos setenta, consagrado e cunha das traxectorias máis extensas e solventes, é o paradigma de autor dramático cunha obra que se desenvolve nos parámetros do estritamente literario e, infelizmente, pouco representada. A el únense os que Dolores Vilavedra (2006) denomina "Grupo dos Cadernos da Escola Dramática Galega"[69], así coma escritores máis recentes coma Xavier Lama, Raúl Dans ou Miguel Sande, mesmo escritores teatralmente máis esporádicos coma Miguel Anxo Murado ou Cid Cabido. Fronte a estes autores cunha obra centrada no literario e cunha relevancia que a miúdo nos chega por vía editorial, o sistema teatral galego foi dando lugar ao que Cándido Pazó (1997b) chama "poeta de compañía", grupo no que el mesmo se inscribe: a diferenza dos anteriores, o poeta de compañía escribe porque llo esixe a súa dedicación profesional ao teatro, a miúdo con compañía propia, para a que realizan textos que nacen concibidos en e para un espectáculo concreto.

Continuando o modelo do autor que Dolores Vilavedra (1999) chamou "todoterreo" ou polifacético, inaugurado polos representantes máis significativos das compañías independentes dos setenta (Roberto Vidal Bolaño, Manuel Lourenzo e, pouco despois, Eduardo Alonso), estes poetas de compañía aproveitan a plena dedicación ao teatro e a reivindicación de si mesmos coma homes de teatro[70] coma alternativa

[69] Son os autores vencellados á publicación do mesmo nome e que Dolores Vilavedra define nos seguintes termos: "The magazine, that was devoted above all to the diffusion of both Galician and foreign playwrights, also received essays on dramatic practise and history of the theater, but now we are more interested in the first phase in relation to which a mixed policy was developed, combining the reedition of classic authors such as Ramón Otero Pedrayo, Álvaro de las Casas, Armando Cotarelo, etc with the promotion of new values in the dramaturgy, to the point of coining the label 'Generation of the *Workbooks of the Galician Drama School*' to allude to playwrights like Xesús Pisón, Inma António Souto, Luísa Villalta, Henrique Rabunhal, Lino Braxe, Joám Guisám or Miguel Anxo Fernán-Vello. The label has an almost null chronological value, since it covers authors from very dissimilar ages (born throughout the decades of the 50s and 60s), but, however, it turns out to be very functional from the systemic point of view since it is reinforced by the fact that practically all the authors I have just mentioned were awarded or they had a mention in the contest of brief theater of the Galician Drama School, association devoted to the theater training that both the contest and the *Workbooks* were linked." (Vilavedra, 2006)

[70] As mulleres coma creadoras no teatro galego están máis vencelladas á creación escénica cá literaria, agás excepcións coma Inma A. Souto, ou a falecida Luísa Villalta, continuadoras da actividade iniciada por Xohana Torres nos sesenta. Nun traballo sobre esta cuestión (López Silva, 2003), constatabamos a crecente visibilidade das directoras de escena, parella a un aumento da presenza da muller na institución crítica; concluiamos tamén que o sistema teatral galego actualmente concentra o discurso feminino na actividade escénica, despois dunha atención ao mesmo máis literaria durante os anos

desde a que acceder a unha posición central no campo cultural e a unha visibilidade no sistema teatral. Entre as causas deste aspecto, debemos sinalar o pechamento do sector editorial aos textos dramáticos a partir dos noventa, coincidindo coa clausura de premios importantes que conlevaban a publicación da obra galardoada (o Álvaro Cunqueiro deixa de convocarse en 1994, para recuperarse aínda no 2000) e coa desaparición de coleccións que viñan dando saída á produción dramática (os devanditos Cadernos da Escola Dramática Galega en 1992 ou a Biblioteca do Arlequín que en 1990 deixa de convocar e, polo tanto, de publicar os textos premiados no certame do mesmo nome).

Ese distanciamento do sistema literario a respecto do teatral, logo, conleva unha maior concentración da produción nas actividades estritamente escénicas, e por iso aparece a figura do autor de compañía, mesmo a fórmula de produción "por encarga" ou por "autoencarga", escribindo para as súas propias montaxes no caso daqueles que combinan a escrita coa dirección escénica, ou mesmo que constrúen o texto a medida que o ensaio e a rodaxe do espectáculo o van conformando. Podemos sinalar aquí, por exemplo, autores coma Eduardo Alonso, Gustavo Pernas, Cándido Pazó, Roberto Salgueiro ou aqueles que optan por liderar proxectos polixenéricos e de creación colectiva coma Xesús Ron e Manuel Cortés na compañía Chévere, ou Ana Vallés en Matarile.

Quixera volver ao que máis arriba denominabamos liña *re-creativa* da produción teatral galega, aquela que consiste na adaptación ou reconstrución de obras (dramáticas ou non) orientadas á elaboración dun espectáculo. Esta modalidade de produción correspóndese co que Lessing denominaba en Alemaña *Dramaturg*, e ten por función a elaboración dun texto representábel, modificado a partir do orixinal en función de condicionantes de carácter contextual e receptivo (desde as posibilidades materiais da compañía e do teatro ata as preferencias de

oitenta que, sen dúbida, responde á tendencia máis libresca e filolóxica da actividade teatral propia da época. Porén, elas (as autoras, as directoras) aínda non son un colectivo institucionalizado. Non existe un artellamento ou agrupación de mulleres no sistema teatral que as faga reaccionar de modo unitario, de xeito que aínda non estamos en condicións de definir a súa actividade coma liña individualizada dentro do discurso escénico.

consumo propias do público ao que vai destinada a obra). Na compañía Sarabela, por exemplo, a tamén actriz Fina Calleja a carón da directora Ánxeles Cuña ten realizado adaptacións de novelas de éxito de Eduardo Blanco Amor (*A esmorga*) e de Manuel Rivas (*O lapis do carpinteiro*), da mesma maneira que o Centro Dramático Galego ten realizado, nos últimos anos, unha promoción interesante desta actividade (*A comedia do gurgullo*, dirixida por Celso Parada en 2004 sobre textos das comedias de Plauto, ou tamén *Seis personaxes na procura dun autor*, de Pirandello, dirixido por Xulio Lago, mesmo a recente obra de Koltès, *O retorno ao deserto*, dirixida por Cristina Domínguez en 2007), fórmula esencial para integrar no repertorio galego obras de fóra e clásicos, alentando así tanto a importación coma a constitución dun canon de referencia.

Os criterios para esta opción, realizada tamén a pé de compañía, poden ser variados: a alta canonicidade do texto, a efectividade co público, o éxito anterior coma obra literaria ou coma montaxe noutro espazo ou mesmo a accesibilidade orzamentaria no pago de dereitos (excepcional no caso dos clásicos, que están exentos deste condicionante). Efectivamente, esta opción é especialmente rendíbel nun teatro deficitario coma o galego, onde as compañías precisan de fórmulas rápidas desde onde afianzar a súa lexitimidade e hexemonía no sistema teatral (o prestixio asociado por definición aos clásicos e ás obras canónicas da literatura universal), así coma o abaratamento dos custos de produción dunha actividade, o teatro, que en Galicia se define sempre nos termos da precariedade (o aforro en dereitos de autor é habitual).

Por outra banda, cómpre ter en conta que tamén é habitual o déficit de produción: a miúdo faltan textos desde os que realizar montaxes, especialmente para aquelas compañías que carecen do seu "poeta". Para isto, o sistema teatral galego xerou *estímulos* para a produción textual que promoven a renovación e a pescuda estética, pero, sobre todo, incentivan o aspecto económico, especialmente naqueles casos nos que se anima cunha partida orzamentaria especial a montaxe do espectáculo (é o caso do Premio Rafael Dieste de Textos Dramáticos, da Deputación da Coruña). Os premios, así, cumpren a súa función

coma mecanismo canonizador e factor de prestixio, constituíndo unha garantía de calidade para a compañía. Pero ademais, o premio conleva a miúdo a publicación das obras, estabelecendo unha ponte para o (perdido) contacto entre sistema literario e sistema teatral e para o mantemento das coleccións de teatro. Non esquezamos, por exemplo, que a produción teatral tralo franquismo rexurdiu grazas ao Premio Abrente de Textos Teatrais, que a partir de 1975 xestionou a publicación das obras nas editoriais nacidas para este fin (Pico Sacro e Edicións do Rueiro).

2.2.1.2 A dirección de escena

O director ou directora de escena é a persoa encargada de realizar un espectáculo teatral. No labor produtivo do director entran múltiples facetas que requiren capacidade de selección e organización dos recursos alén da vontade estética inherente a todo proceso creativo, que deberá combinar coa configuración do significado de tódolos signos que interveñen na posta en escena: palabra, iluminación, xesto, movementos, escenografía, música, ritmo...

A incorporación do concepto de director de escena ao sistema teatral galego é tardía, como sucede tamén en España. André Veinstein (1959) realizaba unha enquisa na que constataba que, fóra de Cipriano Rivas Cherif, non había en España unha figura semellante á do *metteur en scéne* francés, senón que ese labor de organización e creación total do espectáculo estaba nas mans dun empresario teatral ou dun primeiro actor ou primeira actriz. Da etapa do teatro independente nos setenta e a súa "estética da furgoneta" (na que a produción estaba condicionada ás posibilidades técnicas de desprazamento da compañía e da escenografía) perviven os directores de escena que denominamos *factotum*: aqueles que dirixen os espectáculos, actúan, montan o escenario, deseñan a iluminación, pintan decorados co escenógrafo e que, como vimos arriba, tamén escriben. Lonxe de tratarse dunha concepción estética e romántica do traballo teatral, esta forma de produción escénica viña imposta por

unhas condicións laborais e orzamentarias que non facilitaban a especialización dos distintos oficios escénicos. Neste contexto xurdiron os principais artífices do rexurdimento teatral en Abrente (Roberto Vidal Bolaño, Manuel Lourenzo), pero, lonxe de camiñar cara á especialización, semella que ese director *factotum* se converteu en característico da produción teatral en Galicia. Xorden poucos nomes de directores de escena dedicados exclusivamente a esta actividade: Ánxeles Cuña, Cristina Domínguez, Manuel Guede, son algúns dos escasos exemplos.

A dirección de escena en Galicia está fortemente vencellada á escrita dramática, debido probabelmente á heteronomía do sistema teatral a respecto do literario. Isto estabelece unha importante integración entre as distintas fórmulas de produción teatral, de xeito que esta actividade se presenta coma acción totalizadora dentro do espectáculo teatral. De feito, e fóra dos casos de polifacecia extrema, podemos considerar que os directores de escena galegos responden a dous grandes grupos: aqueles que tamén escriben e aqueles que non escriben pero que combinan a dirección coa interpretación e outros oficios máis técnicos, especialmente o deseño da iluminación e a escenografía.

O feito de que a dedicación á escrita marque liñas divisorias entre tipos de produtores no sistema teatral ten implicacións de carácter estético: existe unha mirada literaria sobre o teatro e outra escénica. A mirada literaria atópase naqueles directores que tamén escriben e que se identifican, en xeral, cos que anteriormente chamabamos "poetas de compañía" (Cándido Pazó, Eduardo Alonso, Roberto Salgueiro, Gustavo Pernas), de xeito que se presenta unha correspondencia interesante entre *escritura escénica* e *escritura dramática*. A mirada escénica está naqueles que, como Xulio Lago, Lino Braxe, Manuel Areoso, Artur Trillo, Celso Parada ou Ana Vallés, fundamentalmente dirixen, aínda que se dedican a outras facetas escénicas.

A maior parte dos directores de escena galegos están vencellados a unha compañía na que, polo xeral, son empresarios. Velaquí atopamos a

terceira pata da trébade que sostén a produción teatral en Galicia, unha faceta que, máis ca produtiva en si mesma, alicerza e posibilita as demais modalidades de produción que estas persoas de teatro levan adiante. Así, Eduardo Alonso xestiona Teatro do Noroeste (xunto coa Sala Iago, onde reside a compañía); Gustavo Pernas (xunto coa actriz Ánxela Abalo), Ancora; Xulio Lago, Teatro do Atlántico; Ánxeles Cuña, Sarabela Teatro; Artur Trillo, Talía; Celso Parada, Teatro do Morcego; Manuel Lourenzo, Casahamlet; Cristina Domínguez, A Factoría (aínda que actualmente dirixe o Centro Dramático Galego). Nesas compañías, todos eles realizan un traballo de xestión, produción e promoción que, sendo esencial para a supervivencia da propia empresa debe ser engadido ao labor creativo e artístico que é a dirección de espectáculos no marco da compañía.

É esa relación entre director e compañía a que conduce a propia reivindicación de "estéticas de compañía" na procura da individualización do seu traballo co fin de facilitar ao público a identificación dos tipos de teatro posíbeis. No sistema teatral galego, a estética individual de directores coma Xesús Ron ou Ana Vallés, por exemplo, é indisociábel das súas compañías Chévere e Matarile coma referentes dos dous tipos de teatro significados na oferta do comunmente chamado "alternativo" e vencellado ás salas Nasa e Galán (esta última recentemente desaparecida), espazos aos que ultimamente (2005) se sumaron dous espazos con cadansúa compañía en Vigo: Teatro Ensalle na sala homónima dirixido por dous xoves creadores non galegos, Pedro Fresneda e Raquel Hernández, e mais o Teatro Arte Livre, cunha sala tamén homónima, dirixido polo brasileiro afincado en Galicia Roberto Cordovani. Da mesma maneira, Xulio Lago presenta un proxecto moi concreto en función das condicións (medios e persoal, sobre todo) de Teatro do Atlántico, igual que a opción estética de Eduardo Alonso como director que busca un sector de público concreto para o seu teatro debe ser relacionada xa non só con Teatro do Noroeste, senón coa ubicación e características da Sala Yago na que reside a compañía.

2.2.1.3 Compañías

A compañía é o espazo de interacción entre os distintos axentes de produción teatral onde a miúdo o diálogo entre eles é determinante para o deseño final do espectáculo. Por isto, consideramos a compañía coma unha unidade de produción, especialmente no sistema teatral galego, onde a sinalada dedicación a múltiples actividades a converte nun lugar de produción conxunta tanto no sentido estético coma empresarial.

En Galicia a compañía teatral é un ámbito laboral no que predomina a precariedade, determinada por condicións económicas que non contribuén á elaboración normal dun espectáculo, se por *normal* entendemos a liberdade para elixir a obra, a estabilidade laboral, a posibilidade de exhibición do espectáculo coa intensidade e a extensión suficientes para chegar ao público e rendibilizalo. Os produtores teatrais en Galicia a miúdo sinalan que a súa actividade se realiza *en función de*. En función do orzamento inicial dispoñíbel e procedente, polo xeral, dunha subvención pública. E, derivado disto, en función das posibilidades de contratación de actores condicionadas polo orzamento que á súa vez determina a elección da obra. En función das condicións dos espazos escénicos onde se distribúe o espectáculo. En función da habilidade de programadores culturais dos que depende a distribución. Estas son, *grosso modo*, as condicións da produción teatral ás que debe enfrontarse unha compañía con cada novo proxecto, condicións que son problemas de carácter sistémico, xa que dependen dunhas *regras do xogo* que sen impoñen sen o total control dos produtores, senón que atopan a súa xénese noutras posicións do sistema teatral, máis poderosas e a miúdo situadas nos círculos institucionais.

En xeral, os técnicos de escena teñen unha relación contractual eventual coa compañía, cunha estabilidade e duración que dependen do éxito da obra; ao tempo, outros artistas coma escenógrafos ou xastres adoitan traballar presentando un proxecto puntual que remata antes de que o espectáculo itinere. Unha vinculación estábel destes oficios

escénicos coa *trouppe* é imposíbel nun sistema no que cada espectáculo ten, con sorte, pouco máis de cincuenta funcións repartidas ao longo do primeiro ano de exhibición, aínda que este proceso pode prolongarse aínda algúns meses máis, con funcións dispersas e separadas entre si por espazos temporais excesivamente amplos. É o que se ten denominado "o teatro das mil estreas" (Pazó, 1998: 101). Neste contexto, sen dúbida, son os actores e as actrices (imprescindíbeis en todo o proceso de exhibición) quen experimentan maiores problemas debido á súa inestabilidade laboral, o cal os conduce ao pluriemprego participando en varios proxectos a un tempo, combinando, ademais, o teatro co audiovisual, a dobraxe e a publicidade. De feito, igual cá maior parte dos directores, algúns deles compensan os tempos mortos da distribución teatral coas tarefas de xestión e promoción da propia compañía na que son empresarios (Artur Trillo, Fina Calleja ou Ánxela Abalo, por exemplo).

A pesar da precariedade, o oficio de actor experimentou en Galicia, con todo, unha mudanza en canto ao seu prestixio. Pasouse da consideración inmoral e pecaminosa dos cómicos promovida pola cultura franquista á súa actual condición de referentes públicos, unha referencialidade que en Galicia dista de representar a beleza, a riqueza e o éxito propios da sociedade materialista fascinada polos estereotipos procedentes de Hollywood. Fronte a isto, o sistema teatral galego aproveita a visibilidade pública dos actores e actrices, coma no caso dos demais produtores (especialmente escritores, pero tamén directores de escena), para a promoción do discurso teatral, outorgándolles unha responsabilidade ideolóxica que foi evidente en movementos sociais coma "Nunca Máis" (en 2002 e 2003, para a reivindicación de transparencia e de boa xestión na resolución da traxedia ecolóxica orixinada polo naufraxio do petroleiro Prestige) ou "Non á Guerra" (nas mesmas datas, liderando a protesta contra a participación de España na guerra de Iraq, iniciada polos colectivos teatral e cinematográfico español no contexto dos Premios Goya e, posteriormente, nos Max celebrados en Vigo).

O acceso á profesión cunha certa formación é relativamente difícil. Recén creada unha Escola Superior de Arte Dramática en Vigo (o primeiro ano académico de funcionamento foi o 2005-2006), Galicia aínda non conta con profesionais formados para as dinámicas propias do sistema teatral galego. Ata este momento, aqueles que desexasen pusuír unha formación regrada superior estaban obrigados a marchar a escolas doutras cidades, normalmente Madrid, Barcelona ou Asturias, de xeito que as posibilidades de formación en Galicia se reducían a aquelas localidades nas que existe ou existiu unha escola municipal de teatro[71] ou a algúns espazos de formación de iniciativa privada como Casahamlet e Teatro del Andamio (A Coruña), Ensalle (Vigo) ou Espacio Aberto e SantArt (Santiago), sen esquecer, tampouco a importante labor das Aulas de Teatro das Universidades de Santiago (dirixida por Roberto Salgueiro), Vigo (dirixida por Fernando Dacosta) e A Coruña (dirixida por Pablo Rodríguez), espazos que a miúdo funcionaron como *canteira* desde onde nutrir o relevo xeracional do teatro profesional.

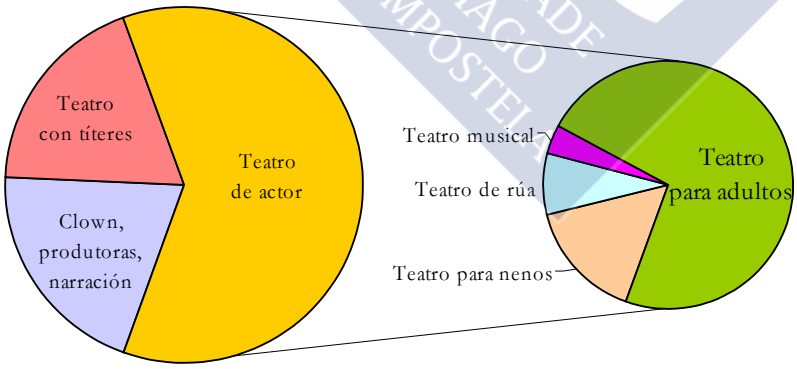
Alén diso, e como vimos de indicar, unha vez superada a dificultade da formación, o traballo de actor no sistema teatral galego non é fácil, entre outras circunstancias porque é practicamente imposíbel vivir exclusivamente da actividade teatral. A condena ao paro e á precaridade laboral son habituais; a súa aportación de impostos e cotización social estabelécese a través da suma de xornadas ao longo do ano, de modo que períodos coma vacacións ou baixas por maternidade ou enfermidade poden prexudicar o seu benestar futuro. Deste xeito, é difícil que que o teatro lles garanta unha cotización suficiente como para chegar á xubilación e tardan moito tempo en ter dereito ao subsidio de desemprego. A consecuencia lóxica é, daquela, o pluriemprego, co que este ten de negativo para a calidade técnica e estética do propio teatro, pois as compañías se ven obrigadas a condicionar os calendarios e cronogramas para ensaios e estreas en función da dispoñibilidade dos seus actores e actrices, a miúdo ocupados ao mesmo tempo en televisión, cine e dobraxe. Como é natural, adoitan incentivar o emprego que máis

[71] Vigo, Narón, Soutomaior, Carballiño, A Estrada, Laxe, Cee, Lalín, Silleda, Sada, Xinzo de Limia, Brión..., entre outros

beneficios económicos lles reporta. De feito, hoxe en día, a solvencia dun actor que non é ao mesmo tempo empresario ou socio nunha compañía ou nunha sala teatral non adoita proceder do teatro, senón, esencialmente, do ámbito audiovisual, cara ao que existe certa fuga de talentos que, de certo, tamén acoden a miúdo á chamada do teatro, quizais por puro pracer profesional, e mesmo por compromiso.

Segundo o rexistro da Consellería de Cultura, traballan en Galicia un total de 84 compañías profesionais, contando entre elas teatro, títeres, pallasos / clown / mimo e narración oral. Delas, 16 son de teatro de títeres e monicreques (na súa totalidade, infantil) e 51 dedícanse ao teatro con actores: 8, céntranse preferentemente en teatro para nenos, 4, en teatro de rúa, 2 defínense a si mesmas coma especializadas en teatro musical e as demais dedícanse esencialmente ao teatro para adultos, sen prexuízo de que en ocasións poidan realizar algún espectáculo dalgunha das outras modalidades. Vexámolo graficamente:

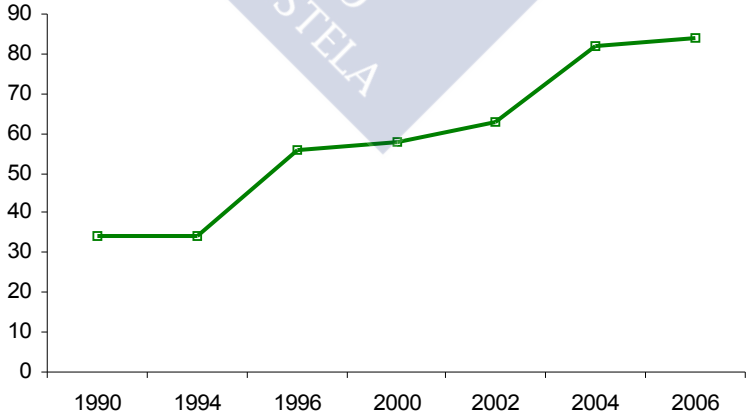
As compañías de teatro en 2008



Fonte: Elaboración propia

Entre as compañías profesionais rexistradas, 59 teñen unha antigüidade de cinco anos ou máis, e 38 delas traballan desde hai máis de dez anos. De feito, hai unha orde ascendente no número de compañías desde os anos oitenta, e especialmente desde a creación do IGAEM ata a actualidade. En 1990, a *Guía Teatral de Galicia*, contaba con 22 compañías de teatro e 12 de títeres (un total de 34 compañías profesionais). Os Anuarios da institución sérvennos coma fonte de análise (vid. Lamapereira, 1996 e 1998; Prego Cabeza, 2002 e 2004; Lueiro, 2006). Así, centrándonos no teatro con actores, en 1994 rexistrábanse 34 compañías (das que 12 eran de títeres e monicreques; en 1996, 56 compañías (entre as que facían teatro de títeres 14); entre 1999 e 2000, contabilizamos 58 compañías (14 de títeres); no bienio 2001-2002, rexístranse 63 compañías (15 con algún espectáculo de títeres e monicreques). Finalmente, na etapa 2003-2004, 84 compañías (12, para teatro de títeres). Vemos, daquela, que o número de compañías é sempre ascendente, nos últimos anos e que, nunha década, chegou a duplicarse:

Evolución do número de compañías profesionais en Galicia 1990-2006



Fonte: Elaboración propia

O incremento no número de compañías pode semellar un síntoma de boa saúde do sistema teatral, pero quizais cumpra relativizar esta afirmación. Efectivamente, o aumento de produción en calquera sector empresarial ou mercantil adoita ser un bo síntoma, mais a forte dependencia que o teatro galego xerou en relación cos subsidios públicos, conduce a unha situación delicada, xa que nin o incremento orzamentario dedicado ao teatro nin os públicos que poderían sostelo medran ao mesmo ritmo ou de xeito proporcional ao aumento do número de compañías. A respecto disto, Francisco J. Sanjiao comenta algún aspecto positivo (Sanjiao, 2004: 26):

> O aumento do número de compañías profesionais nun 23,68% está acompañado dun incremento considerable na facturación (29,85%), pero o número de espectáculos reduciuse nun 17,18%. Podemos así afirmar que, de media, cada compañía presenta menos obras, hai unha oferta menos variada, pero a facturación media por espectáculo mostra un aumento dun 54,35%, o que constitúe un interesante dato da produtividade dos espectáculos de teatro galegos.

A curta vida das compañías, así coma a supervivencia grazas ao mantemento en cartel de vellos espectáculos no caso das compañías de longa traxectoria, amosa as consecuencias máis claras desta inflación de compañías, unha inflación que os propios profesionais (a través do Foro de Sada, en 2004) teñen denunciado en relación coa masificación da Rede Galega de Teatros e Auditorios, ámbito no que se factura preto do 70% do teatro, unha masificación na que os espectáculos que necesitan un orzamento relativamente elevado perden en función dun reparto no que durante moito tempo a Administración privilexiou o sentido da equidade (o que na xiria teatral se coñece coma "política do café para todos"), na súa vontade de promover, xustamente, o incremento do número de compañías na súa intención de constituír un sector económico, esquecendo, se cadra, que unha política deste tipo esixía accións específicas no eido dos orzamentos e mais da planificación de públicos.

Pero este elevado número de compañías non se traduce nunha forte visibilidade das mesmas. Como se deduce do *Informe do teatro galego*

2001-2002, a maior parte das compañías teñen menos de 30 representacións por espectáculo, sendo poucas as que conseguen representar o mesmo espectáculo en máis de 50 prazas (e téñase en conta que o período temporal acoutado é de dous anos). Alén diso, só un de cada catro espectáculos consegue unha crítica na prensa, e non esquezamos que a crítica é, en moitas ocasións, o camiño polo que optan moitos xornais e revistas para canalizar a atención ás artes escénicas, nun eido no que son outros os aspectos e modalidades artísticas privilexiados pola información cultural. Unha delas é a estrea coma acontecemento ou evento social, e cómpre lembrar que cada compañía estrea, como moito, dúas veces no ano, sendo o normal que as compañías opten por unha nova creación anual.

A única compañía que rompe esta tónica é o Centro Dramático Galego, visíbel non só pola súa lexitimidade institucional, senón tamén a causa da súa constante presenza nos medios de comunicación a través dunha actividade incesante ao longo do ano, con entre tres e catro estreas.

Esta preeminencia do CDG coma unidade de produción (o que o Manuel Guede, o seu director entre 1991 e 2005 ten denominado en múltiples intervencións públicas "macrocefalia do sistema teatral galego") conduce a que acapare o canon ou centro do sistema, impedindo, en boa medida, o normal desenvolvemento do mesmo a través de dinámicas de loita na toma de posicións doutras compañías. A isto súmase, ademais, que, tradicionalmente, a Profesión non só asumiu o do CDG coma un proxecto propio desde a súa creación en 1984, senón que tamén, esixiu á compañía pública un apoio en termos artísticos e económicos que, andando o tempo, se converteu en dependencia: o traballo dos actores e directores para a compañía pública a miúdo foi o parámetro que permitiu a supervivencia tanto deles no nivel profesional coma das súas compañías no nivel económico. Por outra banda, a Profesión tamén centrou no CDG unha serie de esixencias e demandas de carácter político e administrativo que o convertían no branco de tódalas olladas cando de necesidades teatrais se trataba.

Durante os noventa, polo tanto, á medida que o número de compañías se incrementaba gradualmente, o CDG convertíase en estandarte do teatro feito en Galicia, como corresponde a calquera compañía pública (ou teatro nacional), de xeito que afianzaba a súa posición como cabeza visíbel a nivel estético e produtivo dun teatro que parecía orbitar arredor das catro producións anuais do CDG.

2.2.1.4 Produción de teatro e discurso ideolóxico

Indicamos de esguello anteriormente a responsabilidade ideolóxica que adoita recaer sobre os produtores no sistema teatral galego debido á súa visibilidade pública. Isto debe ser posto en relación coa responsabilidade cultural-identitaria dos intelectuais en todo sistema emerxente, onde sen, dúbida podemos, integrar un teatro galego ao que xa se lle sinalou a característica de vivir nun permantente "proceso fundacional" (Vieites, 1998b: 41).

Este aspecto non está lonxe da función política que Pierre Bourdieu lle sinala ao escritor cando, tomando o termo de Weber, o define coma "profeta", un aspecto que Gisèle Sapiro entende como característica determinante do intelectual cando o campo literario no que se integra se fai autónomo. Un "profeta", neste senso, é alguén que xorde das crises, para as situacións nas que a orde estabelecida e o futuro enteiro é un estado de suspense (Bourdieu, 1971: 331); daquela, trátase dunha sorte de *líder ideolóxico* capaz de ofrecer alternativas de futuro e maneiras de explicar o presente xerando opcións inherentes ao propio campo cultural e identificábeis coas distintas posicións que entran en xogo. Gisèle Sapiro (2003b: 641) exprésao claramente: "we may postulate that the way of being a writer conditions the way one engages in the political sphere."

Pero á medida que o campo se autonomiza e se define unha política cultural que procede doutros eidos (o poder político e administrativo), a responsabilidade do intelectual é cada vez menos profética, pois a función de xestionar e definir o futuro cultural xa non

lle pertence ao escritor ou ao artista, senón aos ministerios ou consellerías de cultura. Os artistas, iso si, seguen a manter unha función de tipo ideolóxico, crítico e mesmo opositivo, unha función que se intensifica no marco de culturas periféricas ou minorizadas nas que o conflito marca as dinámicas do campo cultural. Este é o caso galego, reflectido polo teatro á súa maneira.

Cando Xoán Gonxález-Millán (2002: 227) falaba da "diglosia cultural" (equiparábel ao que aquí chamamos "conflito"), indicaba que esta, vencellada á dependencia económica e política da sociedade galega, foi determinante para o control das respostas disidentes ou alternativas. Neste contexto, seguía, "era lógico que a la literatura se le fuesen asignando múltiples funciones discursivas para compensar la pobre articulación de otros discursos sociales." De feito, González-Millán relacionou isto directamente coa deficiente institucionalización dos diferentes ámbitos sociais, que forzaron os discursos artísticos, nomeadamente o literario, "a ir más allá de sus 'naturales' límites, y a 'disfrazarse' de relato historiográfico, descripción etnográfica o reflexión filosófica". Isto pode aplicarse tamén ao teatro, cuxa vontade, digamos, "civil", a miúdo prevaleceu sobre a estética, sobre todo en épocas de especial conxuntura política, como pode ser a fin do Franquismo en relación co repertorio xurdido ao abeiro de Abrente. Os dramaturgos exerceron a un tempo como historiadores, etnógrafos, filósofos e estetas, mentres que os directores de escena, pola súa banda, en función de certa militancia política, exerceron como ideólogos e mesmo axitadores de masas. Esas actividades basean, sen dúbida, a importancia que adquire a profesión teatral nos procesos de institucionalización do teatro galego, como habemos de ver, especialmente no relativo ao seu artellamento político.

Gisèle Sapiro (2003b), reflexionando sobre este tipo de fenómenos na literatura, ten sinalado a rendibilidade teórica de "organizar" estas actividades adxacentes á creación literaria falando de catro tipos de autores, dependendo, tamén, do seu grao de prestixio e da posesión ou non de capital simbólico e temporal. Trátase, deste xeito, de

estabelecer o que Sapiro denomina "tipos de politización". Así, a acentuación dos trazos característicos de cada un destes grupos dá lugar a "four ideal types of writers: the 'notabilities', the 'aesthetes', the 'journalists', and the 'avant-garde'" (Sapiro, 2003b: 641).

Entre os grupos dominantes están os notábeis, achegados ás elites sociais e aos círculos de goberno onde o "bo gusto" está de moda e onde tanto arte coma política están subordinados á moralidade e á preservación da orde social. Pola súa banda, os produtores do grupo simbolicamente dominante, os "estetas", reivindican a separación entre arte e política para preservar a independencia do xuízo estético. No lado non dominante, caracterizado en xeral por ser propenso a politizar o discurso crítico, hai unha diferenza entre a vontade polemística dos "xornalistas" que vencella literatura a acontecementos de actualidade, e as estratexias antiautoritarias das "vangardas", que tenden a premiar a subversión, adscribindo as súas protestas a faccións políticas, mais sen sacrificar a independencia do seu xuízo estético. (Sapiro, 2003b: 642-643)[72].

Podemos adaptar esta tese aos produtores do sistema teatral galego con resultados esclarecedores, xustamente porque, no teatro, a produción é un factor intrinsecamente complexo no que cómpre ter en conta diversos aspectos.

Aplicando ao sistema teatral a devandita responsabilidade ideolóxica do intelectual e do artista en contextos conflitivos, podemos sinalar que tamén no teatro galego existe unha vertente politizada na actividade produtiva que ten que ver co forte vencello entre sistema teatral e poder político, debido á relación de dependencia que o primeiro xerou a respecto do segundo, materializada, fundamentalmente, a través

[72] Gisèle Sapiro (2003b: 643) aínda engade: "Some individuals would change from one position to another in the course of the social aging process. They may have moved from the 'avant-garde' to the 'aesthete' position, for example, or from the 'polemicist' to the 'notability' in the case of an upwardly mobile trajectory in the field (it is less probable to evolve from the 'avant-garde' to the 'notability' or from the journalistic pole to a symbolically dominant position). Others might possess properties connecting them with several groups. Far from challenging the model, these intermediate cases are proof of its dynamic character and heuristic value." O feito de que en Galicia haxa múltiples casos de cruzamentos entre eixes, en principio, opostos, demostra o dinamismo do campo teatral e a súa permeabilidade a novas definicións de si mesmo.

das institucións para a xestión teatral integradas na Administración autonómica. Cómpre considerar, neste senso, que a proximidade a calquera fórmula de poder é un factor de prestixio en calquera campo cultural. No cadro seguinte sinálase isto coma [Prestixio global +] e [Prestixio global -]); ese prestixio adquire cotas de hexemonía cando, ademais, se ve dotado dalgún tipo de capital. Contemplamos, por iso, o [Capital simbólico], como criterio de delimitación estética do sistema teatral, e o [Capital temporal], termo que tomamos de Sapiro e que ten que ver coa posición ou capacidade executiva no campo, posta en relación con formas de actuar (tanto administrativa coma artisticamente) determinadas por factores de carácter moral e mesmo temático.

Formas de politización e produción no sistema teatral



Fonte: Elaboración propia a partir de Sapiro, 2003b.

Os produtores que teñen un maior prestixio poden posuír altas cotas de capital simbólico que os converten en centrais no sistema teatral, adscribíndose ao que denominamos "estetas", recuperando

conscientemente un termo dotado dunha alta connotación artística en relación coa valoración da posesión de cultura coma virtude. En Galicia, o alto prestixio do escritor coma intelectual sobre o que tradicionalmente recae a defensa e mantemento da identidade intégrao directamente nesta categoría, xunto cos teatrólogos (estudosos do teatro), coma aqueles encargados de preservar as *formas de atención* (Kermode, 1987) á produción teatral a través da súa actividade natural: o ensaio e o estudo científico (non falamos aquí da produción escénica pura). Como grupo cunha certa posición adoitan manter certa distancia a respecto dos demais (considéranse elite) e de aí que o seu nivel de acción colectiva teña que ver con entidades non escénicas que preservan a súa independencia, considerada tamén un valor en alza (asociacións de críticos, presenza nas asociacións de escritores, etc.). A presenza dos "estetas" no sistema teatral galego demostra, asemade, a importancia da actividade literaria coma factor de lexitimación das actividades dentro do campo teatral., véndose, de feito, que a crecente importancia do escénico sobre o literario no teatro galego está a facer que cada vez sexan máis os directores de escena que irrompen no grupo dos "estetas" a través da reivindicación das poéticas de compañía e das liñas escénicas diferenciadas.

En relación coa posesión de altas cotas de capital simbólico temos o grupo que denominamos "vangarda" e que, de acordo coas teses de Bourdieu, realizan por propia definición a súa actividade nun "campo de produción restrinxida" que fai do defecto virtude e converte a marxinalidade propia das fórmulas periféricas en criterio de alta valoración estética. Son produtores, por iso, que converten a independencia estética na súa bandeira, baseada nun compromiso estritamente escénico (a diferenza dos anteriores, que aproveitan como factor de visibilidade as expectativas que a sociedade galega pon nos "estetas" para a xestación do discurso teatral) que os leva a presentar o seu teatro, autodefinido como alternativo e arriscado, como única fórmula posíbel para a renovación e para garantir o dinamismo e a alternancia de posicións dentro do propio sistema teatral.

No outro lado do eixo, podemos ver a relación existente entre prestixio e o capital temporal, circunstancialmente condicionado. Así, sinalamos un grupo de produtores "notábeis" que, como veremos, teñen unha forte influencia na institucionalización teatral galega, chegando a acceder a postos de responsabilidade na política teatral sexa no ámbito público ou no privado (mecenado), cunha altísima visibilidade debido á súa representatividade oficial. Estes "notábeis" aparecen claramente simbolizados a través do alto funcionariado en postos de xestión do Centro Dramático Galego e do Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, e estabelecen a relación, imprescindíbel para o desenvolvemento do sistema teatral, entre produción e institucionalización.

Finalmente, consideramos un grupo de "advenedizos" entre os que consideramos produtores cun prestixio dubidoso dentro do propio campo cultural e que se achegan á produción teatral a miúdo de xeito parasitario, por interese económico (criterio máis ben inhabitual en Galicia) ou por procurar de xeito rápido e fácil certa notoriedade pública aproveitando as propias características do sistema no que se refire ao consumo e á axuda á produción. Xorden así compañías fantasma na procura de subsidios á produción e autores que só escriben teatro circunstancialmente ao abeiro dalgún premio ou dalgunha facilidade para a publicación, realizando un teatro lixeiro que a miúdo se escuda na conquista dun gran público pouco proclive ao refinamento creativo tanto dos "estetas" como da "vangarda" ou que se autodefine coma crítico, aproveitando doses de iconoclastia e espírito de negación.

Non debemos esquecer que non falamos de compartimentos estancos, de xeito que sempre é posíbel o paso dunhas categorías a outras a través da adquisición de capital simbólico e temporal, pero tamén de capital social, fundamental para entender, a miúdo, a gañancia de prestixio e, sobre todo, o acceso a espazos de poder político e administrativo. Así, un produtor de "vangarda" pode chegar a "notábel" con vencellos na cultura oficial pública e privada, mesmo na xestión cultural (dirixindo o CDG, por exemplo, ou simplemente traballando para a compañía pública), sen que sexa imprescindíbel o paso previo pola

categoría de "esteta". Con todo, é máis difícil que un "advenedizo" chegue aos postos de notabilidade global pois a súa baixa acumulación de capital simbólico non lle facilita o imprescindíbel acceso ao prestixio que, en todo caso, pode aparecer, mais de forma circunstancial e nunca permanente debido á súa propia condición. Lembremos que Bourdieu sinalaba o intrínseco interese do campo de produción restrinxida por acceder a fórmulas maioritarias que lle outorguen máis visibilidade e, polo tanto, máis poder e cotas de canonicidade, de xeito que é posíbel que produtores considerados de "vangarda" escalen posicións gañando prestixio a través do acceso a algunha das facetas "estéticas" ou a través da súa consideración para postos de responsabilidade pública, gañando en "notabilidade".

2.2.2 O consumo: aprezacións sobre o público

Na teoría dos polisistemas, a noción de consumidor, igual cá de produtor, tamén se afasta da tradición textocéntrica, de maneira que "it would be highly inadequate to think of the modes in which literature functions at the users' end, i.e. by its 'consumers', in terms 'reading' alone" (Even-Zohar, 1990b: 36). En efecto, Even-Zohar chega incluso a empregar o termo *usuario*, que pon énfase no feito de que o consumidor dos produtos culturais non ten por qué selo *directamente*, senón indirectamente, a través da súa implicación noutros ámbitos do sistema que o integran no mesmo aínda que o seu contacto cos produtos teña lugar a través de terceiras vías. Pode bastar un par de exemplos: non é consumidor do sistema teatral galego alguén que le o teatro galego editado aínda que nunca vise unha montaxe teatral?; non é "usuario" do sistema teatral galego algún espectador que acudiu á exposición celebrada polo CDG en 2004 con motivo do seu XX aniversario aínda que nunca vise un espectáculo da compañía pública?

Cómpre ter en conta, ademais, que no sistema teatral o concepto de *público* é moito máis amplo ca o de *espectador*. O público ten máis que ver co sentido de *consumidor* que buscamos aquí, mentres que o

espectador, igual ca o lector, está máis preto do *receptor* no proceso de comunicación que é toda posta en escena ou proceso de lectura dunha obra literaria. A relación do público consumidor co sistema teatral, aínda non acudindo aos espectáculos coma espectador, dáse, por exemplo, no seu contacto cos actores e actrices por outras vías (por exemplo, a través da televisión ou da prensa escrita), no seu coñecemento da actividade non escénica dos axentes do sistema (por exemplo, seguindo acontecementos mediáticos coma os Premios María Casares ou a Feira das Artes Escénicas de Galicia) ou mesmo na súa actividade coma lector de textos teatrais, aínda que non sexa espectador dos mesmos nos teatros. Hai, polo tanto, un público do teatro en Galicia que, empregando a terminoloxía da Escola de Tel-Aviv, é máis *indirecto* ca *directo*. Ou dito doutro modo: un dos retos da normalización teatral en Galicia é conseguir que o público galego se converta en espectador de teatro.

2.2.2.1 De espectadores a consumidores de teatro

Alain Badiou, na súa *Rapsodia polo teatro* apela no epígrafe LXXXII a unha grande reforma: "A presencia nas salas de teatro debe ter carácter obrigatorio" (Badiou, 1994: 115). Ese carácter obrigatorio non é outra cousa que a procura desesperada do interlocutor indispensábel para que o feito teatral teña sentido: sen espectadores nos teatros, para que crear espectáculos?, para que constituír un sector profesional e mercantil?

Cuadrado e Berenguer chaman a atención, xustamente, sobre este último aspecto ao insistir na relación entre o consumo das artes escénicas e unha característica fundamental das mesmas: a súa unicidade na produción e o seu pouco alcance, ou, o que é o mesmo, a súa definición como "servizos culturais", que os autores expoñen nos seguintes termos (Cuadrado & Berenguer, 2002: 18):

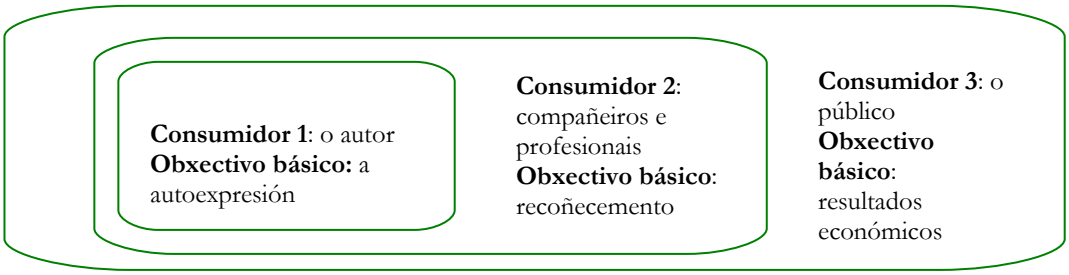
> Un *servicio cultural* es una actividad artística que se contempla o consume en el momento de su exhibición o ejecución. Por ello, se trata de actividades que en cierta medida son perecederas y con reducido grado de reproducción, lo que permite afirmar que suponen obras de naturaleza única. El espectador que las disfruta,

> contrariamente a lo que sucede con los bienes culturales, no posee su propiedad y las entidades que los prestan tienen principalmente una finalidad no lucrativa. Se refieren a las actividades que conllevan una asistencia por parte del espectador o visitante a un recinto escénico o área de exhibición para disfrutar de espectáculos tales como el teatro, la danza, la ópera, los conciertos de música, la visita a museos y el cine.

Daquela, o grao de reproducibilidade semella ser importante para determinar qué actividades culturais se poden definir no marco das "industrias" e cáles non, de xeito que a produción en serie que caracteriza as industrias culturais aparece directamente relacionada coa posibilidade do consumo de masas, mentres que a produción única do teatro o define coma unha fórmula máis minoritaria. Con todo, isto non quere dicir, como insinúan Cuadrado e Berenguer, que os servizos culturais non teñan unha finalidade lucrativa. Máis ben todo o contrario, só que tanto o carácter minoritario coma a condición única dos espectáculos teatrais obrigan a que a rendibilidade económica extraída do seu consumo sexa menor ou condicionada a aspectos máis simbólicos ca mercantís.

Esta dobre condición económica e simbólica do consumo teatral (vencellada, cómo non, aos mesmos parámetros no lado da produción) posibilita a existencia de, polo menos, tres tipos de consumidores do feito teatral aos que se orientan, ademais, outras tantas modalidades de mediación coma ferramenta para facerse cun número crecente de consumidores en cada unha desas modalidades que se conteñen do xeral ao concreto, coma as *matrioskas*. É o que Cuadrado e Berenguer chaman "Consumidor 1, ou o autor", "Consumidor 2, ou os compañeiros e profesionais" e "Consumidor 3, ou o público", realidades ás que Bourdieu (1998: 12) se refire coma "consumo do propio creador", "consumo dos pares" e "consumo do público".

Os posíbeis consumidores dunha actividade cultural



Fonte: Cuadrado & Berenguer, 2002: 38

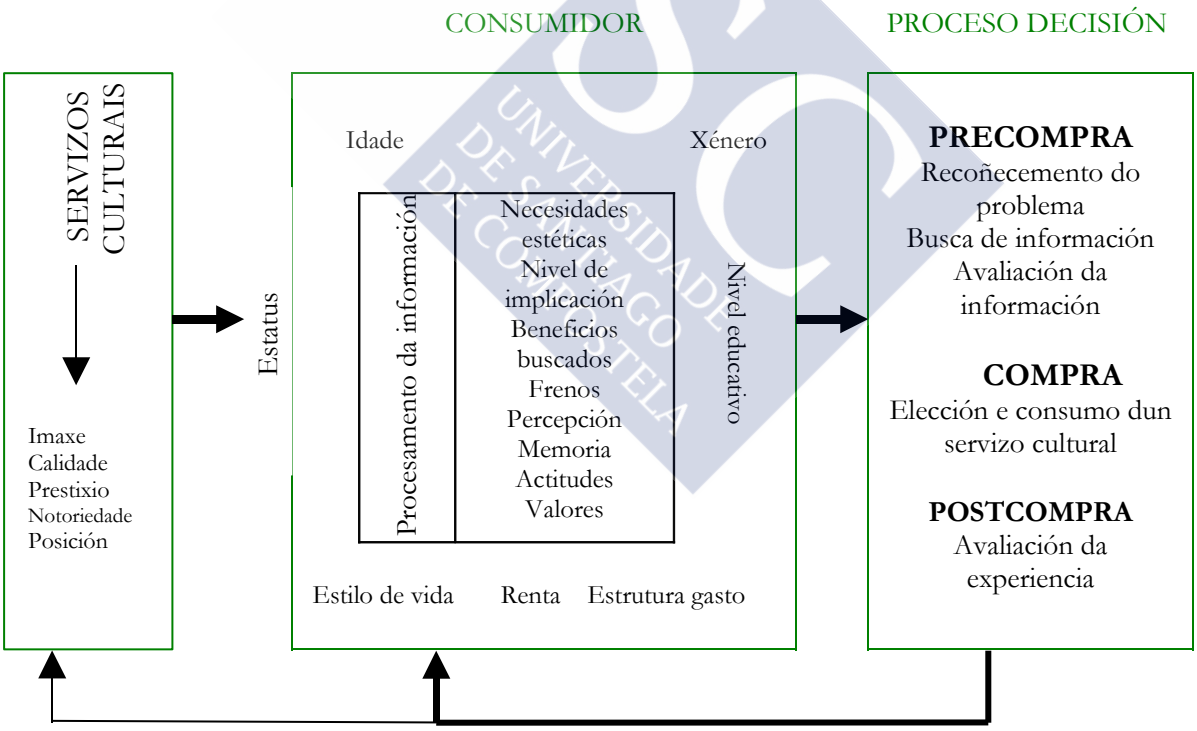
O consumidor de teatro é, no nivel comunicativo, un *receptor* dunha mensaxe ou texto constituída polo espectáculo teatral nun proceso de comunicación que ten a súa orixe tanto no autor coma no director de escena coma emisores do texto dramático e escénico, respectivamente. Isto implica que o consumo teatral non só poida ser estudado desde o punto de vista socioeconómico que se deriva da súa condición de acceso colectivo a un servizo que se compra e se vende, senón que tamén pode ser atendido desde a perspectiva individual de quen tamén é espectador e *reacciona* activamente ao que acontece sobre o escenario.

Neste sentido ten realizado aportacións interesantes a escola teórica de análise do espectador debedora da Estética da Recepción de Iser e Jauss nunha lectura semiótica e psicolóxica do consumo teatral[73]. Non hai que perder de vista, con todo, que ese comportamento individual como receptor sempre activo a través da interpretación e a través da repetición de condutas condiciona fortemente as súas actitudes coma consumidor estabelecendo hábitos concretos e perseguindo emocións que determinarán a súa selección dos produtos, a súa avaliación dos mesmos e, en última instancia, as características da súa

[73] Véxase Anne Übersfeld (1989) na súa análise das condicións do espectador; Gourdon (1982), onde interesa o desenvolvemento do concepto de "percepción"; De Marinis (1982 e 1984) mediante a noción de "competencia teatral" e o seu "modelo de comprensión teatral", aplicados en Galicia por Dolores Vilavedra (2000a, 2002) a estudos concretos sobre a recepción da obra de autores teatrais concretos. Miller e Yúdice (2002), falando da subxectividade audiovisual, fan unha clasificación dos efectos da recepción sobre as condutas civís e políticas, interrelacionando o nivel psicolóxico coa acción colectiva.

compra e da súa valoración dos produtos teatrais. Deste xeito, o nivel individual, posto en relación coa suma de comportamentos receptivos de tódolos espectadores, constituirá a liña de comportamento xeral do público que dará conta das dinámicas do sistema e da relación entre produción e consumo, estudábel desde unha perspectiva global e estatística. Nesta perspectiva global, como é lóxico, interveñen xa múltiples parámetros que teñen que ver cunha definición individual, social e económica do consumidor, pero tamén cunha definición do contexto coma condicionante absoluto das actitudes e condutas. Todo isto, sen dúbida, lévanos tamén a caer na conta da intrínseca relación entre aqueles que exercen conscientemente unha actitude cívica e aqueles que consumen teatro (Miller & Yúdice, 2002: 73).

Comportamento do consumidor de servizos culturais



Fonte: Cuadrado & Berenguer, 1992

Cuadrado e Berenguer (1992: 41-42) falan neste sentido de "niveis de implicación", "beneficios buscados" e "obstáculos para o consumo" como elementos a ter en conta en todo estudo global sobre a recepción.

Estes factores interrelacionados uns cos outros e analizados en tódalas súas derivacións poden dar conta da dificultade do estudo do consumo dos servizos culturais[74] e, sobre todo, da complexidade das liñas de acción e xestión desde as que incidir no sistema á vista dos datos.

Así, habería que ser capaces de vencellar público e oferta teatral á vista das diferenzas contextuais dos diferentes grupos de espectadores, algo que se consegue a través do deseño de programacións e plans de captación de espectadores que permitan, ademais, rendibilizar os ingresos e minimizar as perdas causadas polas propias condicións económicas do espectáculo teatral. Así, entre outros, para elaborar estudos estatísticos serios sobre audiencias teatrais haberá que ter en conta, como mínimo, aspectos coma os seguintes:

- Os rangos de idade, sexo, ocupación e nivel de estudos dos espectadores maioritarios co fin de crear un perfil tipo.
- A frecuencia coa que asisten ao teatro (intensos, ocasionais, illados).
- A frecuencia (comparativa) coa que asisten a outroas actividades escénicas coma concertos ou danza.
- A frecuencia e intensidade coa que practican outros hábitos culturais (lectura, cine, artes) e a valoración que fan dos mesmos en relación co teatro.
- A valoración previa que teñen sobre as artes e a cultura (interesados ou non interesados).
- Os horarios de asistencia.

[74] Cuadrado e Berenguer realizan unha clasificación posíbel dos tipos de estudos de audiencias: "Los estudios de la audiencia de servicios culturales, aun con procedencias y objetivos diversos, podemos analizarlos estableciendo una clasificación de los mismos. Para ello, utilizamos los criterios: alcance y variables de estudio. Por *alcance* nos referimos al público objetivo de la investigación. En este sentido nos encontramos con investigaciones centradas en los asistentes y las focalizadas sobre la población en general. Entre las primeras, las dirigidas a los asistentes, distinguimos a su vez las de carácter *micro o estudios de una audiencia*, destinados a conocer características de los espectadores o visitantes de una determinada entidad cultural, y otras *macro o estudios de varias audiencias* centrados en analizar a los asistentes en su conjunto. En cuanto a las *variables de estudio*, encontramos investigaciones que recaban información meramente *objetiva*, aspectos demográficos, económicos y sociales de la audiencia y otras que además consideran aspectos de naturaleza *subjetiva* como las actitudes, los motivos de asistencia y los comportamientos" (Cuadrado & Berenguer, 2002: 43)

Con datos do Ministerio de Cultura (1985, 1991) do Centro de Investigacións Sociolóxicas (1997 e 1999) e da Sociedad General de Autores (SGAE, 2000; López Sintas & García Álvarez, 2002), podemos ver a relación entre a asistencia ao teatro e outros hábitos culturais no público español:

O consumo cultural dos españois

ACTIVIDADES	1978	1985	1991	1997	1999*	2000
Ir ao cine	46,3%	37,0%	39,1%	48,3%	28%	50,7%
Visitas a museos	15,5%	20,0%	27,9%	41,5%	7%	75,7%
Ir ao teatro	10,7%	16,0%	13,9%	25,6%	3%	24,6%
Asistencia a concertos	11,7%	13,3%	12,8%	26,0%	4%	18,8%
Ler libros	36,2%	46,0%	—	—	—	50,9%
Visitar monumentos	—	14,5%	35,6%	—	—	93,5%
Ler prensa	—	58,0%	—	—	—	69,3%
Ler revistas	—	56,0%	—	—	—	54,3%

*Polo menos unha vez ao mes.

Fronte a actividades maioritarias coma ir ao cine, visitar museos ou ler, a asistencia ao teatro é tradicionalmente minoritaria, aínda que ata o ano 2000 semella amosar certa tendencia crecente. Neste sentido, tamén resulta interesante a valoración que do teatro fan os españois, na media do aprobado (un 3,55 sobre 6 que en Galicia é de 3,30), segundo datos da Sociedad General de Autores (2000).

En Galicia, segundo datos do *Mapa cultural* (vid. Bouzada, Pidal & Diéguez, 1991), a comezos dos noventa o 84% dos concellos non tiña ningún tipo de contacto co teatro, de xeito que semella que as posibilidades de acceso do público ao mesmo eran máis ben reducidas, especialmente tendo en conta que, no mesmo estudo, se constataba o feito de que o 95% dos concellos galegos tiñan menos de 20000 habitantes, cuestión que amosaba, por tanto, que a itinerancia tampouco estaba a ser efectiva como sistema de achegamento do teatro ao público.

2.2.2.2 O público teatral en Galicia

A noción de *público de teatro galego*, nestas circunstancias, é difusa e indeterminada. Só recentemente, fundamentalmente desde espazos institucionais, iniciáronse liñas de investigación sobre os públicos teatrais en Galicia, ofrecendo uns datos cuxa análise pormenorizada, en boa medida, aínda está por facer. Referímonos, fundamentalmente, a unha liña de investigación aberta polo igaem, e que, polo de agora, deu lugar a dúas investigacións centradas na Rede Galega de Teatros e Auditorios (Cidadanía & IGAEM, 2006 e 2007). Ademais, ao longo dos anos, realizáronse pequenas aproximacións levadas adiante por compañías para analizar, con fins comerciais ou informativos, datos estritamente cuantitativos. Grazas a eles sabemos, por exemplo, que nos espectáculos do CDG a cifra máxima de espectadores acadada nos espectáculos de máis éxito ronda os 25000 espectadores, sendo a media por espectáculo de arredor de 10000. Compañías privadas coma Teatro do Noroeste apuntan (Teatro do Noroeste, 1997; Alonso, 1997) que o espectáculo teatral galego máis visto (*Un soño de verán*, do CDG, dirixido por Eduardo Alonso en 1992) tamén congregou 25000 espectadores mentres que a cifra media dun espectáculo con éxito é de entre 7000 e 10000 espectadores[75]. Fóra destes datos procedentes das entidades directamente implicadas na produción, recentemente o IGAEM proporcionou táboas de taquilla dos teatros asociados á Rede Galega de Teatros e Auditorios para o primeiro trimestre de 2006, onde podiamos comprobar que os espectáculos con maior número de entradas vendidas nese corte temporal superaban os 1200 espectadores.

Con estes datos aínda é dificil definir aspectos fundamentais para determinar a relación entre consumo, produción e repertorio, por exemplo, ou a relevancia que ten a resposta do público no

[75] A compañía revisaba os seus seis espectáculos producidos entre 1991 e 1996 e daba os seguintes datos en canto ao número de espectadores: *A grande noite de Fiz*, 9773 cunha media de 217 espectadores por función; *Galileo, Galilei*, 4906, cunha media de 196 espectadores por función; *As vodas de Fígaro*, 10464, cunha media de 184 espectadores por función; *Macbeth*, 7745, cunha media de 258 espectadores por función; *Historias peregrinas*, 8854, cunha media de 145 espectadores por función; *Noite de reis*, 6625, cunha media de 184 espectadores por función.

funcionamento dos demais factores do sistema teatral no campo cultural galego. Algo tan socorrido no sector escénico como é o concepto de "éxito" é, así, especialmente relativo en Galicia. Que entendemos por éxito nun contexto no que, ata datas moi recentes, non coñeciamos a ciencia certa nin cántos son os espectadores reais e potenciais do teatro galego nin cáles as súas actitudes cara ao teatro? Cos datos que comentabamos arriba, semella que en Galicia *éxito* é a circunstancia daqueles espectácullos que chegan a contar con arredor de 20000 ou 250000 espectadores pero quizá nos sorprendería ver o afastametno da media habitual con respecto a estas cifras máximas, polo que se fai necesario estabelecer qué parámetros condicionan a afluencia de público ás salas ou, simplemente, determinar os aspectos que poderían levarnos a relativizar a observación destas cifras absolutas.

En 1993, Dolores Vilavedra realizou unha enquisa que buscaba describir o grao de coñecemento do feito teatral e algúns hábitos dun sector do público perceptiblemente importante debido á súa idade e cantidade na cidade de Santiago, onde se concentra o maior número de salas de teatro: os estudantes. Para isto, a enquisa foi realizada ao alumnado de Filoloxía Hispánica e Filoloxía Galega da Universidade de Santiago de Compostela, en principio, aparentemente proclives por propia formación a acudir a espectáculos teatrais como modalidade de ocio na súa cidade. Os datos revelados eran desalentadores: case un 11% dos enquisados nunca foran ao teatro, ao tempo que a media de idade da primeira asistencia era de 15,9 anos, o cal denotaba que a súa formación teatral infantil fora nula. Por outra banda, tamén é interesante observar o descoñecemento que tiñan sobre as institucións do teatro en Galicia, o cal denotaba que mesmo se podería dubidar da definición de moitos deles coma "público indirecto": arredor do 42% dos enquisados desoñecían a que se referían as siglas CDG e só un 7,5% identificaba as do recentemente creado IGAEM. O grao de coñecemento das institucións públicas do teatro galego, porén, non parece ter mellorado máis dunha década despois. Segundo demostra o traballo realizado por Cidadanía (2006: 158), a programación do IGAEM só é coñecida por un 30% dos enquisados (por certo, persoas que acudían a algún espectáculo na Rede

do IGAEM), mentres que a programación cultural das Caixas de Aforro galegas, por exemplo, si era coñecida por 2/3 da mostra.

Tódolos estudos cuantitativos e cualitativos coinciden en definir o perfil de espectador teatral tanto en Galicia coma en España coma preferentemente feminino, entre 25 e 45 anos, sen fillos, traballadores, cun alto nivel de estudos e unha renda media-alta.

En España María José Quero (2003) proporciona algúns datos interesantes sobre as características do público teatral español, tendo en conta que a súa enquisa se realiza a pé de teatro e que o criterio de selección dos teatros é a explícita colaboración para a realización da mesma entre os espazos da Rede Española de Teatros. A autora indica, por exemplo, que máis da metade dos espectadores (60,7%) son mulleres, e as idades de maior consumo de actividades escénicas encóntranse entre os 25 e os 45 anos. En canto ao estado civil, o 50% son solteiros, dato coherente co feito de que o 57% dos enquisados non ten fillos. No referente á situación laboral, o estudo de María José Quero indica que o 43% dos españois que van ao teatro son traballadores por conta allea, seguidos nun 12,9% por estudantes. O seu nivel de estudos é alto, pois máis da metade dos enquisados (51,9%) declaran ter estudos universitarios, e a cifra elévase ata o 85,8% se se engade a estes a categoría daqueles que declaran posuír estudos medios non universitarios. Ademais, o nivel de renda maioritario é medio ou medio-alto, xa que o 30% dos enquisados posúen unha renda entre os 9000 e os 18000 euros anuais. Polo tanto, o perfil tipo do espectador teatral, segundo a enquisa de María José Quero é unha muller, de arredor de 30 anos, culta, solteira e sen fillos, independente economicamente grazas ao seu traballo e cunha renda elevada.

Eses datos non se contradín cos que manexamos para Galicia.

Segundo datos do Instituto Nacional de Estatística correspondentes a 2003, en Galicia entre a poboación que oscila entre os 25 e os 34 anos, o 44,69% das mulleres ten estudos superiores (fronte ao 38,7% dos homes) superándose mesmo a taxa de Cataluña. Alén diso, unha media de preto dos 15000 euros anuais por habitante, podería

converter o habitante medio galego en típico da mostra de María José Quero. Isto implica que ese perfil tipo que ela sinala atoparía en Galicia un ámbito idóneo desde o que encetar estratexias de captación de espectadores. Porén, contradiría estas expectativas o feito de que Galicia posúe unha das taxas máis elevadas de España canto a mulleres no paro (un 18,38%), deixando á parte, tamén, que a forte dispersión da poboación e mais o lento desenvolvemento urbano de Galicia afastan, en xeral, o teatro do seu público. Como se ten demostrado, a cantidade de oferta teatral é directamente proporcional ao grao de desenvolvemento urbano e á concentración demográfica, cuestión que fica lonxe de Galicia, a comunidade autónoma que, no Estado Español, concentra un maior número de núcleos de menos de 10000 habitantes. Alén diso, a esta condición engádese a correspondente concentración dos espectadores e de recadación, sempre en torno aos núcleos de poboación máis numerosos. Os seguintes gráficos poden resultar elocuentes neste sentido[76]:

Espectadores de teatro segundo hábitat (%)

	Total					Profesional				
	2001	2002	2003	2004	2005	2001	2002	2003	2004	2005
Total	9.643.093	10.975.500	11.803.479	13.251.160	12.824.920	6.453.032	8.571.448	9.426.140	10.327.717	9.727.717
Zonas metropolitanas	54,6	56,8	58,1	60,0	61,5	65,1	63,8	65,5	68,6	70,1
De 30.001 a 200.000 hab.	20,7	18,6	18,4	16,6	17,1	18,5	17,2	17,5	15,1	15,7
De 10.001 a 30.000 hab.	11,0	10,5	10,5	10,0	9,4	7,8	8,4	8,1	7,2	7,0
De 5.000 a 10.000 hab.	5,2	5,0	5,4	5,6	4,4	3,7	3,8	4,1	4,6	3,1
Menos de 5.000 hab.	8,4	9,1	7,6	7,8	7,6	4,9	6,7	4,8	4,5	4,1
						Aficionado				
						2001	2002	2003	2004	2005
Total						3.190.062	2.404.052	2.377.339	2.923.443	3.097.203
Zonas metropolitanas						32,9	31,7	28,9	30,9	34,6
De 30.001 a 200.000 hab.						25,3	23,4	21,9	21,6	21,5
De 10.001 a 30.000 hab.						17,7	18,0	20,2	19,4	17,1
De 5.000 a 10.000 hab.						8,4	9,3	10,4	9,2	8,3
Menos de 5.000 hab.						15,6	17,6	18,6	18,9	18,5

[76] Cómpre ter en conta, tamén, que a SGAE adxudica a oferta teatral de localidades de menos de 30000 habitantes a grupos semiprofesionais e afeccionados, no seu Anuario 2005 (páx. 53).

Funcións de teatro segundo hábitat

	Total					Profesional				
	2001	2002	2003	2004	2005	2001	2002	2003	2004	2005
Total	42.390	48.022	51.354	59.415	58.112	27.509	34.759	37.262	41.083	39.970
Zonas metropolitanas	56,2	56,3	57,0	56,3	59,4	66,3	62,7	63,4	65,4	67,1
De 30.001 a 200.000 hab.	18,0	17,3	16,4	16,6	15,8	16,1	16,4	16,0	13,7	14,6
De 10.001 a 30.000 hab.	10,7	10,8	11,1	11,2	9,9	8,1	9,5	9,3	9,3	8,1
De 5.001 a 10.000 hab.	5,5	5,7	5,6	6,3	5,1	4,0	4,6	4,7	5,3	4,0
Menos de 5.000 hab.	9,6	9,8	9,8	9,6	9,8	5,5	6,8	6,6	6,3	6,2
						Aficionado				
						2001	2002	2003	2004	2005
Total						14.881	13.263	14.092	18.332	18.142
Zonas metropolitanas						70,4	39,7	40,3	35,9	41,6
De 30.001 a 200.000 hab.						13,1	19,7	17,4	23,1	18,6
De 10.001 a 30.000 hab.						7,3	14,3	15,7	15,5	14,1
De 5.001 a 10.000 hab.						3,6	8,4	8,2	8,7	7,5
Menos de 5.000 hab.						5,6	17,9	18,4	16,8	18,2

Recadación do teatro segundo hábitat

Hábitat	Teatro					
	Total	(%)	Profesional	(%)	Aficionado	(%)
Total	160.843.726	100	156.904.100	100	3.939.626	100
Zonas metropolitanas	142.211.138	88,4	140.894.590	89,8	1.316.548	33,4
De 30.001 a 200.000 hab.	13.149.854	8,2	11.798.780	7,5	1.351.074	34,3
De 10.001 a 30.000 hab.	3.175.458	2,0	2.452.834	1,6	722.624	18,3
De 5.000 a 10.000 hab.	1.418.742	0,9	1.156.010	0,7	262.732	6,7
Menos de 5.000 hab.	888.534	0,6	601.886	0,4	286.648	7,3

Fonte: Anuario SGAE das Artes Escénicas 2006

Pola súa banda, o informe sobre hábitos culturais do Ministerio de Cultura ofrecía datos semellantes na súa quenda de 2004. Tamén nesa enquisa se constataba que son as mulleres nun rango de idade entre os 25 e os 40 anos as que máis se interesan polo teatro. O ser solteiro independente ou divorciado tamén é característica daqueles que se amosan interesados no teatro, sempre cun nivel de estudos universitario. Porén, nesta enquisa, é unha situación laboral correspondente a "Labores del hogar" a que se asocia directamente a aqueles que máis se interesan,

o cal non implicaría necesariamente que estes sexan quen máis van acudir aos espectáculos teatrais, aínda que na enquisa correspondente á asistencia efectiva, si se corrobora este dato. En relación con isto, xustamente, este estudo do Ministerio amosaba un dato esclarecedor con respecto a Galicia: en 2004, un 73,8% dos enquisados declaraban non ir nunca ou case nunca ao teatro (só superaban os datos desta comunidade Asturias e mais Extremadura).

O estudo de Cidadanía para a Rede Galega de Teatros e Auditorios, por último, amosa tamén datos que nos interesan e que poden estabelecer un perfil e caracterización do público teatral en Galicia para o que extraemos as seguintes conclusións (Cidadanía & IGAEM, 2006):

- O número de mulleres que acuden ao teatro é prácticamente o dobre ca o de homes. O perfil tipo, por tanto, tamén é feminino. As mulleres, ademais, fan uso de abonos en dobre proporcion aos homes.

- Os intervalos de idade que máis acuden ao teatro oscilan entre os 25 e os 45 anos. Os máis ausentes son os maiores de 65 anos, nunha escala descendente desde os 45 anos. Así, os intervalos 25-34 e 25-44 ocupan, respectivamente o 28,3 e o 25,6% da mostra, constituíndo máis da metade do público que acode aos espectáculos da Rede.

- En canto ao nivel de estudos, e como é habitual tamén noutros lugares, a intensidade de asistencia ás representacións aumenta a media que aumentan os anos de formación.

- Do mesmo xeito, 2 de cada 3 asistentes son persoas activas e ocupadas. Estudantes e parados ocupan, respectivamente, un 11,6 e un 8,2 % da mostra, constituíndo, en conxunto, o seguinte grupo ocupacional.

- Aproximadamente o 25% dos espectadores goza dalgún desconto no prezo da entrada. O sistema de abonos só alcanza

unha implantación importante na provincia da Coruña e nos concellos medianos.

- É o venres e o sábado o día que máis se acude ao teatro, aínda que 1 de cada 4 sinalan que non reparan no día.

- O máis habitual é acudir acompañado ao teatro, de amigos no 43% dos casos, ou da parella no 36%.

- O 30% dos espectadores de teatro realiza algún desprazamento desde outro concello, nunha media de 17,5 km e nun tempo medio de 15 minutos.

- Os espectadores galegos coinciden á hora de cualificar o teatro galego como "bastante moderno, bastante crítico, bastante divertido, bastante atractivo, bastante profesional e bastante próximo", nun termo medio co que só contrasta o acordo en caracterizalo como "pouco sofisticado".

Tendo isto en conta, o estudo chega á conclusión de que o perfil medio do espectador teatral en Galicia será unha muller, coruñesa, habitante dunha vila de 60.000 habitantes, de 39,3 anos, licenciada, arquitecta ou enxeñeira, e laboralmente ocupada.

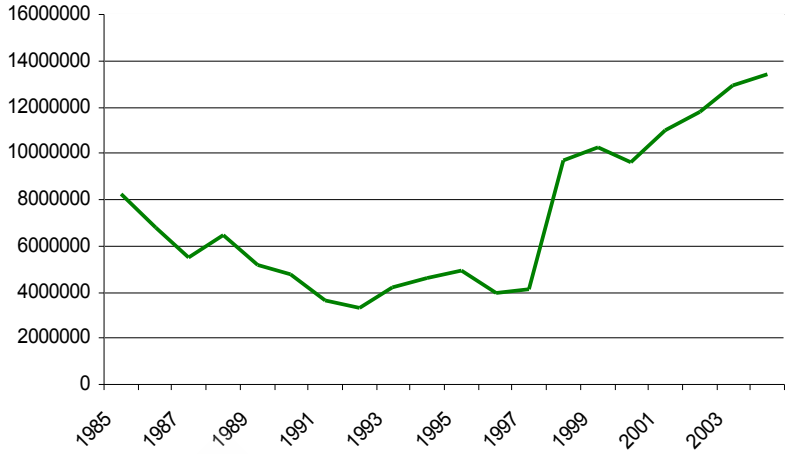
Con respecto aos hábitos de consumo dos espectadores, atopamos unha primeira achega nos informes da SGAE, achega que nos interesa porque os enquisados non posúen a dispoñibilidade positiva *a priori* que si posúen os de María José Quero ou os de Cidadanía e igaem, estas dúas enquisas realizadas entre *asistentes* ao teatro.

No estudo da SGAE (cunha mostra que responde a criterios de proporcionalidade poboacional), en 1998, algo máis do 75% dos españois non fora nunca ao teatro, media que superan os galegos, que se ausentan das salas no 88,5% dos casos. É dicir: en Galicia só foi algunha vez ao teatro un 11,5% da poboación (1,15 de cada 10 habitantes). Este dato aínda debe completarse con outro: en Galicia a fins dos noventa, ía habitualmente ao teatro menos do 1% da poboación.

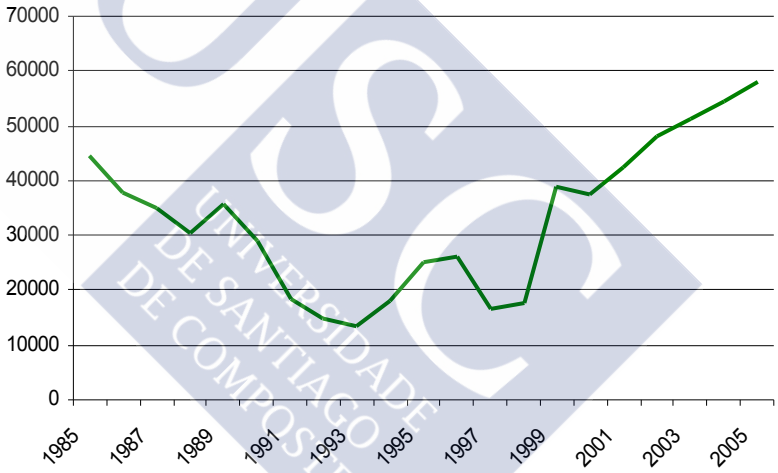
Outro dato que nos interesa é o índice de asistencia ao teatro nos tres últimos meses anteriores á enquisa. En 1997 foran recentemente ao teatro o 5,4% dos galegos, mentres que na vaga da enquisa de 1998, esa cifra se reducía ao 3,8%, de xeito que a afluencia, aparentemente, retrocedía en lugar de avanzar. Así, en 1998, Galicia era unha das comunidades menos teatrais, pois só Cantabria tiña unha poboación que fora menos ao teatro nos últimos meses ca os galegos.

Os datos proporcionados pola SGAE entre 2000 e 2005 amosan unha certa recuperación. Así, se en 2000 se rexistraba unha porcentaxe do 1,3%, ao ano seguinte esta subiría ata o 3,2%, media que se vai mantendo, con lixeiras variacións, ata a actualidade (3,2% en 2001, 2,9% en 2002, 3% en 2003, 3,1% en 2004, 3,3% en 2005). En comparación co resto das comunidades autónomas, tamén se apreza certo avance, pois Galicia deixa de contarse entre as menos teatrais para estar nunha sorte de termo medio das comunidades que oscilan entre o 3 e o 4% de poboación que acode ao teatro: tomando como referencia os índices de espectadores de 2005, as cifras oscilan, con fortes diferenzas, entre o 26,3% de Madrid ou o 20,1% de Cataluña desde os que se pasa directamente a un 10,7% na Comunidade Valenciana ou un 7,2% de Castela e León ou Andalucía e Aragón, que roldan o 6,5%, e a cota máis baixa, o 0,8% de Cantabria. En 2005, aínda están por debaixo de Galicia comunidades coma La Rioja (1,3%), Illas Baleares (1,5%), Navarra (1,9%), Extremadura (1,1%), Murcia (1,4%), Castilla A Mancha (1,7%) e Illas Canarias (1%). Xunto con Cataluña (que pasa dun 16% a un 20,1, pasando por un 22,6% en 2004), daquela, Galicia é a Comunidade Autónoma que experimentou un maior crecemento de públicos teatrais entre 2000 e 2004 (case 3 puntos). Esa evolución *in crescendo* pode ser parella á que se apreza en España, segundo os datos do INE:

Evolución do índice de público entre 1985 e 2005 en España



Obras representadas entre 1985 e 2005 en España



Fonte: Elaboración propia, a partir de datos públicos do Instituto Nacional de Estatística.

Os datos sobre gustos e hábitos tamén son significativos. Segundo o Ministerio de Cultura, os españois van ao teatro maioritariamente os sábados, en xeral acompañados da parella ou de amigos, e non adoitan empregar abonos ou descontos para a compra da entrada (fronte a un 75,2% que pagou a entrada ao seu prezo, só o 13,1% fixo uso dunha promoción ou abono). Entre os motivos que se dan para non ir máis a miúdo ao teatro, paradoxalmente, está que o prezo da entrada é demasiado alto: un 40,7% sinalaron esa resposta, seguida de preto,

significativamente, por "Na zona onde vive hai pouca oferta", cun 36,7%, dato que habería que ter en conta á hora de explicar os baixos índices de asistencia en Galicia, onde é habitual a ausencia de programacións estábeis.

É a comedia de humor o tipo de teatro que máis interesa aos españois (34,3%)[77], o cal estaría de acordo coa tendencia que detectamos na produción dun maior número de comedias ca doutros xéneros. Á comedia séguelle o musical e variedades (20,9%), tipo que en Galicia é practicamente inexistente, agás casos máis ben excepcionais como o que Chévere denomina "cabaret" (e que a miúdo é máis relacionábel co teatro de humor e mesmo a vangarda ca co musical propiamente dito) e o tamén teatro de cabaret (ou café-concerto) de Eduardo Alonso con *Imperial: café cantante* (2006), ou casos que non chegan a ter o éxito detectábel neste mesmo tipo de teatro fóra de Galicia, a xulgar pola escasa recepción do teatro musical polo que optou Bucanero en 2005 con *Por un millón de dólares*, ou Teatro do Aquí con obras coma *Camiño longo* (2004) ou *A ópera de a patacón* (2005).

Malia escasos, os datos denotan unha realidade irrefutábel: a escaseza do público das salas galegas. As causas son múltiples e probabelmente apuntan a características que determinan outras dinámicas do sistema teatral. Por exemplo, como xa temos sinalado, a dispersión da poboación galega, moi significativa. Este feito, que determina as características da distribución teatral (organizada a través dunha itinerancia que semella a fórmula máis óptima para chegar aos espectadores), condicionan tamén os hábitos de recepción dun público que ten que desprazarse para ir ao teatro. O traballo de María José Quero, de feito, demostra que a distancia entre a residencia do espectador e o teatro é directamente proporcional ao seu absentismo das salas.

Por outra banda, os datos poñen en evidencia que a falta de iniciativa tamén se vencella a unha carencia de hábito como espectador ao que sería interesante aplicar cuestións coma os conceptos de masa e

[77] Carecemos de datos sobre os gustos teatrais dos galegos segundo xéneros.

elite nos hábitos do consumo teatral, aos que podería engadirse outra sobre o reflexo nos mesmos do conflito lingüístico e cultural. Así, semella percibirse a simple vista (a xulgar polos comentarios oídos nos propios teatros) unha relación directa entre dispoñibilidade de público e diglosia. Este aspecto é unha das claves do estudo de Cidadanía e o IGAEM (2006 e 2007). De feito, os datos amosan unha realidade interesante que cómpre poñer en relación cos usos e hábitos lingüísticos declarados polos galegos: aproximadamente o 40% declara asistir máis ao teatro en galego, máis da metade dos espectadores sinalan que asisten *por igual* ao teatro en galego e ao teatro en castelán, e só a porcentaxe restante di que asistema máis a teatro en castelán.

Neste estudo, constátase que o teatro en lingua castelá é un produto de consumo cultural para arredor do 86% dos asistentes aos espectáculos do IGAEM; o 14% restante ceclara non ter acudido nunca a representacións neste idioma; pola contra, o 90% dos espectadores manifesta ir reitarademnte ao teatro en galego, mentres que só o 10% o consomen de forma ocasional ou nunca. A frecuencia de asistencia, con todo, é semellante nas dúas linguas. Aproximadamente a metade dos espectadores acoden ao teatro en galego cunha frecuencia mínima bimestral, mentres que o outro 40% o fai entre 2 e 6 veces ao ano. As persoas que si asisten ao teatro en castelán, acuden entre 2 e 6 veces ao ano o 43%, mentres que o 23% acuden de forma regular ou habitual e o 20% só unha vez ao ano.

O índice de ocasionalidade, por tanto, é maior en castelán ca en galego, o cal nos podería inducir a pensar a tendencia en positivo cara ao teatro en galego, cuestión que non podemos deixar de vencellar coa programación en relación co hábitat, pois en boa parte dos puntos da Rede se programa maioritariamente teatro galego. De feito, nas sete cidades galegas, diminúe o número de espectadores que van máis de 6 veces ao ano ao teatro en galego, en favor do índice daqueles que acuden entre 2 e 6 veces, un índice que se equipara coa asistencia ao teatro en castelán. Así, podemos deducir que, canto maior é o núcleo poboacional, máis equiparada está a asistencia ao teatro en galego e en castelán, e

canto menor é o núcleo, máis asistencia hai ao teatro en galego. Estes datos, polo que parece, non contradín os datos xerais sobre hábitos lingüísticos, que apuntan a maiores cotas de bilingüismo nos espazos urbanos, e máis monolingüismo nos rurais.

Con respecto a outros parámetros, o estudo de Cidadanía-IGAEM detecta un lixeiro incremento da asistencia ao teatro en castelán por parte das mulleres, mentres que os homes parecen optar polo teatro en galego. Por outra banda, a análise dos intervalos de idade amosa que, canto máis vello é o espectador, máis probábel é que acuda ao teatro en galego máis recuentemente (máis de 6 veces ao ano), do mesmo xeito que, canto menor é, tamén é probábel que o índice de asistencia sexa notábel pero menor (2 a 6 veces ao ao). É o rango de menos de 35 anos o que con menos frecuencia asiste ao teatro en galego, aínda que o seu rango está nos 2-6 veces ao ano. Cómpre salientar qu, por baixo dos 35 anos é case raro atopar un espectador que non teña acudido, polo menos unha vez, ao teatro en galego, de xeito que a captación de públicos entre a mocidade semella un eido factíbel e con boa dispoñibilidade *a priori*. Ao teatro en castelán, pola contra, é o rango de idade entre os 35 e os 45 anos o que acude de forma máis habitual (máis de 6 veces ao ano), pero menos regular, mentres que os máis novos si van regularmente (2-6 veces ao ano), mentres que ían habitualmente ao teatro en galego. Outra vez, o teatro semella reflectir as actitudes positivas de cara á lingua galega que, segundo os estudos sociolingüísticos, aumentan a medida que disminúe a idade. Ademais, hai unha fracción importante de xente nova que nunca acudiu a representacións teatrais en castelán, aínda que si o fixo en galego, proba da capacidade propagadora do teatro en galego da programación da Rede. Neste sentido, é interesante sinalar que a fracción de persoas que nunca asistiu ao teatro en castelán decrece a medida que aumenta a formación académica.

Estes datos complétanse cos datos psicolóxicos referidos á lingua do teatro, unha vez máis, semellantes aos expresados a respecto das dúas linguas en convivencia en Galicia. Así, ao 35% da poboación interésalle máis o teatro en galego, e ao 55%, por igual, o teatro en galego e o teatro

en castelán; mentres que só o 10% afirma estar máis interesado polo teatro en castelán. Estes datos son idénticos ao grao de satisfacción declarado para cada segmento. Non temos, con todo, unha pregunta sobre valoración cualitativa (o interese e a satisfacción, xa se sabe, son relativos), de xeito que non coñecemos as *preferencias* do público galego á hora de elixir. Lembremos que este estudo se realiza procurando a definición de hábitos, de xeito que o nivel psicolóxico e valorativo, que sería moi interesante para nós, fica fóra, tanto no aspecto lingüístico coma no xenérico. Neste sentido, só sabemos que o 56,6% dos enquisados elixen a obra segundo o xénero ou o tipo de obra, pero non sabemos, dentro dos xéneros, cales son os que mobilizan os espectadores á hora de escoller.

Malia estes datos, o certo é que tanto os profesionais como os estudosos do teatro galego coinciden en detectar un desencontro entre o teatro e os públicos que se constata polo baixo índice de asistencia (aínda que crecente), que comentamos máis arriba.

Xulio Lago (1997), director de Teatro do Atlántico, ten comentado varios motivos para explicar ese desencontro entre teatro galego e público, tendo en conta que, segundo el, o 70% do público ten entre 16 e 25 anos, dato que demostra que a xeración anterior a esta (os seus pais, mesmo os seus avós) ficou totalmente perdida no camiño, ausente das salas de teatro e, en boa medida, xa irrecuperábel. Podemos partir dos tres factores desde os que Lago explica esta ruptura, para engadirmos algunhas reflexións:

> 1 A itinerancia, que provoca o que os profesionais do sector teatral denominan "representacións alimenticias", ou postas en escena que teñen como único obxectivo a produción dun diñeiro para manter tanto o espectáculo coma a compañía xa que o espectador das mesmas non adoita acudir por interese propio, senón porque seguramente non existe outra opción de lecer no seu contexto inmediato, de xeito que as probabilidades de decepción son elevadas. Para Xulio Lago, este non é o destinatario natural da maior parte dos espectáculos, de xeito que as

compañías acoden a unha parte importante das prazas asociadas á itinerancia por pura supervivencia.

2 A colonización lingüística e odio polo propio, que, para o director, determinan en boa medida o grao de aceptación do teatro en galego e o *gusto* dominante entre ese público que, como vimos de ver, non só é altamente decepcionábel senón tamén alienado lingüisticamente. Así, neste aspecto reflíctese absolutamente o conflito cultural ao que nos referimos en repetidas ocasións, dando lugar a unha disociación entre o sistema teatral galego e o sistema teatral español que visita (importado) Galicia, e provocando que o primeiro se comporte como ámbito de produción restrinxida fronte ao segundo, o maioritario, comercial e prestixioso polo feito de vir de fóra e posuír como definitorio o factor [en castelán], termo indispensábel da lingua dominante en todo contexto de diglosia.

3 Os xestores culturais, como responsábeis últimos da programación, que a miúdo non teñen en conta a indispensábel relación entre compañía ou produto escénico e expectativas do público, causando así unha parte importante do desencontro entre a produción teatral e o seu consumo. Isto debe ser posto en relación coa falta de referencia dun público concreto ou, nos termos nos que sinalabamos anteriormente, coa indefinición do que se entende por público fronte á suma de espectadores. Segundo Xulio Lago, os programadores culturais, mediadores máis inmediatos e esenciais no contacto directo teatro-sociedade, son culpábeis en boa medida do descoñecemento do teatro galego, e para iso pon como exemplo a súa propia compañía: "Para min que nin os cidadáns coruñeses nin, desde logo, as súas autoridades políticas, académicas ou empresariais consideran a Teatro do Atlántico parte do seu entramado cívico. (Coa excepción, quizais, das novas xeracións de espectadores)" (Lago, 1997: 100). Ese descoñecemento, de certo, só foi superado por aquelas compañías que si conseguiron facerse co posto de referentes para un sector

da cidadanía na súa cidade, un posto no que, sen dúbida, ten moito que ver a estabilidade (fronte á itinerancia): Matarile no Teatro Galán e Chévere na Sala Nasa.

2.2.3 O repertorio e os produtos: voluntarismo, erratismo

A noción de "repertorio" é unha das máis controvertidas na teoría de Itamar Even-Zohar. Para el (Even-Zohar, 1990b: 39) "'Repertoire' designates the aggregate of rules and materials which govern both the making and use of any given product." Por iso, este non é idéntico para tódolos interlocutores inmersos no proceso de comunicación artística:

> […] in a specific exchange (communication) situation, without a minimum of shared knowledge there will be virtually no exchange. 'Pre-knowledge' and 'agreement' are thus key notions for the concept of 'repertoire'"[78]

Por iso, para Even-Zohar, hai repertorios para ser escritor, para ser lector e para ser axente literario, todos eles compartidos polos distintos axentes do sistema e recoñecidos coma "repertorios literarios" (Even-Zohar, 1990b: 40), que aquí poderíamos considerar, paralelamente *repertorios teatrais*. Even-Zohar recoñece, ademais, tres niveis nun repertorio: o dos elementos individuais, o dos sintagmas (ou combinacións dos anteriores) e os modelos[79] (porcións dun produto enteiro que non ten por qué corresponder necesariamente cunha unidade

[78] Tamén se pode estabelecer un paralelismo lingüístico no concepto de repertorio: "Using traditional linguistic terms, a repertoire is thus a combination of 'grammar' and 'lexicon' of a given 'language.' The communicational term adopted by Jakobson, code, could have served the same purpose were it not for existing traditions for which a 'code' applies to 'rules' only, not 'materials' ('elements', 'items', i.e., 'lexicon'). The same holds true for Saussure's *langue*, or for such terms as 'paradigmatics' or 'axis of selection'" (Even-Zohar, 1990b: 30-40).

[79] Correspondentes ao que Pierre Bourdieu denomina *habitus*: "A significant contribution to the link between the socially generated repertoire and the procedures of individual inculcation and internalization is Bourdieu's *habitus* theory. Bourdieu supports the hypothesis that the models functionalized by an individual, or by a group of individuals, are not universal or genetic schemes, but 'schemes or dispositions acquired by experience, i.e., time and place dependent' (Sapiro). This repertoire of models acquired and adopted (as well as adapted) by individuals and groups in a given milieu, and under the constraints of the prevailing system relations dominating this milieu, is labelled *habitus*." (Even-Zohar, 1990b: 42).

textual recoñecíbel en termos xenéricos), de xeito que, integrándose uns nos outros, constrúen unidades de significado que permiten a comunicación entre os distintos interlocutores que participan no sistema e, alén diso, que contribúen á capacidade para a valoración dos produtos e, polo tanto, á constitución dun canon que permita organizar o sistema en función dos criterios de centro e periferia[80].

Un repertorio teatral, daquela, será un conxunto de normas e actitudes polas cales se crean e se interpretan os textos teatrais, segundo modelos idóneos e circunstancialmente determinados que responden ás dinámicas propias do campo cultural no que se inscriben, tendo en conta a necesaria interacción entre teatro e sociedade, ou entre os axentes e as dinámicas propias do sistema teatral. Para definir o repertorio teatral galego, polo tanto, trataremos de responder implicitamente á pregunta de cáles son os modelos e os coñecementos previos, mesmo o acordo colectivo, que teñen que posuír tanto os produtores coma os consumidores no sistema teatral galego para levar adiante as súas respectivas accións.

A relación entre repertorio e produto, naturalmente, é obvia. O repertorio, en certa maneira, é previo á creación dos produtos malia formarse a partir deles, e é ferramenta indispensábel para a mesma. Alén diso, o repertorio, ou a selección que os produtores fan do mesmo así coma a interpretación que os consumidores fan a partir del, é condición indispensábel para que poidamos estudar e clasificar os produtos teatrais en función de xéneros formais, tendencias temáticas, opcións de interpretación ou modalidades de produción.

Even-Zohar entende por produto "any performed (or performable) set of signs, i.e., including a given 'behavior'", por iso, "any outcome of any activity whatsoever can be considered 'a product', whatever its ontological manifestation may be." (Even-Zohar, 1990b: 43). Así, tanto os espectáculos teatrais coma os textos dramáticos poden

[80] "In the (poly)system it is in the repertoire that canonicity is most concretely manifested. While reperotire may be either canonized or non-canonized, the system to which a reprtoire belongs may be either central or peripheral […] Repertoire is conceived of here as the aggreagate of laws and elements that govern the production of texts." (Even-Zohar, 1990a: 17).

considerarse produtos do sistema teatral e a súa acción dentro do mesmo pode estudarse en función da súa funcionalidade ou da utilización que fan do repertorio dispoñíbel no campo cultural galego.

As diferentes modalidades de produción e as posíbeis fórmulas de relación entre os produtores e os demais axentes do sistema, especialmente as institucións, dan lugar á existencia de produtos teatrais diferentes, fortemente determinados, tamén, polas dificultades para a creación e exhibición e a precariedade laboral. Pensemos, como sinalabamos anteriormente, que o recurso aos clásicos e á tradución a miúdo se emprega para o abaratamento dos custos, coas conseguintes consecuencias na constitución do repertorio, tendo en conta, tamén a capacidade simbólica tanto do clásico coma do texto traducido coma factores de lexitimación dunha actividade en principio marxinal como é o teatro. Esa procura do prestixio tamén é evidente nun teatro no que é esencial a rede de premios, aínda que neste caso o prestixio procede da lexitimidade do premio no sistema literario. Por isto, podemos constatar unha vez máis que non existe unha normal conexión entre a lexitimidade dos produtos da literatura dramática e a lexitimidade dos produtos escénicos, onde o repertorio ten que ver coas nocións de éxito de público, canonicidade universal, mesmo canonicidade do director de escena, a compañía ou os actores. De feito, o *alter ego* do premio no ámbito escénico como incentivo á produción é, sen dúbida, a subvención que, desde as institucións públicas, trata de facilitar a montaxe de obras teatrais para desenvolver e ampliar o repertorio. Con todo, tamén a subvención é unha arma de dobre gume, xa que, a miúdo insuficiente, non adoita facilitar a liberdade nin para crear nin para escoller obras desde onde construír un conxunto de produción do teatro galego, pois condicionan as opcións dos "poetas de compañía", dos directores de escena ou contribuén á vía máis barata escollendo textos para os que non sexa necesario abonar dereitos de autor.

No repertorio do teatro galego tamén podemos aprezar a fronteira entre un teatro da palabra e un teatro de acción como distintas vías xeradas polo sistema para facer fronte aos aspectos contextuais máis

determinantes. Por unha parte, ese teatro da palabra, constituído esencialmente por textos dramáticos editados e eventualmente representados, correspóndese en boa medida coa produción daqueles autores que optaron por unha liña máis literaria e cunha concepción do teatro absolutamente debedora dos parámetros do sistema literario, co que colide directamente. Pola súa banda, o teatro de acción amósanos unha serie de produtos nos que non é tan facilmente rastrexábel a edición do texto ou na que, de selo, esta é irrelevante. Trátase dun repertorio que se corresponde coa actividade teatral máis apegada á produción das compañías e que responde á súa maneira á necesidade de autonomía do sistema teatral. Estas dúas opcións (unha máis filolóxica e outra máis escénica) non só son realidades visíbeis no conxunto de obras adscribíbeis ao sistema teatral galego, senón que son tamén olladas que se poden verter sobre todo repertorio teatral. Podemos estudar os produtos desde un punto de vista textual, desde un punto de vista escénico ou desde ámbolos dous. Desde o noso punto de vista, na análise dun repertorio non é necesario disociar unha opción da outra, pois a miúdo hai cruzamentos e conversións dun texto dramático a escénico e viceversa, como é natural.

2.2.3.1 Tendencias e ausencias no repertorio teatral galego

José María Paz Gago (1998) ten falado de tres grandes tendencias no teatro galego actual, entendendo baixo o adxectivo temporal, sempre confuso e relativo, o estado da cuestión a fins dos noventa. Para el, no teatro galego había un "teatro de texto (tendencias convencionais do drama realista)", unha opción "entre teatro de texto y de actor: comedia (nacional galega) de absurdo" e un "teatro de actor: (novas) tendencias escénicas / (novas) experiencias". Hoxe en día esa taxonomía non parece axustarse plenamente á práctica habitual das compañías e dos autores, xa que, mesmo nas opcións estéticas máis extremas e experimentais (Matarile, Teatro Bruto), practicamente todo o teatro galego se basea nunha confluencia entre teatro de texto e teatro de actor/actriz.

Debemos, quizais, ir un pouco máis alá de lecturas textocéntricas do noso panorama teatral e tratar de atopar nel correntes estéticas, formas de entender a creatividade, solucións concretas ás condicións que impón o propio sistema teatral galego.

Dolores Vilavedra, ao fío dun comentario sobre a posíbel unificación de compañías perante o seu crecente número e a resposta destas reclamando o seu dereito a expresar unha poética teatral singular, preguntábase se debe haber unha poética de compañía e se esa especialidade é positiva ou negativa para o produto teatral (Vilavedra, 1998b: 31), aínda estando xustificada en Galicia pola habitual relación compañía – autor cando este actúa coma director. Isto, malia todo, só sucede nuns poucos casos, optando a maior parte das compañías pola montaxe de obras traducidas, adaptadas ou, simplemente, escollidas doutras literaturas. Tampouco semella un criterio óptimo a diferenciación entre o comercial e o non comercial (a miúdo relacionado co alternativo) alí (ou sexa, aquí) onde a comercialidade (e a rendibilidade) do teatro é nula. A alternatividade queda así reducida ás posibilidades materiais de levar adiante proxectos máis ou menos ousados (tendo en conta, ademais, que a novidade e a ousadía tamén son parámetros contextualmente condicionados) e á imperiosa necesidade de contar cun público, sexa o que sexa.

Parécenos máis axeitado, por iso, recorrer a un estudo das tendencias que en Galicia crean repertorio en función de opcións xenéricas que se axustan ás necesidades e precondicións impostas polo sistema teatral, a sociedade e, en definitiva, as formas de recepción propias do campo cultural galego, altamente influídas, como vimos máis arriba, polo que Antón Figueroa ten denominado "lectura literaria". De feito, no repertorio teatral parece ser onde conflúen o lado literario e o lado escénico do teatro galego, xa que as tendencias lexitimadas e lexitimábeis (aptas para a súa selección coma posíbel espectáculo, ou aptas para recibir un premio, mesmo aptas para decidir a súa edición) parecen ser as mesmas tanto na escena coma na literatura.

Recentemente, Dolores Vilavedra (2006) realizou unha análise das tendencias da literatura dramática galega despois de 1980 que resulta iluminadora nestes aspectos. Despois dun grupo de autores pioneiro tanto xeracional coma esteticamente que a autora denomina "Grupo dos Cadernos da Escola Dramática Galega", caracterizado por un afondamento na reflexión metateatral e na renovación temática da literatura dramática a través dun particular achegamento a fórmulas coma o humor ou o absurdo, o criterio temático é o que predomina nas tendencias sinaladas para o teatro contemporáneo. Vilavedra sinala, nesta liña, o humor coma vía para espir o teatro da vontade de transcendencia (característica dos autores anteriores) en obras coma *O arce no xardín*, de Roberto Salgueiro (1988) ou os textos de Antón Reixa (*After shave*, de 1986, ou *Gulliver FM*, de 1985).

Outra liña que chega ata os nosos días é para Vilavedra a histórica, fundamental, como xa temos explicado, no proceso de conformación da identidade no Rexurdimento, e continuada ata a actualidade como fórmula de afianzamento da mesma ou de reflexión sobre o devir colectivo. Así, a obra de Daniel Cortezón (*Prisciliano*, *Xelmírez ou a gloria de Compostela*, *Os irmandiños*, de 1961, 1973 e 1978, respectivamente) e Agustín Magán (*Alias Pedro Madruga* ou *Os rebertes*, de 1981 e 1990) viuse complementada neste senso por un relevo xeracional protagonizado por autores e directores de escena máis novos que, a partir dos noventa, comezan a aproximarse ás cuestión de corte histórico coma Cándido Pazó (*Raíñas de pedra*, publicado en 1994, ou *García*, de 2006) ou Roberto Salgueiro (*Historia de Neera*, estreada en 1990). A estes textos históricos pode vencellarse outra liña cuantitativamente importante, xurdida nalgúns casos ao abeiro do Premio de Teatro Camiño de Santiago, que contén unha serie de textos sobre a tradición xacobea. Entre eles podemos destacar *O peregrino errante que cansou ó demo*, de Xavier Lama (1994) ou *Días sen gloria*, de Roberto Vidal Bolaño (1993).

Unha corrente importante, xa iniciada nos sesenta coa tradución de Xosé Manuel Beiras e Xosé Luís Franco Grande da *Antígona* de Anouilh (1959), é a liña mítica, que ten como representante fundamental

a Manuel Lourenzo, autor, director e actor que se deu a coñecer ao abeiro da Asociación Cultural O Facho e mais das Mostras de Ribadavia e que publicou numerosos textos que recreaban mitos grecolatinos (*Fedra*, de 1982, *Defensa de Helena*, *Agamenón en Áulide* e *Os persas*, as tres de 1987, publicadas baixo o título común de *O perfil do crepúsculo*; *Electra*, de 1994). Tamén Manuel María (*Edipo*, de 1960) ou Arcadio López-Casanova (*Orestes*, de 1963) se sumaron a esta liña, igual que Millán Picouto con obras súas coma *Ciclo de Venus* (2001) e *Ciclo de Mercurio* (2002). En relación con este emprego actualizador dos textos da dramática universal, Dolores Vilavedra aínda sinala unha corrente fundamental que é a reimpresión dos clásicos galegos, recuperando obras perdidas ou esquecidas de autores canónicos e históricos (Xavier Prado "Lameiro" e mesmo Álvaro Cunqueiro, por exemplo).

A vocación metatreatral xa fora unha tendencia esencial nos autores dos Cadernos da Escola Dramática Galega, e é continuada en anos posteriores con obras coma *Copenhague* de Andrés Vila e Xosé Cid Cabido (1993), *Um cenário chamado Frederico* (1985) e *Teatro para se comer* (1997) de João Guissam Seixas ou os textos máis recentes de Roberto Salgueiro (*Molière final*, 2002).

Finalmente, hai unha liña posmoderna na que, continuando o teatro de Cermeño ou Reixa nos oitenta, Dolores Vilavedra destaca a tendencia máis orixinal de Gustavo Pernas (*O galego, a mulata e o negro*, de 1990, ou as *Comedias paranoicas*, de 2000 e *Footing*, de 2001).

Eu mesma realicei unha proposta semellante a esta co fin de sistematizar os espectáculos galegos contemporáneos desde un punto de vista temático-pragmático, sinalando varias liñas estéticas que constrúen un repertorio escénico (non só literario) fortemente condicionado por constantes de carácter cultural coma o conflito, a constante necesidade de autodefinición da identidade fronte ao outro, a reivindicación do autóctono e a procura incansábel dun público que sosteña o feble sistema teatral galego. Nese lugar (López Silva, 2004a) falabamos de modelos semellantes:

• A comedia, coma xénero do desenfado que procura un público, en obras aplaudidas pola crítica e polos espectadores coma *Commedia. Un xoguete para Goldoni*, escrita e dirixida por Cándido Pazó para Ollomoltranvía en 1994, ou as obras de Chévere, dirixidas por Xesús Ron e Manuel Cortés *Río Bravo* (1990), *Big-Bang* (1992) ou *A rutina é o deber de todas as criaturas* (1998).

• As traducións ou adaptacións de obras da literatura dramática universal (por exemplo, as montaxes de Shakespeare *Rei Lear* e *Macbeth* realizadas por Teatro do Noroeste en 1990 e 1994, o *Soño dunha noite de verán*, de 1992, o espectáculo máis visto do CDG, ou *Casa de bonecas* de Ibsen, montada por Xulio Lago con Teatro do Atlántico en 1995).

• O autóctono, como procura da definición étnica ou diferencial de Galicia a través do teatro, tanto desde os clásicos galegos (*Don Hamlet*, de Cunqueiro, montado polo CDG en 1991 e dirixido por Ricard Salvat, ou *A lagarada*, tamén da compañía pública no 92, ou *A fiestra valdeira*, do 94, mentres que Roberto Vidal Bolaño montaba *O desengano do prioiro* de Otero Pedrayo en 1996 con Teatro do Aquí ou Ánxeles Cuña, con Sarabela, *A esmorga*, no 95), coma desde obras actuais que procuraban explicar unha mítica tradicional galega (*A grande noite de Fiz*, no 92, en Teatro do Noroeste, ou as xa citadas que recrean o mito de Santiago) ou afondar na historia de Galicia (*Doentes*, de Roberto Vidal Bolaño, estreada en 1998, ou *Hostia*, de Cotarelo Valledor, estreada polo cdg no 96). Nesta liña tamén considerabamos a recreación do cotián galego inmediato, enfocado desde un punto de vista simbólico (*Lugar*, de Raúl Dans, montaxe do cdg en 1999, ou *Cochos* e *Rastros*, de Vidal Bolaño, estreadas por Teatro do Aquí en 1996 e 1998, respectivamente).

• A vangarda é a liña escénica que para nós ten que ver co que Vilavedra denomina no eido literario "The postmodern gaze", e aquí engadíamos os espectáculos de Matarile Teatro (*The Queen is Dead*, de 1998, ou *Historia natural*, de 2005), mesmo *Illa Reunión*,

tamén de Ana Vallés, mais dirixido no marco do CDG, que lexitimaba mediante o encargo esta corrente.

- A liña metateatral tamén aparecía recollida por nós no referente ao espectáculo, non só nas obras xa citadas, senón tamén na selección de montaxes traducidas ou propias máis recentes coma *Ñiqui-Ñaque* (de Cándido Pazó e estreada por Ollomoltranvía en 2002) ou os espectáculos cos que Xulio Lago iniciaba o milenio en Teatro do Atlántico (*O cerco de Leningrado* e *Solo para Paquita*, de Sanchis Sinisterra, en 2000 e 2001).

Estas liñas, de feito, experimentaron xa un proceso de canonización debido á súa funcionalidade no sistema teatral galego (López Silva, 2004a: 164). Así, os procesos de canonización e a necesaria definición do que é "teatro galego" son a resposta a preguntas que levamos anos facéndonos: por que a comedia? Por que o metateatro? Por que a construción simbólica de historias e espazos abstractos? Como se articula a reivindicación social no teatro galego? A que se debe a importancia cualitativa das compañías que optan pola vangarda, malia non seren as máis accesíbeis ao gran público?

A opción pola comedia coma tendencia considerada de máis éxito debe ser relacionada coa eterna procura dos públicos baixo a crenza (a falta de datos empíricos non sabemos se acertada ou errada) de que é a risa a que centra os desexos dos espectadores por ir ao teatro. De feito, non debe pasar desapercebido o feito de que as compañías máis solventes tomen ese camiño, como por exemplo a montaxe de *Tartufo* de Molière por Teatro de Ningures (2005), as exitosas *Comedia do gurgullo*, dirixida por Celso Parada (2004) e *Noite de reis*, dirixida por Quico Cadaval, as dúas no CDG, *A ópera de a patacón* de Teatro do Aquí dirixido por Marcos Orsi (2006) ou un *Esperando a Godot* de Roberto Salgueiro para Talía Teatro (2006) con fondos toques de *clown*, por citar só algún dos exemplos máis recentes.

Pola súa banda, a socorrida elaboración dun teatro que procura unha definición do autóctono, sen evitar matices de carácter étnico, vencéllase coa xa comentada procura da identidade nacional a través de

espectáculos nos que *o galego* se enche de implicacións lingüísticas, culturais, estéticas e sociais, como demostra, por exemplo, o *best seller* do teatro galego *Bicos con lingua*, de Talía Teatro (2004). Isto non só se demostra ultimamente na recuperación dos clásicos galegos, levada adiante en boa medida, tamén, por algunhas iniciativas editoriais (nomeadamente, a Biblioteca-Arquivo Francisco Pillado Mayor da Universidade da Coruña), senón tamén no recurso a temáticas que buscan unha construción mítica, fortemente apoiada en lecturas propias da historia, como amosa a última obra de Cándido Pazó, *García* (estreada en 2005 por Teatro do Adro e publicada en 2006); a obra, que trata sobre o rei Don García, o monarca que gobernou a única Galicia independente coma reino (Estado que non durou máis ca uns poucos anos), emparenta cos textos históricos anteriores do autor, pero afástase da liña histórica típica no teatro galego desde o Rexurdimento ao non verter unha ollada redentora sobre o protagonista, senón que, desde un punto de vista persoal e psicolóxico, tenta comprender o lado humano, mesmo a loucura dunha persoa que pasa de rei a animal pechado, escravizado polas súas propias lembranzas, sen facer referencias explícitas nin implícitas á sempiterna cuestión nacional.

Significa isto que os dramaturgos máis representativos do panorama teatral comezan a cuestionar o repertorio de promoción identitaria e a desvencellarse da tradicional responsabilidade ideolóxica do autor? Cumprirá atender a este aspecto, igual que á evolución dunha *liña metateatral* permanente no teatro galego desde os anos oitenta, cando a reflexión sobre o propio teatro parecía incidir sobre a necesaria autodefinición dunha modalidade artística que procuraba afianzarse. Porén, hoxe en día, esta tendencia parece remitir, en beneficio de argumentos máis realistas e con máis acción privilexiando xéneros máis orientados ao entretenemento do espectador cá reflexión estética sobre o propio teatro, espazo que semella ir cubrindo unha crítica e un ensaio teatral que se asentan progresivamente.

A dinaminación do concepto de canónico a través da súa definición por contraposición ao *outro* tamén funciona na opción pola

tradución e a adaptación de obras da literatura universal co fin de realizar postas en escena dotadas de prestixio a través do capital simbólico que posúen os grandes nomes da dramática universal como as obras de Shakespeare (*Ricardo III*, dirixido por Manuel Guede) e Pirandello (*Seis personaxes á procura dun autor*, dirixido por Xulio Lago) que o CDG estrea en 2005, ou mesmo a montaxe de máis éxito na temporada 2005-2006, un *Hamlet* dirixido por Lino Braxe e protagonizado por Luís Tosar que, sen dúbida, combinou os aspectos canónicos tanto do texto coma do autor cun elenco formado por nomes ben coñecidos que integran un incipiente *star system* do teatro galego, moi alimentado, tamén, polo éxito dos actores no audiovisual español. Neste sentido, é fundamental o traballo da compañía Sarabela que, dirixida por Ánxeles Cuña, procura sempre o traballo con obras e autores pertencentes ao que consideramos canónico. Se en 2005 pedían a Manuel Rivas que escribise para a compañía o seu primeiro texto teatral, *O heroe*, ao ano seguinte optarían, tamén eles, por un Shakespeare (*Rei Lear*) para o que optaron por unha directora de prestixio, Helena Pimenta.

Finalmente, a vangarda, tendencia representada pola compañía Matarile Teatro, dirixida por Ana Vallés, e mais recentemente por compañías de artistas moi novos formados en escolas teatrais privadas e de fóra ou procedentes do ámbito das artes plásticas (A Última Rata, co seu ambicioso espectáculo multimedia *Ópera off*, As Virxes ou Ludd) afianza a súa repercusión pública debido a que é o espazo onde se amosa ás claras a conciencia renovadora do discurso escénico galego desde os noventa e onde se ve máis claramente as posibilidades de rexeneración tanto autorial coma estética, xa que é nesa opción onde traballan os directores de escena máis novos e onde se albisca unha vontade de afastamento da palabra ao tempo que atopan na mestizaxe (xéneros, linguas, estéticas, artes) o camiño da autodefinición que xa non só busca unha identidade, senón cada vez máis claramente un público.

2.2.4 O mercado: particularidades da economía dunha cultura menor

Itamar Even-Zohar ten indicado a forte relación entre institucionalización e mercado, que se entrecruzan con frecuencia no mesmo espazo. Porén "los agentes específicos que desempeñan su función en una institución o en un mercado no tienen necesariamente que coincidir" (Even-Zohar, 1999: 52). De feito, Even-Zohar fala do mercado en termos de capital tanto simbólico coma económico, xa que o mercado "is the aggregate of factors involved with the selling and buying of literary products and with the promotion of types of consumption." (Even-Zohar, 1990b: 38).

Por isto, non convén perder de vista unha aprezación intelixente de Eduardo Alonso cando sinalaba unha cuestión elocuente: podería ser interesante mudar o concepto de "espectador" e substituílo polo de "cliente" (Alonso, 1997). Neste mesmo sentido, Jesús Cimarro (1997: 19) comenta o outro lado da moeda á afirmación de Alonso, o referido ao lado da produción, ao sinalar que todo teatro que se leva á venda é teatro de empresa. Polo tanto, desde o momento en que non hai teatro que non sexa vendido (e lembremos que non hai por qué entender só o intercambio de capital nun sentido económico) semella que toda a actividade teatral é explicábel, entre outros, desde o punto de vista empresarial.

Pero, en que sentido debemos falar do teatro galego coma empresa? Neste traballo, como xa se sinalou, interésanos a reflexión sobre a empresa teatral coma un ámbito que xera intercambio de capital económico e capital simbólico, un intercambio ao que se poden aplicar os parámetros da economía da cultura e, desde ela, facer certas reflexións que contribúen a entender en qué medida o teatro cumpre ou non as características do que se denomina industrias culturais, entidades que, na sociedade occidental actual, semellan aglutinar boa parte da produción cultural.

Efectivamente, as implicacións económicas do sector profesional son fundamentais á hora de entender as dinámicas do sistema teatral galego, onde funcionan parámetros interesantes da economía da cultura. En primeiro lugar, a *lei de fatalidade de custos* é esencial para comprender a baixa rendibilidade en termos económicos dunha actividade aparentemente artesanal coma o teatro. En segundo lugar, é evidente que o teatro nunca será un espectáculo de masas, de modo que os paliativos á súa baixa rendibilidade económica han de partir da base de que o seu público será sempre unha minoría (unha elite cultural, se cadra) que probabelmente non o sosterá por si soa.

Como se ten dito, no Estado Español o mercado cultural supón entre o 3 e o 4% do PIB. Pero o teatro é un ben cultural que non só responde ás leis elementais da oferta e a demanda, coma outros bens e valores computábeis na macroeconomía estatal, senón que nel posúe unha elevada importancia o seu valor simbólico, fundamental na rendibilización social do teatro, máis alá do valor económico, que o sostén coma sector laboral-profesional. Pensemos, ademais, no plus identitario e reivindicativo presente nos bens simbólicos nunha sociedade coma a galega, conflitiva no cultural.

Pero desde o punto de vista mercantil, o valor non funciona en termos estéticos, senón en termos económicos ou de rendibilidade, é dicir: cánto produce o teatro como sector económico nunha sociedade de consumo e, polo tanto, cánto está disposto a pagar o consumidor como contraprestación ao produto ofertado. E é aí onde o consumidor é, ademais, cliente, e onde entran en xogo factores de carácter social e xeográfico a miúdo ausentes das definicións esencialistas dos sistemas artísticos.

En Galicia, o teatro facturou no bienio 2001-2002 un total de 4.114.719,53 euros; deles, 4.055.978,33 euros correspóndense co teatro de actor para adultos e 1.389.016,77 euros co teatro de títeres e infantil, segundo datos do IGAEM. Semella, polo tanto, que é a opción de actor e

para adultos a que acapara boa parte da rendibilidade no sector[81]. A Rede Galega de Teatros e Auditorios acapara a maior parte desta facturación, centrada esencialmente no teatro de actor para adultos (exactamente un 68,83%) o cal denota a importancia da itinerancia como modelo de produción aparentemente rendíbel en termos económicos pero deficitaria en canto ao consumo. De feito, a itinerancia, como forma de exhibición / distribución teatral causada pola dispersión da poboación, é deostada pola maior parte dos produtores, que ven nela unha das causas da pouca rendibilidade do teatro, engadindo máis fatalidade aos custos.

Porén, estudos recentes demostran que as tendencias habituais no público español son a non realizaren desprazamentos para veren espectáculos. Así, Mª José Quero constata na súa enquisa que o 72,3% dos enquisados proceden da mesma poboación na que se ofrece o espectáculo, mentres que o 15,2 procede de poboacións situadas a menos de 30 quilómetros, e só o 6,2% se despraza unha distancia maior de 30 quilómetros, casualmente unha porcentaxe moi similar a aqueles que veñen doutras provincias (6,3%). Deste xeito, demóstrase que o teatro galego, coa súa característica itinerancia, responde á demanda de proximidade dos espectadores cunha fórmula de distribución que é aprezada coma ruinosa debido á dispersión da poboación. Como resolver este problema? Neste senso, podería ser útil a promoción da permanencia e a estabilidade (coma contrapostas á itinerancia) dos espectáculos, aproveitando fórmulas mixtas nas que as compañías puidesen desprazarse mais tamén permanecer temporadas longas nalgunhas prazas. Demostran isto as experiencias da sala Nasa (con algúns dos espectáculos de máis éxito da compañía residente, Chévere) ou o recentemente desaparecido Teatro Galán (onde residía a compañía Matarile). De feito, é unha vella reivindicación da profesión teatral galega a necesidade de contribución pública á estabilidade da distribución (máis tempo en cada praza, de forma que o espectador teña liberdade para xestionar o seu tempo, valorando o custo de oportunidade, e poidan

[81] Os datos totais para os anos seguintes están aínda sen publicar. Coñecemos, iso si, datos parciais. A Rede facturou en 2006 191.750 euros, e en 2007 algo máis, 253.985. As salas privadas, no último ano, facturaron 21.930 euros.

funcionar as estratexias de *marketing*, agora mesmo unha das carencias da xestión empresarial teatral en Galicia) e a creación de compañías residentes que xestionen e realicen a programación de salas de teatro que poderían ter algún tipo de filiación pública. Trataremos esta cuestión polo miúdo, como tentativa no proceso de institucionalización teatral, no capítulo 4.3.

Como xa dixemos, a compañía teatral é unha empresa que ten que afrontar unha serie de gastos tanto na produción coma na distribución, gastos dificilmente subsanábeis sen a axuda externa ou indirecta, xa que a propia condición do teatro coma opción de ocio minoritaria fai que a aportación das taquillas sexa insuficiente. As compañías poderían optar por reducir os custos aos espectadores ou por reducir os custos de produción e distribución, medida que, malia as súas consecuencias canto á calidade e á variabilidade artística dos espectáculos semella ser a elixida pola maior parte das compañías galegas: abundan os espectáculos con elencos reducidos (entre dous e catro actores ou actrices), mesmo os monólogos, as escenografías minimalistas, incluso de cámara negra, e o recurso a textos nos que se poida obviar o abono de dereitos de autor. En efecto, non sempre depende das compañías a posibilidade de controlar a repercusión do custo aos espectadores. Por outra banda, Francisco J. Sanjiao afirma que os recursos aportados polos consumidores privados resultan insuficientes para manter a actividade das compañías teatrais galegas (Sanjiao, 1998: 489), polo que non se pode considerar a opción de reducir os custos aos espectadores.

Neste contexto, faise necesaria a intervención pública no mercado do teatro co fin de paliar non só os problemas de produtividade derivados do dilema de Baumol nas artes escénicas, senón tamén para corrixir os efectos negativos da definición do teatro galego coma *menor* e en conflito. Estabelécense, así criterios para o control e o equilibrio do sistema. Esta intervención realízase en Galicia de dúas maneiras: a través da axuda directa en forma de subsidio económico á exhibición e distribución de espectáculos teatrais, e a través da creación dunha unidade de produción pública que incide na definición do teatro coma

servizo público. A Xunta de Galicia, de feito, ten practicado varias modalidades distintas de axuda desde as institucións públicas: concertos bianuais con compañías privadas, subvencións puntuais, cursos de formación, inversión en infraestruturas, axudas á creación de textos, circuítos... Pero a presenza do CDG supuxo unha recategorización do panorama profesional ao ser necesaria unha distinción entre a compañía institucional, financiada integramente con fondos públicos, e as compañías de iniciativa privada, cuxo mantemento se basea en fórmulas mixtas.

José Pascual García (1999: 29) define subvención nos seguintes termos:

> […] una técnica propia de la Administración de fomento que consiste en una atribución patrimonoial, con el fin de llevar a cabo determinados comportamientos considerados de interés general a cuya consecución queda vinculado el beneficiario. En virtud del incentivo recibido, el administrado se adhiere de una manera voluntaria a la realización de programas o planes que la Administración considera convenientes a los intereses generales

Non tódolos economistas coinciden na pertinencia das axudas públicas para corrixir os problemas particulares da economía do teatro. Efectivamente, hai unha hipótese pola que se indica que é necesario o subsidio público para paliar o burato de produtividade causado polo incremento de custos á medida que un espectáculo teatral aumenta en número de representacións. Neste sentido, sen subvencións, os prezos das entradas terían que incrementarse continuamente, algo que imposibilitaría a renovación das audiencias, de xeito que o encaramento de déficits cada vez máis elevados conduciría a moitas das compañías a abandoar o negocio do espectáculo. James Heilbrun, porén, entende que o baleiro de produtividade *per se* non xustifica o subsidio gobernamental, pois ese factor tamén se dá noutras industrias nas que non hai razón para subvencionalas só porque sexan tecnoloxicamente regresivas; pola contra, xa que os prezos reais soben en función das industrias rendíbeis, quizais sexa conveniente deixar que as menos rendíbeis incrementen os seus prezos, reflectindo así o aumento dos custos reais, de xeito que será

a propia lóxica do mercado, operando de xeito eficiente, quen absorberá os custos máis elevados. Por iso, Heilbrun é claro (2003: 100):

> We would all be better off if there were no technologically unprogressive industries, but, since there are, matters are made worse, not better, if we use subsidies to prevent market prices from reflecting their true costs. Lag or no lag, subsidies can be justified only by some form of market failure.

Efectivamente, esa forma de ruína é a que trata de paliar a subvención pública no mercado teatral galego, un mercado no que a propia febleza do sistema conduce á insistencia na definición (e construción) dos distintos factores do sistema coma reais e verdadeiramente existentes, a pesar de que a lóxica económica ou a tendencia do mercado conduzan irremediabelmente á súa desaparición. Esta insistencia débese, sen dúbida, ao fondo valor simbólico dos sistemas artísticos no campo cultural galego, un valor esencial, como vimos, na definición do campo como tal, inserto nunha sociedade na que o conflito obriga á súa constante reafirmación, mesmo contracorrente. Unha vez máis, a dúbida conduce á desaparición, e a desaparición das empresas teatrais nun contexto coma o galego sería un fracaso no proceso de construción cultural, social e ideolóxica. O sistema teatral galego, polo tanto, emprega o subsidio público para soster un mercado no que o capital económico non é só unha forma de rendibilización do traballo, senón tamén a maneira de soster un sistema altamente rendibel no nivel simbólico. Esa rendibilidade, de feito, non sempre recae no propio sistema teatral ou no cultural, senón que polo xeral é aproveitada polo campo do poder político como criterio de lexitimación e hexemonía a través da acumulación de capital cultural.

Todo isto ten que ver, tamén, co feito de que as compañías coma empresas non consigan privatizarse totalmente, xa que a súa supervivencia a miúdo é só posíbel grazas ás subvencións e ás contratacións realizadas polo sector público (a través do IGAEM e da Rede Galega de Teatros e Auditorios) de xeito que as subvencións son moitas veces o único ingreso que teñen as compañías como capital inicial para unha montaxe. Este dato é significativo do poder dinamizador (potencial

e real) presente no IGAEM coma instancia posibilitadora da produción teatral. Pero isto non é suficiente, e é aí onde o sistema falla, ao non estabelecer outras vías para normalizar a financiación do teatro galego. Francisco J. Sanjiao (1999: 74) propuxo para este problema unha solución a través do que él denomina "liñas de crédito preferente ás compañías teatrais", que consistiría en intereses máis reducidos ca os do mercado, ou que as institucións elaborasen programas de apoio á concesión de préstamos polo sector privado mediante a subvención de parte dos intereses ou mediante a concesión de avais públicos.

Despois do cambio político de 2005, os novos xestores do IGAEM reformularon o sistema de subvencións. A reforma viña caracterizada esencialmente por un aumento de liñas estratéxicas, sumadas ás xa tradicionais axudas á produción e exhibición dos espectáculos teatrais. O IGAEM destinaba así un total de 1.520.000 euros a repartir entre as seguintes modalidades[82]:

> A/ *Axudas á produción*: entre elas encontrábanse axudas á nova creación (buscando así incentivar a renovación xeracional e estética no teatro galego), as "axudas á realización de producións de teatro de actor e de títeres", "axudas á produción da danza". A subvención consistía en ata o 80% dos custos totais do proxecto en axudas á nova creación, e do 90% en axudas á danza. Nas producións de teatro de actor podería subvencionarse ata o 100% do espectáculo, sempre e cando este custo non excedese os 80.000 euros. A forte filiación pública dos orzamentos da produción teatral nas compañías, é, así, evidente, pois, con estes parámetros, o risco é moi reducido.
>
> B/ *Axudas á distribución*, que contemplaban o total dos gastos de desprazamento, transporte, aloxamento e mantenza para a distribución fóra da Comunidade Autónoma, e o 50% dos mesmos gastos para a distribución en Galicia.
>
> C/ *Axudas ás dotacións e investimentos para a Rede Galega de Teatros e Auditorios*, un concepto imprescindíbel no marco dunha próxima

[82] Vid. *Diario Oficial de Galicia*, venres 28 de abril de 2006.

reforma da Rede que esixiría dos seus xestores o acondicionamento dos espazos teatrais. O solicitante podía percibir ata un máximo do 60% do investimento a realizar, sempre e cando non excedese 30000 euros.

D/ *Axudas á programación de salas de teatro e artes escénicas –salas alternativas-*, acción que procuraba o correspondente incentivo á programación nos espazos de iniciativa privada, fóra da Rede, que o IGAEM semellaba confundir co termo máis específico de "sala alternativa". A estas concedíaselles un máximo de 40000 euros, sempre que non excedesn o 60% dos custos anuais de explotación, unha condición que reduce as posibilidades de amplos proxectos de exhibición de espectáculos con permanencia e continuidade.

E/ *Axudas para a actividade asociativa, universitaria e non profesional no ámbito das artes escénicas*, promovendo deste xeito espazos non necesariamente produtivos pero mediadores esenciais que, á súa vez, poden incidir na mellora das condicións de consumo e na xestión das dinámicas teatrais non escénicas, aínda que o IGAEM non especificaba que tipo de actividades e accións concretas promovería a través do máximo de 40000 euros por beneficiario sinaladas nas bases da convocatoria.

F/ *Axudas ao estudo e á investigación*, orientadas a outro mediador esencial, o educador e o académico e contribuíndo así á formación do canon e ao desenvolvemento do coñecemento teatral en Galicia. Destinábanse 6000 euros por beneficiario.

A nova convocatoria, aínda presentando ámbitos de acción ben interesantes, seguiu a promover unha xestión na que o subsidio público é o mantedor absoluto do teatro, con forma de finaciamento indirecto pero practicamente total e prescindindo da avaliación das rendibilidades que, aínda co apoio público, podería ir promovendo o desenvolvemento dunha verdadeira iniciativa empresarial nas compañías teatrais galegas cara ao que Francisco J. Sanjiao (1998b, 2007) denomina "financiamento directo", isto é, que

> as compañías teatrais inverveñen nun mercado idéntico a calquera outro mercado de productos, ofertando como productores un servicio e buscando no mesmo os recursos necesarios para poder desempeña-la súa actividade.

Neste caso, o autor propón como vías para resolver a carencia de capital inicial (imprescindíbel no caso do produto escénico, xa que os gastos xorden desde o momento inicial, mentres que os ingresos se obteñen cando o produto final xa está listo) tres opcións: o aforro, as doazóns (onde entraría a subvención pública ou a axuda dunha institución privada) e os recursos financeiros a crédito, coa garantía da futura explotación[83]. Nada impide, por outra parte, que sexan as propias institucións públicas, a través do IGAEM ou da Consellería de Cultura, quen asumen o papel que podería xogar calquera entidade de empréstito, mais coas condicións idóneas que permitiría a definición da Administración Pública como entidade non lucrativa. As institucións públicas poderían, así, estabelecer liñas de crédito preferente ás empresas escénicas cunha redución de intereses considerábel a respecto do mercado financeiro, ou mesmo acordar co sector privado un programa de empréstitos con apoio institucional. Finalmente, foi na convocatoria de 2008 cando o IGAEM incluíu na convocatoria de axudas unha liña de empréstito en convenio con Caixa Galicia, cumprindo, ademais, cunha das liñas estratéxicas declaradas no Plan Galego das Artes Escénicas. No momento de fechar esta tese, carecemos de datos que nos permitan estudar as consecuencias da medida no sistema teatral.

Sanjiao (1998: 74-75) xa sinalou hai tempo as vantaxes derivadas dunha opción como esta, pois supoñen unha mellora das dinámicas de produción e de consumo no sistema teatral galego. Así, para el, as

[83] É interesante que Francisco J. Sanjiao comenta a necesidade dun cambio de mentalidade para afrontar esta última vía. El fala, por unha banda, da imprescindíbel capacidade de garantía alén do plus de intereses que calquera entidade financeira esixirá por un premio. Pero por outra banda, fala dun aspecto que apunta directamente ao habitus do campo cultural galego e á importancia do capital simbólico nos produtos culturais: "Cambia-la consideración que do feito teatral teñen as xentes do teatro, deixando á marxe os valores culturais e sociais da súa actividade (e polo tanto o recurso ó finaciamento público) e centrándose na vertente empresarial da mesma. […] Polo tanto, ten que atenderse ós obxectivos económicos básicos presentes en calquera outra actividade empresarial; co emprego de recursos de produción (traballo, cartos, e capital) ofértase un servicio do que esperamos obte-los ingresos necesarios para poder vivir, á marxe de que esta actividade teña outras connotacións paralelas" (Sanjiao, 1998b: 73).

compañías poderían fuxir dos comportamentos estratéxicos, dedicándose libremente a proxectos estéticos ideados en función dos seus criterios e das súas posibilidades reais e evitando a creación de compañías que nacen e morren para unha convocatoria de subvencións; alén diso os mesmos recursos orzamentarios públicos permitirían o acceso de máis compañías ás axudas, ao tempo que se fomentaría un gasto e un deseño de orzamentos máis realista, pois o reembolso da cantidade percibida é indispensábel nesta opción mixta. Deste xeito, tamén a análise económica do sector teatral sería máis doada, pois a información proporcionada aos mercados financeiros ha de ser sempre obxectiva.

2.2.5 As institucións e a lexitimidade no sistema

A noción de institución xa foi amplamente definida no marco deste traballo e volveremos a ela nos próximos capítulos co fin de analizar en profundidade a acción das institucións (dependentes e non dependentes do poder político) como mediadoras nas dinámicas de difusión e desenvolvemento do teatro galego. Sinalaremos, con todo, algunhas xeneralidades sobre a institucionalidade teatral en Galicia que completen esta definición do teatro galego seguindo un criterio sistémico.

O primeiro factor que cómpre destacar é a chegada tardía da institucionalización ao sistema teatral galego. Fortemente condicionadas pola acción dos poderes públicos impulsada polas leis da democracia (a Constitución de 1978 e o Estatuto de Autonomía de Galicia de 1981), as institucións teatrais en Galicia xorden, por unha banda, da man da consideración do teatro coma servizo público, e por outra, da acción civil fortemente amparada polas axudas gobernamentais. Así, en Galicia non só dependen da administración política institucións teatrais de carácter xestor e produtivo coma o CDG ou o IGAEM, senón tamén outras

institucións para a creación do canon e para a organización interna de aspectos do sistema (produción, consumo) que, noutros espazos culturais, son moito máis independentes da administración pública.

A creación do Centro Dramático Galego en 1984 dependeu nunha medida importantísima dun pacto entre poder político e profesión teatral, cuxo peso reinvidicativo condicionou eses primeiros procesos de institucionalización do teatro galego baixo a crenza de que só o ámbito público podería soster a actividade dun sector emerxente como era o teatro. Porén, naquelas primeiras tentativas faltou a creación doutras institucións públicas que, ausentes ou xurdindo de vagar aínda na actualidade, parecen imprescindíbeis para o pleno desenvolvemento do sistema teatral galego: a Escola Superior de Arte Dramática, a aparición de compañías residentes con sustento público ou a redefinición do oficio de programador teatral son exemplos significativos.

O CDG nacía así co aparente entusiasmo dunha profesión que asumiu o teatro público coma proxecto propio e como referente de todo o teatro. Isto converteu o CDG na cabeza visíbel dun teatro que, co tempo, debería ter estabelecido camiños paralelos entre teatro de iniciativa pública e de iniciativa privada, procovando, daquela, unha descompensación nos criterios para a conformación do canon, fortemente condicionado pola actividade do CDG, e restando así relevancia a outras institucións fundamentais para a definición dos criterios do canónico en calquera sistema teatral e que en Galicia amosan un funcionamento deficitario ou problemático: a crítica, os premios ou a acción editorial, por exemplo. De feito, a miúdo se lle esixe ao CDG unha xestión que vai máis alá da súa propia definición como compañía pública, isto é, estritamente como unidade de produción teatral (por exemplo, como entidade que editaba libro teatral). Estas expectativas postas sobre o CDG denotan que aínda non foi nin ben definida nin ben entendida a función das institucións públicas do sistema teatral galego, encargadas da promoción, a xestión e a organización dun sector no que a creatividade corresponde aos produtores, non ás institucións, aínda existindo institucións cunha función produtiva coma o CDG.

Desde 1989, Galicia conta cun Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais (IGAEM) que integra na súa estrutura orgánica o CDG (agora mesmo vencellado ao Salón Teatro como sala en propiedade), igual que outras compañías *nacionais* (a de danza no Centro Coreográfico de Galicia, a música no Grupo de Música Tradicional, e tamén a Feira das Artes Escénicas de Galicia e o Centro de Documentación das Artes Escénicas e Musicais). Deste modo, a estrutura das institucións públicas do sistema teatral galego semella insistir no CDG como unidade de produción e no IGAEM como instancia superior encargada da xestión, a promoción e o arbitrio dos distintos ámbitos do teatro.

Do IGAEM tamén depende outra das institucións fundamentais do sistema teatral galego, a Rede Galega de Teatros e Auditorios, creada en 1997 e formada por 45 puntos repartidos por toda Galicia. Estes lugares comprométense coa súa adhesión á programación de teatro nos espazos correspondentes a través da habilitación dos mesmos e a través da contratación dun técnico cultural encargado da xestión. Os gastos repártense entre o IGAEM e o Concello en cuestión. Así, dependendo das características dos espazos teatrais, naceu unha "Rede A", formada polos principais teatros de Galicia (en cidades e grandes vilas, fundamentalmente) e unha "Rede B", formada polos espazos de municipios máis modestos, con salas que son en realidade continentes multiusos que, desde o principio, causaron as queixas da profesión sobre as condicións de traballo neses espazos da Rede.

Pero os procesos de institucionalización do teatro non dependen só do ámbito público do sistema. Este desenvolveu outras entidades que contribúen á lexitimación e canonización do teatro galego, así como á súa organización e xestión nunha actividade paralela á das institucións públicas do poder político. Entre estas son esenciais, por exemplo, as institucións propias da profesión teatral, unha entidade de vital importancia no proceso de conformación do propio sistema desde que, a fins dos setenta, os primeiros grupos independentes se profesionalizaron convertindo o teatro no seu sustento económico. Da acción conxunta dos profesionais xurdiron os primeiros proxectos de estabilización e de

formación teatral (o proxecto Teatro do Estaribel, por exemplo, ou as sucesivas propostas para a creación de escolas de teatro integradas nos distintos planos de formación regrada), mesmo a propia creación do CDG. Neste contexto, interésanos especialmente a creación, en 1989 da Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena de Galicia que, actuando como entidade de defensa e reivindicación dos profesionais do teatro, tamén é un catalizador fundamental dos camiños do teatro a través da publicación da súa revista *Escaramuza* e a través dalgunha publicacións coma os cadernos *Cidadanía e teatro*. Tamén ten que ver coas reivindicacións da profesión a Asociación de Compañías Profesionais de Teatro de Galicia (ASCIPROTEGA), creada en 2002. Do mesmo xeito, é reseñábel que o teatro *amateur*, actividade esencial nos procesos de animación sociocultural e nas dinámicas de fidelización e formación de públicos, tamén creou en 2001 a súa asociación, a Federación Galega do Teatro Afeccionado (FEGATEA), que promove festivais e foros de encontro e formación de grupos afeccionados.

Non debemos esquecer as institucións do sistema orientadas cara ás dinámicas de canonización como proceso consciente e realizado fundamentalmente desde axentes que ocupan posicions de poder lexitimador no centro do sistema. En Galicia os fundamentais son os premios e a crítica.

Xa sinalamos a importancia do premio coma estímulo da produción teatral e, de feito, é esencial indicar que practicamente tódolos autores do teatro galego se deron a coñecer a través dun premio, sexa aquel primeiro Premio Abrente dos setenta, sexa o Premio de Teatro Breve da Escola Dramática Galega (durante os oitenta), ou o Premio Biblioteca do Arlequín (que creou a editorial Sotelo Blanco para promover a súa colección de teatro), ou os actuais premios vencellados a institucións públicas: o Álvaro Cunqueiro de Textos Teatrais (convocado polo IGAEM) e o Premio Rafael Dieste de Teatro (convocado pola Deputación da Coruña). En canto ao ámbito escénico, o espazo ocupado polo premio é sensibelmente menor, de modo que o prestixio do repertorio ten máis que ver cunha fórmula de canonización do ámbito

literario, ca do propio ámbito escénico, onde só cabe citar os premios Compostela de Teatro e os María Casares, da propia Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena de Galicia, ou o Premio Maruxa Villanueva de Interpretación Teatral, convocado polo Concello de Padrón.

O premio, na cultura galega, non só dota de prestixio e vai situando as súas obras e autores en posicións centrais do sistema ou no canon, senón que outorga unha visibilidade que, doutro xeito, sería difícil de conseguir nun sistema no que a cultura ocupa un espazo marxinal na prensa e nos medios audiovisuais, tendo en conta, ademais, que ser visíbel é *existir* como referente da cultura e das artes. Así, o artista ou o intelectual en Galicia non teñen facilidade para desenvolver os labores de creación de opinión e revisión crítica da sociedade que é normal e esperábel na súa actividade. Por isto, o premio como acontecemento (igual que a estrea) constitúe unha importante ocasión para converter o teatro e os seus artífices en referentes efectivos para o público. O estímulo á produción en principio persoal que é un premio (tanto pola satisfacción do recoñecemento como pola contribución económica) convértese así nun estímulo para todo o sistema que atopa no acontecemento unha oportunidade para resituar posicións e iniciar dinámicas.

Alén diso, o premio vencéllase a unha entidade que, no sistema teatral galego, como veremos, ten un funcionamento institucional, o sistema editorial, un espazo que, se ben debe ser definido en termos de mercado dentro do sistema literario, convértese nunha institución do sistema teatral en virtude da súa lexitimidade canonizadora, fortemente vinculada, á súa vez, ao sistema de premios, que a miúdo converten a edición da obra en modalidade de galardón. Con todo, desde 2000, editoriais coma Tris Tram ou Biblioteca-Arquivo Francisco Pillado Mayor, especializáronse na edición de libro teatral, iniciativa á que suman coleccións específicas a xa tradicional Xerais (con "Os libros do CDG"), Galaxia, Espiral Maior e Laiovento.

A actividade da crítica ten que ver cos problemas da prensa e dos medios que impiden a visibilidade e as posibilidades de acción dunha institución fundamental nos sistemas teatrais normalizados. O exercicio da crítica teatral non adoita atoparse entre os espazos xornalísticos privilexiados pola prensa, senón entre as seccións desenvolvidas con condicionantes de todo tipo. Tendo en conta que o artigo cultural adoita ser un *totum revolutum* que se integra nas seccións (a miúdo mesturadas) de cultura e sociedade e no que cabe desde a noticia ata a crítica, pasando pola entrevista, a crónica e a opinión, é necesario indicar a capacidade desorientadora propia da (des)organización dunha prensa que prioriza o acontecemento na noticia cultural, contribuíndo así á súa consideración como un evento de carácter máis social ca propiamente cultural. Así se explica a maior atención ao CDG coma institución do teatro público e á estrea ou ao festival coma acontecementos.

Efectivamente, a crítica teatral é unha das entidades que máis acusa a heteronomía do sistema teatral a respecto do literario, pois a forma de lectura e interpretación que se deriva dela é textocéntrica e filolóxica, unha filoloxización coherente cunha función da crítica esperábel no sistema teatral galego: capacitalo para a resistencia ao poder antinormalizador do conflito. A crítica busca, así, a creación dun canon de carácter autorreferencial, esencialmente literario e en galego. Isto ten consecuencias nas formas de atención ás obras, xa que existe certa tendencia a prestar atención á relación entre texto e espectáculo como ideal metodolóxico. Porén, cada vez os críticos renuncian menos a elaborar unha interpretación de carácter étnico en boa parte das producións sobre as que escriben. E finalmente, hai quen sobreentende tanto a presenza do texto coma a influencia cultural do contexto para centrarse na construción visual do espectáculo. Nun estudo sobre a crítica na prensa, concluímos (López Silva, 2004a) que a preocupación dos críticos do sistema teatral galego se centra en catro eixes temáticos esenciais que denotan os ámbitos de conflitividade que xa se comentaron: a preocupación polo público, a definición do sistema teatral, o CDG e o conflito lingüístico. En Galicia, a crítica non está erixida coma discurso social con transcendencia pública. Trátase dun discurso

cuns receptores que pertencen ao campo cultural que lles serve como obxecto de estudo e mesmo nese caso non existe unha plena confianza na súa capacidade mediadora para a produción e consumo, ou entre teatro e sociedade, xa que nin os espectadores convencionais atopan a continuidade crítica necesaria para entendela como discurso con capacidade de incidencia sobre o sistema, nin os produtores poden contar con ela coma espazo constante desde onde estabelecer unha vía de diálogo co público.

Tamén as entidades regradas para a formación teatral son consideradas institucións para a promoción dun determinado canon. Non falamos só da presenza de materias *sobre* teatro (fundamentalmente Historia do Teatro ou Teoría do Teatro) e de práctica teatral en planos de estudo tanto na ensinanza primaria e secundaria coma na universidade (máis ben ausentes), senón que nos referimos en especial á recentemente creada Escola Superior de Arte Dramática de Galicia (ESAD).

A formación, en termos institucionais, ten dúas consecuencias esenciais: por unha banda, crea conciencia de profesión entre os axentes implicados no campo teatral, e por outra, permite a súa clasificación en termos cualitativos. Evidentemente, vista desde este punto de vista, a formación profesional proporcionada pola ESAD pode ser tamén un instrumento de control, como ben indica Gisèle Sapiro (2003a: 445), falando do campo literario:

> As they ensure a certain homogeneity of professional recruitment, these means help to limit heretical behaviors or to track them down more easily. This is especially true of literary activity, access to which is not regulated by an organized training or a formal title (such as diploma), as opposed to the 'professions'"

A importancia de entidades formativas en calquera sistema teatral ten sido amplamente comentada polos principais dinamizadores escénicos de Europa, sendo xa conscientes da súa necesidade en pleno *boom* escénico do primeiro terzo do século XX, onde se xestaron as

primeiras escolas modernas. Como indicaba Jacques Copeau[84] nun artigo publicado en 1936 no xornal arxentino *La Nación*,

> Reorganizar el teatro significa ante todo concederle sólidas bases profesionales, y para que esta reforma sea eficaz y sincera creo indispensable la creación de una gran escuela del Estado o instituto de arte dramático que sea una fuente de cultura, un punto de contacto, un medio de cooperación humana y artística y también de creación colectiva para todos los artistas, artesanos, intelectuales y obreros de la profesión.

A creación dunha Escola de Arte Dramático era unha reivindicación tradicional do sector teatral galego, que sempre entendeu que esa institución sería esencial para normalizar o teatro por diversas vías:

a) Faríao visíbel

b) Daría lugar á existencia de profesionais en competencia, debidamente formados, que sentarían as bases para a mellora cualitativa dos produtos teatrais.

c) Posibilitaría o xurdimento dunha crítica especificamente centrada no feito teatral galego, coas súas propias canles de difusión e de reflexión no marco de publicacións e foros de debate directa ou indirectamente vinculados á Escola.

d) Sentaría as bases para unha posíbel definición dun canon teatral galego.

En 2005, finalmente, crearíase en Vigo a ESAD de Galicia, sentando as bases para o cumprimento desas expectativas. Nos próximos anos cumprirá observar, polo tanto, as dinámicas que é capaz de xerar a Escola e, asimesmo, as consecuencias da mesma na definición dos valores e das calidades que caracterizarán o teatro galego.

[84] Copeau fundou en 1916 a Escola do Vieux Colombier, seguindo a influencia recoñecida de Edward Gordon Craig, quen creou en Florencia, en 1913, The School for the Art of the Theatre.

3 As institucións políticas e o campo do poder

Os procesos de institucionalización teñen lugar en relación cos aspectos social, económico, simbólico e político propios das dinámicas que interactúan no campo cultural[85]. Cada un destes aspectos determina funcións principais nas institucións xeradas pola sociedade co obxectivo de incidir nun sistema artístico concreto, unhas funcións que orientan e definen os mecanismos de *mediación* postos en marcha por cada unha desas institucións. Analizaremos agora o papel xogado polas institucións políticas estatais e autonómicas no sistema teatral, xerando formas de gobermentalidade e políticas culturais como fórmula de mediación e estabelecendo unha ponte entre o teatro e o campo do poder que, dun xeito ou doutro, determinará as características doutras institucións do sistema teatral e condicionará profundamente outras fórmulas de mediación.

España é un caso exemplar canto á importancia das circunstancias contextuais no deseño de políticas culturais. Na década que seguiu á II Guerra Mundial, no tempo no que os países europeos, liderados por Francia, tomaban conciencia da utilidade de empregar a cultura coma arma de acción política, a España de Franco vivía sumida (aparentemente *sine die*) na súa propia reconstrución, na autarquía e na censura, unha censura que converteu toda política cultural nun instrumento ao servizo da intervención estatal e o control ideolóxico. Non será ata a morte de Franco, coa Constitución de 1978, cos Estatutos de Autonomía (aos que se transfire a lexislación en materia cultural) e, sobre todo, co primeiro goberno socialista, que se comece unha acción cultural desde os poderes públicos orientada a actualizar tódolos aspectos da cultura, as artes e a

[85] Vid. Capítulo 1.2.

vida intelectual en España. Lluis Bonet (1999: 91) resume os corenta anos de ditadura en termos polío-culturais:

> Ninguna personalidad del régimen llega a ejercer un liderazgo intelectual claro en el ámbito cultural, ni es posible hablar propiamente de una política cultural franquista más allá de la defensa del tradicionalismo, de un folklore andalucista uniformizante y de un anacrónico espíritu patrio.

Efectivamente, o franquismo sostivo certas accións vencelladas ao control do ámbito cultural e educativo a través das estruturas do patido falanxista FET-JONS (a Sección Femenina, a Organización Juvenil Española [OJE], e o Sindicato Español Universitario [SEU], fundamentalmente). O goberno, ademais, creaba en 1951 un Ministerio de Información y Turismo que, con Rafael Arias Salgado, centraba a xestión na propaganda e na censura pero, sobre todo, axiña controlou os medios de comunicación a través do monopolio de Radio Televisión Española, alén de estabelecer unha política de forte proteccionismo do cine nacional, controlado a través de dous medios sutís, mais eficaces: a subvención (previa e posterior censura) e a dobraxe (a través da que se permitiu a censura sobre o cine estranxeiro). Cómpre ter en conta, con todo, que actividades (fortemente burocratizadas, por certo), coma a conservación do patrimonio ou a xestión dos museos e bibliotecas, eran competencias do Ministerio de Educación. Adoita admitirse que a chegada dun novísimo Manuel Fraga Iribarne ao Ministerio de Turismo foi un paso adiante cara a unha actitude máis liberal, aínda que tamén é certo que a súa modificación da Ley de Prensa non eliminou a censura. Nesta altura, Fraga herdaba os ecos da democratización cultural que soaban por Europa a través da rede de máis de 4000 teleclubes ciscados por todo o Estado, entidades que, finalmente, non serviron nin para a difusión nin para a animación cultural no sentido da rede de Maisons de la Culture que se amosaban coma distante modelo no que Fraga se inspirou.

Á chegada da democracia, Francia era o modelo a seguir[86], cunha tradición na que a política cultural se convertera en verdadeiro estandarte do progresismo gobernamental desde a creación do Ministère d'Affaires Culturelles en 1959 (co escritor André Malraux coma ministro e man dereita de Charles de Gaulle). Pero as características específicas do Estado español (plurilingüe) e, sobre todo, o retraso da chegada da democracia, fixeron que a acción político-cultural sexa aínda hoxe heteroxénea, incidindo sobre diversos campos de acción, tratando de poñer ao día cada un deles para acadar o ritmo dos veciños europeos, especialmente desde o ingreso na Unión Europea en 1985.

A influencia francesa, polo tanto, será esencial para comprender os procesos de institucionalización e de estabelecemento de políticas culturais tanto na España posfranquista coma na Galicia postautonómica, unha influencia que deixa unha forte impronta tanto nas prácticas de xestión coma na propia construción conceptual do aparello institucional do teatro en Galicia e en España, fortemente baseado en conceptos de influencia gala, coma "democracia cultural", "democratización cultural", "acción cultural" e "animación", dos que xa temos falado e aos que aínda volveremos.

[86] Hai uns anos, Xan Bouzada xa sinalaba a necesidade de encetar liñas de investigación que comparasen a influencia gala na política cultural española: "[…] we have also set out to establish two streams of thought which, in our opinion, required or indeed now require a more specific treatment. We refer to the specific correlation between the French and Spanish experiences, and to the contextual framework defined by an increasing globalisation process, where the current spread of autonomous cultural values in Spain has occurred." (Bouzada, 1999: 453) De feito, a Transición e os primeiros gobernos socialistas non son o único momento no que a política francesa en materia cultural serve de exemplo: a creación das Academias no século XVIII ten que ver coa influencia da Ilustración en España e unha *mode* francesa que chegaba, ademais, coa dinastía dos Borbóns.

3.1 A conceptualización da cultura e do teatro como bens públicos

3.1.1 A rendibilidade da cultura nos actuais estados de benestar

Se a organización formal tanto da política cultural coma da planificación da cultura teñen lugar nas institucións, estas, por definición, responderán a necesidades de carácter público (comunitario), sexan de iniciativa estatal ou de iniciativa privada. Desde esta perspectiva, a conceptualización da cultura e, dentro dela, do teatro coma un ben público ten que ver con esta vontade cidadá das institucións que xestionan estas actividades. Tanto é así, que a Agenda 21 que se citou na fin do capítulo anterior, e tendo en conta outros textos legais internacionais como a propia Carta dos Dereitos Humanos, estabelece a necesidade de entender a cultura como un ben público incluso máis alá da súa conceptualización ética e cívica, senón desde un punto de vista puramente económico. De feito, o seu artigo 20 di: "Garantizar la financiación pública de la cultura mediante los instrumentos necesarios". É así como a cultura vai tomando forma dentro do que entendemos por "Estado do benestar" (a miúdo a forma contemporánea da utopía), mesmo como criterio diferenciador de clases ou niveis de vida.

É evidente que esta concepción da cultura ten unha rendibilidade no eido político, tirando partido do capital simbólico presente na cultura e na súa capacidade identitaria. Así, a acción cultural nas sociedades occidentais faise esencial para comprender a relación que hai entre a xestión cultural e as nocións (tremendamente útiles en política) de *cidadanía* e *etnicidade*, que representan, respectivamente, as vertentes política e persoal do eu, a primeira, como condición para un exercicio responsábel dos dereitos e obrigas dos membros dun Estado, e a segunda, como condición deses cidadáns en tanto que pertencentes a unha identidade que determina a súa relación coas actividades culturais xeradas polo seu sistema.

Neste sentido, Jim McGuigan insiste na importancia da *comunicación simbólica* como fin en si mesmo da acción cultural levada a cabo desde as institucións. Isto quere dicir que os produtos culturais van moito máis alá do sentido antropolóxico e mesmo funcionalista polo cal serven á rede de relacións estabelecida pola propia sociedade. A súa capacidade para xerar significados ten sentido desde unha perspectiva puramente creativa, e desa creatividade dependerá a propia definición identitaria, mesmo étnica, da sociedade (McGuigan, 1996: 6):

> Film-making and cinema-going are socio-economic activities but they are, none the less, distinguishable from the production and consumption of commodities specifically to sustain life, such as food, or products that function routinely as means rather than ends in themselves, such as transport systems.

A comida e o transporte posúen significado, di McGuigan, pero, a diferenza do cine, esa non é a súa principal *raison d'être*. A creación simbólica de significados e a súa utilización como ferramenta de comunicación é, como indicou Jürgen Habermass, unha condición propia da *esfera pública* nas sociedades actuais; alén diso, é a base para entender o poder presente na posesión do capital simbólico. Isto é o que provoca, para McGuigan, a inseparabilidade dos estudos culturais e os estudos politolóxicos, xa que a implicación da cultura na sociedade vai moito máis alá da súa función, digamos, creativa, xa que está na base dos conflitos sociais e das accións administrativas xeradas polas institucións. É por isto polo que McGuigan fala dunha disciplina "híbrida" ideal, que, no marco metodolóxico dos *cultural studies*, integre esta estreita relación coa política: os *cultural policy studies*[87].

Unha das características principais desta disciplina está en partir da base de que existe "a discursive shift from 'state' to 'market' *within* the

[87] Jim McGuigan explica en múltiples lugares en qué consiste esta achega disciplinar: "From a policy-oriented perspectie in cultural studies, the angle of vision is shifted partially from attention to the cultural text and its meaningfulness in order to open up questions concerning the *conditions of culture*; and, in this, yet a more general sense, it has a close affinity with the political economy perspective on communications and culture. That is what cultural policiy is principally about, the conditions of culture, the material and, also, the discursive determinations in time and space of cultural production and consumption. […] Fundamental to the position on cultural policy stated in this book, then, is the normative view that, in a democratic society, 'the public will', however that is understood and constructed, should decisively influence the conditions of culture, their persistence and their potential for change" (McGuigan, 1996: 22).

public sector" (McGuigan, 1996: 52), de xeito que o estudo dos produtos culturais deberá dar conta dos cambios experimentados na noción de *cultura pública* en función desa mudanza que conduce directamente á preeminencia das *industrias culturais*, especialmente nas sociedades máis dominadas polo capitalismo extremo ou unha xeneralización a tódolos ámbitos da lóxica do mercado, coma na sociedade norteamericana, onde a rendibilización económica de calquera aspecto da vida se ve fortemente apoiado por un patriotismo utilitario con fortes implicacións simbólicas que, finalmente, son as que xeran rendibilidade económica[88].

Alén diso, ese *patriotismo rendíbel*, que non é outra cousa ca unha identidade altamente dotada de capital simbólico en versión americana e ultracapitalista, sería imposíbel sen a acción das institucións e dos procedementos públicos e políticos orientados cara a ese obxectivo. Ese é xustamente o acerto na metodoloxía de McGuigan que apreza Xoan González Millán cando reflexiona sobre a cultura pública en contextos periféricos coma o galego (González Millán, 2002: 252):

> Este enfoque, pola súa insistencia nos procesos de institucionalización, que son unha dimensión fundamental na articulación dunha cultura pública, incluso naquelas que, como a galega, a penas lograron consolidarse como tales ata décadas moi recentes, é unha excelente vacina para evitar ou bloquear a tentación culturalista, e sobre todo para insistir nos múltiples tipos de conflictividade entre discursos, ideoloxías e intereses que, máis alá da reducción técnica a que pretende sometela a administración estatal, caracteriza toda política cultural. [89]

[88] Como indica McGuigan (1996: 117), "Formation of the modern nation-state is linked to the rise of capitalism and the role of print media in facilitating trade and producing an imagined community. […] Patriotism has a necessarily symbolic dimension that is made concrete literally in monuments of a nationhood forged and safeguarded by war."

[89] Con esta afirmación, González-Millán realiza unha comparación implícita a respecto das teses de Donald Horne (1994), quen no seu libro *The public culture*, tamén reflexiona sobre o artellamento da noción de "cultura" nun sentido étnico e económico nas sociedades contemporáneas, mais nun ton moito máis ideolóxico e menos analítico ca Jim McGuigan. O esforzo "comprensivo" deste último en relación cos movementos de emerxencia cultural e nacional, fronte á tendencia de Horne, ideolóxicamente máis reticente a aceptar o poder conformador de culturas das vindicacións nacionalistas e metodoloxicamente menos politolóxico e máis ideolóxico (baséase no estudo dos "mitos culturais" das sociedades analizadas), fai que González-Millán se sinta moito máis achegado ás teses, por outra parte máis actualizadas, de Jim McGuigan.

Desde perspectivas coma estas de Jim McGuigan e de Xoán González-Millán é sinxelo entender a posición da cultura coma ben público nas actuais sociedades occidentais, incluso a pesar, como ten indicado Bruno Frey, da contradición presente no feito de que haxa que pagar unha localidade por bens definidos como públicos e, polo tanto, como dereitos. Para Frey, a arte é de natureza colectiva, no sentido de que ninguén, incluídos aqueles que non poden pagar para posuílo en propiedade, pode ser excluído do seu desfrute, e tamén no sentido de que o consumo dunha persoa non reduce o consumo doutros. Porén, a fórmula de consumo do teatro si é *rivalista*, pois aqueles que ocupan unha butaca ou aqueles que visitan un museo, di Frey, ocupan un espazo que xa non vai estar dispoñíbel para outros (Frey, 2003b: 391).

Este paradoxo *comercial* de certas formas artísticas é o que suscita as reflexións sobre o sentido público dun teatro que, se ben en termos abstractos debe ser considerado como un dereito cidadán de acceso universal, na praxe concreta propón os problemas derivados da súa conversión en sector profesional e en mercado. O problema, con todo, non é diferente daquel que se ten exposto tamén en relación coa sanidade ou a educación, e de aí que as fórmulas para resolvelo, no eido cultural, non difiran gran cousa das propostas en diferentes Estados para os outros dous ámbitos considerados, xeralmente, como dereitos cidadáns: existe un dereito de desfrute e acceso á cultura que se considera universal, pero o consumo de certas formas artísticas e de produtos artísticos considerados de alta calidade, porén, está condicionado por factores de carácter económico, de xeito que o poder adquisitivo, unha vez máis, determina *graos* no acceso á cultura. Aquí, de feito, xorde outro paradoxo, o do financiamento da cultura, pois a miúdo permitir que uns paguen polo acceso a bens considerados "alta cultura", permitirá que os demais poidan acceder gratuitamente a outros discursos e produtos culturais cuxa rendibilidade se ve compensada pola capacidade adquisitiva das minorías. Velaí cómo as dinámicas de *distinción* e as diferenzas entre os campos de produción restrinxida e produción maioritaria dos que falaba Pierre Bourdieu e que xa temos comentado, se

ven intensificadas nun nivel estrutural moito máis amplo ca o puramente psicolóxico ou sociolóxico.

Os Estados, en función da consideración máis ou menos pública que queiran facer desa cultura, determinarán, a través das súas políticas e do seu artellamento institucional, as fórmulas de acceso ao consumo cultural. Nesas fórmulas, polo tanto, poderá prevalecer unha vontade de acceso maioritario, de tal xeito que o Estado asuma os custos en función dunha consideración da cultura coma un dereito social ou un servizo que o cidadán non terá que *adquirir*, senón ao que terá libre acceso, como ocorre coa sanidade ou a educación naqueles Estados nos que se aplica a estes ámbitos a mesma filosofía con políticas de fondo contido social(ista). Pero tamén existen Estados nos que o acceso á cultura está garantido mais en diferente grao, entendendo que a cidadanía debe poder acceder a unha modalidade cultural, digamos, básica, mentres que o desfrute doutras fórmulas de produción deberá ser aboado e dependerá da capacidade adquisitiva. Esta última consideración é propia das conceptualizacións extremas do capitalismo.

En Europa, non houbo lugar para este capitalismo extremo que si tivo éxito noutros espazos (nomeadamente os Estados Unidos de América) ao longo da segunda metade do século XX por contraposición ao comunismo durante a Guerra Fría. Unha concepción do acceso á cultura en función do nivel adquisitivo de poboacións entendidas coma consumidores máis ca coma cidadáns batía de fociños en estados coma Francia, Italia, Alemaña, a España posfranquista ou incluso o Reino Unido, con políticas marcadas polo obxectivo de definir *sociedades de benestar* nas que o Estado se concibe como protector e garantía de acceso a bens considerados dereitos básicos que non poderán ser obxecto da lóxica mercantil da oferta e da demanda (entre outros, a educación, a sanidade, a cultura ou mesmo a vivenda).

En cultura, unha conceptualización deste tipo non está exenta de problemas, especialmente naqueles produtos culturais que xorden dunha fórmula de produción *a priori* deficitaria como é o teatro. Pero, aínda así, en Europa, por regra xeral, prevaleceu unha concepción da relación entre

a cultura e o Estado fortemente debedora da democratización cultural como fórmula política.

Efectivamente, cando André Malraux decreta as atribucións do Ministère d'Affaires Culturelles, este, como tal, era novidoso na moderna organización política do Estado. Por isto, esa institución senta as bases que rexerán a conceptualización da política cultural francesa en toda a segunda metade do século xx, non sen discrepancias, debates e precisións, por suposto. Malraux pretendía

> Rendre accessible au plus grand nombre les oeuvres capitales de l'humanité et d'abord de la France, assurer la plus vaste audience au patrimoine culturel et favoriser la création d'oeuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent.[90]

Nesta definición inicial está ausente o termo "democratización" (que si se empregou pouco despois de Malraux) de xeito que "accesíbel", no discurso do ministro, ten máis que ver con conseguir a *dispoñibilidade* dos públicos de cara á oferta cultural ca cunha cuestión de orde ideolóxica que enche de matices o concepto *democratización cultural*. De feito, Olivier Donnat ten sinalado que a principal preocupación de Malraux foi dotar o conxunto do territorio nacional de equipamentos culturais para impor a universalidade da arte e facer retroceder o espírito diferencial das provincias. Malraux foi, así, o ministro que dispensaba símbolos para unha Francia que, trala ocupación nazi, percibira a importancia de adquirir elementos de identidade. Deste xeito, a posíbel democratización, nun sentido positivo, estaría filtrada por un interese unificador que, á hora de evocar a redución das desigualdades de acceso á cultura, se refería máis a cuestións xeográficas ca sociais.[91]

Este feito explica, en parte, que a conceptualización da política cultural española trala Transición recollese das primeiras accións francesas o que estas tiñan de utopía igualitaria coma fin en si mesma

[90] Citamos a partir de Donnat, 2003.

[91] "[…] comment en effet ne pas s'interroger sur le sens qu'il convient de donner à la formule "rendre accessible les grandes oeuvres de l'art et de l'esprit"? Faut-il l'entendre dans un sens minimal – rendre possible l'acceès à ceux qui ont un "désir" de culture en veillant à une répartition équitable des équipements sur le territoire et en pratiquant des tarifs "raisonnables" – ou au contrarie lui donner une acception plus ambitieuse comprenant l'obligation d'agir sur les coditions mêmes de la production du "désir" de culture en s'attaquant aux causes de son inégale distribution?" (Donnat, 2003: 11)

dunha política cultural, mais baseando a xestión práctica en conceptos e liñas de acción (tamén francesas) algo posteriores, de cando a propia teoría política non se contradicía co espiñento tema da organización territorial do Estado español.

A ideoloxía de "saúde cultural" emanada das teses de Malraux estivo na base, como veremos con certo detenemento, dun emprego valorizante da cultura nos primeiros gobernos do PSOE que, á súa vez, evocaba máis ou menos explicitamente a importancia histórica da promoción educativa e cultural no goberno da República. Esta fórmula de evocación, evidentemente, ía máis alá da xestión das artes, as letras e a vida intelectual, e remitía directamente á etapa perdida trala Guerra Civil nunha época na que o "pacto da Transición" se extendía a certo silencio sobre o pasado e, sobre todo, a un consenso constitucional que superase as "dúas Españas" xurdidas na Guerra Civil. Nunha España que procuraba pechar feridas e que tentaba reconstruírse a partir das propias cinzas, era útil o discurso idealista de Malraux polo cal as artes servirían como comuñón de civilizacións grazas ao poder da cultura para fundamentar un sentimento de copertenza e mesmo de identidade, para facilitar a vida conxunta dunha comunidade que, malia as diferenzas, comparte crenzas e valores.

Así, igual que a cultura conseguiu intervir na ideoloxía gaullista coma un medio particularmente eficaz de unificación (Caune, 1999: 146), tamén na Transición española e, algo despois, nos primeiros gobernos socialistas, se procurou esa mesma utilidade na construción da España plural da esquerda e das autonomías, así que o Ministerio de Cultura é unha institución real desde o primeiro momento[92]. Por iso, as ambicións francesas dos activistas da "causa cultural" dos anos sesenta foron aplicábeis aos desexos dos construtores do Estado das Autonomías en España; tratábase, como sinala Donnat, de acrecentar o número de persoas con acceso á cultura, de modificar a composición sociodemográfica dos públicos insistindo especialmente nas categorías

[92] O Ministerio de Cultura de España créase en 1977, en virtude do Real Decreto 1558/1977. Nun principio era chamado Ministerio de Cultura y Bienestar, mais este nome foi sustituido polo actual, moi pouco despois (Real Decreto 2253/1977).

poboacionais menos orientadas cara ás artes e de formar e fidelizar os recén chegados (inmigrantes) para facer deles un público a un tempo informado e regular (Donnat, 2003: 13).

Cómpre non esquecer que, nun momento dado, a toda a efervescencia teórico-política sobre o feito cultural hai que engadirlle as mudanzas que chegan con maio do 68 e que, sen ningunha dúbida, inflúen de xeito esencial na teorización política dos novísimos dirixentes socialistas que chegan ao poder en España en 1982. Efectivamente, nese momento, vencellada á noción de "cultura de clase", triunfou a certeza de que a emerxencia das industrias culturais e das fórmulas innovadoras da arte máis recente estaban a mudar o sentido universalizante de cultura no que se asentaba a "democracia cultural" que baseaba o discurso da política cultural francesa desde André Malraux. É así como se pasa a un novo concepto a comezos dos anos setenta: o "desenvolvemento cultural" que denotaba un proxecto ambicioso que foi útil na construción do Estado das Autonomías: a transformación da sociedade a través da cultura.

Pero a crítica cultural que confluía coa teorización político-cultural dos sesenta en conceptos coma o de "ocio creador", por outra parte, tamén podía constituír en certos aspectos un ataque aos propios presupostos da utopía cultural de Malraux. Non esquezamos a célebre cita de Adorno, "Ben atada e administrada e concienzudamente calculada, a cultura morre de inanición" (Adorno, 1969: 215), unha máxima que resume en si mesma a desconfianza do grupo de Frankfurt na burocratización da cultura e na súa cousificación, factores que, para estes filósofos, conducen á perda do sentido crítico sobre a cultura e, en definitiva, sobre a propia sociedade[93], dando lugar á reprodución das

[93] "La castración de la cultura, que provoca la irritada pasión de los filósofos desde tiempos de Rousseau y de la selvática sentencia sobre "el siglo de la tinta de imprimir", pasando por Nietzsche, hasta los misioneros del engagement por el propio engagement, se debe al propio desarrollo de la cultura como tal, para ser cultura, y a su enérgica y justificada oposición a la creciente barbarie del predominio de lo económico en su mundo. Lo que parece decadencia de la cultura es su puro llegar a sí misma. La cultura no puede divinizarse más que en cuanto neutralizada y cosificada. El fetichismo lleva a la mitología. Los críticos culturales suelen embriagarse con ídolos, desde los prehistóricos hasta los de la cálida época liberal —ya evaporada— que, en el momento de sucumbir, exhortó a meditar en el origen. Y como la crítica cultural se subleva contra la progresiva integración de toda conciencia en el aparato de la producción material, pero es incapaz de comprender éste, se vuelve hacia atrás, engatusada por una promesa de inmediatez." (Adorno, 1969: 213)

categorías sociais dominantes e convertendo así a arte en mercadoría (Adorno, 1969: 208).

Esta forma de entender a cultura desde a perspectiva do cambio social e da total democratización conducente á utopía da liberdade, encóntrase, na miña opinión, no fondo das posicións da chamada "cultura para todos" que, unha vez máis, triunfa en Francia arredor da Revolución do 68. Créanse, por exemplo, os Centros de Acción Cultural coma fórmulas de implicación das institucións locais na política cultural, unha fórmula que, finalmente, non atopa a continuidade esperábel[94]. Presupostos deste tipo, de feito, non son alleos á conceptualización da liberdade que xorde do rexeitamente dos totalitarismos do século xx, como ben indica Robert Abirached (1998: 30) explicando, xustamente, un dos proxectos herdeiros desa forma de entender a cultura coma entidade igualadora e enriquecedora para todos, o de Jean Vilar:

> Pour réconcilier le monde du travail et la culture, il paraît nécessaire d'inventer de nouvelles procédures d'appropriation des oeuvres de l'esprit et de l'imagination, qui devraient permettre à chacun et à tous l'accès à une vraie et neuve liberté.

En España, porén, esta sensación bateu frontalmente co franquismo e o seu medo censor a calquera manifestación cultural contraria á oficialidade: a tenaza contra a liberdade comezaba pola expresión artística e o dereito ao acceso á cultura[95]. Por iso, coa morte de Franco, a cultura eríxese coma espazo simbólico para a liberdade.

A fin efectiva da censura en 1977 é un dos síntomas máis visíbeis de que a ditadura finalizara, de xeito que os intelectuais e artistas

[94] "[…] two new managers, F. Raison adn P. Moinot, in the ministry at the time, were to propose a different alternative by setting up smaller Cultural Events Centers (Centre d'action culturelle), jointly funded by the local authorities, which were to be clearly receptive towards local cutural initiatives. With these centers and in terms of their determination to promote local associations supported by the town council, the enlightening unit of the discourse imparted by the departments was to be broken and as a process of acknowledgement of the periphery and their respective cultures began. It was hoped that this process would become firmly rooted during the period when Jacques Duhamel, along with G. Pompidou, took on common interests." (Bouzada, 1999: 455-456)

[95] Facendo caso omiso da Declaración Universal dos Dereitos Humanos, que, xa 1948, daba conta da progresiva importancia que adquire a conceptualización do feito cultural en relación coa sociedade cando, no seu artigo 27.1. indicaba o "dereito a tomar parte libremente na vida cultural da comunidade, a gozar das artes e a participar no progreso científico e nos beneficios que del resulten". Non esquezamos que España ingresa na Organización de Nacións Unidas (ONU) en 1955, asumindo teoricamente a devandita Declaración.

puideron exercer a súa capacidade xeradora de ideas e tendencias que reivindicaron, finalmente, unha sociedade libre e unha renovación das artes[96].

Esta concepción libertaria da cultura deu lugar a propostas que, en España, foron ben productivas: o lema implícito de "cultura de todos e para todos" que seguiu a represión franquista foi explícito da man de auténticos mobilizadores de masas xuvenís, coma o alcalde de Madrid, Enrique Tierno Galván, que recolleu ilustrativamente todo un estado de cousas cando se dirixiu á mocidade dicíndolle entre vítores "¡Jóvenes, a colocarse y *al loro*!" Os resultados non tardaron: unha tal concepción da cultura, sempre hedonista e festiva, absolutamente democrática e democratizadora, deu lugar ao que se cadra foi o momento artisticamente máis activo dos últimos tempos en España, a chamada "Movida madrileña" dos oitenta, e a súa importante sucursal viguesa. Neste estado de cousas non é casual, na miña opinión, que, nos oitenta, algunhas das compañías de vocación máis renovadora, xunto con autores dramáticos vencellados á movida (Antón Reixa e grupos A Farándula e Artello, por exemplo) procedesen desta cidade galega e procurasen, igual que se facía en Madrid, a mestura das artes, a sacralización do inmediato, a concepción artística de facetas tradicionalmente deostadas (o *rock*, o deseño industrial, a moda, a banda deseñada), o emprego da linguaxe escénica coma linguaxe total e, sobre todo, a procura dun público heteroxéneo tradicionalmente afastado das artes escénicas e da cultura en xeral. Velaí un dos mecanismos polos que, desde uns presupostos teóricos de extensión europea, a cultura en España se democratizou a través da acción dos propios artistas, fortemente apoiados, naqueles primeiros tempos, polas institucións políticas nacentes.

Entretanto, en Francia, os excesos desta visión da política cultural non tardaron en facerse notar. En 1983, o ministro Jack Lang

[96] "En pleno proceso de transición política, Adolfo Suárez crea en 1977 el Ministerio de Cultura, con la misión de hacerse cargo de la inserción no traumática de los organismos del régimen anterior a la nueva estructura democrática; en especial de la Secretaría General del Movimiento y del Ministerio de Información y Turismo. También se anula el monopolio informativo radiofónico (se debía sintonizar con Radio Nacional), la difusión obligatoria del NODO en toda proyección cinematográfica, se liberaliza el sector radiofónico (en frecuencia modulada), se cierran o venden lso periódicos y las emisoras de radio del Movimiento, y se crea el organismo autónomo de RTVE" (Bonet, 1999: 93).

desmarcábase da tradición anterior nun artigo publicado en *Le Monde* (18-VII-1983):

> Halte à ce syndrome obsessionel. Dans les rets de cette vieille querelle post-soixante-huitarde, partenaires et adversaires de ces institutions, pour une fois coalisés, veulent nous emprisonner. […] En vérité, ces mal-aimées sont quatorze. Elles existent surtout comme des représentations fantasmatiques qui ont réussi depuis un quart de siècle à envahir le débat sur la culture et à cacher les activités qui débordent leur espace réel

Jack Lang, polo tanto, mudou o modelo. El procurou unha política de difusión da cultura baseada na promoción de todo produto cultural (non só das "obras capitais" das que falaba Malraux, cunha visión xerarquizante da produción) a través dunha duplicación dos orzamentos e da posta en marcha de dispositivos orientados a obxectivos prefixados (a mocidade, os maiores, os presidiarios) ou aos grandes acontecementos festivos (a Festa da Música, Festa do Cine, Festival de Avignon). Tratábase dun termo medio que, non sendo a total democratización cultural, buscaba canles de acción desde as que xerar desenvolvemento cultural. Foi o que en Francia se denominou, a partir de 1983, "action culturelle" [97], cuns presupostos que, tamén, foron herdándose en España desde aquela ata a actualidade.

Interésannos os elementos definitorios que Jean Caune (1999: 24) estabelece para a *acción cultural*. En primeiro lugar, para este autor, a acción cultural ten como finalidade a *mediación*, cuestión que, por motivos obvios no marco deste traballo, nos parece esencial. En consecuencia, a acción cultural proxéctase ao servizo das transformacións sociais, de xeito que cumpre, tamén, a vontade de empregar a cultura coma teórico mecanismo de crítica social sinalado polos filósofos da Escola de Frankfurt. En terceiro lugar, a acción cultural promovía a apropiación da arte, favorecendo que esta se inserise no campo das industrias culturais.

[97] "L'action culturelle n'est ni un mode massif de diffusion de la culture ni l'antidote de la culture de masse. Elle est un intermédiaire entre le fonds culturel (le patrimoine classique et contemporain) et les phénomènes de diffusion massive qui mettent en circulation des objets artistiques sans se préoccuper des paramètres esthétiques de sa réception" (Caune, 1999: 22).

A acción cultural procuraba unha estratexia de redución da distancia entre arte e poboación, punto da crítica de Jean Caune, nunha pregunta que nos parece elocuente sobre as contradicións presentes na xestión de Jack Lang: "Là où l'immédiateté devient valeur, quelle place reste-t-il à la médiation et à la transmission?" Por isto, para el (Caune, 1999: 58), a función última da acción cultural foi en realidade unha modalidade instrumental que favoreceu o acceso dun número crecente de persoas ás obras do patrimonio cultural nun sentido globalizante que procuraba achegarse a tódolos eidos da realidade cultural, pero, en realidade, centrouse con máis intensidade en catro elementos: teatro, casas da cultura, música e danza (Caune, 1999: 115). De aí que a xestión focalizada que se derivou da aplicación das políticas da acción cultural de Jack Lang pasase a ser, nun sentido amplo, o que hoxe en día se coñece coma "desenvolvemento cultural", elemento por outra banda fundamental na política cultural internacional vencellada a organismos da ONU ou ao Consello de Europa, e máis preocupada polo ámbito da iniciativa cívica en materia cultural e pola necesidade de aplicación dunha política cultural a países en vías de desenvolvemento, como temos sinalado.

Evidentemente, na España na que todo estaba por facer e que debía poñerse ao día en tempo récord, a experiencia do país veciño ía ser crucial xa non só no ámbito da teorización politolóxica en canto ao ámbito cultural, senón tamén na posta en marcha de accións concretas coma o deseño de ámbitos de actuación prioritaria canto ao cultural ou, moi especialmente, a xestación das institucións culturais, fundamentalmente as orientadas a desenvolver unha política teatral.

3.1.2 O teatro, servizo público

É Francia, como vimos, o país que lidera despois da II Guerra Mundial a teorización sobre a política cultural en Europa, e, por iso, as políticas aplicadas na España da transición á democracia son herdeiras

das prácticas que no país veciño viñan sendo habituais desde o goberno de Charles De Gaulle e do seu ministro de cultura (o primeiro cun cargo nomeado *ad hoc*), o escritor André Malraux.

O teatro, que deu en calificarse coma "popular" ou "do pobo", foi o ámbito privilexiado polos primeiros xestores culturais franceses para a posta en marcha dunha política cultural de corte democratizador. Hai que dicir que, con todo, a cuestión viña de lonxe, xa de principios do século XX, con Romain Rolland e, despois, Firmin Gémier e o un importante herdeiro deles neste aspecto, Jacques Copeau. Eles tres foron os principais artífices da conceptualización e da posta en marcha dun "teatro do pobo" que está na base do que despois se chamaría "teatro nacional popular" ou "teatro público". Non esquezamos, por outra parte, que unha idea semellante é a do galego Eduardo Blanco Amor cando funda en Buenos Aires, en 1957, o Teatro Popular Galego. A súa vontade foi (quizais a causa das circunstancias) máis ideolóxica ca vencellada ao artellamento político dun proxecto que, por outra parte, si tivo que ver co dos franceses citados en aspectos de fondo: o vencello do teatro ao pobo como clase social, a capacidade nacionalizadora do teatro, e o teatro como dereito público e como portador de progreso. De feito, as teses de Blanco Amor[98] neste sentido non estaban lonxe dos factores que, para Jean Caune (1999: 67-69), vencellan o teatro popular coma expresión colectiva e social neses primeiros autores franceses: o renovamento do público, a multiplicación das formas de intervención, a atención ao repertorio e á dramaturxia, a organización, información e sensibilzación dos espectadores.

Romain Rolland teorizou esta cuestión no seu ensaio de 1903 *Le Théâtre du Peuple*. Para el, herdeiro como foi das teses de Michelet e das primeiras reflexións sobre o tema feitas en 1900 no monográfico da *Revue d'Art Dramatique* (fundamentalmente, o artigo de Eugène Morel), a condición básica dun teatro popular era o ocio, a de ser un espazo para o

[98] Blanco Amor (1993: 17) dicía: "[…] no nos proponemos ser lo que se entiende como un 'teatro experimental' o un 'teatro de ensayo' sino un teatro popular en su dimensión más sencilla, aquella que nos imponen las circunstancias. Eso no quiere decir, naturalmente, que nos vayamos a quedar o a conformar con las viejas mascaradas de un 'costumbrismo' de *geada* y moca, o con los diferentes engendros del bilingüismos pintoresquista y falsamente puro".

lecer. Isto debe relacionarse coas teses do socialismo, que estipulaba o dereito das clases traballadoras ao pracer, ao acceso ás inquedanzas espirituais e ao cultivo da intelixencia[99]. Estes aspectos son recollidos por Firmin Gémier durante as xiras do seu Théâtre National Ambulant entre 1911 e 1912, e en 1920, cando, inspirado no Théâtre du Peuple de Bussang que Maurice Pottecher creou en 1892, funda o seu Théâtre National Populaire, un proxecto que buscaba salvagardar "l'unité nationale au service d'une foi laïque" (Caune, 1999: 75).

Pero xa liberado do toque romántico dos seus predecesores, e tras abandoar a dimensión elitista que moveu a creación do Vieux Colombier para o público parisiense, foi Jacques Copeau quen máis influíu nas propostas máis modernas e máis achegadas á noción de *teatro público* que aquí nos ocupa. De feito, nun artigo publicado en 1941, Copeau realizaba unha afirmación sumamente suxestiva: "Le théâtre qu'il nous faut, c'est un théâtre de la nation. Ce n'est pas un théâtre de classe et de revendication. C'est un théâtre d'union et de régéneration" (Copeau, 1941: 96)[100].

En efecto, a noción de teatro popular que axiña se converte en "teatro público" está fortemente vencellada a unha forma de entender a política cultural en Francia con sentido nacional-identitario. Na España

[99] Para Rolland, a primeira necesidade era captar as masas a través dos textos, cun repertorio exento de paternalismo e vencellado aos seus medos, esperanzas e loitas. En segundo lugar, o teatro do pobo (que non "teatro popular") tiña que animar a afluencia a través da redución do prezo das localidades e ofrecendo subscricións colectivas, e producindo unha cantidade importante tanto cuantitativa coma cualitativamente de espectáculos, de xeito que o espazo teatral se convertese en lugar de reunión social desexábel, para o cal podía empregarse toda a propaganda posíbel (xornais, pósters, mítines...). Como indica David Fisher, "the people's theatre in contradistinction to the church, school, or town hall, would become the focal point for neighborhood social, educational, and cultural activities" (Fisher, 1977b: 86). Tratábase, en definitiva, de levar o teatro á xente tanto no relativo á captación dos espectadores nas salas de teatros, coma nunha itinerancia que debía posibilitar o acceso de todos ás artes escénicas.

[100] Cremos interesante a anotación a estas liñas de Blanca Baltés, editora e tradutora ao español dos escritos de Jacques Copeau: "Estamos en pleno desarrollo de la Segunda Guerra Mundial. La debacle francesa de mayo-junio de 1940 significó un vuelco absoluto en la política del país. La República quedó abolida y el mariscal Pétain accedió al poder con el estandarte de la revolución nacional. Es decir, la instalación de un régimen autoritario, profundamente nacionalista y antiparlamentario, próximo al fascismo, que fue bien recibido por la mayoría de los franceses, sumidos en la perplejidad y en una crisis psicológica provocada por la amplia derrota. Pétain prometió el renacimiento de Franica, y este ensayo de Copeau recoge, en algunos de sus párrafos, muchas de las ideas que informaron lo que acabó siendo un régimen político colaboracionista con los alemanes, a partir de 1942. Ello no significa que Copeau fuera colaboracionista, sino que estaba impregnado de una fraseología y de un sentimiento muy arraigados entre 1940 y 1941" (Copeau, 2002: 448, nota a rodapé).

da Transición esta fórmula resulta especialmente útil en dous aspectos: porque permitía a reconstrución da identidade española en función dos novos valores da democracia e da modernidade, e porque facilitaba a relación entre identidade e cultura nas áreas rexionais que, coa Constitución de 1978 e cos seus respectivos Estatutos de Autonomía, ían acceder a un estatus legal que lles recoñecía as súas particularidades nacionais, fundamentalmente baseadas en criterios de carácter cultural (a lingua, a historia, a tradición...).

Porén, na conceptualización do teatro público en Francia, a herdanza da noción "teatro do pobo" ten implicacións ideolóxicas que achegan a cuestión á polémica pola noción de *clase* e que vencellan a teorización sobre o tema ás teses do socialismo e do marxismo. Neste ámbito, así coma no contexto da Ocupación, é que debemos entender as teses de Copeau e, algo despois, os debates entre Jean Vilar e Jean Paul Sartre. A cuestión do teatro do pobo, en realidade, tiña que ver cunha vontade de formación cultural das clases traballadoras que lles posibilitase o acceso ao lecer e que rachase, polo menos na teoría, coas desigualdades sociais canto ao acceso ao campo cultural. Daquela, tratábase de adquirir un compromiso para a captación dos espectadores, de atopar fórmulas que convertesen o teatro nun ámbito atractivo para as clases traballadoras. Para Jacques Copeau isto conseguíase, esencialmente, a través do repertorio (Copeau, 2002: 433):

> […] no tratemos al pueblo como al pariente pobre, no intentemos en todo momento rebajar la obra hasta él; por el contrario, intentemos conducirle al entendimiento de obras complejas. Para un repertorio popular: el teatro popular es, antes que nada, una cuestión de repertorio. […] Por mi parte, tengo la esperanza de trabajar un día con autores nuevos, ofrecer representaciones con tarifa reducida, tanto más cuanto que las manifestaciones de simpatía más apropiadas y espontáneas se producen por parte del público popular.

É evidente a semellanza desta declaración de Copeau en 1920 e o que despois serían os propósitos de Jean Vilar á fronte do Théâtre National Populaire (TNP). Porén, hai unha evolución na concepción do que se consideraba "popular". En Vilar, non estando exento dunha certa

concepción de clase na súa formulación do teatro popular, aprezamos unha conceptualización máis moderna do asunto, máis práctica e menos ideolóxica, se se quere. Para el o "popular" ten que ver co público, co relativo á cidadanía, nun sentido máis activo políticamente e máis comprometido coa cuestión democrática. Efectivamente, unha vez que se democratiza o teatro, este convértese nunha actividade de *interese público*. É así como se xustifica a relación do Estado coa promoción e coidado do teatro, e por iso é Vilar quen aborda de forma máis consciente unha definición do teatro coma servizo público.

En agosto de 1951, Jeanne Laurent ofrece a Jean Vilar a dirección do TNP, afincado no inmenso Palacio de Chaillot, aínda que nun primeiro momento situouno nun espazo de Suresnes, pois o palacio parisiense estaba ocupado temporalmente polas Nacións Unidas. O traslado non foi contraproducente, xa que permitiu a Vilar acceder, a través desa sorte de deslocalización a respecto do centro de París, aos públicos tradicionalmente máis alleos ao teatro. En efecto, esa escolla indicou a "tout Paris" que o bo teatro, mesmo o mellor teatro, podía producirse fóra das estremas de París, como sucedeu tamén a partir de Jeanne Laurent co proceso de descentralización.

O éxito do proxecto de Vilar amosouse axiña. Velaquí o rápido resume que lle dedica Thomas Donahue (1991: 36) a ese primeiros proxectos do TNP:

> At Suresnes, Vilar organized three "weekends artistiques" around a program that included a concert of contemporary music on Saturday afternoon, followed by *Le Cid* in the evening. On Sunday morning, a "conférence-dialogue" with members of the cast followed by Brecht's *Mother Courage* in the afternoon, then dinner and a bal-dansant. All this for the price of 1200F for the entire weekend, including three meals! The first weekend drew the "tout Paris" of the day: Yves Montand, Maurece Chevalier, Louis Aragon and Elsa Triolet, René Clair, Patachou and the like. The second weekend was reserved for the readers of *France Soir* and *Elle*; the third for railway workers. In effect Vilar realized his desire to open the theater to a wider public: shopeepers, concierges, factory workers, students, rubbed shoulders

> with literary critics, actors, the rich, the famous. Militant communists came by the busload to Suresnes and the other outlying spots.

As cifras falan por si soas: nos chamados "bastions dramatiques" dos suburbios, entre 1951 e 1958, produciu 147 espectáculos de 14 montaxes diferentes ante 9500 espectadores (Leclerc, 1971: 106-107). En total, o TNP de Vilar montou 57 obras perante máis de 5 millóns de espectadores. Con todo, en 1958 o TNP só fixo dous espectáculos nos suburbios e despois desa data, Vilar abandonou os esforzos de captar as clases traballadoras. Cómpre non esquecer, tamén, que a grande voz crítica ao TNP de Jean Vilar foi a do mesmísimo Jean Paul Sartre, quen entendeu sempre que, en realidade, o proxecto non estaba destinado nin á clase obreira nin, en definitiva, ao pobo, senón a unha crecente pequeno-burguesía que se nutría das facilidades que propuña o teatro de Vilar e que, doutro xeito, seguramente non acudiría a ningún espectáculo[101].

Xustamente, a gran preocupación de Jean Vilar era a captación dos públicos e a extensión dos mesmos. Tratábase de que o teatro fose accesíbel a todo o mundo, e para iso puña en práctica certas estratexias que hoxe poderiamos definir coma *marketing*, pero tamén un extremo coidado do repertorio, tendo en conta que o principio que guiaba a selección de montaxes do TNP era "que a maioría comparta o que ata hoxe se creu ter que reservar para unha elite" (Vilar, 1986: 173), baixo a absoluta liberdade duns artistas que escollerían o repertorio en función da empatía cos seus potenciais receptores, un repertorio "de notre temps, de notre pays, de notre vie" (Vilar, 1986: 71). Por iso, di Vilar, Luís XIV lle di a Molière e a Racine "Escribide e representade, vinde a Versalles", pero non lles di "Tendes que representar a Plauto, ou a Eurípides, porque necesito afondar na miña cultura" (Vilar, 1986: 69). Para o director do TNP a vontade educativa era inherente ao propio

[101] De feito, como indica Michel Pruner, a propia orde dos acontecementos e as mudanzas económicas e sociais da segunda metade do século XX dan lugar a unha formulación menos utópica do teatro popular e máis orientada cara á accesibilidade e ao compromiso cultural do estado do benestar: "Por máis que intelectuais coma Jean-Paul Sartre sinalasen que a clase obreira sempre frecuentou pouco os teatros, non se insiste menos na utopía de reconstruír un verdadeiro público popular. Porén, moi axiña, baixo a influencia de Brecht, vaise crer que a representación xa non ten a finalidade de reunir e de reconciliar, senón máis ben de dividir. A noción mesma de teatro popular xa non é unánime. Antoine Vitez preferirá falar dun 'teatro de elite para todos'" (Pruner, 2006: 302).

teatro, xa que xurdía dunha sociedade dinámica que o xera para poder responder ás súas propias inquedanzas, e o seu desfrute non serve de nada como cultivo dunha cultura erudita ou libresca.

Porén, había en Vilar certo ton paternalista á hora de entender a relación estabelecida entre o teatro público e os seus espectadores, uns espectadores para os que o teatro non só era lecer e pracer estético, senón, sobre todo, pedagoxía. O público convértese así nunha entidade maleábel nas mans dos xestores, e de aí a importancia política da acción cultural[102]. Entón había no seu proxecto unha cuestión cívica que ía máis alá do divertimento, aínda que a súa praxe escénica buscase, de feito, esa misión de divertir (Caune, 1999: 86). Vilar conciliou o aspecto artístico co público- institucional no TNP: "Expérience d'un style, recherche d'une organisation, on n'a jamais pu séparer impunément l'une de l'autre" (Vilar, 1986: 242).

Para Jean Vilar o teatro era, ante todo, un *servizo público*, e como tal debía ser xestionado e organizado. Debía ofrecer calidade (esencialmente centrándose na escolla do repertorio e na vontade estética das postas en escena) e debía ser accesíbel ao maior número de cidadáns posíbel. A comparación "coma o gas, a auga ou a electricidade" do propio Vilar (1986: 173) referíndose á súa forma de entender a presenza do teatro na sociedade actual, é absolutamente elocuente e converteuse nunha cita célebre.

Un servizo público é, ante todo, o sinal de identidade dun Estado que garante o cumprimento dos dereitos dos cidadáns considerados iguais ante a lei. A aplicación deste principio ao teatro é o grande acerto de Jean Vilar na xestión do TNP, e seguramente o seu sinal de identidade ideolóxico e artístico[103]; pero sobre todo, ese principio é o que guía desde

[102] "Le public n'est pas intelligent. Il faut entendre par là que c'est plus sa sensibilité qui reçoit, que c'est plus une certaine disponibilité sensible du corps et de l'âme qui enregistre l'atmosphère, le ton et le sens général d'une oeuvre dramatique que sa lucidité, que sa clarivoyance intellecutelle. Le public est un monstre, et un être vivant que digère." (Vilar, 1986: 339).

[103] "Et-il un théâtre à Paris—et dans le monde—dont un tiers des places environ ne soient pas de places sacrifiées? Nous connaissons tous, ou nous avons tous connu ces sièges offerts hypocritement à la culture miséreuse, je veux dire aux étudiants (hélas!) ou bien à l'amateur infortuné qui, ce soir-là, l'est doublement. Un théâtre moderne doit éviter à tout prix cette négligence architecturale qui à la fois témoigne d'un certain dédain à l'égard de l'injustice sociale […]. Le prix des places sera unique, sera un. Bref, égalité." (Vilar, 1986: 124). Cómpre ter en conta, con todo, que existe unha evolución no

mediados do século xx toda a política teatral francesa cun dos seus principais proxectos á cabeza, a *descentralización*.

Para nós, a cuestión non é baladí, pois as políticas teatrais da España posfranquista e a planificación do teatro desde os entes institucionais son herdeiras directas das francesas e de aí que tamén aquí debamos considerar as implicacións de considerar o teatro coma un servizo público, case *á francesa*. Como diciamos noutro lugar (López Silva, 2004b: 116), se os poderes públicos teñen a capacidade e a obriga de protexer as actividades que conducen á mellora social, educativa e cultural, daquela tamén terán que promover o teatro e, sobre todo, facilitar o acceso total aos teatros garantindo uns *mínimos teatrais*. Polo tanto, o Estado semella ter a obriga de organizar, xestionar e promover o teatro, como actividade directamente relacionada co benestar e, polo tanto, coa propia noción de democracia. A ferramenta utilizada para estes propósitos que igualarían o teatro con outros servizos públicos é o aparello institucional. Deste xeito, as institucións teatrais tanto públicas coma privadas posibilitan en boa medida o funcionamento do teatro como servizo público, e vencellan así este sistema artístico co campo do poder político no ideario do benestar.

En efecto, un dos principais presupostos teóricos da política cultural francesa que en España (en toda Europa, en realidade) foi asumido sen grandes discusións é a consideración do teatro coma un servizo público, entendido dentro dunha cultura que se sitúa no marco dos dereitos dos cidadáns. Hai que ter en conta, ademais, que o artellamento práctico da política cultural española non é desvencellábel do particular proceso de descentralización que supuxo a definición territorial de España coma un Estado das Autonomías. De feito, no modelo de xestión da política cultural, tampouco estivo ausente o exemplo francés, que xa desde De Gaulle e desde o goberno de Georges

pensamento de Jean Vilar que indica Jean Caune. Para el, a partir do 68, Vilar reformula os seus obxectivos xa que a noción de servizo público xa non lle parece suficientemente dinamizadora; desde ese momento, quere provocar e agudizar o espírito crítico dos traballadores, convertendo o teatro nun lugar privilexiado para a reflexión e, en definitiva, para convencer (Caune, 1999: 98). Polo tanto, semella que no pensamento teatral de Jean Vilar existe un paso do político ao ideolóxico na súa conceptualización do teatro público.

Pompidou puxo en marcha distintas accións encamiñadas á descentralización, unha delas, a teatral, iniciada en 1946 coa fundación do Centre Dramatique de l'Est[104]. Estas accións, co tempo e a partir dos oitenta, con François Miterrand (1981-1995) e o seu Ministro do Interior e da Descentralización, Gaston Deferre, teñen importantes implicacións tamén no ámbito cultural grazas á xestión de Jack Lang e á súa preocupación pola rede de *maisons de la culture*, conscientes da importancia simbólica da cultura como mecanismo de expansión dun ideario sociopolítico *en provinces*. Non esquezamos, asemade, que este "segundo gran momento da política cultural francesa" (Bouzada, 1999: 460), coa súa herdanza descentralizadora canto ao cultural, coincide no tempo, xustamente, co período no que se consolida a democracia en España e, con ela, o Estado das Autonomías.

3.2 A organización histórica das políticas teatrais no marco das políticas culturais en España

3.2.1 Dos comezos á II República

Hai certo consenso en recoñecer que a política cultural é esencialmente contemporánea, aínda que poidamos rastrexar accións vinculábeis á política cultural en diversos momentos anteriores aos devanditos textos legais, e mesmo anteriores ao século XX, especialmente se temos en conta o estreito vínculo entre educación e cultura, que marcou en favor da primeira as accións políticas ata a actualidade. En España, de feito, a chamada "Lei Moyano" para a Instrución Pública (1857) adoita ser considerada coma a primeira acción efectiva desde o Estado en materia de educación e cultura, aínda que, sobre todo, estaba

[104] Desenvolveuse, ademais, a través da creación de cinco centros dramáticos nacionais entre 1946 e 1952 (ano no que marcha do Ministerio Jeanne Laurent). Alén diso, cómpre non esquecer a importancia descentralizadora dos Centros Rexionais de Arte Dramática (CRAD), creados por Léon Chancerel desde 1945.

orientada á primeira delas. Coincide, ademais, coa creación dos primeiros museos e bibliotecas provinciais durante a segunda metade do XIX.

En 1886, sendo Ministro de Fomento polo Partido Liberal Montero Ríos, ten lugar a primeira tentativa de crear un Ministerio de Instrucción Pública y de Ciencias, Letras y Bellas Artes. Porén non se fai efectivo ata 1900, encargado de "todo lo relativo a la enseñanza pública y privada en todas sus diferentes clases y grados, en el fomento de las ciencias y las letras, bellas artes, archivos, bibliotecas y museos" (A partir de Fernández Prado, 1991: 84). É o primeiro paso, de feito, para que en 1915 se cree unha Dirección General de Bellas Artes encargada de xestionar desde o Estado todo o relativo ao patrimonio histórico, obxectivo esencial das primeiras políticas culturais. Cómpre indicar, tamén, a importancia de movementos coma o Ateneo ou os centros obreiros, sobre todo porque amosan toda unha realidade social que tiña lugar á marxe da cultura oficial e que, como ben indica Emiliano Fernández Prado, serán a "escola de acción cultural" na que se forma a política dos partidos que gobernarán España na República, tendo como preocupación fundamental o desenvolvemento educativo de España e a posta en valor de todo aquilo asumíbel baixo o concepto "cultura."

En realidade, e como recoñecen múltiples autores (Huertas Vázquez, 1988; Fernández Prado, 1991), practicamente non se pode falar de política cultural propiamente dita antes do goberno da II República. Porén, e como adiantamos nos nosos comentarios sobre a Constitución republicana, ese vai ser o momento no que España dá o paso cara a unha conceptualización política moderna priorizando as políticas culturais baixo a conciencia de que só a través das mesmas se podía vehiculizar unha idea de progreso para a nova España republicana, democrática e de esquerdas. O emprego simbólico da acción cultural, polo tanto, foi un dos piares do discurso político da esquerda republicana entre 1931 e 1936. Neste sentido, folga insistir na necesaria consideración relacional das xestións postas en marcha en 1931 e a restauración democrática despois da morte de Franco.

Eduardo Huertas Vázquez, experto coñecedor das políticas culturais da II República en cuxos estudos baseamos a nosa achega ao tema, ten computado, por exemplo, a aprobación ou ratificación de quince decretos referidos a materia cultural xa no mes de decembro de 1931. Huertas Vázquez (1988: 19), de feito, non dubida en referirse á tentativa de transformación educativa e cultural do primeiro bienio coma o feito máis significativo e a obra máis positiva da República. Foi tal a importancia que os gobernos republicanos deron á política cultural, que esta se converteu no seu elemento máis definitorio e, por iso, na fonte de moitos dos conflitos que desencadearían a Guerra Civil. Esa cultura proclamada pola República era, ante todo, laica, e por iso o modelo de cultura proposto estivo na base da consideración dos gobernos republicanos de esquerdas coma inimigos da igrexa católica, sensación que Ernesto Giménez Caballero exemplificaba cando indicaba que, para el, a República viña substituír a relixión católica pola relixión da cultura[105].

Algo había de certo nesa percepción de Giménez Caballero, naquel momento un coñecido intelectual vencellado ás vangardas, membro fundador de Falange Española que anos despois sería encargado da Propaganda de Franco durante a Guerra Civil e desenvolvería diversos cargos en relación con educación e cultura na ditadura. A República, efectivamente, converteu a cultura e a educación nos seus principais fornecedores de capital simbólico e, así mesmo, en estandarte de modernidade nunha España asolada polo analfabetismo, o baixo desenvolvemento urbano e polas estruturas económicas clientelares e caciquís no ámbito rural. Ante unha situación así, o goberno da República optou neste caso pola reforma e non pola revolución propiamente dita: chegaron a dedicar o 7% dos orzamentos nacionais a poñer en marcha a súa política educativo-cultural (eles aspiraban, en realidade, a dedicar o 10%) co fin último de estender a cultura ás clases populares.

[105] Sobre esta idea influíu decisivamente o feito de que a República, por medio da Ley sobre Confesiones y Congregaciones Religiosas, promulgada o 2 de xuño de 1933, nacionalizaba tódolos bens da Igrexa, tanto mobles coma inmobles.

Así, significativamente, a República cambiou o nome do Consejo de Instrucción Pública polo Consejo Nacional de Cultura nun Decreto de 27 de agosto de 1932. Este Consello tiña atribucións en ensino, institucións culturais, arquivos e bibliotecas e patrimonio. Estas iniciativas, por outra banda, non se entenden sen ter en conta unha finalidade última do goberno republicano: a elaboración dun Plan Nacional de Cultura, iniciativa fundamental xa que, "con él, aparece por primera vez en la Administración Pública española la idea de plan, entendida esta como la dotación de medios suficientes para lograr unos determinados resultados, dentro de un período de tiempo." (Verdugo Santos & Martínez Resino, 1983: 36). Ademais, a vontade extensiva por todo o territorio do ideario cultural republicano estaba presente nunha iniciativa esencial, as Misións Pedagóxicas[106], igual que sería fundamental a reforma das leis de patrimonio (Tesouro Artístico) e a creación dunha necesaria rede de arquivos nacionais. Tamén se creou neste primeiro bienio o Museo de Arte Moderna, a Universidade de Verán de Santander e, finalmente, recoñeceron constitucionalmente a variedade cultural e lingüística de España, como veremos máis adiante.

Só deste xeito o goberno republicano conseguiría, desde a formación cidadá, mobilizar verdadeiros cambios na sociedade española, que comezaba a sacralizar a educación e a cultura en lugar da fe e da crenza nos valores tradicionais da sociedade. Helen Graham (2006: 18) sinala nesta mudanza o xurdimento dunha serie de conflitos intestinos, moi imbricados nas complexas estruturas da sociedade española da época, que darían lugar ás "guerras de cultura" que agromaron con forza en 1936, despois de varios anos de convulsións ideolóxicas e de crise económica: cultura urbana e cosmopolita fronte a sociedade rural moi

[106] O Patronato de Misiones Pedagógicas créanse polo decreto do 29 de maio de 1931, encargado de "difundir la cultura general, y la moderna oerientación docente y la educación ciudadana en aldeas, villas y lugares de la población rural". Así, elaboraron todo un programa consistente tanto na animación á cultura a través de bibliotecas populares tanto fixas coma itinerantes, a organización de conferencias, na organización de leccións prácticas para nenos e mestres. Non esquecemos, por suposto, o labor de La Barraca, a compañía de estudantes que, dirixidos por García Lorca, percorreron España, nin tamouco El Buho, o teatro da FUE de Valencia que dirixía Max Aub. A finalidade última non só era, daquela, elevar o nivel cultural dunha España aínda fortemente azotada polo analfabetismo, senón tamén afirmar os principios democráticos que se asumían como síntomas da modernidade. Intentos, como di Huertas Vázquez (1992: 412), do goberno da República, para "sacar al teatro de su desorganización y futilidad crónicas."

conservadora, ética humanista fronte a valores relixiosos; autoritarismo contra políticas liberais; centro fronte a periferias; muller tradicional fronte á nova muller; mocidade contra vellez. Nesas "guerras de cultura" unha minoría aristocrática atopou un discurso desde o que xustificar unha guerra, en virtude da necesidade de restaurar os poderes conservadores.

O goberno da República tamén tomou medidas que afectaron directamente ao desenvolvemento institucional das artes escénicas. Un Decreto do 21 de xullo de 1931 creaba a Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos baixo unha intencionalidade claramente folclorista pero que, ademais, buscaba crear "un organismo con autonomía e independencia bastante para llevar a cabo su misión de organizar y dirigir todas las actividades artísticas, pedagógicas y sociales que afectan a la vida musical del país", de xeito que o obxectivo final tiña ambicións político culturais e de xestión máis alá da música e da zarzuela, cousa que se constata co feito de que a esta Junta se lle encomendou a organización da nómina de actores, orquestras, coreógrafos, técnicos e escenógrafos dos teatros nacionais, así coma o seu financiamento e a vixilancia sobre a xestión dos mesmos. Esta Junta vese modificada no bienio 1934-1936, xa que se inclúen na propia denominación os teatros dramáticos, aínda que cunha considerábel mingua dos orzamentos, co que as tres realidades, música, teatro e zarzuela, languideceron. Alén diso, retíraselle a capacidade executiva e as súas atribucións fican no simple asesoramento, pasando a xestión dos orzamentos e as subvencións ao Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Efectivamente, Fernando de los Ríos en 1932 anunciaba estar programando crear un teatro nacional (para o que se empregarían os escenarios clásicos de Mérida e Sagunto) e crear unha escola de actores. Non debemos esquecer, ademais, que o goberno da República se implicou fortemente (retirando o gravame de impostos) co Teatro Español de Madrid, cuxa xestión gañara ese mesmo ano en concurso público a compañía de Margarita Xirgú e Enrique Borrás, asesorados por

Rivas Cherif[107]. En 1933, o goberno da República tamén decidiu facerse cargo do teatro da Princesa, propiedade do Estado, ao que viña de nomear Teatro María Guerrero. Estas iniciativas, como vemos, céntranse nos teatros da capital madrileña, insistindo en certo centralismo teatral que conduce a que en Galicia haxa que agardar aínda preto de cincuenta anos para o nacemento dunha política teatral autónoma.

3.2.2 O franquismo

En plena guerra e sendo Presidente do Goberno Juan Negrín, este nomea ministro de cultura ao anarquista Segundo Blanco González, que creou por Decreto, en 1938, o Consejo Superior de Cultura de la República, un organismo que procuraba unificar e fortalecer as manifestacións culturais e formativas. Así, disolveu as Academias, o Consejo Nacional de Cultura e as Secretarías Técnica e Administrativa. En agosto do ano anterior crearan, en función dos cambios (estéticos, argumentais, produtivos) que a Guerra Civil estaba a ocasionarlle ao teatro, un Consejo Nacional del Teatro, baixo o ministerio de Instrución Pública y Sanidad de Jesús Hernández Tomás. Sobre isto, di Huertas Vázquez (1992: 410):

> Las bases técnicas en las que se asienta la necesidad de crear el Consejo son de índole diversa. Una primera, más genral, es la necesidad de convertir el teatro español en una actividad cultural y educadora, capaz de elevar el espìritu del pueblo. La segunda viene provocada por la necesidad de acabar con "la situación de abandono de nuestro teatro, la falta de una política teatral, la dispersión..." de los valores de creación teatral de la juventud. Y una tercera, de carácter coyuntural y teleológico, es la que considera el teatro como un medio más de propaganda al servicio del Frente Popular para ganar la guerra.

[107] Con todo, o espazo convértese en 1935 en Teatro Clásico Español, en virtude dun proxecto encargado a Enrique Cotarelo y Mori polo Concello de Madrid. A súa xestión, por isto, sería dende aquela enteiramente municipal.

As funcións deste Consejo eran orientar artisticamente e censurar as actividades teatrais e promover o xurdimento dos grupos teatrais e crear escolas de teatro para a formación de persoas dedicadas ás artes escénicas (escritores, directores, escenógrafos...). En xaneiro de 1938, aínda crearon a Comisión del Teatro de los Niños. Na nosa opinión tratábase de xestos que puñan en evidencia a necesidade que o goberno electo tiña de manter o seu estatus de lexitimidade non só en canto ao político, senón no relativo ao simbólico-cultural que, de feito, lles dera o triunfo e a confianza dos españois nas eleccións.

Pero foi o bando sublevado quen gañou a guerra, de xeito que a Ditadura veu continuar unha política de recuperación da cultura tradicional e da orde cultural conservadora que xa se iniciara durante a contenda coa creación do Instituto de las Españas (1938)[108]. É tralo conflito bélico, de feito, que o goberno do xeneral Franco comeza a pór en marcha os cementos dunha política orientada ao control ideolóxico e cultural que manteña a orde nun país dividido. En 1939 crean o Consejo Superior de Investigaciones Científicas, baixo o Ministerio de Educación, no que atopamos a influencia do modelo francés, xa que a institución se inspira no Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS). Esta institución para a investigación estendeuse por todo o territorio e forma de centros rexionais. En Galicia foi o Instituto Padre Sarmiento (aínda vivo), centro de investigación que xurdía tralo desmantelamento do mítico Seminario de Estudos Galegos que crearan os universitarios republicanos.

Trala Guerra Civil, a ditadura de Franco mantivo a estrutura do Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, aínda que despois lle cambiou o nome e pasou a chamalo Ministerio de Educación Nacional e, posteriormente, Ministerio de Educación y Ciencias.

O interese do Réxime por promover os principios do Movemento Nacional e polo control ideolóxico e cultural a través do ideario moral católico está na base da crecente importancia que adquiriron nos anos

[108] Sobre esta institución atopamos só referencias. Fernández Prado (1991: 100) indica, de feito, que a súa existencia foi e continúa sendo prácticamente descoñecida.

corenta organizacións como a Sección Femenina ou FET-JONS. Ao tempo, a Secretaría General del Movimiento creou estas dúas delegacións, ás que suma unha Delegación para Familia e outra para Deportes, alén dunha Secretaría de Prensa e Propaganda que funcionaba á parte do xa comentado Ministerio de Información y Turismo. É evidente, por iso, que o franquismo estaba interesado, esencialmente, na vertente pedagóxica presente en todo modelo de administración cultural do Estado, e de aí que sexan, en realidade, as políticas educativas as que recollen o groso da acción institucional en materia pedagóxico-cultural. Por iso, cando en 1971 o goberno de Franco reorganiza o Ministerio de Educación por considerar a súa estrutura xa obsoleta, mantívose malia todo a estrutura da Dirección General de Bellas Artes y de Archivos y Bibliotecas que, desde 1956, estaba integrada nese Ministerio. En 1974, cando xa o Réxime agonizaba, cambiáronlle a denominación por unha algo máis moderna que facía referencia específica á cultura liberándoa do seu sentido estritamente formativo e concedéndolle, por fin, a súa vertente artística e de lecer: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. A institución, ademais, fundía as outras direccións xerais aínda que non asumía as atribucións que, trala mesma reforma de 1974, seguiu mantendo o Ministerio de Información e Turismo.

Segundo os estudosos da cuestión, esta mudanza e as accións derivadas dela denotan unha intención na fin do franquismo a prol dunha política cultural en sentido moderno (Verdugo Santos & Martínez Resino, 1983: 41). As competencias de cultura, ademais, estaban distribuídas nos seguintes departamentos: Dirección General del Régimen Jurídico de la Prensa, Dirección General de Cultura Popular, Dirección General de Cinematografía, Dirección General de Teatro y Espectáculos e Dirección General de Radiodifusión y Televisión.

A Dirección General de Teatro y Espectáculos tiña por función regular e fomentar o teatro e os espectáculos cinematográficos a través de Teatro Nacional y Festivales de España, un organismo autónomo centrado esencialmente no fomento da produción. Había, ademais, un Consejo Superior de Teatro, unha Junta de Ordenación de Obras

Teatrales e un Centro de Documentación Teatral. Cando se crea o Ministerio de Cultura, en 1977, de feito, intégranse nel tódolos organismos anteriores, tanto do Ministerio de Información e Turismo, creado en 1951 con Arias Salgado como titular (que servía de contrapeso ultraortodoxo ao relativo liberalismo do titular de Educación, Ruiz Giménez), a Subsecretaría de la Juventud, Familia y Deportes e a Dirección General del Patrimonio Artístico do Ministerio de Educación y Ciencia. Claro que, coa restauración da democracia, eses departamentos perderon os seus principais cometidos: o control ideolóxico e a censura da produción cultural e artística.

Isto lévanos a unha reflexión necesaria en todo comentario sobre a administración da cultura, da educación e da produción artística durante a ditadura: podemos falar de política cultural ou trátase en realidade, simplemente, dunha xestión orientada ao control ideolóxico?

Desde o meu punto de vista, non é o mesmo unha política cultural que unha vontade de control da cultura xerado desde o Estado. O que ocorre no franquismo é un exemplo de planificación *contra* certos tipos de cultura disidente, mais sen chegar a elaborar plenamente un deseño de política para este ámbito fóra de accións puntuais. Durante o franquismo, o Estado levaba adiante actividades concretas orientadas a un fin, esencialmente ideolóxico e formativo e coa vontade explícita de promover certos tipos de manifestacións culturais e artísticas, tradicionais ou non, que exemplificasen dun xeito ou doutro un estilo de vida (tradicionalista) e unha moral (católica).

Xa dixemos que, tras morrer Franco e como parte fundamental do proceso de transición á democracia, se creou o Ministerio de Cultura en 1977. Este tiña unha Secretaría de Estado para a Cultura e unha Subsecretaría e unha Secretaría Xeral Técnica. Ademais tiña nove direccións xerais, a saber: Patrimonio Artístico, Difusión Cultural, Libro e Bibliotecas, Música, Teatro e Espectáculos, Cinematografía, Desenvolvemento Comunitario, Mocidade e Radiodifusión e Televisión. Alén diso, aparece un Consejo Superior de Cultura, órgano colexiado de asesoramento. Esa compartimentación do Ministerio, sen dúbida, viña

expor unha clara vontade de estruturar unha política cultural que atendese os diversos eidos da creatividade artística e as incipientes industrias culturais, tratando de salvar o bache que supuxeran 40 anos sen unha política específica nestes ámbitos. Malia todo, a tarefa non foi fácil.

Juan A. Rubio Aróstegui (2003: 346-348) ten sinalado que, pasado un lustro desde a morte de Franco, a cultura española seguía desenvolvéndose no paradigma franquista, na súa opinión a causa dos seguintes seis motivos:

> a)El vacío legislativo o la inadecuación y obsolescencia de la legislación cultural: durante el periodo de la UCD no se aprobó ninguna ley importante que la cultura necesitaba. Sólo se tiene constancia del bagaje normativo en los Gobiernos de la UCD de un proyecto de ley de Patrimonio […].
>
> b)El Ministerio de Cultura se definía por su estructura burocrática anticuada, ineficaz, mal organizada para la actividad pública de la cultura y con un exceso de personal funcionario y laboral, fruto del aluvión de los ministerios franquistas, con un déficit de personal formado para la gestión cultural.
>
> c)Crisis de las estructuras industriales y comerciales de la actividad privada […]
>
> d)Ausencia de infraestructuras culturales de iniciativa pública de cualquier sector cultural o necesidad de reformas urgentes de las existentes. […]
>
> e)Las prácticas culturales de los españoles en la transición tenían una correlación lógica con el déficit de infraestructuras culturales. […]
>
> f)[…] Había sectores —aquellos que necesitaban de la inversión y el fomento público— que mantuvieron una crisis estructural durante todo el franquismo y la transición, como las artes escénicas y la música.

Efectivamente, este último punto sinala as consecuencias dunha política cultural que se atopaba con múltiples dificultades no seu artellamento práctico. En primeiro lugar, a ausencia de infraestruturas (puntos d e e) tiñan coma consecuencias inmediatas a imposibilidade práctica de poñer en marcha plans de fomento das artes e campañas de liberalización cultural, xa que, alén diso, non existía unha industria

cultural potente que puidese canalizar esas accións desde o sector privado. As prácticas culturais dos cidadáns, deste xeito, eran tan deficitarias coma o propio sector ao que lles era difícil acceder. Por exemplo, como puntualiza o propio Rubio Aróstegui, aínda que España sempre foi un dos grandes produtores e exportadores mundiais no sector do libro, en 1982 había un 21,8% dos fogares españois sen un só libro, e o 15,6%, posuían menos de seis volumes, carencias que eran difíciles de resolver cunha porcentaxe de 91,7% da cidadanía que declaraba non ter ido nunca á biblioteca.

Canto ás infraestruturas escénicas, a situación non era moito máis alentadora por aquela altura, xa que importantes espazos de titularidade privada foran convertidos en salas cinematográficas, de xeito que, en realidade, só Madrid e Barcelona posuían unha programación estábel de teatro. O teatro independente, que fora mecanismo de protesta durante as décadas dos sesenta e os setenta, ía erixirse no motor do cambio e da renovación teatral, mesmo sen espazos nin infraestruturas, como exemplifica ben o caso galego a través de Abrente. A fin da censura, certamente, si causaría unha renovación cuantitativa e cualitativa na programación teatral que, moi alentada desde Ribadavia e as súas Mostras Abrente, sentaría as bases para a iniciación dun proceso de refundación do teatro galego que tamén atinxiría o eido administrativo e institucional sentando as bases para o posterior teatro público.

3.2.3 Entre a Transición e a Democracia. Lexislación básica en materia cultural

A Constitución de 1978 abre o camiño para a construción dun Estado Autonómico en España con certa vontade descentralizadora. En función disto, o 21 de decembro de 1980 apróbase o Estatuto de Autonomía de Galicia, precedido dun decreto-lei en 1978 polo que se concedía a Galicia un réxime de Pre-Autonomía. Alén diso, este réxime político coincidiu co inicio dunha etapa de transformación

socioeconómica que deu coma froito unha eclosión dos modos de vida urbanos que xa comezara coa bonanza económica dos sesenta. En palabras de Xan Bouzada (1999b: 88), esa eclosión dos espazos urbanos influíu "en la reorientación de los modelos culturales dominantes y aún más en el mismo sentido social de estos", aínda que, como el mesmo engade, o país aínda hoxe amosa unha heteroxeineidade territorial "que resulta clave para entender los múltiples mestizajes y las muy diversas inversiones que esta nueva situación provoca".

As formas de consumo cultural e de ocio, por exemplo, son dous dos indicadores desa heteroxeneidade mestiza da que fala Bouzada, e tamén amosan ás claras un certo abismo entre a Galiza das cidades e a Galiza rural. Na primeira, as consecuencias do novo marco lexislativo chegado co Estatuto de Autonomía foron inmediatas, non só pola eclosión de espazos para a cultura e o ocio que aproveitaban tanto a recén estreada liberdade coma a posta en marcha das primeiras accións institucionais dunha cultura en vías de *oficialización* (teatro público, campañas de animación á lectura, música na rúa), senón tamén porque nas cidades, fundamentalmente na capital compostelá, se asentou unha ampla clase funcionarial de poder adquisitivo medio-alto vinculada á nova Administración autonómica. Na Galicia rural, pola contra, o acceso aos novos hábitos de cultura e ocio tardou máis en chegar[109], unha tardanza á que cómpre sumar, en amplas zonas, a fuxida das xeracións máis novas cara ás cidades, onde o sector servizos e o sector administrativo semellaban unha alternativa tentadora fronte ao traballo na gandeiría e no campo.

Por tanto, as mudanzas administrativas e lexislativas que seguiron á fin da ditadura, en virtude da devandita tentativa descentralizadora, afectaron a tódolos ámbitos, e nas tres nacionalidades históricas (Cataluña, Galicia e País Vasco), hai que sumar a isto un maior protagonismo do cultural nas súas atribucións competenciais, en virtude da súa lingua propia.

[109] Pensemos, por exemplo, que a Rede de Teatros, como inciativa consciente que reorganiza as formas de itinerancia das compañías de teatro, aínda se crea en 1997.

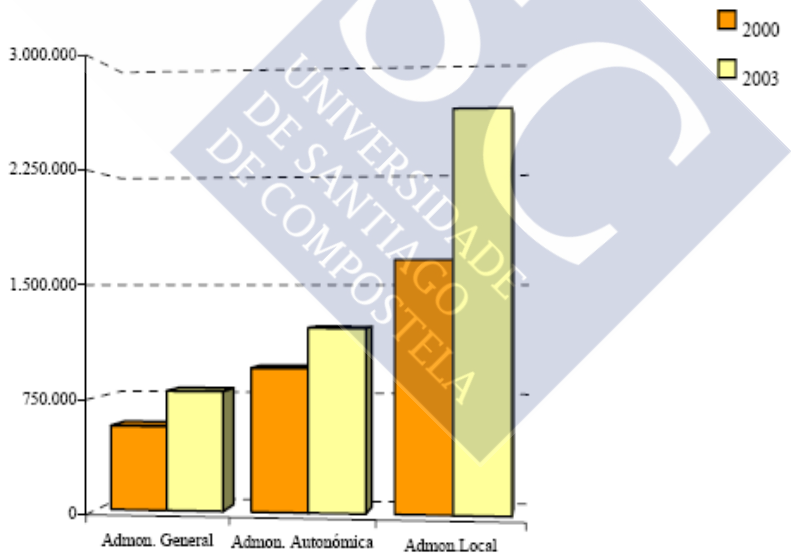
A Constitución de 1978 estabeleceu tres niveis administrativos na nova configuración territorial que favorecían unha xestión descentralizadora do poder: Administración central, Comunidades Autónomas e corporacións locais. Estas últimas, á súa vez, son municipios e deputacións provinciais ou consellos/cabildos insulares. Canto ás competencias en materia cultural, estas ficaron repartidas segundo o principio de concorrencia, esencialmente, entre o Estado e as Comunidades Autónomas, correspondéndolles a estas últimas o groso da xestión das mesmas. De feito, unha das preocupacións (e ao tempo conta pendente nunca resolta totalmente) dos distintos gobernos estatais foi sempre o estabelecemento de canles de diálogo entre Estado e Comunidades Autónomas co fin de elaborar unha xestión coordenada en materia cultural. Así, houbo unha Conferencia Sectorial de Cultura que se reuniu con asiduidade variábel (nunca máis de dúas veces por lexislatura) durante a etapa de goberno socialista, mais que nunca chegou a reunirse entre 1996 e 2004. Na actualidade, esta vontade de coordenación exprésase en institucións sectoriais creadas *ad hoc*, coma o Consejo del Patrimonio, o Foro de Comunicación, a Junta Superior de Museos ou a Junta Superior de Archivos (Real Instituto Elcano, 2004: 11).

As Deputacións, pola súa banda, posúen tamén unha marxe de acción no que se refire á protección do Patrimonio e mesmo á promoción das actividades produtivas, aínda que esta opción se implementa de maneira desigual entre as distintas deputacións. O desenvolvemento do seu labor é heteroxéneo, dependendo das necesidades, vontade ou capacidade das súas estruturas e infraestruturas para a acción cultural. Como sinala Emiliano Fernández Prado (1991: 133), "Las Diputaciones Provinciales reducen su ámbito a los servicios supramunicipales y la cooperación entre los distintos municipios. No obstante, muchas de ellas tienen una importante tradición en el desarrollo de instituciones y servicios culturales".

Finalmente, a Lei de Bases do Réxime Local de 1985 dá competencias aos municipios (artigo 25.2) en materia de patrimonio

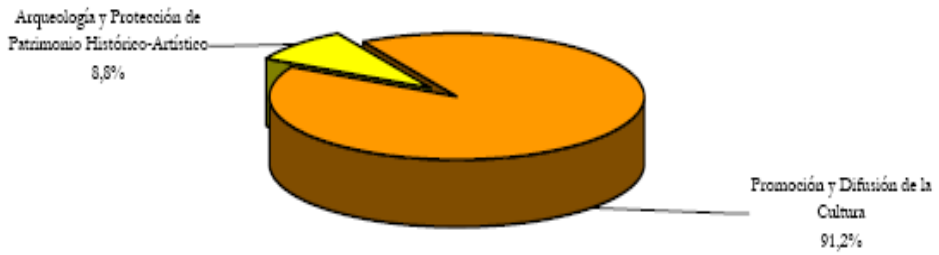
histórico-artístico (apartado e), actividades e instalacións culturais e deportivas e ocupación do tempo libre e turismo (apartado m); ademais di que os municipios de máis de 5000 habitantes están obrigados a ofrecer o servizo de biblioteca pública (artigo 26.1), alén de que indica a posibilidade de que se realicen "actividades complementarias de las propias de otras administraciones públicas y, en particular, las relativas a [...] la cultura." Esta obrigatoriedade, de feito, favoreceu un importante desenvolvemento da cultura no nivel local, espazo onde, se cadra, tanto a rendibilidade política coma a consecución dos obxectivos son máis tanxíbeis, grazas á proximidade dos cidadáns e a implicación destes no ámbito de convivencia inmediata. É proba da importancia da acción local en materia cultural o feito de que, hoxe en día, os municipios aglutinan en España preto da metade do gasto público en cultura.

Gasto liquidado en cultura polas tres Administracións



UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Gasto liquidado en cultura pola Administración Local (2003)



Fonte: Ministerio de Cultura (2005)

Os procesos de descentralización cultural na España da Transición comezaron no goberno da Unión de Centro Democrático (UCD), presidido por Adolfo Suárez desde 1979, pero tiveron o seu apoxeo entre 1980 e 1984, coa aprobación dos estatutos de autonomía. Con respecto á cultura, foi no primeiro ano do goberno socialista que se efectuou o traspaso de competencias aos entes territoriais[110]. Ese proceso descentralizador, como xa dixemos, foi fortemente seguidor do modelo francés, pero había máis experiencias en Europa que podían servir como indicativos das posibilidades de éxito dun sistema mixto. O Estado Federal alemán, por exemplo, tamén aplica un modelo deste tipo ao seu esquema de descentralización cultural, a través do que se ten denominado "federalismo cultural de carácter cooperativo" (*kooperative Kulturföderalismus*). Esta opción, en Alemaña, non é simplemente o principio organizativo do Estado, senón que fai parte dunha serie de elementos que organizan a política cultural desde unha construción piramidal que vai desde as estruturas máis básicas a nivel local ata o curuto da organización a nivel estatal, relacións que, lonxe de estaren libres de conflitos, se desenvolven, con todo, co obxectivo final da eficacia (Fuchs, 2003).

[110] "En los primeros meses de 1983 desparecieron prácticamente todos los directores provinciales del Ministerio de Cultura —salvo los de Ceuta y Melilla—, y un año después se suprimían las direcciones provinciales del Ministerio de Cultura en Galicia, Andalucía, Aragón, Baleares, Canarias, Cantabria, Castilla-La Mancha, Castilla y León, Extremadura, Murcia, La Rioja y Comunidad Valenciana (Real Decreto del Ministerio de Cultura 1686/1984 de 4 de julio)" (Rubio Aróstegui, 2003: 36).

O sentido último do proceso de descentralización cultural nos primeiros oitenta, polo tanto, xa non era só unha mellor xestión do patrimonio e da relación entre institucións públicas e produtores culturais, senón a mellora do contacto cos públicos que, sen ningunha dúbida, sería rendíbel en termos sociopolíticos con vistas a un mellor asentamento dos ideais democráticos en España. Neste sentido, explícase a relevancia do sector público no panorama institucional da cultura española, implicándose ademais no apoio ás accións democratizadoras e participativas mais amosando, tamén, "una cierta desconfianza hacia la capacidad de la sociedad civil para ordenar de manera adecuada sus demandas y preferencias" (Real Instituto Elcano, 2004: 15). A isto cómpre engadir, ademais, o aumento da sensibilidade nas políticas culturais en España cara á comunidade e ao territorio local (Bouzada, 1999a: 469), observábel ao longo dos oitenta e dos noventa e xa consolidada, cremos, na actualidade.

3.2.3.1 A Constitución Española

A cultura amósase na Constitución Española de 1978 coma un ámbito fundamental na organización do Estado. Así, concédeselle alto rango ás tarefas diferenciadas que se encomendan aos poderes públicos para garantir o progreso tanto da creación coma da conservación das artes e o patrimonio. Ademais, o acceso á cultura é un dereito dos cidadáns, e de aí a súa posíbel consideración coma servizo público. Polo tanto, todo o texto da Constitución está ateigado de referencias espalladas á cultura, garantindo, dun xeito ou doutro, unha atención dispersa desde diferentes institucións do Estado ao feito cultural coma ben a respectar e a promover, independentemente de que haxa estruturas concretas que teñan coma responsabilidade específica a lexislación en materia cultural e a promoción e difusión da cultura, as artes e o patrimonio.

Non existe, ademais, unha definición concreta que artelle un concepto determinado de cultura e de política cultural, deixando a

cuestión "abierta e indefinida" (Real Instituto Elcano, 2004: 16), dando conta da diversidade e da multiculturalidade que caracterizan un espazo político coma o español. A Constitución, sinala Jesús Prieto de Pedro (1993), é atípica e novidosa neste sentido, pois as referencias á cultura son moitas e en múltiples sentidos. De feito, ningunha constitución española do século XIX incluíu a palabra "cultura"[111].

Para Prieto de Pedro, a presenza da palabra "cultura" nas constitucións modernas responde a unha evolución das relacións dereito-cultura, "Por ello, en aras de la normatividad de la Constitución, este hecho debe ser explorado y sometido a la racionalidad y al rigor del método jurídico." (Prieto de Pedro, 1993: 49). O autor chega á conclusión de que non existe unha voz unívoca de "cultura" na Constitución de 1978, respondendo a nocións de carácter étnico e a nocións de carácter político que facilitarán a xestión dos ámbitos tradicionalmente vencellados á cultura: patrimonio histórico, artes, lecer e diversidade.

Xa o Preámbulo amosa unha clara preocupación polo referente á cultura e ás culturas, quizais pola conciencia que animaba a propia Constitución sobre a diversidade cultural de España. Nese Preámbulo vese a dualidade da Cultura coma resultado dunha tradición e, ao mesmo tempo, coma obxecto de progreso. Exprésase, así, a vontade de "proteger a todos los españoles y pueblos de España en el ejercicio de los derechos humanos, sus culturas y tradiciones, lenguas e instituciones". E pouco despois, aínda atopamos outra referencia na que se indica o desexo de "promover el progreso de la cultura y de la economía para asegurar a todos una digna calidad de vida".

[111] "Como dato curioso señalaremos que en dicha centuria únicamente hemos encontrado adyacentemente el lenguaje constitucional la palabra 'cultura', junto a la de 'civilización', en el Discurso preliminar a la Constitución de Cádiz de 1812 y en la Exposición e Motivos del Consejo de Ministros anexa al Estatuto Real de 1834- […] Ante la imposible, por desorbitante, tarea de consultar todas las normas legales de ese siglo proponemos, de forma selectiva, la lectura de un texto tan paradigmático como el del Código Civil, en el que hay abundantes alusiones a lo cultural, pero sin mentarse esta voz; o de las regulaciones de dicho siglo relativas a la 'instrucción pública' y al 'patrimonio histórico-artístico' […], cuya consulta nos permite descubrir que tampoco conocieron el término 'cultura'. Sólo, de forma aislada, lo hemos encontrado en el Reglamento de Teatros de 1847" (Prietode Pedro, 1993: 16-18).

Nos seus artigos 44 e 46, a Constitución Española estabelece a cultura coma dereito de tódolos cidadáns e cidadás e mailo compromiso público coa cultura sentando as bases, polo tanto, para a xestación dunha política cultural de forte filiación institucional-pública:

> *Artículo 44*
>
> 1.Los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho.
>
> 2.Los poderes públicos promoverán la ciencia y la investigación científica y técnica en beneficio del interés general.
>
> *Artículo 46*
>
> Los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad. La ley penal sancionará los atentados contra este patrimonio.

Estes artigos son, de feito, fortemente debedores da Declaración Universal dos Dereitos Humanos, que no seu artigo 27.1 fala do "dereito a tomar parte libremente na vida cultural da comunidade, a gozar das artes e a participar no progreso científico e nos beneficios que del resulten". Tamén están en consonancia co artigo 2.1 do Pacto Internacional de Dereitos Económicos, Sociais e Culturais que as Nacións Unidas aproban en 1966 e España ratifica once anos despois[112].

Estes artigos 44 e 46 son dous dos lugares da Constitución de 1978 nos que se pode ver a débeda á Constitución Republicana de 1931 e a vontade de recuperar algún dos seus preceptos. Cómpre ter claro, con todo, que a actual Constitución se deriva dun modelo de acción cultural estatal absolutamente novo en España, debido non só á xa comentada herdanza francesa, senón pola clara vontade de estabelecer as bases lexislativas que xustifiquen unha política cultural de intención

[112] "Cada un dos Estados partes no presente Pacto comprométese a adoptar medidas, tanto por separado como mediante a asistencia e a cooperación internacionais, especialmente económicas e técnicas, ata o máximo dos recursos de que dispoña, para lograr pogresivamente por tódolos medios apropiados, mesmo en particular, a adopción de medidas lexislativas, a plena efectividade dos dereitos aquí recoñecidos".

descentralizadora. Porén, na Constitución da República, era o Estado quen tiña competencias exclusivas en materia cultural, dando conta, así, da importancia da cultura coma elemento definitorio do Estado e das políticas sociais dos gobernos progresistas na época. Así, se no artigo 34 da Constitución de 1931 se estabelecía a liberdade de expresión dun xeito parecido ao artigo 20 da de 1978, os artigos 45 e 48 da Carta Magna do 31 son conceptualmente semellantes aos antes citados do texto constitucional actual:

> *Artículo 45*
>
> Toda la riqueza artística e histórica del país, sea quien fuere su dueño, constituye el tesoro cultural de la Nación y estará bajo la salvaguardia del Estado, que podrá prohibir su exportación y enajenación y decretar las expropiaciones legales que estimare oportunas para su defensa. El Estado organizará un registro de la riqueza artística e histórica, asegurará su celosa custodia y atenderá a su perfecta conservación.
>
> El Estado protegerá también los lugares notables por su belleza natural o por su reconocido valor artístico o histórico.
>
> *Artículo 48*
>
> El servicio de la cultura es atribución esencial del Estado y lo prestará mediante instituciones educativas enlazadas por el sistema de la escuela unificada.

É importante ter en conta que as disposicións constitucionais da II República ían orientadas especificamente a definir a cultura coma servizo público de obrigado atendemento para o Estado. Esta conceptualización legal do goberno republicano será fundamental para entender a importancia concedida aos aspectos culturais no primeiro goberno socialista trala Transición democrática en 1982 e para comprender, tamén, algúns dos conflitos que agromaron coma nun polvorín nos dous anos previos ao estalido da Guerra Civil en 1936.

Pero, malia estas semellanzas, a Constitución de 1978 supón un progreso a respecto da de 1931 nunha conceptualización moito máis autónoma da cultura. O texto actual, a diferenza do texto do 31, separa ás claras os conceptos de "cultura" e "educación" (ou "instrución",

como se denominaba na primeira metade do século xx), afastando a xestión da cultura das institucións educativas e permitindo un maior protagonismo aos sectores artísticos neste eido. Tamén é certo que en 1931 a realidade sociolóxica e política xustificaban, dun xeito ou doutro, esa aparente confusión no texto constitucional en virtude dunha vontade presente nas forzas progresistas e de esquerda de paliar os elevados índices de analfabetismo e unha escolarización lonxe de ser universal, alén da intención de controlar desde o goberno os centros de ensino que, en boa parte, estaban xestionados pola Igrexa Católica. Na España dos oitenta, a situación do ensino era, evidentemente, outra, e de aí que, lexislativamente, puidese darse conta de dúas realidades que, na sociedade española, xa estaban diferenciadas: o acceso á cultura e ás artes por unha banda, e á educación e formación regrada, por outra.

A escola, na España democrática, respondía xa a unha conceptualización moderna pola cal a educación xa non é único sistema de acceso á cultura, especialmente na época de popularización dos medios de comunicación de masas e da extensión (democratización) do lecer cultural. Ademais, as institucións educativas pasan a ser, nunha sociedade na que hai esoutras formas de acceso ao saber, ámbitos que actúan nunha fase da vida e que nacen con vocación profesional clara, de modo que non teñen que proporcionar necesariamente cultura, senón formación cada vez máis especializada.

Efectivamente, como sinala Fernández Prado (1991: 124) a principal novidade da Constitución de 1978 é a separación entre Cultura e Educación no ámbito da xestión política estatal, o cal dá lugar a unha conceptualización tanto da cultura coma da educación completamente diferentes. Achegámonos así a unha definición da cultura máis próxima a nocións coma "lecer e tempo libre" ou coma "formación integral humana", mesmo "pracer artístico", fronte a unha especialización de Educación coma "formación regrada".

En Galicia, por exemplo, esa separación, na práctica, non é plena. Se ben é certo que existe unha Consellería de Cultura e Deporte diferenciada dunha Consellería de Educación, o certo é que existen

constantes trasvases dunha á outra, mesmo chegou a converterse a Consellería de Cultura nunha Dirección Xeral da Consellería de Educación, alén dunha dubidosa adscrición de certas direccións xerais ás institucións educativas. A que se debe, se non, que a Dirección Xeral de Política Lingüística se encontrase desde a súa creación e ata 2005 no marco da Consellería de Educación? Pensemos, por outra banda, na importancia que para o sector do libro galego ten o ámbito educativo. Neste sentido, quizais sexa o eido teatral un dos poucos ámbitos da cultura nos que a dependencia a respecto do sector educativo é menos acusada.

Hai, polo tanto, distintos usos do concepto de cultura na Constitución de 1978, pero todos eles recollen unha clara intención de protección do patrimonio histórico e da produción artística e cultural nas distintas linguas do Estado, sentando así unha das bases ideolóxicas do proceso de descentralización. Porén, converteuse en tradicional, na xestión política da cultura, a especial atención ao eido patrimonial tanto no aspecto lexislativo coma no orzamentario, sendo o ámbito ao que máis fondos se destinan. De feito, cómpre ter en conta que na conservación do Patrimonio se inviste o 1% de toda obra pública financiada total ou parcialmente polo Estado (se supera os 601.012 euros) destinado en virtude do Artigo 68 da Constitución a financiar traballos de conservación ou enriquecemento do patrimonio histórico español ou do fomento da creatividade artística. Como sinala o informe do Real Instituto Elcano sobre a política cultural en España (Real Instituto Elcano, 2004: 39), os fondos do chamado *1% cultural* "se vienen aplicando exclusivamente a la rehabilitación del patrimonio histórico-artístico, y no tanto al fomento de la creatividad artística".

Pero a presenza da cultura na Constitución non fica nesta simple declaración de dereitos e obrigas do Estado que, en última instancia, veñen constatar un dereito universal recoñecido en toda democracia libre e unha vontade institucional de artellar desde os poderes públicos unha política cultural.

Hai, por exemplo, algunha incursión do texto constitucional na difícil (sobre todo en 1978) diferenza entre "acceso" e "participación". O artigo 9.2 di: "Corresponde a los poderes públicos […] facilitar la participación de todos los ciudadanos a la vida política, económica, cultural y social". A todo iso subxace, polo tanto, un concepto benestante da cultura coma dereito ao enriquecemento e á comunicación colectiva sentando as bases para unha xestión de carácter participativo que permita, ademais (como de feito sucedeu), a promoción dun sector económico e laboral a desenvolver con apoios públicos.

Emiliano Fernández Prado (1991: 133) sinala que o punto débil máis importante da Constitución Española é "el tratamiento de las competencias respectivas del Estado y las Comunidades Autónomas". O certo é que a Constitución transfire amplamente ás Comunidades Autónomas a xestión da cultura, cuxa lexislación vén desenvolvida nos respectivos Estatutos de Autonomía. Interésanos, polo tanto, o reparto de competencias entre as Administracións do Estado para o desenvolvemento da política cultural, que se expresan no artigo 148 mediante os eidos do sector que é posíbel transferir ás Comunidades Autónomas: artesanía; museos, bibliotecas e conservatorios de música de interese para a Comunidade Autónoma, fomento da cultura, investigación e ensino da lingua da Comunidade Autónoma (velaí un caso de confusión entre ensino e cultura) e a promoción do deporte e a axeitada utilización do ocio. Interésanos, desde logo, esta referencia explícita na Constitución ao ocio, pois o teatro, definido coma actividade de lecer, atopa un marco de protección política neste punto, máis alá do puramente cultural.

É evidente por qué o grao de autonomía cultural (e polo tanto a posibilidade de exercer unha política cultural propia) é máis elevado nas comunidades con lingua propia recoñecida pola Carta Magna, pois é a estas a quen lles transfire con maior amplitude o "fomento da cultura, investigación e ensino" nesa lingua e, polo tanto, entendemos nós, a promoción de culturas necesariamente diferentes desenvolvidas tradicionalmente nesas autonomías. Concretamente, o artigo 148.1.17

declara que as Comunidades Autónomas poden asumir as competencias de "fomento de la cultura, de la investigación y, en su caso, de la enseñanza de la lengua de la Comunidad Autónoma".

O artigo 149, non obstante, reserva para o Estado a lexislación sobre propiedade intelectual, as normas do réxime de prensa, televisión e radio, e outros medios de comunicación social e a defensa do patrimonio cultural, artístico e monumental[113].

Con todo, no apartado 2 deste artigo dise: "Sin perjuicio de las competencias que podrán asumir las Comunidades Autónomas, el Estado considerará el servicio de la cultura como deber y atribución esencial y facilitará la comunicación cultural entre las Comunidades Autónomas de acuerdo con ellas". Así, a Constitución preserva tamén a noción dunha cultura nacional española, común a todo o territorio, tutelada polo Estado e non polas administracións autonómicas. Deste xeito, vemos como tamén no eido cultural, existe na Constitución o equilibrio entre o particular e o xeral, a diversidade e a unidade, que inspirou o propio modelo de Estado que o texto legal definía para España: un Estado de Autonomías, modelo a cabalo entre o Estado central e o federal, modelo que recoñece a diversidade e o dereito á autoxestión e á independencia das distintas rexións (dunhas máis ca doutras, con todo) mais no marco dunha unidade indisolúbel que se recollía baixo o termo España ou, máis concretamente, o propio Estado.

Con todo, esa idea non está exenta de problemas, pois a vaguidade da redacción dos aspectos subsceptíbeis de seren transferidos ten creado confusións nas que, por regra xeral, prevaleceu un desexo consensuado de recoñecer as periferias culturais de España, facendo efectivo o devandito pluralismo cultural e lingüístico. Así, o Tribunal Constitucional pronunciouse de xeito salomónico ante o cuestionamento do ámbito competencial, indicando que as competencias culturais deben ser

[113] Nunha breve referencia á ausencia dunha indicación explícita sobre o sector das artes escénicas na Constitución de 1978, Rubio Aróstegui (2003: 357) indica que, agás no caso dos conservatorios de música, competencia das Comunidades Autónomas, o sector non aparecía nomeado nos artigos 148 ou 149. Para el, este silencio explica que este sector fose tradicionalmente o máis conflitivo no nivel competencial entre o Estado e as Autonomías "al reclamar algunos Gobiernos regionales la dotación las subvenciones ministeriales con el objetivo de otorgarlas las propias Consejerías de Cultura".

compartidas entre o Estado e a Comunidade Autónoma ou calquera outro tipo de comunidade, tendo en conta que a cultura, coma actividade humana, carece duns límites clara e estritamente definidos.

Bouzada sinalaba en 1999 dous problemas importantes canto á situación da política cultural, en relación coa súa transferencia ás comunidades autónomas. Por unha banda, detectaba unha deficiencia estrutural profunda vencellada á ausencia de cooperación, intercambio e relacións técnicas e culturais entre as comunidades autónomas; en segundo lugar, tamén apuntaba que o proceso de distribución de competencias, visto en perspectiva, non semella ser totalmente favorábel. E concluía sinalando tres consecuencias, non necesariamente negativas senón sumamente produtivas nalgún caso, desa vaguidade na definición das transferencias que traducimos e resumimos (Bouzada, 1999: 472):

> a) Os factores de identidade política e territorial deron lugar a procedementos de acción cultural tanto na xénese coma no desenvolvemento de políticas culturais.
>
> b) Ao darlles un protagonismo específico aos espazos locais, posibilitouse a aparición de distintos modelos de intervención, en detrimento do recoñecemento dos servizos ofrecidos.
>
> c) O aumento do ámbito autónomo como axentes político-cultural vai parello ao incremento dos municipios e as cidades como axentes favorecendo a proximidade do cidadán aos servizos e prácticas culturais.

A xestión da cultura, polo tanto, é definida coma competencia da Comunidade Autónoma de Galicia, tal como recolle o Estatuto de Autonomía no seu artigo 27.19, de acordo co sinalado no artigo 148.1.17 da Constitución Española (*vid. supra*) para as Autonomías con lingua de seu. Esta transferencia materialízase a través das transferencias en materia cultural que o Estado concede á Xunta de Galicia a través do Real Decreto 2.434/1982.

3.2.3.2 O Estatuto de Autonomía de Galicia

O Estatuto de Autonomía foi refrendado o 21 de decembro de 1980 cun *si* abrumador acompañado dun altísimo índice de abstención (o 72%). En virtude do resultado do referéndum, aprobouse a través da Lei Orgánica 1/1981 do 6 de abril. Neste Estatuto, que xa tiña en conta as disposicións constitucionais en materia cultural, aparecen tamén recollidos os aspectos básicos para o artellamento da política cultural en Galicia, permitindo ademais o proceso de institucionalización imprescindíbel para o desenvolvemento do sistema cultural en xeral e do teatral en particular. É a partir de 1981 que a acción cultural atopa un refrendo lexislativo no que xustificar a creación de institucións públicas para a promoción das artes e das letras en Galicia, base fundamental, como xa temos sinalado, para o desenvolvemento do sector das artes escénicas, entre outros sectores do eido cultural.

Isto débese en boa medida á definición de Galicia, no Título Preliminar, coma unha "nacionalidade histórica" (Artigo 1) cuxa "lingua propia é o galego" xunto co castelán. Sobre ambas linguas pesa o dereito de seren coñecidas e usadas (Artigo 5).

O feito de que Galicia sexa definida coma nacionalidade histórica non se debe á posesión da lingua propia, senón ao feito de que antes da Guerra Civil xa fora refrendado e aprobado en Cortes un Estatuto de Autonomía que, en moitos aspectos, era semellante ao actual. Lembremos: en decembro de 1932 unha asemblea de municipios galegos aprobara o proxecto do Estatuto de Autonomía que, finalmente, foi votado en referéndum rexional o 28 de xuño de 1936 e, aínda que as Cortes o aceptaron a trámite en 1938, o texto fora entregado ao congreso o 15 de xullo do 36, tres días antes do golpe militar. O Estatuto do 36 tamén estabelecía no seu artigo 4 que galego e castelán eran idiomas oficiais no territorio galego, aínda que o seu texto era máis específico canto aos usos oficiais dos mesmos dentro e fóra da

Administración rexional[114]. Canto á xestión da cultura, este texto legal estabelecía como competencia de Galicia, no seu artigo 14, punto f), "El Turismo, la conservación de Monumentos, y la defensa del Patrimonio artístico y cultural de Galicia, el cual no podrá ser enajenado, ni llevado fuera de la Región", e no punto o), tamén reservaba "La ejecución de la legislación general sobre Prensa, Asociaciones, reuniones y espectáculos públicos", nunha referencia directa ás artes escénicas.

Volvendo ao Estatuto de Galicia de 1981, a especificación sobre a lingua galega debe ser posta en relación con aqueles lugares da Constitución de 1978 nos que se especifica a especial consideración lexislativa en materia cultural daquelas Comunidades Autónomas con lingua propia, de xeito que o recoñecemento da oficialidade do galego no Estatuto posibilita dous aspectos que serán esenciais canto á posta en marcha de políticas culturais e teatrais propias:

> a)O artellamento de institucións que sirvan para implementar a atención ao aspecto cultural que a Constitución de 1978 vencella á lingua propia.
>
> b)O desenvolvemento dunha Lei de Normalización Lingüística que garanta o respecto aos dereitos dos galegos en materia lingüística e, polo tanto, promova a produción artística en lingua galega.

O Estatuto de Autonomía, polo tanto, recolle tamén as competencias que en diversos lugares da Constitución aparecen como eidos subsceptíbeis de seren asumidos polas Comunidades Autónomas, especialmente aquelas que teñen lingua propia e que, por tanto, deberán prestar unha atención engadida ao acervo cultural. Así, no seu artigo 27 (correspondente ao capítulo sobre competencias), o punto 19 indica

[114] "Serán idiomas oficiales en Galicia, el castellano y el gallego; pero en las relaciones oficiales de la Región con autoridades de otras Regiones y con las del Estado, se usará siempre el castellano. Todo escrito que se presente a Tribunales y Autoridades redactado en gallego, será reproducido en castellano cuando lo pida parte interesada; y lo mismo se hará en cuanto a notificaciones de todas clases. Las copias de documentos redactados en lengua regional, que los fedatarios expidan en castellano, bien a instancia de parte o porque hayan de producir efectos fuera de Galicia, deberán contener también el texto en gallego. Los funcionarios que se designen para actuar en la Región deberán acreditar conocimiento de la lengua gallega."A lingua galega era materia de obrigado ensino en Galicia (Artigo 15), en virtude da transferencia de competencias en materia educativa da República á Rexión, como se sinalaba nos artigos 48, 49 e 50 da Constitución de 1931.

como competencia propia da Comunidade Autónoma de Galicia "O fomento da cultura e da investigación en Galicia, sen prexuízo do establecido no artigo 149.2 da Constitución", inmediatamente seguido dun punto 20 que amosa coma competencia a promoción e ensinanza da lingua galega. A proximidade de ámbolos dous aspectos no Estatuto de Autonomía dá conta, por unha banda, da forte relación entre cultura e lingua, pero tamén dunha conceptualización da cultura *en* galego fortemente vencellada ao espazo educativo.

O Artigo 32 indica:

> Corresponde á Comunidade Autónoma a defensa e promoción dos valores culturais do pobo galego. A tal fin, e mediante Lei do Parlamento, constituirase un Fondo Cultural Galego e o Consello da Cultura Galega.

É en virtude desta disposición estatutaria que en 1983 se crea, efectivamente, o Consello da Cultura Galega (Lei 8/1983) e ten un carácter asesor e consultivo, segundo o seu propio regulamento (Decreto 237/2000 do 29 de setembro), con capacidade de iniciativa, investigación e organización co fin da defensa e promoción dos valores culturais galegos. Para acadar este fin, o Consello da Cultura Galega estrutúrase a través dunha serie de seccións orientadas aos distintos eidos da cultura: Antropoloxía Cultural, Arquitectura, Ciencia, Técnica e Sociedade, Cultura Galega no Exterior, Literatura e Industrias da Edición, Música e Artes Escénicas, Patrimonio Histórico e Patrimonio Cultural. Cada unha delas ten a posibilidade de crear comisións técnicas orientadas ao desenvolvemento específico de iniciativas de asesoría, investigación e organización vencelladas a aspectos concretos do cultural.

O existencia do Consello da Cultura Galega foi importante na posta en marcha de iniciativas de asesoramento, promoción e, sobre todo, investigación teatral, tendo en conta que nin o Estatuto de Autonomía nin, como vimos, a Constitución, indican especificamente a implementación de políticas públicas neste eido. Como veremos, a creación do Centro Dramático Galego (CDG) e do Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais (IGAEM) foi decisiva para a posta en marcha

dunha política de acción teatral desde a que desenvolver o sector das artes escénicas tanto desde un punto de vista artístico coma empresarial e económico. A creación destas institucións respondía, máis ca a unha demanda estatutaria ou constitucional, á súa propia necesidade para unha xestión cultural abarcadora que dese conta desde a Consellería de Cultura de tódolos ámbitos culturais. Porén, o Consello da Cultura Galega cumpriu no eido teatral a súa función consultiva e organizativa que, a través da Sección de Música e Artes Escénicas (creada en 1993) e da súa Comisión Técnica de Teatro, foi decisiva en relación con:

- A inauguración dunha liña de investigación sobre o teatro e artes escénicas (a través da publicación de obras de consulta e divulgación, o financiamento de proxectos de investigación e a organización de simposios e congresos sobre aspectos concretos do teatro en Galicia)[115].
- O asesoramento en materia político-teatral e socioteatral a través da elaboración dun Libro Branco do Teatro en Galicia que permanece inédito.
- A creación da ESADG, recomendación do Consello da Cultura Galega desde os anos noventa, cunha forte implicación da Comisión Técnica de Teatro a través da elaboración da obra de 1998 *Escola Superior de Arte Dramática. Proxecto.*

3.2.4 Teatro e política na España democrática

3.2.4.1 UCD e gobernos socialistas 1978-1996

En parte, é lóxica a lentísima mudanza dos parámetros da política cultural da Transición a respecto dos presupostos do franquismo, se temos en conta que o primeiro Ministerio de Cultura (1977) trala morte

[115] Vid. Vieites [coord.] 2000 & 2001 e Asociación de Actores e Actrices de Galicia, 2006 & 2007. Aínda que relacionado tanxencialmente co teatro, vid. tamén Bouzada Fernández [coord.], 2000.

de Franco tivo que integrar o persoal e boa parte das unidades dependentes do Ministerio de Información e Turismo e, con eles, as súas inercias ideolóxicas, políticas e administrativas[116]. Estas, sumadas á propia situación dunha España que se construía a si mesma en tódolos aspectos, ralentizaban fondamente o proceso de modernización da política cultural. Efectivamente, na Transición non había ningún proxecto cultural propiamente dito senón máis ben unha vontade de estabelecemento das bases políticas administrativas que conducirían no futuro a ese tipo de xestión.

Alén diso, os conflitos latentes na sociedade española (dun xeito ou doutro quizais permanecían aínda aquelas "guerras de cultura") conducían a que houbese importantes sectores (certa aristocracia, a Igrexa, o exército...) na sociedade que observasen con desconfianza a renovada acción cultural. E malia todo iso, non cabe dúbida de que a creación do Ministerio de Cultura dá conta de que si existía no goberno de UCD a vontade de inaugurar unha política cultural que os futuros gobernos socialistas desenvolverían ata poder aproveitar todo o valor simbólico deitado na cultura. Doutro xeito, non terían creado xa en 1978 o Centro Dramático Nacional.

A política cultural dos gobernos socialistas foi ben estudada por Juan Arturo Rubio Aróstegui nunha monografía sobre o tema (Rubio Aróstegui, 2003). Este período inaugúrase co nomeamento de Javier Solana coma Ministro de Cultura en 1982. Tratábase dun home forte do PSOE, unha elección que denotaba unha preocupación desde o poder por crear unha nova imaxe política a través da cultura como valor positivo, en consonancia, como xa comentamos, co que na mesma época estaba fancendo en Francia François Miterrand a través do nomeamento de Jack Lang.

---

[116] "El Decreto de 4 de julio de 1977 integra en Cultura todas las unidades del Ministerio de Información y Turismo, salvo las dependientes de la antigua Subsecretaría de Turismo; la Subsecretaría de la Familia, Juventud y Deporte, dependiente del Ministerio de la Presidencia, incluyendo servicios que tenían su origen relativamente próximo en la OJE y la Sección Femenina; y la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación. Establece también una Secretaría de Estado de Cultura. El equipo inicial del Ministerio estará integrado por Pío Cabanillas como ministro, Fernando Castedo como subsecretario y Gabriel Cañadas como secretario de Estado." (Fernández Prado, 1991: 117-118).

O traballo por facer era inxente. Había risco de grave deterioro e mesmo perda do patrimonio histórico artístico, problemas graves na lexislación en materia cultural, era imprescindíbel a actualización das infraestruturas de acordo coas novas necesidades, facíase necesario definir, coas súas consecuencias no nivel financeiro e fiscal, as industrias culturais, e cumpría encetar liñas de diálogo e colaboración entre o Estado e o sector cultural.

Solana, na súa primeira comparecencia como ministro, expuxo un plan que se centraba, esencialmente, no libre acceso dos cidadáns aos bens culturais, no fomento da participación e o consumo e na difusión e promoción da cultura española no exterior. Anunciaba, ademais, que derogaría a Ley de Prensa y de Imprenta de 1966 e que estaba en preparación unha lei do Patrimonio Histórico Artístico, que foi aprobada nesa lexislatura, así como a lei de Propiedade Intelectual e unha nova lei de Bases da Cinematografía (lei que logo foi coñecida coma "Decreto Miró", en referencia á cineasta Pilar Miró, propulsora do decreto, e que daquela ocupaba a correspondente dirección xeral).

Para Rubio Aróstegui (2003: 40-41), os cementos ideolóxicos da política cultural do "cambio" socialista tiñan que ver con factores de orde socioeconómica e simbólica que situaban a cultura como sinal de identidade do novo goberno, nunha manobra semellante, aínda que incomparábel, ao emprego político da cultura que se dera nos gobernos republicanos da esquerda. Así, a crise económica de fins dos setenta, non supuña un problema para as ambicións culturais do primeiro goberno socialista, do mesmo xeito que a nova distribución territorial do Estado podía aproveitarse no fomento da cooperación entre as Comunidades Autónomas e no deseño dunha identidade de país baseada, xustamente, na diversidade.[117]

[117] Esa relación entre o Ministerio de Cultura e as Comunidades Autónomas foi, xustamente, un factor de discordia entre os partidos nacionalistas e o goberno central. Así, a mediados dos oitenta, estes declaraban publicamente o seu apoio á desaparición do Ministerio de Cultura, xa que entendían que, nunha España que transferira as competencias culturais ás Autonomías, a existencia dun ministerio non tiña sentido e resultaba sospeitosa en termos do respecto á independencia autonómica. En defensa da importancia do Ministerio como garante da unidade nacional saíu Alianza Popular, o partido maioritario da dereita que, nunha reforma interna pasou a denominarse Partido Popular e que, no seu tempo de goberno entre 1996 e 2004 eliminou o Ministerio de Cultura integrándoo no de Educación. Javier Solana, pola súa parte, saíu ao paso desta polémica nun artigo publicado no xornal

Fíxose un plan multianual e aumentáronse os orzamentos a cultura, entendendo a subvención como instrumento esencial do fomento da cultura, especialmente nos sectores do libro, a música, a danza, o teatro e o cine. Solana, de certo, manifestaba con certa asiduidade o seu compromiso a prol do teatro, como, por exemplo, nunhas declaracións a *El País* (19/1/1983) nas que afirmaba: "El cambio de un gobierno de derechas a un gobierno de izquierdas se va a advertir en el hecho teatral".

Efectivamente, o 22 de decembro de 1982 nomeou Director Xeral de Música e Teatro ao parlamentario José Manuel Garrido, quen conseguiu darlle estabilidade ao Centro Dramático Nacional nomeando para a súa dirección a un prestixioso director de escena, Lluis Pasqual, que permanece no cargo ata 1989 rematando coas dificultades que levaran a que, ata ese momento, pasaran catro directores polo Centro (Adolfo Marsillach, Núria Espert, Ramón Tamayo, José Luis Gómez e José Luis Alonso). Durante a primeira lexislatura socialista, ademais, leváronse adiante accións fundamentais no eido escénico como a creación do Centro Nacional de Nuevas Tendencias Artísticas (1983), que dirixiu Guillermo Heras, ou a Compañía Nacional de Teatro Clásico (1985). Tamén se constituíu o Consejo del Teatro, coma órgano para o asesoramento e para a participación nas comisións de subvencións ao sector privado, un aspecto que tamén foi regularizado a partir de 1983 aínda que non foi ata 1985 que se aprobaría unha normativa de axudas ao teatro que estaría vixente ata 1990[118]. Os aspectos vencellados á preocupación pola conservación do patrimonio teatral e pola investigación materializáronse na creación do Centro de Documentación

El País (3/3/1985) apelando á "democratización cultural" e á "igualdade" coma principios constitucionais que estaban na base da xestión cultural do PSOE a través do Ministerio de Cultura. Por outra banda, coa perspectiva do paso do tempo, comprobamos que o sentido do Ministerio de Cultura se xustifica tamén legalmente en virtude dos artigos constitucionais que reservan para o Estado a xestión de certas competencias (Patrimonio, Museos Estatais, etc.) así como o importante e desexábel labor de servir como elemento aglutinante do diálogo interautonómico en materia cultural, un dos grandes *handicaps* da política cultural española ata a actualidade.

[118] Esas axudas tiñan vairas modalidades: Axudas a proxectos concretos, á produción e xira; axudas ao acondicionamentod os espazos, subvencións ás empresas teatrais para a exhibición, xiras, programación e producir unha cota de autores españois; subvencións a asociacións culturais, bolsas para ampliación de estudos artísticos no estranxeiro e premios nacionais de teatro. (Rubio Aróstegui, 2003: 89).

Teatral en 1983, entidade que, ademais, funcionaba a modo de servizo de publicacións da Dirección Xeral.

Co obxectivo de posuír un instrumento de xestión máis autónomo e específico, tamén se creou o INAEM en 1985, insistinto no seu carácter non administrativo a través da súa denominación como "organismo autónomo de carácter comercial". Definido por Rubio Aróstegui (2003: 92) coma "uno de los proyectos más importantes de la política cultural española", a xestión de Solana puxo en marcha, en 1985, o Plan de Rehabilitación de Teatros, que puido artellarse de forma definitiva en sentido orzamentario grazas á publicación en 1986 da Lei de Patrimonio que contemplaba o 1% cultural.

O Ministerio, con todo, foi estabelecendo prioridades. Ata 1986 centráronse na catalogación, conservación e valoración do patrimonio histórico-artístico, en ocasións, terribelmente descoidado, ámbito para o que se creou unha iniciativa fundamental, en 1985, a Lei de Patrimonio Histórico Español. Parelalamente priorizouse a renovación e creación de equipamentos, a través dun plan de auditorios e teatros, e mais apoiouse decididamente a creación, a través dun importante investimento en subvencións. Neste período, ademais, creouse o organigrama do Ministerio (Decreto 565/1985 de 24 de abril) que se mantén ata a actualidade con poucas variacións. Despois destas accións, imprescindíbeis dadas as circunstancias, levouse adiante o propósito de visibilizar a política cultural a través da inauguración de museos e auditorios (Centro de Arte Reina Sofía e Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, en 1986; Auditorio Nacional de Música de Madrid, en 1988; Instituto Valenciano de Arte Moderno e Centro de Arte Moderno de las Palmas, en 1989; Palacio de Festivales de Cantabria, en 1991; Centro Galego de Arte Contemporánea e Colección Thyssen-Bornemisza, no 93; Museo de Arte Contemporánea de Barcelona e Museo Domus da Coruña, no 1996, xa baixo o goberno do Partido Popular) e a través da celebración de grandes eventos centrados en 1992 e que, concentrados nesa data, hipotecaron para o futuro as posibilidades de continuidade de políticas culturais tan ambiciosas (Xogos Olímpicos

de Barcelona, Exposición Internacional de Sevilla e V Centenario do Descubrimento de América).

Destacan nesta época, con todo, os plans de fomento das industrias do libro e do cine e a vontade de acción cultural no exterior, exemplificada na creación do Instituto Cervantes en 1991. Claro que nestas etapas as competencias en materia cultural estaban xa transferidas ás Autonomías de xeito que, como veremos en breve, haberá que analizar pormenorizadamente a política cultural en cada caso (no noso, Galicia) para entender a complexidade da administración cultural pública.

Segundo o informe do Real Instituto Elcano, con todo, esa gran oferta cultural e a multiplicidade de iniciativas rastrexábeis actualmente nas políticas culturais, convive con carencias que, a miúdo, semellan ocultas: "insuficiencia de la red de bibliotecas públicas, bajos índices de lectura, deficiente conservación del patrimonio artístico, debilidad de las enseñanzas artísticas." (Real Instituto Elcano, 2004: 6)

O goberno socialista que volveu gañar as eleccións de 1986 atópase cunha serie de conflitos sociais (especialmente no sector mineiro e naval) e cunha polémica reforma educativa que, forzando a dimisión do Ministro de Educación e Ciencia José María Maravall, levou a Javier Solana, ministro todoterreo de plena confianza de González, a asumir esa Carteira e a deixar o Ministerio de Cultura. Así, en 1988, o Presidente do Goberno ofrece este Ministerio ao prestixioso escritor Jorge Semprún.

Non pode escapársenos o elemento simbólico por detrás dese nomeamento: Semprún era un autor de éxito en Francia, exiliado por ser fillo dun político da República e neto de Antonio Maura. Por outra banda, Felipe González insistía con ese nomeamento no vencello entre a política cultural española e a francesa designando como titular do Ministerio de Cultura a un excelente coñecedor do país veciño e da xestión de Jack Lang. Deste xeito asegurábase a continuidade da xestión de Solana (a pesar de que Semprún anunciaba unha promoción do mecenado que en realidade non chegou a ter lugar e un recorte das subvencións) como efectivamente sucedeu mesmo despois de 1991,

cando a crise de goberno causada pola dimisión do vicepresidente Alfonso Guerra, conduciu a unha reforma na que se concede o Ministerio de Cultura a Jordi Solé Tura[119]. Porén, como constata Rubio Aróstegui, o presuposto dedicado ao teatro empeza nese momento un proceso de descenso continuo. En relación co específicamente teatral, os presupostos caeron un 22,8% entre 1987 e 1994.

A redución continua dos orzamentos dedicados ao Ministerio (malia o desexo de Semprún de duplicalos e a causa, en realidade, dos fastos de 1992) foi o telón de fondo de ámbolos dous ministros, situación que só remonta a nova ministra Carmen Alborch nos presupostos de 1995, ministra que, ademais, baseou a súa xestión na interrelación coas Comunidades Autónomas e a Federación de Municipios a través dunha Comisión Territorial da Conferencia Sectorial de Cultura, unha Comisión de Cooperación Normativa, Comisións de seguimento das Comunidades Autónomas e Comisión de Coordinación das Políticas Culturais. Alén diso, Carmen Alborch puxo en marcha outras iniciativas de importancia, coma o estabelecemento de programas de formación de xestores culturais e mais a potenciación da cultura española no exterior, especialmente en Hispanoamérica. Na súa xestión, o eido máis eficaz foi o das Axencias de Coordinación (do Sistema Español de Museos, do Sistema de Arquivos, da Rede Bibliotecaria, de Exposicións e Promocíon Artística, de Actividades Musicais, Líricas e Coreográficas, e maila Rede de Teatros e Auditorios).

[119] Rubio Aróstegui (2003: 180-181) dá detalles sobre este cambio: "La salida de Semprún del Ministerio coincidía […] con la crítica de falta de credibilidad de la política cultural del Ministerio por parte de algunos de los sectores culturales. La huelga del 12 de diciembre de 1991 del teatro y del cine, primera desde el año 1975, y por tanto de la democracia, fue una muestra palpable del descontento del sector cultural con el Ministerio. No obstante, hay que subrayar que las críticas sobre el Departamento fueron cualitativa y cuantitativamente menores en la etapa de Semprún al frente del Ministerio de Cultura cuando se gestó la crisis del mismo". Esa folga asentábanse en reivindicacións que afectaban directamente á política cultural: un Plan Nacional de Teatro, o recorte presupostario para o 1992, a coordenación entre os tres niveis da administración, a consideración fiscal dos teatros, a procura de incentivos fiscais ao teatro privado e a formación de xestores teatrais, entre outras.

3.2.4.2 Do goberno de PP (1996-2004) á actualidade

En 1996, o PP gaña as eleccións xerais e José María Aznar asume a Presidencia do Goberno. Contrario á existencia dun Ministerio específico para a cultura e aplicando unha política de austeridade que era promesa electoral, o novo partido no poder funde o Ministerio de Cultura no de Educación, creándoselle, iso si, unha Secretaría de Estado específica. Na segunda lexislatura de goberno popular (2000-2004), ademais, engádese a este macroministerio a xestión e promoción do deporte.

Os sucesivos ministros desta etapa foron Esperanza Aguirre (1996-1999), Mariano Rajoy (1999-2000) e Pilar del Castillo (2000-2004), esta última centrada nunha fonda reforma educativa que practicamente monopolizou a atención ao ministerio. Con estes novos ministros, a política do Ministerio de Cultura pasa a ser máis neoliberal, tendo en conta, con todo, que xa fora unha decisión socialista a aplicación de reducións fiscais ás entidades sen ánimo de lucro[120]. O Estado converteuse nun importante investidor público, especialmente no relativo ás artes, pero para isto tiveron que sacrificar entidades anteriores, como sucedeu, por exemplo, co aniquilamento do Centro de Nuevas Tendencias Escénicas. Polo demais, mantivéronse tanto a estrutura orgánica do Ministerio coma os equipamentos, que, en realidade, precisaban pouco máis ca o seu mantemento. Alén diso, e nunha liña claramente economicista de optimización dos valores culturais, potenciaron a relación coa iniciativa cultural privada ou non lucrativa que podía reforzar (sobre todo simbolicamente) a acción do goberno, insistindo nos grandes grupos de comunicación e as empresas de produción audiovisual e editorial, reducindo así o proteccionismo

[120] O informe do Instituto Elcano, dá conta da importancia desta nova lectura económica para o sector cultural: "El carácter liberalizador de los gobiernos populares se percibe en las iniciativas que han dado lugar a la entrada del sector privado en los grandes proyectos culturales. Los criterios de autonomía y búsqueda de la eficacia en la gestión han guiado reformas como las del Museo del Prado (2003), así como la creación de entidades como la Sociedad Estatal de Acción Cultural Exterior (SEACEX) o la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Oficiales (SECC). Para estimular la financiación privada de la cultura se han reforzado los incentivos fiscales (Ley 1/2002 del Derecho de Asociación, Ley 49/2002 del Mecenazgo, Ley 50/2002 de Fundaciones)." (Instituto Elcano, 2004: 7)

(Bonet, 1999: 99). De tódalas maneiras, Emiliano Fernández Prado (1991: 179) indica que o crecemento da intervención privada na cultura era imparábel desde moito antes que o goberno de Aznar asumise eses feitos como forma de xestión prioritaria. Segundo datos do Ministerio de Cultura, de feito, o patrocinio e o mecenado privado a actividades culturais pasara de 13.000 millóns de pesetas en 1985 a 45.000 millóns en 1989, ano no que aumentaba un 26% sobre 1988, acadando unha cifra equivalente ao 50% do Ministerio de Cultura. O número de empresas culturais privadas tamén experimentaba incrementos significativos: 715 en 1986 e 8000 en 1989.

Etre 1996 e 2000, púxose en marcha un Plan de Inversiones en Instituciones Culturales de Cabecera que amosaba o interese patrimonialístico da nova xestión en materia cultural. Reformáronse, deste xeito, múltiples sedes de museos e mellorouse a rede de arquivos e bibliotecas. Os plans nacionais de catedrais, castelos, arquitectura relixiosa, patrimonio industrial e paisaxes culturais, viña insistir nesta visión das cousas e nunha inversión moi específica dos orzamentos. A partir do 2000, encetouse un Plan Integral de Museos, un Plan Nacional de Auditorios (con consecuencias, evidentemente, na mellora das infraestruturas do sector teatral), un Plan de Bibliotecas Públicas (vencellado a un Plan de Fomento de la Lectura) e un Plan de Arquivos no que se propuña, esencialmente, a informatización da rede documental. Pero os orzamentos primordiais da Secretaría de Estado para a Cultura orientábanse de xeito moi evidente ás obras de ampliación dos grandes museos madrileños (o Prado, o Reina Sofía e o Thyssen) e, en menor medida, ao Museo Nacional de Arte de Cataluña e, no ámbito dos teatros, ao Teatro Real de Madrid e o Gran Liceu de Barcelona, equipamentos que dan conta da priorización da comunmente denominada "alta cultura" (ópera, grandes concertos) fronte a outras manifestacións escénicas, deixando á parte, por suposto, o sector cinematográfico, para o que se aprobou unha Lei do Cine que trataba de automatizar as axudas á cinematografía española.

Desde 2000, o INAEM está dirixido por Andrés Amorós. Este mesmo viña de substituír a Rafael Pérez Sierra á fronte da Compañía Nacional de Teatro Clásico (1997-1999, aínda que tamén a dirixira entre 1989 e 1991), cedéndolle finalmente o posto a José Luís Alonso de Santos, que permanece ata a fin da lexislatura.

Despois das dúas lexislaturas de goberno popular, o 14 de marzo de 2004 o PSOE volve gañar as eleccións e, no novo organigrama gobernamental, recupera o Ministerio de Cultura (Real Decreto 562/2004 do 19 de abril), con Carmen Calvo á cabeza que, en 2007 sería substituída polo galego César Antonio Molina. O novo ministerio estrutúrase a través dunha Subsecretaría de Cultura (da que depende a Secretaría General Técnica), unha Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, a Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas e a Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural. Os organismos autónomos que ata entón estiveran vencellados á Secretaría de Estado para a Cultura, pasan a facer parte do Ministerio: o Museo do Prado, o Reina Sofía, a Biblioteca Nacional. Hai aínda dous entes autónomos, o Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) e, finalmente, o INAEM, dirixido desde 2004 por José Antonio Campos Borrego. Tralo cese de Pérez de la Fuente, o Centro Dramático Nacional, pasa a estar dirixido por Gerardo Vera, recoñecido escenógrafo e director. A Compañía Nacional de Teatro Clásico, por Eduardo Vasco.

O Ministerio de Cultura, ademais, coordínase cos Ministerios de Fomento, Medio Ambiente e Ciencia y Tecnología. Cos dous primeiros, por exemplo, abriuse o programa a prol do "1% cultural" e co último, o programa "Internet en las bibliotecas públicas". É fundamental, ademais, a vinculación entre Cultura e Asuntos Exteriores, a través de organismos como a Axencia Española de Cooperación Internacional que encadra á Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas. Cómpre non esquecer, tampouco, o necesario vínculo entre o Ministerio de Cultura e o Instituto Cervantes (creado en 1991), adscrito formalmente ao Ministerio de Exteriores.

O Ministerio proponse a partir deste momento priorizar unha serie de liñas de acción nas que se acha actualmente. Así, anúnciase que baseará a súa política en "el reconocimiento de la diversidad cultural, el fortalecimiento de la cooperación y la consideración de la cultura como instrumento de desarrollo económico y de cohesión social", estabelecendo varios ámbitos de acción prioritaria actualmente en marcha e que extraemos da súa páxina web[121].

O primeiro deles ten que ver cunha modernización dos medios e infraestruturas, a través da implantación de medios no ámbito da administración electrónica e sociedade da información: a plataforma de sinatura electrónica, rexistros, pagos e notificacións telemáticos, publicación en Internet dos procedementos administrativos e mellora dos sistemas informáticos. No ámbito de arquivos e bibliotecas, o Ministerio proponse inversións en edificios, seguridade e instalacións en xeral, pero tamén a realización dun Portal de Arquivos Españois cun censo dos mesmos, a posta en marcha de eventos de reciclaxe dos profesionais e implementación de políticas de intercambio profesional internacional.

No eido das artes escénicas e a música, que nos ocupa de forma especial neste traballo, o Ministerio propon como liña de actuación os que, en realidade, non son outra cousa ca os obxectivos do INAEM:

> Creación y promoción directa de los programas relacionados con la promoción, protección y difusión de la música, la danza, el teatro y el circo, desde sus servicios centrales o desde sus centros de producción, exhibición, documentación y formación; cooperación con entidades públicas y privadas tanto en proyectos concretos como en su actividad permanente; concesión de ayudas para sectores tanto públicos como privados destinadas a proyectos de producción, exhibición y giras.

Algo semellante acontece coas políticas para o Patrimonio Histórico (derivadas na súa totalidade ao Instituto del Patrimonio Histórico Español) e para o cine, cuxas liñas de actuación están no

[121] Publicadas na páxina web institucional:
http://www.mcu.es/lineasActuacion/LineasActuacion.html

ámbito xeral da promoción e do fornecemento de axudas directas desde o Ministerio, así coma a preocupación pola catalogación e análise do fondo documental fílmico. Un novo artellamento da relación co sector profesional artéllase arredor dunha Lei do Cine aprobada en 2007.

Canto á cooperación internacional, ese é, seguramente, o eido máis ambicioso, comprometéndose á coordenación e seguemento de planos de cooperación no nivel unilateral, bilateral e multilateral, con programas específicos de apoio ao voluntariado e ao turismo cultural, colaborando con entidades sen ánimo de lucro a través de axudas e subvencións e concedendo bolsas para formar profesionais da cultura. Como xa sucedera no mandato de Carmen Alborch, ademais, hai unha vontade específica de cooperación coas Comunidades Autónomas:

> Impulso y coordinación de los órganos de comunicación cultural entre la Administración General del Estado y las Comunidades Autónomas, como la Conferencia Sectorial de Cultura y el Consejo Jacobeo, y participación en proyectos culturales para fomentar la cooperación entre las distintas Comunidades Autónomas y potenciar la presencia del Ministerio de Cultura en diversos puntos del territorio nacional.

En políticas do libro, unha nova Lei do Libro, a Lectura e as Bibliotecas, promulgada en 2007, regula cuestións relativas ao mercado editorial, promovendo, tamén, bases para a animación e a mellora para a rede bibliotecaria. Pola súa banda, a política de museos pretende renovar a rede nacional a través dun novo Regulamento de Museos de Titularidade Estatal que implica unha reestruturación organizativa no plano dos recursos materiais e humanos, e promovendo, tamén, a investigación sobre os fondos e o achegamento destes á cidadanía a través dunha mellora dos recursos didácticos. Canto á promoción das artes, fóra da tradicional organización de eventos vencellados ás artes plásticas contemporáneas, o Ministerio comprométese á elaboración dunha *Guía de recursos de la fotografía artística en España*. E finalmente, en materia de propiedade intelectual, recoñécese que cumpre unha adaptación da lei á realidade tecnolóxica e á normativa internacional,

cunha fonda preocupación, ademais, pola sensibilización cidadá contra a *piratería*.

3.2.4.3 Unha reflexión sobre a política interautonómica e exterior en materia cultural

Tras todos estes avatares políticos e históricos, cómpre que nos preguntemos polo pouso que permanece, isto é, que opcións de xestión foron priorizadas ao longo de todos estes anos, asentando unha liña político-cultural que se mantén ao longo do tempo. Segundo o xa citado Informe do Instituto Elcano, en España esa liña común debe ser procurada no aspecto orzamentario, nunha estrutura de gasto orientada sempre, e en primeiro lugar, cara á conservación e difusión do patrimonio; e en segundo lugar, fomentando a creación a través da atención aos dereitos de autor e protección intelectual e mais á promoción e preocupación pola creación e polas ensinanzas artísticas.

A evolución dos orzamentos públicos dedicados á cultura, amosa, ademais, que a preocupación pola implementación visíbel dunha política cultural é crecente, independentemente da cor política dos distintos gobernos, e quizais coma resultado da percepción común de que o investimento en cultura, debido á súa proximidade con cidadáns de moi diversa extracción socioeconómica e ideolóxica, é útil en termos simbólicos e, polo tanto, electorais.

É máis, tendo en conta a particular estruturación do Estado das Autonomías e, se se comparan as políticas culturais españolas cos principios de política cultural definidos polo Consello de Europa (Real Instituto Elcano, 2004: 17),

> se advierte en primer lugar que la promoción de la identidad nacional no aparece como objetivo explícito del gobierno central, aunque la afirmación de una identidad común está implícita en distintos aspectos de su política educativa y cultural, en particular en lo que se refiere a la proyección exterior de esta última.

Efectivamente, e como insinúa o Informe, este aspecto semella estar cedido, tamén, á política cultural das Comunidades Autónomas, especialmente naquelas nas que existe unha especificidade cultural e identitaria máis potente, isto é Cataluña, Galicia e o País Vasco. Deste xeito tamén se artella outra das prioridades recomendadas polo Consello de Europa, a promoción da diversidade e a pluralidade cultural e lingüística, aspectos imprescindíbeis dada a propia configuración rexional española e dada, tamén, a vontade constitucional de respecto polas linguas e culturas recoñecidas expresamente na Constitución de 1978, como é o caso do galego, e na disposición deste respecto no artellamento dos diferentes Estatutos de Autonomía. Con todo, non sería ata 1992 que tería lugar o primeiro encontro entre as Comunidades Autónomas e o Ministerio para poñer en común e consensuar as políticas culturais.

Segundo os comentarios de Rubio Aróstegui sobre esa reunión, ata ese momento as autonomías priorizaban o patrimonio nos programas de mecenado (acababa de aprobarse a nova Lei de fundacións e incentivos fiscais), pero finalmente chegaron a acordos sobre a vontade de facer un estudo sobre o gasto cultural das diferentes Comunidades Autónomas en relación co gasto estatal (algo que levaría adiante a ministra Carmen Alborch), a transferencia ás autonomías dos Puntos de Información Cultural, a participación das administracións autonómicas nos patronatos dos museos nacionais e biblioteca nacional, e a implantación dun novo rexistro da propiedade intelectual, que despois se descentralizou (Rubio Aróstegui, 2003: 187).

Cómpre ter en conta que a protección da diversidade foi interpretada de xeito nacional (*erga intra*) na implementación das diferentes políticas, tendo en conta as diferentes realidades culturais *estranxeiras*, en realidade, desde épocas relativamente recentes, grazas ao fenómeno migratorio que, desde os anos noventa, converteu España en país de acollida de xentes procedentes de espazos xeográficos e culturais ben diferentes (África subsahariana, Europa do leste, Sudamérica). É a partir destes feitos que se empeza a recoñecer estoutra diversidade cultural nas axendas da política cultural estatal, autonómica e, sobre todo,

municipal, en accións que, ademais, son coherentes coas liñas que se priorizan desde unha Unión Europea en pleno proceso de expansión na que é imprescindíbel o recoñecemento dos novos membros. De feito, no seu Prólogo ao programa de cooperación cultural da Unión Europea (Cultura 2000) proposto para despois de 2006, Viviane Reding, membro da Comisión, indica:

> La acción europea en el ámbito de la cultura debe favorecer, en primer lugar, el conocimiento mutuo y el diálogo entre los europeos, lo que considero más indispensable que nunca ahora que nos encontramos a las puertas de una Europa reunida. […] En efecto, las ampliaciones de los próximos años refuertzan la necesidad de cooperación cultural en un espacio que contará finalmente con 500 millones de personas, pero también plantean nuevos desafíos a la Unión Europea: ¿en qué tipo de cooperaciones y con qué medios debe intervenir la Unión?

Alén diso, o Tratado da Unión Europea, no seu artigo 151 estabelece que debe favorecerse a cooperación cultural entre os estados membros, completando a acción destes e respectando o principio de subsidiareidade. Por iso, a Unión só intervén en cultura naqueles casos nos que a acción se realiza mellor no nivel comunitario ca no estatal, de xeito que o respecto á diversidade *pluriestatal* (non só nin estritamente *plurinacional*) debe estar garantida desde os estados membros.

España orientou en boa medida a súa política cultural cara ao exterior nunha preocupación por estabelecer un vínculo institucional con Iberoamérica. É en 1991 que se crea o Instituto Cervantes co obxectivo de impulsar e difundir a lingua e a cultura españolas no estranxeiro, polo que a entidade nace vencellada aos Ministerios de Asuntos Exteriores, Educación e Ciencia e Cultura. (Lei 7/1991 de 21 de marzo). Alén diso unha Comisión Asesora de Relacións Culturais no Exterior coordenaba os programas de cooperación do Ministerio de Exteriores, comisión que se disolvería, por falta de presuposto, en setembro de 1992. (Rubio Aróstegui, 2003: 195).

En Galicia, pola súa banda, as relacións exteriores vencelladas a programas de cooperación cultural canalizáronse a través das institucións

para a Emigración e, en boa medida, a través da Dirección Xeral (hoxe Secretaría Xeral) de Política Lingüística, en consonancia coa importancia outorgada ao idioma no estabelecemento da identidade cultural e das fórmulas de xestión da cultura tanto dentro coma fóra de Galicia. Unha rede de lectorados e cátedras de cultura galega por diversas universidades do mundo (42 centros de estudos galegos en 18 países[122]) garantían o ensino da lingua e da literatura galegas neses espazos, mais cunha proxección necesariamente reducida debido, por unha banda, aos escasos medios económicos dos que se dota os lectorados e as cátedras de cultura galega e, por outra, debido á propia definición elitista do ensino universitario ao que non acceden nin todas as persoas interesadas no estudo do galego nin as comunidades emigrantes espalladas polo mundo. Alí onde as colectividades galegas están mellor organizadas (a través do asociacionismo), Política Lingüística garantía tamén a posibilidade de acceso a cursos de cultura galega.

Sen restar importancia a estas accións, o certo é que a súa limitada conceptualización, paradoxalmente, imposibilitaba a expansión da cultura galega fóra das comunidades xa previamente vinculadas a ela (os emigrantes, que posúen, ademais, unhas características sociolóxicas e culturais moi determinadas). Ao mesmo tempo, nunca se xerou unha liña de acción encamiñada ao estabelecemento de canles de interacción cultural que tentasen acaparar o interese por Galicia (no nivel cultural que arrastra, evidentemente, o turístico e o económico-empresarial) en comunidades nas que previamente non houbese unha relación directa.

A observación da implementación das políticas culturais autonómicas e estatais amosa que falta, tamén, unha maior atención a un artellamento político-cultural interautonómico que dea conta dunha imprescindíbel coordenación que, igual ca noutros aspectos da vida política (economía, educación), dea sentido a unha acción supraautonómica. Indicábao Lluis Bonet (1999: 98) cando afirmaba:

> Un hecho sintomático del actual desconocimiento y descoordinación es que veinte años después de la constitución del estado de las

[122] En Alemaña, Arxentina, Australia, Brasil, Chile, Cuba, España, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Hungría, Italia, Irlanda, Polonia, Portugal, Reino Unido, Rusia e Uruguai.

> autonomías, no existe una plataforma estable a alto nivel que reúna a los consejeros o responsables de cultura de las comunidades autónomas. […] no se ha propiciado un sistema de redes que se alimenten de las actividades y proyectos de dichas instituciones centrales y de los restantes proyectos emergentes en todo el país.

Un bo exemplo deste aspecto son algúns dos macroproxectos culturais que centraron a política cultural galega nos últimos anos, como é o Camiño de Santiago e, máis recentemente, a polémica Cidade da Cultura. Víctor Freixanes resumía ben este problema nun artigo publicado en *La Voz de Galicia* (1 de novembro de 2006) no que, ao fío do debate sobre a enorme hipoteca que supón o Monte Gaiás, sinalaba:

> Este país non ten unha rede axeitada de bibliotecas […], ten deficiencias obxectivas en hábitos de lectura, problemas de difusion e distribución cultural, eivas de información e de creación... Este país precisa de infraestruturas obxectivas para o mundo do libro, a exhibición cinematográfica, a produción teatral.... Este país necesita espazos para a arte, factorías descentralizadas para a creación, investimento en información para saber de nós (noticia elemental do que sucede), relacións exteriores para proxectarnos cara a outros ámbitos culturais, formación de capital humano... Este país necesita servizos eficientes de arquivos e documentación, dinamización educativa, recursos para o ensino, bolsas para que os nosos creadores (ou aspirantes) se formen polo mundo adiante, fóra da endogamia...

Freixanes resumía así, en realidade, o conxunto de retos e necesidades que se lles plantexaban por aquela altura (novembro de 2006) aos responsábeis da política cultural en Galicia, preocupados case en exclusiva por cómo darlle forma ao inmenso continente que supón o complexo cultural do Monte Gaiás. O problema, finalmente, só atopou un fío de luz no compromiso estatal para resolver o problema baixo condición de garantir a proxección da Cidade da Cultura a América. Malia todo, as eivas que Víctor Freixanes sinalaba, e o feito de que o goberno estatal só se implicase co proxecto da Cidade da Cultura neses termos, denota, precisamente, a dificultade para a concreción de responsabilidades e competencias cando se trata de políticas culturais públicas de proxección autonómica.

É o eterno debate entre o local e o global que tamén se plantexou co proxecto do Fórum de Barcelona en 2005. Fóra de aspectos máis fáciles de xestionar desde o poder autonómico como é a política do libro e da lectura, un compromiso estatal é practicamente imprescindíbel cando se trata de exportar cultura, de promover i+d cultural fóra do exclusivamente local e cando se trata de realizar unha xestión do patrimonio e do turismo no que a vontade museística fique á marxe. Comunidades como a galega, na que o investimento público en cultura non é tradicionalmente prioritario, acusan especialmente a ausencia do Estado nestes aspectos nos que, ademais, cumpriría se cadra unha lexislación estratéxica, nalgúns casos posta en marcha, como si sucedeu coa Lei 10/2007 da Lectura, do Libro e das Bibliotecas, aprobada en xuño de 2007.

3.2.5 Institucións teatrais no ámbito estatal

O Centro Dramático Nacional [CDN] creouse en 1978 con Adolfo Marsillach á fronte como compañía pública para a produción e distribución de espectáculos teatrais. No momento da súa creación contaba coma sede co Teatro María Guerrero (antigo Teatro de la Princesa) e mais co Teatro Bellas Artes, ambos de Madrid, e este último pensado para a posta en escena de obras contemporáneas e innovadoras. Mais en 1981 non se prorroga o contrato do Bellas Artes, de xeito que o CDN queda só co María Guerrero. Con todo, en 1994, despois da desaparición do Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, o CDN asume a xestión do Teatro Olimpia co mesmo fin co que nacera o Bellas Artes.

Ao longo da historia do CDN, sucedéronse once directores: Adolfo Marsillach (1978-1979), Nuria Espert, José Luis Gómez e Ramón Tamayo (os tres xuntos, entre 1979 e 1981), José Luis Alonso (1981-1983), Lluís Pasqual (1983-1989). Despois de Pasqual, asumiría a

dirección José Carlos Plaza que permaneceu no cargo ata a última lexisaltura socialista (1994), dando lugar coa súa partida á maior crise na historia do CDN: asumiu a súa xestión o director do INAEM Juan Francisco Marco que, tras ser destituído, deixa o CDN en mas dun comisión formada por Pasqual, Del Amo e Vera. En 1994 asume a presidencia do INAEM Elena Posa, directora do Festival Grec de Barcelona, e sitúa na dirección do CDN a Amaya de Miguel, á que seguirá Isabel Navarro (1994-1996) e despois Juan Carlos Pérez de la Fuente (1996-2004). Desde 2004 dirixe o Centro Gerardo Vera.

Segundo Rubio Aróstegui (2003: 87) o nomeamento de Lluis Pasqual foi esencial no sentido de que el foi quen finalmente, despois duns anos de inestabilidade, definiu as liñas de actuación do CDN:

> la creación de una sala dedicada a espectáculos alternativos; la coproducción de creaciones teatrales con todas las regiones autonómicas; la recuperación dela Asociación de Espectadores; una mayor atención a los autores españoles contemporáneos; potenciación de una política descentralizadora de las giras, con el objetivo de mantener la misma calidad artística que en Madrid.

Esta xestión de Lluis Pasqual á fronte do CDN viuse apoiada, tamén, pola creación dun Consejo del Teatro desde a Dirección General del Teatro do Ministerio de Solana. Tratábase dun órgano colexiado que se encargaba do asesoramento, alén de xestionar as subvencións ao teatro privado e que se guiaba polos seguintes obxectivos (Rubio Aróstegui, 2003: 234)

> a)El análisis y valoración de las actividades del insituto.
>
> b)Promover la elaboración de estudios e investigaciones sobre la realidad musical.
>
> c)La propuesta de medidas y planes de actuación en elmarco de la cooperación y coordinación interministerial.
>
> d)La formulación de propuestas para la elaboración de disposiciones normativas.
>
> e)El dictamen, incluida la valoración económica de las solicitudes de ayuda o subvención presentadas al instituto.

> f)Aquellas otras de análoga naturaleza que le encoiende la dirección del instituto.

Despois, crearíase o Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, dirixido por Guillermo Heras e que, trala súa desaparición (na última lexislatura do PSOE), transferiría as súas funcións ao CDN: a produción de espectáculos correspondentes aos dramaturgos españois actuais, a indagación en novas linguaxes artísticas e a difusión do teatro español e universal contemporáneos.

O INAEM créase en 1984 (artigo 87.3 da Lei 50/1984 de 30 de decembro dos Presupuestos Generales del Estado para 1985) co fin de aglutinar nunha soa institución toda a xestión do teatro público español. Definíase coma organismo autónomo de carácter comercial coa finalidade de promover, protexer e difundir as artes escénicas e a música, proxectalas no exterior e promover a comunicación cultural entre as Comunidades Autónomas en materia das artes escénicas e musicais. As funcións e obxectivos do INAEM regulábanse polo Real Decreto 565/1985 que desenvolvía a estrutura orgánica do Ministerio de Cultura, no séu Título III "Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música". Os seus fins eran:

> a) La promoción, protección y difusión de las artes escénicas y de la música en cualquiera de sus manifestaciones.
>
> b) La proyección exterior de las actividades escénicas y musicales.
>
> c) La comunicación cultural entre las Comunidades Autónomas en materia de artes escénicas y musicales, de acuerdo con aquéllas.

O decreto, así mesmo, era escueto pero claro en canto ás súas funcións (art. 10, Título III):

> 1 La realización de acciones de fomento y difusión de las artes escénicas y de la música, mediante premios, ayudas y subvenciones, en su caso, a las personas o Entidades públicas o privadas que realicen actividades en dichos campos.
>
> 2 La programación y gestión de las Unidades de Producción Musicales, Líricas, Coreográficas y Teatraes del Estado existente o que se creen en el futuro.

3 El inventario, catalogación e información de los patrimonios nacionales musical y dramático.

4 Cuantas otras funciones conduzcan a la consecución de los fines que se le encomiendan.

Conforme a primeira función, o INAEM ten unha vontade de animación para as artes escénicas que se implementará tanto a través da propia iniciativa de produción e exhibición coma a través do incentivo directo e indirecto dirixido ás compañías privadas. O segundo obxectivo dálle as competencias de xestión do CDN, o Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, a Orquesta y Coros Nacionales de España, a Joven Orquesta Nacional de España, o Ballet Nacional, o Teatro Real e o Teatro de la Zarzuela, máis outros que puidesen crearse. A terceira función sería posta en marcha directamente polo Centro de Documentación do INAEM. E a última función, en realidade, capacita a institución para o ditame e implementación de políticas teatrais, cousa que non se dá, por exemplo, no seu equivalente galego, como veremos. Para isto, o ente dótase dun presidente e dun director xeral que se encargarán da xestión un Departamento Musical, un Departamento Dramático, unha Oficina de Coordinación Artística, un Departamento de Persoal e un Departamento Económico-Administrativo.

Actualmente, o INAEM está regulado a través do Real Decreto 2491/1996. Para o cumprimento desas finalidades e obxectivos, creouse dentro do mesmo unha Subdirección General de Teatro, departamento que desenvolve as competencias sobre creación, fomento e difusión da actividade teatral e mais do circo. Os seus obxectivos son (www.inaem.es):

- Expansión do teatro e do circo, nacional e internacional, con especial énfase no infantil e / ou xuvenil.
- Preservar e difundir o patrimonio teatral e circense español.
- Fomentar a creación e actividade tanto teatral coma circense colaborando con institucións públicas e privadas.
- Fomentar a comunicación teatral entre as diferentes Comunidades Autónomas.

Evidentemente, estes obxectivos de carácter xeral serven coma base para canalizar ao longo do tempo diversas accións nas que se privilexiaron as liñas de actuación sobre a promoción da produción, distribución e conservación no sector, máis cá relación coas Comunidades Autónomas e máis cá especial énfase ao teatro infantil e xuvenil (o CDN, por exemplo, nunca realizou un espectáculo especificamente orientado para ese tipo de público).

A política de subvencións e axudas do INAEM encetouse axiña, xa en 1985, cunha normativa de subsidios que sentou as bases das axudas ao sector privado e que contemplaba subvencións ás empresas teatrais (compañías, locais e distribuidoras), recoñecemento específico ás compañías alternativas, axudas á produción e xira de espectáculos, subvencións ás asociacións culturais, bolsas de ampliación de estudos teatrais e premios nacionais do teatro. Foi a fins de 1992 que o INAEM reformulou os obxectivos xerais das axudas ao sector, nunha declaración de intencións, que en maior ou menor medida, permaneceu. Neses primeiros anos, tamén se puxo en marcha o Plan Nacional de Rehabilitación de Teatros (1984), definido coma "uno de los proyectos más importantes de la política cultural española" (Rubio Aróstegui, 2003: 91), plan que, a partir de 1986 trala publicación da Lei do Patrimonio, aproveitou de xeito especial o 1% cultural.

En 1988, o INAEM creou a Escuela de Tecnología del Espectáculo cun programa de formación para mozos e mozas en paro que se canalizaba a través dun convenio cos Ministerios de Cultura, Traballo e Seguridade Social. Na escola formábanse técnicos de escena, iluminadores, figurinistas, escenógrafos e técnicos de son que viñan reclamando, xustamente, os novos teatros que se abrían en virtude dunha política cultural municipal que reclamaba persoal especializado para os novos teatros xurdidos nos espazos polivalentes e casas da cultura ou nos teatros rehabilitados.

En 2006, o INAEM queda convertido en Axencia Nacional de Artes Escénicas e Musicais. Vexamos resumida ata o momento a súa actividade no seguinte cadro:

A política do Ministerio de Cultura no sector das artes escénicas e a música (INAEM)

Artes Escénicas e musicais	Formación	Creacion	Produción	Distribución	Consumo	Conservación
Provisión directa	Centro de Tecnoloxía do Espectáculo. Joven Orquesta Nacional de España	Unidades de produción do INAEM: Centro Dramático Nacional Orquesta y Coro Nacionales de España Joven Orquesta Nacional de España Compañía Nacional de Danza Ballet Nacional de España Centro de Difusión de la Música Contemporánea	Unidades de produción do INAEM: Centro Dramático Nacional; Compañía Nacional de Teatro Clásico; Orquesta y Coro Nacionales de España; Joven Orquesta Nacional de España; Compañía Nacional de Danza; Ballet Nacional de España.	Unidades de produción do INAEM: Centro Dramático Nacional Compañía Nacional de Teatro Clásico Orquesta y Coro Nacionales de España Joven Orquesta Nacional de España Compañía Nacional de Danza Ballet Nacional de España Red Española de Teatros y Auditorios de Titularidad Pública	Centro Dramático Nacional Compañía Nacional de Teatro Clásico Orquesta y Coro Nacionales de España Joven Orquesta Nacional de España Compañía Nacional de Danza Ballet Nacional de España Centro de Difusión de la Música Contemrpoánea Teatro Real Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela Consorcio Teatro Liceo de Barcelona.	Museo Nacional del Teatro en Almagro Centro de Documentación Teatral y Musical.
Promoción e difusión internacional				Axudas a xiras internacionai, compañías e agrupacións: teatro, música, danza e circo. Subvencións para a cooperación, promoción e difusión cultural.	Xiras das Unidades de produción do INAEM: orquestras, ballets, compañías de teatro. Subvencións para a cooperación, promoción e difusión cultural.	
Cooperación coas ccaa e outras entidades públicas				Red Española de Teatros y Auditorios de Titularidad Pública. Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural.	Plan Nacional de Auditorios y Salas de Concierto. Plan Nacional de Rehabilitación de Teatros. Festivais de Música, Teatro e Danza.	Plan Nacional de Rehabilitación de Teatros. Patrimonio inmueble: teatros dos séculos XIX e XX.

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

				Concertación con teatros para programación estábel. Subvencións para a cooperación, promoción e difusión cultural
Incentivos directos	Axudas á creación musical e lírica. Axudas á creación coreográfica.	Axudas á produción anual, bienal: música, teatro e danza. Axudas a asociacións e fundacións de música, teatro e danza.	Axudas a agrupacións, compañías de música, teatro, danza. Subvencións para a cooperación, promoción e difusión cultural.	Axudas á edición (publicacións) musical, teatral, lírica e danza. Mantemento de salas de titularidade privada. Subvencións para a cooperación, promoción e difusión cultural.
Incentivos indirectos				IVE reducido nas entradas a espectáculos escénicos e musicais. Prezos reducidos nas entradas dos teatros de titularidade estatal.
Lexislativo + normativo	Lei de Propiedade Intelectual.			

Fonte: Elaboración propia a partir de Rubio Aróstegui, 2003.

Non quixera rematar este rápido repaso á política teatral en España despois da restauración da democracia sen facer referencia a un recente proxecto de Lei do Teatro (2006) proposto ao actual Ministerio de Cultura por diversos axentes e personalidades implicados no sector das artes escénicas en España liderados pola Asociación de Directores de

Escena (ADE)[123] e unidos pola vontade reivindicativa dun "Pacto pola cultura".

Os motivos polos que xurdía un movemento reivindicativo no sector tiñan que ver coas eivas da política teatral procedente do INAEM (Hormigón & Vieites, 2006: 9):

> Desde su nacimiento, el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música renunció a convertirse en el centro por antonomasia para el diseño e implementación de políticas teatrales y a asumir las funciones de coordinación interautonómica, en tanto que el Centro de Documentación Teatral cifró su actividad en labores de acopio y catalogación de información o en la realización de estudios históricos, pero renunciando a su vez a asumir funciones en el campo de las políticas teatrales, en su análisis, estudio o en su proposición.

Os autores da Xustificación publicada co proxecto de lei a modo de prólogo, poñían un total de dezasete exemplos que ilustraban a súa definición da situación coma "preocupante": unha politica teatral centrada case exclusivamente na promoción da creación e da difusión a través dun sistema de axudas que non consolidan tecido teatral e que promoven producións de impacto mediático; ausencia de vencello territorial nos procesos de creación e difusión sen proxección alén da comunidade autónoma; a recepción concibida coma simple proceso de consumo; deficiencias na compentencia teatral da cidadanía; precariedade e escasa visibilidade dos procesos de exhibición teatral; falla de atención á propia tradición dramática e ao propio patrimonio literario histórico e contemporáneo; invisibilidade das dramaturxias actuais; déficit de educación teatral; insuficiencias na creación e difusión do teatro para a infancia e a mocidade; abandono do teatro escolar e afeccionado; precariedade da actividade das asociacións vencelladas ao campo teatral; dificultades para o desenvolvemento profesional no campo das artes escénicas; invisibilidade do feito teatral nos medios de comunicación e

[123] O primeiro borrador do proxecto foi realizado por Juan Antonio Hormigón e Manuel F. Vieites. Este borrador foi sometido á análise dunha comisión integrada por Eduardo Alonso, Alberto Fernández Torres e Carlos Rodríguez Alonso. Os servizos xurídicos de AISGE perfilaron legalmente o documento. O proxecto definitivo foi presentado á Xunta Directiva da ADE en setembro de 2006 e encóntrase actualmente no proceso de reflexión orixinado polo seu traslado á opinión pública a través da súa publicación.

nas estruturas de fomento do lecer e o tempo libre (Hormigón & Vieites, 2006: 10-11).

Debido a esta complexa problemática, proponse unhas bases para un proxecto de lei do teatro que palíen unha carencia habitual na lexislación en materia cultural en España: a parcialidade nun desenvolvemento normativo que, por regra xeral, só atende a aspectos coma á creación de institucións e a regulación das axudas á creación e á difusión (Hormigón & Vieites, 2006: 12):

> Falta, en suma, una Ley que defina con claridad cuál debe ser el papel del teatro en la sociedad actual y qué diseños normativos se habrán de realizar en los diferentes niveles de la administración pública, para que pueda desarrollar todas sus potencialidades en los planos sociocutltural, artístico, cívico y económico.

Do mesmo xeito, hai unha serie de factores esenciais que, aos ollos dos autores, son "irrenunciábeis" coma principios desde os que estabelecer a xestión política do teatro en España e mais desde os que encetar a converxencia teatral con Europa. Son principios que foron comentados neste traballo en varias ocasións:

- Unha concepción do teatro coma servizo público e coma dereito da cidadanía.
- Unha lectura sistémica do campo teatral e, en consecuencia, unha acción política relativa a tódolos factores do sistema.
- A descentralización real e conceptual da política teatral en España.

Dito isto, as devanditas Bases expoñen primeiro unha definición do sistema teatral en España, cos espazos de incidencia das políticas teatrais, e despois presenta un articulado feito a modo de "lei marco" que amosa obxectivos xerais e ámbitos de actuación, e deixa o desenvolvemento normativo ao Estado e ás Comunidades Autónomas, en virtude da separación de competencias en materia cultural.

O Título Preliminar define o teatro como actividade e como sistema e explica a súa organización interna (axentes, institucións,

procesos, actividades, patrimonio). O Título I fala das políticas teatrais, estabelecendo finalidades, fórmulas de cooperación entre as administracións educativas, culturais, laborais e científicas e ámbitos prioritarios de cooperación (por Ministerios); tamén estabelece unha lexilación sobre os espazos escénicos. O Título II refírese integramente á formación teatral, especificando fórmulas de fomento da mesma e as súas finalidades. No Título III, dedicado á creación teatral, estabelécense as súas características e finalidades, instrumentos e axentes, pero tamén se indica as fórmulas básicas para a concertación da creación teatral (entre entidades privadas e con institucións públicas) e mais dos proxectos de residencia e estabilidade teatral. O Título IV propón unha normativa sobre difusión teatral na que a responsabilidade da súa organización recaería nos poderes públicos, actuando estes coma coordenadores da mesma. O Título V, "De la recepción teatral", estabelece as bases para unha política de xestión de espectadores ata o de agora practicamente inexistente no noso panorama, fóra iniciativas illadas e voluntaristas. No Título VI, proponse unha liña de acción desde os poderes públicos para a investigación teatral, fomentando centros e programas de investigación. O Título VII propón unha acción específica sobre a animación teatral, propoñendo programas específicos para o teatro escolar, comunitario e afeccionado. O Título VIII estabelece as claves para o acceso e desenvolvemento do exercicio profesional, así coma os dereitos e deberes do profesional do teatro. Por último, o Título IX de "Disposiciones comunes", estabelece as fórmulas de calidade e boas prácticas nos aspectos éticos e profesionais do sector.

Estas Bases para un proxecto de lei do teatro son, como se pode comprobar a través desta sucinta descrición, ambiciosas e abarcadoras, malia que desatendan aspectos máis específicos e de necesaria atención coma a organización económico-empresarial do sector teatral e o seu estatuto fiscal. O proxecto denota, certamente, a existencia dun movemento de base civil no sector que avoga pola normalización das politicas no eido teatral, polo diálogo interautonómico nas mesmas e, sobre todo, pola implementación de medidas que garantan a continuidade e o desenvolvemento do sistema teatral.

A este documento cómpre engadir outro, realizado tamén pola ADE, titulado *35 propuestas para la gobernación de los teatros en España*, realizado como conxunto de iniciativas "tendentes a generar las paulatinas transformaciones que nos conduzcan hacia la convergencia teatral con Europa". A intención era, segundo se declara no folleto, que os partidos "que entiendan que el teatro es un bien cultural" as incorporasen aos seus programas políticos ante o proceso electoral do 9 de marzo de 2008. As primeiras medidas que propoñen son, como cabe agardar, relativas á presentación no Congreso dos Deputados do proxecto de Lei do Teatro arriba exposto e ao desenvolvemento de normativas específicas que orienten a aplicación desa lei. A reestruturación do INAEM orientada á elaboración de políticas teatrais, a converxencia teatral con Europa e o desenvolvemento do Pacto pola Cultura que atinxise tamén ás Comunidades Autónomas e á FEMP son outras das medidas propostas. A estas hai que sumar a vontade de consenso e o desenvolvemento de códigos deontolóxicos. Unha reforma das estruturas teatrais e a perspectiva dunha descentralización produtiva está na base dalgunhas outras medidas, nas que se albisca o desexo de intercambio artístico e empresarial, a mellor distribución dos recursos públicos e unha participación da sociedade civil máis completa e implicada. As medidas relativas á mellora da situación laboral dos traballadores das artes escénicas constitúen outro paquete de propostas, como sucedía tamén co proxecto de Lei, do mesmo xeito que acontece coas iniciativas relativas á recuperación, mellora e exhibición do patrimonio escénico. A investigación e o ensino, promovendo unha Lei Orgánica de Ensinanzas Artísticas Superiores para a integración das mesmas o EEES son tamén propostas contempladas neste documento asinado pola Comisión de Proyectos y Estudios de la ADE.

3.3 A posición da cultura na administración política da Galicia postautonómica

3.3.1 A construción da Autonomía

Refirámonos agora aos fitos fundamentais no deseño das políticas culturais na Galicia autonómica.

Cómpre ter en conta que, trala aprobación do Estatuto de Autonomía, Galicia pasa por unha fase de importante inestabilidade política que non pode ser desvencellada, tampouco, dos elevados índices de abstención no referéndum. Nas primeiras eleccións autonómicas (en outubro de 1981) amosábanse os atrancos electorais nun panorama no que a multiplicidade e diversidade dos partidos denotaban a dificultade para o consenso e a incapacidade para pactar nun espazo no que o conflito procedía xa da actividade clandestina e das primeiras épocas da Transición. Os dous partidos de centro-dereita, AP e UCD (no goberno estatal) obtiveron, respectivamente 26 e 24 escanos (50 de 71), o PSdeG-PSOE facíase con 16, e as restantes forzas (PCG e nacionalistas) repartiron os restantes. O Parlamento elixiría, así, primeiro Presidente da Xunta de Galicia a Gerardo Fernández Albor, que gobernaría cunha maioria conservadora. O mesmo Fernández Albor foi elixido Presidente nos segundos comicios (novembro de 1985), aínda que, xa desaparecida UCD, nesta ocasión tería que encarar un goberno cunha maioría certamente inestábel. A crise culminaría en 1987 nunha moción de censura liderada polo PSdeG-PSOE pola cal asumiría o goberno Fernando González Laxe en coalición tripartita con CG e PNG.

Nestes anos, a configuración orgánica da Administración autonómica deséñase de xeito paralelo á do Estado Español. Asumindo a transferencia de competencias en materia de cultura (Decreto 146/1982, competencias transferidas polo Real Decreto 2434/1982), créase a Consellería para a Cultura polo Decreto 147/1982. Para ela, Fernández Albor nomea Conselleiro a un intelectual galeguista de longa traxectoria, alguén que, por outra banda, servía de ponte entre o traballo cultural dos

galeguistas antes e durante a ditadura e mais as xeracións máis novas: Xosé Filgueira Valverde.

Para esta primeira Consellería, estabelécense uns órganos que asumirán as responsabilidades sobre as competencias correspondentes; así, habería unha Secretaría Xeral Técnica, unha Dirección Xeral de Bibliotecas e Patrimonio Documental, unha Dirección Xeral do Patrimonio Artístico, Arqueolóxico e Histórico, unha Dirección Xeral da Cultura e da Lingua Galega, alén dos órganos colexiados (a Comisión Asesora da Cultura Galega, a Comisión de Fondos Documentais e Bibliográficos, a Comisión do Patronato Histórico, Artístico e Arqueolóxico e a Comisión de Toponimia) e os servizos territoriais (as Delegacións da Consellería para a Cultura nas catro provincias). Tratábase, como se pode comprobar, dunha estrutura que daba conta do interese patrimonial das políticas culturais emanadas da propia Constitución e das políticas estatais, alén da percepción dunha forte vinculación entre lingua e cultura.

De feito, no artigo 5º do Decreto 147/181 polo que se estabelecían as obrigas da Dirección Xeral de Cultura e da Lingua Galega, a primeira (punto Dous, a) refírese xa á cuestión lingüística. Da necesidade de normalización lingüística e a vontade de vencellala ao sector cultural (en virtude da tradicional responsabilidade lingüística dos axentes culturais), dá conta a creación dun Servicio de Normalización, Asesoramento e Promoción da Lingua Galega e Toponimia, que, sumado a un Servicio de Fomento e Desenvolvemento da Cultura e un Servicio de Información e Relación con Entidades Culturais, constituiría os órganos insertados na Dirección Xeral. As súas atribucións xerais serían, segundo o mesmo Decreto, as seguintes:

> a)Promove-lo uso da Língua Galega na vida oficial e social, así como nos medios de comunicación e audiovisuais.
>
> b)Fomenta-la creación literaria e as publicacións.
>
> c)Emitir dictames sobre as solicitudes das Corporacións Locais para os cambios de denominación, axeitándoos á Língua Galega, así como

> para os nomes toponímicos que teñan que figurar no material cartográfico.
>
> d)Colaborar no desenvolvemento do teatro, danza, a música, a arte lírica e coreográfica e a cinematografía.
>
> e)Promove-las Artes plásticas e populares.
>
> f)Promove-las relacións culturais, tanto en Galicia como coas Comunidades galegas do resto de España e do estranxeiro.
>
> g)Promove-las Casas de cultura, Centros e Entidades Socio-Culturais.
>
> h)Estudiar medidas de apoio para os artistas e escritores.
>
> i)Información e promoción da investigación científica.
>
> j)Exposicións, becas, axudas, congresos coloquios e cursos nas materias da súa competencia.

Filgueira é o impulsor da infraestrutura institucional da cultura oficial en Galicia, e destaca na súa xestión a creación do Consello da Cultura Galega. Axiña, o Decreto 142/1983, organizaba novamente toda a Administración. Eliminaría a Consellería de Cultura co seu conselleiro e integraría as competencias en Cultura dentro da Consellería de Educación e Cultura na que se integraba esta última a través dalgunha das súas Direccións Xerais.

É nese momento cando Filgueira Valverde desaparece do organigrama gobernamental e o seu lugar pasa a ser ocupado polo centrista Victor M. Vázquez Portomeñe, que deberá integrar na Dirección Xeral de Cultura da súa Consellería a un galeguista da nova xeración: Luís Álvarez Pousa. Tratarase dun home fundamental no deseño de estratexias que asentarían liñas de acción e institucións na novísima administración cultural de Galicia que, ademais, comprendería axiña a necesidade de tomar decisións rapidamente. Vinte anos despois, en 2004, el mesmo explicaba nunha entrevista (*Revista Galega de Teatro*, nº 39) as condicións do seu paso pola política cultural en Galicia:

> O PP que gobernaba a finais do ano 83 non decide ofrecerme o cargo de Director Xeral de Cultura nin porque eu estivera cerca do PP […] nin porque quixese ser xeneroso naquel momento facendo ver unha pluralidade e mostrando que non eran sectarios. En absoluto. Eu creo

> que foi porque o PP non tiña ningún tipo de alternativa que puidera ser crible no país á hora de nomear a alguén que se responsabilizase da área de cultura. Por outra parte […] querían desfacerse do Conselleiro de Cultura que era o desaparecido Xosé Filgueira Valverde; non lles respondía ás súas expectativas ao ser un home maior que dificilmente conectaba co mundo cultural que nese momento requería outro tipo de iniciativas […]. Xosé Luís Barreiro, que foi quen me chamou para ser Director Xeral de Cultura, debeu ter coñecemento de min a traverso da miña actividade xornalística ligada ao mundo político […] Naquel momento acababa de fusionarse a Consellería de Cultura coa de Educación sendo conselleiro dese departamento Víctor Manuel Vázquez Portomeñe, unha persoa a quen eu lle fun imposto e isto ao final trouxo dificultades […] Vázquez Portomeñe non entendía nada do que eu propoñía, estaba moi á marxe do que eu podía entender como un proxecto de política cultural para o país; eu entedíaa coma unha política integral e el entedíaa como normalmente a entenden os políticos, unha política puntual na medida en que podes quitar rendibilidade electoral ou de imaxe a un acto. Foi unha pena, porque se houbese un Conselleiro que tivera maior sensibilidade cultural, o que durou trece meses puido durar tres ou catro anos. […] E non era posíbel porque, de repente, os escasísimos presupostos que tiñamos naquel momento empezaron a ser cuarteados sen control por parte da Dirección Xeral de Cultura porque o Conselleiro os utilizaba como quería, montando unha estructura paralela á Dirección Xeral de Cultura.

Álvarez Pousa, desde un primeiro momento, decide poñer en marcha un compromiso claro co teatro, como teremos ocasión de comentar máis detidamente: nun intento de facer un reparto de fondos antes da fin do primeiro ano económico, subvenciona varias compañías. No ano seguinte xa pon en marcha o proxecto de creación do CDG. Estamos en 1984. Luís Álvarez Pousa é, ademais, o responsábel cultural que institucionaliza a subvención coma mecanismo desde o que promover a produción cultural en Galicia, lexislándoa non só para o teatro, senón tamén para o sector Audiovisual.

Ao respecto das consecuencias para o teatro desta época convulsa, di Damián Villalaín (2006: 207):

> Álvarez Pousa acepta el envite y desarrolla desde la administración una política radicalmente nueva, muy inclinada a crear estructuras institucionales estables, capaces de actuar como canales de interlocución y de colaboración con los distintos sectores culturales. La creación del Centro Dramático Galego, en 1984, fue el resultado de ese 'pacto' entre profesión teatral y los sectores más aperturistas y gallegusitas de la derecha en el poder.

Na segunda lexislatura, vólvese crear unha Consellería específica para a cultura, a Consellería de Cultura e Benestar Social, que moderniza a súa estrutura a respecto das anteriores (Decreto 204/1986). Desígnase como Conselleiro a Alejandrino Fernández Barreiro que, entre ese ano e 1987, ten tempo de pouco máis ca de crear o Centro de Coordenación Bibliotecaria de Galicia, alén de publicar a Orde que regularía o funcionamento do CDG e convocar por primeira vez o Premio Álvaro Cunqueiro para Textos Teatrais. O Decreto 204/1986 estabelecía unha estrutura na que se mantiña a Secretaría Xeral Técnica, unha Dirección Xeral de Cultura e do Patrimonio Histórico-Artístico (da que se encargou Manuel Moreira, responsábel doutras dúas unidades: unha Subdirección Xeral de Promoción Cultural, outra do Libro e Patrimonio Documental con atribucións de arquivos e bibliotecas, e outra do Patrimonio Histórico e Artístico), unha Dirección Xeral de Xuventude e Deportes e, finalmente, unha Dirección Xeral de Servicios Sociais.

Unha Consellería con dúas gallas ben diferenciadas (Benestar Social dun lado e Cultura doutro), viña amosar, por unha banda, que vencellar a política cultural á educativa, como se viñera facendo, non era todo o rendíbel en termos económicos e simbólicos que nun principio podía parecer aos xestores, interesados ademais, como declaraba Álvarez Pousa, en eliminar un conselleiro e darlle múltiples responsabilidades a outro. Por outra banda, o vínculo institucional entre cultura e benestar ía determinar de aí en diante unha liña político-cultural interesada no emprego benestante da cultura, máis alá da promoción cultural propiamente dita. Non é estraño, de certo, que políticas coordenadas en ámbolos dous eidos desen pé a priorizar determinadas formas culturais, en función de sectores sociais sobre os que cumpría incidir; a política

galega, desde aquel momento, comezaba a atender especialmente á terceira idade, infancia e mocidade (pénsese que tamén nesta consellería había unha Dirección Xeral de Xuventude e Deportes) grupos marxinados, e mulleres coma obxectivos primordiais e tradicionais das políticas sociais en España naquel tempo[124].

A Dirección Xeral de Cultura e do Patrimonio Artístico (a cargo de Raquel Casal García) tiña, segundo o Decreto 204/1986, como responsabilidade esencial

> o exercicio das competencias en materia de promoción da cultura, do libro, bibliotecas e patrimonio documental, e do patrimonio cultural, artístico, arquitectónico, arqueolóxico, histórico, paleontolóxico e etnolóxico, e específicamente exercerá as funcións ás que se refiren as letras b), d), e), g), h), i), e j) do número dous do artigo 5º do Decreto 147/1982, do 1 de decembro e tódalas sinaladas nos números dous dos artigos 3º e 4º do devandito Decreto.

Isto é: pasaban a esta Dirección Xeral tódalas competencias culturais que na lexislatura anterior estaban en Educación, e liberábase a Consellería da responsabilidade dos puntos a) (promoción do uso da lingua galega), c) (toponimia) e f) (relacións co exterior) do Decreto 147/1982, cuxas atribucións citamos máis arriba na súa totalidade. Desvencellábase, así, a planificación e traballo pola normalización da lingua galega das políticas culturais, sendo un ámbito de xestión diferenciado a través da Dirección Xeral de Política Lingüística que si ficaba enmarcada na Consellería de Educación, condicionando tamén para o futuro os programas postos en marcha en materia de política lingüística, fortemente vencellados ao eido educativo e desatendendo en boa medida outros ámbitos cidadáns de promoción e uso da lingua galega.

[124] Segundo o mesmo Decreto, á Dirección Xeral de Servicios Sociais competíalle "a planificación da acción dos servicios sociais e asistenciais territoriais; o estudio da realidade sociocultural galega; a programación do planeamento; a formación do persoal e a asistencia técnica a institucións propias e alleas; a cooperación e coordenación con institucións dedicadas ós servicios sociais en Galicia; a xestión de centros e axudas; a execución de plans para a terceira idade, diminuídos, infancia, xuventude e grupos marxinados; o establecemento de programas de axuda a domicilio, e a xestión das residencias e instalacións de tempo libre".

Para poñer en marcha estas políticas, a Dirección Xeral artellábase a través de varias Subdirección Xerais: Promoción Cultural, Libro e Patrimonio Documental (na que se integraba o servizo de Bibliotecas) e do Patrimonio Histórico Artístico, contando con tres Servizos dedicados a unha específica xestión dos monumentos (Obras e Restauracións, Arqueoloxía, Museos e Exposicións).

A forte importancia dada á recuperación e xestión do patrimonio artístico tamén dará conta dos intereses e compromisos adquiridos pola política cultural naquel tempo no que, ademais, a responsabilidade da xestión dunha política teatral e mais da comunicación coa Profesión estaba a recaer nun CDG que tamén pasaba polas súas propias fases de inestabilidade, como se verá.

Despois de Alejandrino Fernández Barreiro, e trala moción de censura que levou ao socialista González Laxe a presidir o goberno entre 1987 e 1991, o novo presidente ofreceríalle a Consellería de Cultura, nesta ocasión, a un escritor: Alfredo Conde, que levou adiante unha xestión caracterizada por fondas polémicas co sector cultural. Conde encetou unha profesionalización política da cultura (os artistas pasaron a ocupar os cargos políticos) que foi mal vista pola *intelligentsia*, salvagarda da "pureza" intelectual e política como garantes da definición e capacidade simbólica do campo cultural.

O novo goberno marca, ademais, outro cambio: a Consellería de Cultura e Deportes sepárase de Benestar Social, de xeito que as prioridades da xestión volven mudar. Nesta nova Consellería e en virtude do Decreto 98/1988, a estrutura é moi semellante á anterior; mantense, ademais da Secretaría Xeral Técnica, unha Dirección Xeral de Cultura (en mans, primeiro, de Raquel Casal e despois de Bonifacio Borreiros), outra de Patrimonio Histórico e outra de Xuventude e Deportes.

Centrémonos na Dirección Xeral de Cultura, pois a ela competerán as responsabilidades en materia teatral que aquí nos ocupan. Segundo este Decreto, á Dirección Xeral deberá coordenar as actuacións da Consellería en materia de promoción cultura e do libro e bibliotecas,

para as que haberá unha Subdirección Xeral específica en cada caso (Promoción Cultural e Libro e Bibliotecas). Destas interésannos as primeiras:

> a)A promoción das relacións culturais en Galicia e o apoio ás casas de cultura, centros e entidades socio-culturais.
>
> b)A colaboración no desenvolvemento do teatro, a danza, a música, as artes líricas e coreográficas, e a cinematografía e demais artes da imaxe, así como a promoción das artes plásticas e populares.
>
> c)A posta en práctica de medidas de apoio para os artistas.
>
> d)O establecemento de canles de información e promoción da investigación no eido cultural.
>
> e)O fomento das edicións sonoras, audiovisuais e de microfilms nas materias propias desta Consellería.
>
> f)A organización ou colaboración nas exposicións, congresos e coloquios e cursos de formación, así como a convocatoria de bolsas e axudas, en relación coas devanditas materias.
>
> g)A preparación de convenios sobre estas mesmas materias.

Unha vez máis, a política teatral atópase inmersa no *maremagnum* de atribucións e responsabilidades orientadas a artes e expresións de diversa índole (o teatro xunto coa danza, o audiovisual e a música), cuestión que evidencia, sen dúbida, a ausencia dunha política específica para cada un destes sectores do cultural. O teatro, evidentemente, tiña unha institución propia, o CDG, pero non así os demais. Para materializar este punto de atribucións específico entre as responsabilidades da Consellería crearíase máis adiante o Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais (IGAEM), un vello proxecto que procedía da xestión de tres anos atrás (ideado, en realidade, na época de Álvarez Pousa e Eduardo Alonso), e que viría administrar toda esa actividade heteroxénea e que, sen ningunha dúbida, se centraría esencialmente no teatro e, en segundo termo, da música, relegando a accións puntuais as outras artes escénicas e audiovisuais; tamén porían en marcha, a partir de 1990, a Feira de Teatro de Galicia.

Con todo, foron varias as accións que puxo en marcha a Consellería de Conde, como por exemplo a creación do Premio Carlos Velo para guións cinematográficos (1989), do Centro Galego das Artes da Imaxe (1989) e do Centro Galego de Arte Contemporánea (1990), alén da regulación do Sistema de Arquivos e Patrimonio Documental de Galicia no ámbito de Patrimonio e a creación do INEF de Galicia no eido deportivo.

3.3.2 A época Fraga: 1990-2005

En decembro de 1989, Manuel Fraga recupera a maioría absoluta para o seu partido, PP, durante catorce anos, ata as eleccións de 2005. Mantendo a existencia dunha Consellería de Cultura independente (nos primeiros tempos Consellería de Cultura e Xuventude e despois Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo á que, en ocasións, se lle sumou unha Dirección Xeral de Deportes), foron varios os Conselleiros que ocuparon o despacho de Cultura, todos eles cunha xestión que, duramente criticada pola maior parte do sector cultural, se baseaba na promoción da produción sen unha estratexia recoñecíbel, fóra de liñas de acción sectoriais que, como veremos no caso do teatro, foron estabelecendo estratexias que se asentaron grazas á continuidade do mesmo partido no poder durante máis dunha década. Unha forte promoción do folclore popular (representado, por exemplo, no Ballet Galego Rei de Viana) e da produción de carácter museístico (nas accións vencelladas ao Camiño de Santiago e os Anos Xacobeos) foi combinada con accións de importancia levadas a cabo desde a Dirección Xeral de Patrimonio.

O primeiro Conselleiro de Cultura desta época é Daniel Barata, que permanece no cargo entre 1990 e 1993. Baixo o seu mandato non se modifica tampouco a estrutura primixenia da Consellería. O Decreto 183/1990 do 1 de marzo estabelecía unha Dirección Xeral de Cultura (a cargo de Paz Lamela) cun Subdirector Xeral encargado dos servizos de

Promoción Cultural e Artes Plásticas e de Libros e Bibliotecas. Alén diso habería, como xa viña sendo tradicional, a dirección Xeral do Patrimonio Histórico e Documental cun Subdirector para Patrimonio con diversos servizos encargados das distintas áreas (museos, arquivos, arquitectura, protección e conservación e arqueoloxía)[125]. E finalmente, unha Dirección Xeral da Xuventude. No mesmo 1991 e a través dunha modificación da estrutura orgánica da Consellería, créase, tamén, un Centro Superior Bibliográfico de Galicia.

Nesta nova Consellería, a Dirección Xeral de Cultura tiña tamén as atribucións de Libro e Biblioteca, así que, por isto, ás responsabilidades sinaladas anteriormente (Decreto 98/1988, *vid. supra*) engadíanse as seguintes:

> h)O estímulo da creación literaria e as publicacións
>
> i)A elaboración de plans respecto da política do libro, de acordo coas necesidades culturais de Galicia.
>
> j)A posta en práctica de medidas de apoio para os escritores.
>
> k)A tramitación das solicitudes no Rexistro da Propiedade Intelectual e a xestión do depósito legal.
>
> l)As autorizacións para realización de feiras e exposicións do libro e do material bibliográfico.
>
> m)A orientaicón do servicio público da lectura para difundi-la cultura por medio do libro.
>
> n)A tramitación e aprobación dos expedientes de creación de novas bibliotecas ou servicios bibliotecarios, e dos seus regulamentos e concertos, a organización de cursos de formación de bibliotecarios, e a promoción da aplicación da informática ao servicio das bibliotecas.
>
> o)A organización ou colaboración nas exposicións, congresos, coloquios e cursos de formación, así como a convocatoria de bolsas e axudas, e a preparación de convenios sobre as devanditas materias do libro e bibliotecas.

[125] Este Decreto sería derogado polo Decreto 7/1993 para realizar modificacións na estrutura orgánica da Consellería de Cultura que afectaban á Dirección Xeral do Patrimonio Histórico e Documental. Tratábase de denominar a partir de entón a Subdirección Xeral do Patrimonio Artístico Subdirección Xeral do Patrimonio Histórico e Documental e, dentro dela, crear un Instituto de Conservación e Restauración dos Bens Culturais.

Barata é tamén quen designa a Manuel Guede para a dirección do CDG, e a súa saída vese forzada por unha forte polémica en relación co Centro Galego de Arte Contemporánea, creado pouco antes pola anterior Administración. Tras el, e en 1993, ocupa o seu lugar, outra vez, aínda que nesta ocasión exclusivamente como Conselleiro de Cultura, Víctor M. Vázquez Portomeñe, quen, no pouco tempo que desempeñou o cargo, mudou de Director Xeral de Cultura (Antón Pulido Novoa) e creou unha Comisión de Programación e Coordinación de Iniciativas Culturais (Decreto 365/1993) presidida por quen fose presidente do IGAEM, e que tiña como cometido o asesoramento (en sentido amplo) do propio Conselleiro. Vázquez Portomeñe tamén asume a posta en marcha da nova Lexislatura na Consellería de Cultura cunha estrutura orgánica idéntica á que viña funcionando ata ese momento (Decreto 49/1994).

Uns meses despois, Vázquez Portomeñe cede o posto ao Conselleiro que ocupou o cargo durante os últimos dez anos de goberno popular, Manuel Pérez Varela (1994-2005), home de confianza do presidente e verdadeiro apoio ideolóxico e propagandístico ao concepto de cultura oficial que serviu de sinal de identidade para o goberno Fraga, un sinal que conseguiu conectar, ademais, con todo un sector social co que non conectaran as elites culturais: nesa Galicia heteroxénea á que xa nos temos referido, o modelo de cultura oficial dos anos noventa iría orientado a aqueles consumidores con hábitos de ocio vencellados ao ámbito rural e a xeracións inhabituais nas cidades (fundamentalmente terceira idade), tratando de rendibilizar ao favor do poder a dispersión poboacional de Galicia. Un grande apoio para esta xestión foi, sen dúbida, a acción local nunha boa parte dos concellos que compartían cor política co goberno autonómico, e co apoio inicial, ademais, dun novo Director Xeral de Cultura, Homero Pérez Quintana.

Nesta época incidiuse especialmente na regularización e extensión do sistema de bibliotecas e mais das feiras culturais (especialmente do libro). Pero, sobre todo, a visibilidade cultural do goberno neses anos centrouse en dous aspectos: a promoción dos Xacobeos ou Anos Santos

de 1993 e 1999 (en colaboración, ademais, coa Igrexa compostelá) e mais a creación da Cidade da Cultura.

Dáse un cambio en 1996: modifícase a denominación da institución e pasa a chamarse Consellería de Cultura e Comunicación Social (Decreto 212/1996), dando conta, creo, dunha nova concepción do papel xogado pola cultura na xestión gobernamental. O vencello entre cultura e comunicación débese, esencialmente, á necesidade de controlar desde a Administración ámbitos de fonda relevancia sociocultural indicados no propio Decreto de creación: a comunicación, as telecomunicacións o audivisual e multimedia. A referencia ao Camiño de Santiago (sinalado, efectivamente, no Estatuto de Autonomía) tamén estaba clara no texto programático, de xeito que as prioridades culturais a partir dese momento, parecían quedar fixadas. Facíase necesaria, polo tanto, unha reestruturación orgánica da Consellería (Decreto 256/1996), tendo en conta que habería que engadir unha Dirección Xeral de Medios de Comunicación Social e Audiovisual e mais unha Xerencia específica de Promoción do Camiño de Santiago (adscrita á Secretaría Xeral).

Na Dirección Xeral de Promoción Cultural, á que seguía correspondendo "a dirección e coordinación das actuacións da Consellería en materia de promoción cultural, do libro e bibliotecas", especificábaselle unha serie de funcións non moi diferente do listado que viñera actuando ata ese momento. Destacan, como novidades (relativamente), as funcións l) ("A orientación do servicio público da lectura para difundi-la cultura por medio do libro"), m) ("A organización ou colaboración nas exposicións, congresos, coloquios e cursos de formación, así como a convocatoria de bolsas e axudas, e a preparación de convenios sobre as devanditas materias do libro e bibliotecas") e mais unha serie de cometidos especialmente orientados á incentivación das artes plásticas especialmente galegas e contemporáneas (puntos o) e p), relativos á montaxe de exposicións sobre o tema e máis á incentivación da creación artística; q) relativo á á formación dos artistas plásticos e, sobre todo r), onde se sinala que será cometido da Dirección Xeral a dirección do CGAC.

Será en 1998 cando aínda se lle engada á Consellería unha Dirección Xeral de Turismo, converténdoa en Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo (Decreto 347/1997), dando conta da importancia dunha vertente turística da cultura que fora encetada anteriormente coa relevancia outorgada ao Camiño de Santiago coma guieiro de múltiples accións en materia de cultura. Cómpre sinalar que, nesa nova estrutura orgánica (Decreto 8/1998) retirábanselle á Dirección Xeral de Promoción Cultural as funcións p), q) e r), isto é, as máis vencelladas coa promoción das artes plásticas galegas e contemporáneas, ficando reducidas á o), moito máis xeral: "A programación e realización de exposicións relacionadas coas principais tendencias e ámbitos da creación artística contemporánea e, moi especialmente, a creación artística nacida ou relacionada con Galicia."

Unha das principais iniciativas desta fase (e sen dúbida a máis polémica) foi a decisión de construír en Santiago de Compostela a Cidade da Cultura, complexo de estabelecementos culturais que pretendían simbolizar tanto un esplendor cultural de Galicia coma os logros da xestión do goberno de Manuel Fraga e o seu conselleiro Pérez Varela en materia cultural[126].

Unha última reestruturación da Consellería de Cultura baixo o mandato de Fraga aínda tería lugar en xuño de 2005 (Decreto 136/2005), aínda que esta afectaría en realidade á Dirección Xeral de Comunicación Audiovisual, na que se crea un Servizo e Televisión e Radiodifusión. Á política de especial atención ao Plan Xacobeo e á xestión do Patrimonio Histórico (aínda fortemente relacionada co Camiño de Santiago), engadiríase unha insistencia específica e notoria sobre o proxecto da Cidade da Cultura, que se convertía, ademais, en Plan Estratéxico. A

[126] O proxecto iniciábase en 1999, e pretendía construír un grupo arquitectónico de alto nivel tecnolóxico destinado á conservación, producción, exhibición e consumo cultural. Estes centros tiñan por obxectivo , segundo a páxina web da Fundación Cidade da Cultura (www.cidadedacultura.org) servirán "como lugares de estudio e investigación, foros de debate e exposición das mostras máis representativas do sector artístico, ó tempo que acollerán congresos, seminarios, conferencias e proxeccións, empregando as técnicas e soportes máis modernos" Finalmente, concedeuse o proxecto ao arquitecto Peter Eisenman. Habería unha Biblioteca e Hemeroteca de Galicia, un Museo da Historia de Galicia, un Edificio de Novas Tecnoloxías, un Teatro da Música e un Edificio de Servizos Centrais e Administración, alén dun Bosque Cidade da Cultura. Eisenman engadiu unhas Torres de vidro na memoria de John Hedjuk (arquitecto norteamericano falecido en 2000) que servirán como espazos de información.

promoción da creación artística centrarase así, e fundamentalmente, nunha especial atención ao mundo do libro (proxecto de Lei do Libro) e mais á xa tradicional dedicación ás artes escénicas a través da xestión específica xerada no IGAEM.

3.3.3 O cambio: 2004-2008

Finalmente, en 2005 Fraga Iribarne é derrotado nunhas eleccións nas que o "cambio" se simbolizaba en boa medida coa implicación do sector cultural no apoio aos candidatos da esquerda, que finalmente se fan co goberno nun bipartito presidido polo socialista Emilio Pérez Touriño e vicepresidido polo nacionalista Anxo Quintana. Da agora chamada Consellería de Cultura e Deporte, concedida ao BNG no pacto de goberno, responsabilizouse Ánxela Bugallo, primeira muller desde a instauración da democracia que ocupa o cargo. Tentando dar solución ao grave problema económico e de xestión que supón unha inacabada Cidade da Cultura, a nova Consellería encetou medidas en diversos ámbitos, como a simplificación dunha estrutura orgánica que, como se deriva do noso relato, foise complicando co paso do tempo, e a reorganización de practicamente tódalas accións asentadas durante a xestión de Pérez Varela. Unha importante actuación sobre o plano económico, viña amosar un novo interese pola cultura na Xunta de Galicia a partir deste ano segundo demostran os Orzamentos Xerais da Xunta de Galicia para 2007[127].

O Decreto 232/2005 fixaba unha nova organización departamental da Administración da Xunta de Galicia, que, no que respecta á Consellería de Cultura e Deporte, sería desenvolvida polo Decreto 36/2006. As funcións estabelecidas para a Consellería, segundo este Decreto, están directamente baseadas no Estatuto de Autonomía:

> A Consellería de Cultura e Deporte é o órgano da Administración da comunidade autónoma ao que lle corresponden as competencias en

[127] Revisados en http://www.economiaefacenda.org/documentos/Orzamentos2007/index.html

> materia de creación e difusión cultural, patrimonio cultural, os aspectos vinculables á protección do patrimonio cultural da Cidade e dos Camiños de Santiago, e o fomento e promoción da cultura física e o deporte […].

A Consellería, deste xeito, unifica en tan só tres Direccións Xerais a xestión dos múltiples aspectos que, ata a anterior lexislatura, quedaran fortemente compartimentados por diversas modificacións e engadidos que pretendían incidir administrativamente nunha política cultural que pretendía abarcar espazos excesivamente amplos. Con todo, a nova Consellería de Cultura e Deporte focaliza o poder dos departamentos nunhas poucas cabezas visíbeis que detentan maiores cotas de responsabilidade e, en última instancia, con maior concentración de poder. Por debaixo da Conselleira, polo tanto, sitúase unha Dirección Xeral de Creación e Difusión Cultural, unha Dirección Xeral de Patrimonio Cultural e unha Dirección Xeral para o Deporte.

Interésanos a primeira, pois será esa Dirección Xeral de Creación e Difusión Cultural (da que se responsabilizou un home que axiña había ser forte na Consellería, Luís Bará, procedente da xestión cultural municipal) a que teña a responsabilidade da xestión dos aspectos da cultura e da creación artística en sentido amplo, incluíndo os sectores profesionais e económicos que vencellamos ao campo cultural (libro e industrias da edición, artes escénicas, artes plásticas...), ficando a súa vertente máis histórica e arqueolóxica á Dirección Xeral do Patrimonio Cultural. Elimínase, polo tanto, a atención específica mediante unha dirección xeral ao Camiño de Santiago ou á celebración do Xacobeo, de xeito que na propia estrutura orgánica da Consellería xa se amosa unha declaración de intencións implícita: a orientación dos orzamentos a resolver a débeda contraída anteriormente coa Cidade da Cultura e a fuxida dunha conceptualización patrimonial e relixiosa da cultura centrada nun aspecto plural, pero único, o do Camiño de Santiago e a vila compostelá, que agora se integran baixo unha Subdirección Xeral de Protección da Cidade e camiños de Santiago, dependente da Dirección Xeral para o Patrimonio, e que xestiona todo o relacionado co Camiño, a cidade e os anos Xacobeos, cunha orientación, ata o de agora, máis

turística e patrimonial. Destílase, así, unha vontade máis actualizadora para a política cultural e unha *laicización* da xestión pública da cultura e as artes.

O Artigo 5º do devandito Decreto, estabelece para a Dirección Xeral de Creación e Difusión Cultural "a dirección e coordinación das atribucións da consellería en materia de promoción cultural, do libro e bibliotecas", declaración que, unha vez máis, dá conta da importancia simbólica, política e administrativa dun sector cultural e artístico (a literatura e a industria editorial) incluíndo baixo a etiqueta ampla de "promoción cultural" tódolos demais aspectos. Unha relación de dezasete atribucións específicas marcan as liñas políticas desta Dirección Xeral e, polo tanto, da xestión cultural da Consellería:

> a)A promoción das relacións culturais en Galicia, a potenciación da creación e a innovación cultural e o apoio ás casas de cultura, centros e entidades socio-culturais.
>
> b)A colaboración no desenvolvemento do teatro, a danza, a música, as artes líricas e coreográficas.
>
> c)A posta en práctica de medidas de apoio para os artistas e creadores e a súa participación na programación cultural.
>
> d)O establecemento de canles de información e promoción da investigación no eido cultural.
>
> e)O estímulo da creación literaria, artística e musical e das publicacións.
>
> f)A elaboración de plans respecto da política do libro de acordo coas necesidades culturais de Galicia.
>
> g)A execución da lexislación sobre propiedade intelectual e a xestión do depósito legal.
>
> h)As autorizacións para a realización de feiras e exposicións do libro e do material bibliográfico.
>
> i)A orientación do servizo público da lectura para difundir a cultura por medio do libro e os novos soportes dixitais.
>
> j)A organización e aprobación dos expedientes de creación de novas bibliotecas ou servizos bibliotecarios, dos seus regulamentos e concertos e a organización de cursos de formación de bibliotecarios.

k)A promoción e difusión do patrimonio audiovisual galego e das artes da imaxe.

l)O fomento da creación, produción e divulgación cinematográfica, videográfica, audivisual e multimedia.

m)A programación e realización de exposicións relacionadas coas principais tendencias e ámbitos da reación artística contemporánea e, moi especialmente, a creación artística nacida ou relacionada con Galicia.

n)A coordinación e supervisión das actuacións do Centro Galego de Arte Contemporánea.

ñ) A organización e fomento de iniciativas e actividades orientadas á potenciación da dimensión internacional da cultura galega.

o)O estímulo e impulso á presenza das diferentes manifestacións da identidade cultural galega nas redes telemáticas e nos procesos de integración e intercambio multicultural.

π)A organización e colaboración nas exposicións, congresos, coloquios e cursos de formación, así como a convocatoria de bolsas e axudas, e a preparación de convenios sobre as materias que sexan competencia da dirección xeral.

Estes dezasete puntos amosan unha ruptura e unha actualización a respecto das atribucións que en lexislaturas anteriores se sinalaban para a Dirección Xeral de Promoción Cultural. En primeiro lugar, a vontade de adaptación ás novas circunstancias dunha sociedade inmersa nun vertixinoso proceso de experimentación e cambio de soportes artísticos amósase na atención específica ás linguaxes do vídeo, o audiovisual e o eido dixital. Os cambios sociais xerados tanto polos movementos migratorios (Galicia convértese en país receptor de inmigrantes e non só en exportador de emigrantes) coma polo fenómeno da globalización tamén teñen consecuencias sobre o feito cultural e artístico, xerando novas linguaxes que a Administración pretende atender. Do mesmo xeito, a cada vez maior conciencia de que a cultura é un sector que non só xera riqueza simbólica, senón tamén económica, orientará algún dos puntos desta folla de ruta. Nela, tamén atopamos unha vontade de achegar as políticas culturais á pulsión artística de carácter contemporáneo, tratando de estabelecer, ademais, unha política cultural

baseada na idea de marca, unha corrente de xestión e *marketing*, por outra banda, en voga nestes anos (Puig, 2003).

As funcións da Dirección Xeral artéllanse a través de varias Subdireccións Xerais nas que se integran diferentes servizos. Así, unha Subdirección Xeral de Creación e Difusión Cultural será a encargada da "elaboración de normas e a programación e execución das funcións da Dirección Xeral de Creación e Difusión Cultural no eido do impulso á creación, á difusión cultural, ao libro e ás bibliotecas, estudos e publicacións e a dirección do Centro Superior Bibliográfico", a través de cadanseu Servizo. A Dirección do Centro Galego de Arte Contemporánea, pola súa banda, aglutina a xestión da institución (museo), focalizando na mesma a atención ás artes plásticas contemporáneas. Ese interese pola contemporaneidade e polas linguaxes dos creadores máis novos tamén será visíbel no sector das artes escénicas, especialmente na programación do CDG e, sobre todo, na creación do Centro Coreográfico Galego (2006) como unidade de produción do IGAEM. Sobre estes aspectos habemos volver con máis detalle. Tamén a reestruturación do plan da Cidade da Cultura había incidir nesta liña, realizando modificacións significativas sobre o plan inicial[128].

3.4 O proceso de institucionalización política do teatro galego

O xurdimento de institucións públicas para a xestión da política cultural coma o CDG ou o IGAEM demostran unha tese exposta por Ramón

[128] En setembro de 2005, cando o cambio de goberno reconstituía a Consellería de Cultura, estaba prácticamente rematado o edificio da Hemeroteca e avanzados a Biblioteca e o Museo; o presuposto licitado era de 373,8 millóns de euros. En xaneiro de 2006, a Consellería, tras un acordo coa construtora, anunciaba a paralización das obras do Teatro da Música e do Edificio de Novas Tecnoloxías (agora chamados Casa do Mundo e Escenario Obradoiro) ata comezos de abril de 2007, pedindo, ademais, informes para a súa redefinición ao Consello da Cultura Galega e ao Museo do Pobo Galego. Tras isto, o presuposto total ficou en 337,2 millóns de euros, despois de ter investido xa 130 millóns de euros. O 90% do orzamento total da Cidade da Cultura atópase xa comprometido e en fase de execución, segundo datos publicados na súa páxina web pola Consellería de Cultura.

Máiz e Antón Losada segundo a cal o elemento institucional a miúdo non é consecuencia do recoñecemento da identidade, senón que xera identidade en si mesmo. Para eles (Máiz & Losada, 2000: 63),

> […] institutions not only restrict the range of possible courses of action available to the actors, but even generate and produce collective insterests and identities […] In this way, institutions do not merely express, but also efficiently constitute national interests and identities. In regards to self-government, the institutions are not simply an external effect of a preexisting nation, but instead should be understood as an internal and decisive factor in nation-building.

A existencia de institucións para o teatro en Galicia a partir da aprobación do Estatuto de Autonomía, ten que ver, por tanto, cunha vontade emanada desde as organizacións políticas a prol da construción dunha entidade recoñecíbel coma "teatro galego" desde onde potenciar un sector cuxa identificación cos parámetros da cultura nacional era recente ou, como xa analizamos con anterioridade, non posuía a capacidade simbólica doutros campos artísticos, *v.g.* a literatura.

Por outra banda, Galicia aproveitouse ben dun "efecto reflexo" procedente da Administración estatal: se a un Ministerio de Cultura correspondía unha Consellería de Cultura ou a unha Dirección General del Patrimonio Histórico, unha Dirección Xeral do Patrimonio Histórico, daquela, un Centro Dramático Nacional podía ter un reflexo autonómico no Centro Dramático Galego e un Instituto Nacional del Teatro, nun Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais. Con todo, a presenza desas institucións políticas para o teatro en Galicia ten unha xénese algo máis complexa que imos ver de aquí en diante con certo vagar, xa que elas son o alicerce no que se asenta a construción do sistema teatral galego, e quen, desde o seu contacto privilexiado co campo do poder político (por seren parte del), ditan as súas dinámicas de canonización e lexitimación, así coma unha parte importante das regras de funcionamento do sistema.

3.4.1 As primeiras iniciativas

Como se pode comprobar da nosa descrición da historia da política cultural en Galicia[129], nunha houbo dentro das seccións da Xunta un organismo da entidade dunha Dirección ou Subdirección Xeral orientada á posta en marcha de políticas teatrais. Nunca se dubidou da súa necesidade, porén, para o sector editorial e literario ou para o artístico-patrimonial. É por isto polo que estas recaeron tradicionalmente primeiro no CDG e despois no IGAEM (desde a Dirección Xeral de Cultura), sendo que ningunha das dúas institucións ten estatutariamente atribucións de carácter político ou para a toma de decisións, senón que se trata de organismos creados e deseñados para a xestión e para a produción de tipo comercial.

En Galicia non se pode falar de política cultural e teatral ata a aprobación do Estatuto de Autonomía en 1981 e a creación do CDG en 1984. Ata eses momentos, non hai outra cousa ca movementos de carácter cidadán que, con maior ou menor relevancia, puxeron en marcha iniciativas baseadas na definición do teatro coma servizo público e coma mecanismo de lecer e enriquecemento cultural da poboación.

Ademais, a utilidade do espectáculo teatral como xénero "en vivo" foi aprezada desde épocas temperás na súa dimensión propagandística e reivindicativa, mesmo en sentido lingüístico e identitario, como demostra o ideario nacional-galeguista dos homes das Irmandades da Fala e de Nós sobre a vinculación entre teatro e nacionalismo e sobre a estruturación dun teatro nacional[130]. Neste sentido é que cómpre

---

[129] En Cataluña, xa había en tempos da República institucións teatrais: Comisaría de Espectáculos de Cataluña (creada por Decreto da Generalitat o 26 de xullo do 36) e o Comité Económico del Teatro de Barcelona. Era lóxico, por outra banda pois, fóra de Madrid, que sempre aproveitou a xestión directa do Estado sobre os seus bens culturais, Barcelona foi durante todo o século xx a cidade de referencia teatral en España.

[130] Vieites (2003b) realiza unha achega minuciosa e lúcida sobre as sucesivas definicións dun teatro nacional galego no primeiro terzo do século xx, centrándose fundamentalmente na teorización de Villar Ponte, Castelao e Vicente Risco, e vencellando a súa reflexión cos movementos estéticos europeos e a procura da súa adaptación á unha realidade intrinsecamente galega. Laura Tato (1995 e 1997) tamén tratou a vinculación histórica entre teatro e nacionalismo, fornecendo datos esclarecedores sobre a mesma época e proporcionando fórmulas para comprender as tomas de posición estéticas e políticas dos axentes no momento.

entender personalidades xa comentadas coma a de Lugrís Freire ou de Eduardo Sánchez Miño cando crean en 1903, na Coruña, a Escola Rexional de Declamación que, finalmente, foi un proxecto fracasado, como a algo posterior (1908) Escola Dramática Galega, que creara Sánchez Miño. Daquela o teatro, malia as circunstancias sociais, económicas e lingüísticas, era o xénero de lecer idóneo para espallar o ideario rexionalista ante o público útil a efectos ideolóxicos e mesmo electorais, pois tamén era teatral unha complexa infraestrutura escénica de grupos de coros e danzas afeccionados; estes respondían á iniciativa cidadá, ao asociacionismo e á Igrexa. Sinálao Vieites (2003b:78):

> Os coros, que naceran como agrupacións cunha finalidade fundamentalmente musical e ampliaran as súas posibilidades coa creación de cadros dramáticos, constituían un elemento fundamental no labor de galeguización, e os dirixentes e intelectuais orgánicos do movemento galeguista xamais deixaron de poñer de manifesto esas potencialidades e virtualidades.

Será na etapa das Irmandades da Fala que, cun renovado movemento político de carácter nacionalista, xurdirán as primeiras tentativas conscientes de reivindicación dunha política cultural-teatral e mesmo dunha política educativa para as artes escénicas, como veremos no capítulo 6.5. É aí onde debemos enmarcar a creación, en 1919, do Conservatorio Nazonal do Arte Galego con clara vontade de poñer en marcha unha compañía galega de teatro que funcionase como teatro nacional. O seu grande impulsor, desde múltiples artigos publicados baixo o nome de Ramón Alvariño, foi Leandro Carré. Villar Ponte, pola súa banda, era claro cando falaba da rendibilidade política dunha compañía teatral galega cando, comentando en *El Pueblo Gallego* (20-10-1928) a existencia en Valencia de dous teatros en valenciano xurdidos grazas ao mecenado (iniciativa que tamén reivindica para Galicia), dicía:

> Nós, cando limos esto, esprimentamos unha vegada máis o degoiro de propagar a necesidade de criación dun orgaismo serio na Galiza que teña por ouxeto dar a conocer periódicamente as nosas obras de literatura escénica, porque quizabes nada com'o teatro poida levar o amor á lingua galega e as esencias galegas á meirande amplitude.

Efectivamente, "Galicia xamais contou cunha institución oficial orientada á formación teatral, e non porque non se tivese conciencia da súa necesidade" (Vieites, 2003b: 85), senón que, máis aínda, os primeiros teóricos do nacionalismo, imaxinando un posíbel Estado ou Administración galega, foron capaces de vencellar conceptualmente a necesidade do ámbito formativo coa necesidade do ámbito político-institucional.[131]

Aínda que volveremos a el no noso comentario sobre as institucións educativas do teatro galego, cómpre que nos refiramos agora ao Conservatorio Nazonal do Arte Galego, dirixido por Fernando Osorio Docampo (o primeiro galego que, tras estudar no conservatorio de Lisboa, tiña unha formación teatral regrada que o capacitaba para levar adiante o proxecto), coma institución non pública que tentou cumprir coas expectativas dunha compañía nacional de teatro a través, fundamentalmente dun repertorio que tentaba superar a vocación costumista e ruralista anterior e que trataba de traer para o galego grandes clásicos (Shakespeare, Yeats), o canon contemporáneo (Fernández Flórez) e a dramática galega (Cabanillas, Xaime Quintanilla). Non é casual, por iso, que o Conservatorio se estree con *A man da santiña*, de Cabanillas.

Un sentido semellante tivo o Cadro de Declamación da Irmandade da Coruña que, creado tamén en 1919 e que funciona ata 1922 (nese ano, e da man de Leandro Carré, convértese en Escola Dramática Galega), pon en marcha 38 espectáculos. Vieites sinala a importancia simbólica deste Cadro (Vieites, 2003b: 276):

> […] con eles realizáronse máis de 85 funcións, aínda que era costume presentar máis dun espectáculo en cada velada. A análise do repertorio é sumamente interesante, pois dá conta tanto da deriva rexionalista de que falabamos como da importancia de determinados espectáculos que participaban da misión galeguizadora e mobilizadora que se tiña establecido para a creación teatral.

[131] Dá conta disto o traballo que, en oito entregas, publica Leandro Carré en *A Nosa Terra* durante 1922, "Teatro Galego" e no ensaio "A moderna orientación do teatro galego". Poden consultarse en Silvana Castro [ed.], 2005 (vid. Bibliografía).

Evidentemente, simbólicas son tódalas iniciativas semellantes que tiveron lugar despois de que fracasase a tentativa político-autonómica que, por primeira vez, si contaba cunha posibilidade real de materialización co Estatuto de Autonomía de 1936 e a organización administrativa de España coma República Federal. Durante a Ditadura, e ante a imposibilidade de levar adiante unha verdadeira teorización político-teatral encamiñada á realización das institucións públicas para o teatro galego, unha vez máis, as accións postas en marcha movíanse na estreita marxe que posibilitaba un réxime que acalaba todo canto movemento procedese das antigas autonomías.

Neste sentido é esencial ter en conta o traballo das asociacións culturais nas que se refuxiou o movemento de disidencia contra o franquismo e que canalizou a limitada acción cultural coma mecanismo que, xunto coa política na clandestinidade, pretendían manter acesa a chama do galeguismo, como sucede, por exemplo, coa Campaña do Peso, promovida en 1964 en Santiago de Compostela pola Asociación Cultural O Galo para recadar fondos para organizar o I Concurso Castelao do Teatro Galego, ou toda a actividade afeccionada que corría arredor das asociacións culturais e cineclubes que promovían esta actividade. O asociacionismo (a partir dos anos sesenta vencellado ao refuxio cultural da política galeguista na clandestinidade proposto por Ramón Piñeiro) era a fórmula de realizar unha contra-política cultural ao franquismo. Sen ningunha dúbida, foi o elemento máis decisivo na recuperación do teatro galego e no sentamento das bases que permitiron a súa posterior institucionalización e o estabelecemento dunha política cultural unha vez recuperada a Autonomía.

3.4.1.1 O labor decisivo da Asociación Cultural Abrente

Abrente, na vila ourensá de Ribadavia, é a asociación cultural que asume, entre 1973 e 1980, a responsabilidade da recuperación teatral en Galicia, unha recuperación que, por primeira vez, procura atender a tódolos eidos do sistema teatral e proporciona os elementos que serán

esenciais para o xurdimento de iniciativas políticas en favor do teatro galego.

Abrente desenvólvese, como amosamos noutro lugar (López Silva & Vilavedra, 2002), á par que vai medrando o movemento galeguista antifranquista en Galicia e á medida que se demostra a utilidade da acción cultural na reivindicación do galeguismo e da identidade coma espazos a reivindicar nunha futura configuración federal do Estado. A presenza de importantes persoeiros galeguistas en Ribadavia desde as primeiras Mostras ía ser constante, da mesma maneira que a práctica totalidade dos activistas vencellados á organización na Asociación coma dos participantes activos nas actividades das Mostras ía estar presente na configuración do sistema teatral galego trala restauración da democracia nos anos 80. Eles serían, polo tanto, os responsábeis do deseño dunha política teatral que, en boa medida, recollía as reivindicacións que se foran expoñendo en Ribadavia durante os anos anteriores á morte de Franco, á aprobación da Constitución e ao Estatuto de Autonomía. Abondará con citar algúns nomes que xa apareceron en epígrafes anteriores deste traballo: Luís Álvarez Pousa, Manuel Guede, Eduardo Alonso, Roberto Vidal Bolaño, Xesús Alonso Montero.

A vontade de incidencia política intrínseca á propia organización das Mostras de Ribadavia é evidente se se pensa no mimo prestado por Abrente ao teatro independente de corte ideolóxico, na atención coa que a censura se fixou no acontecemento e mais no detalle, ben significativo, de organizar actividades paralelas á exhibición dos espectáculos que contiñan unha forte deriva ideolóxica: conferencias e debates. Alén diso, á medida que o tempo pasa e moi especialmente despois da morte de Franco, tras un primeiro momento de endurecemento da censura (1976), Abrente pasa a converterse na estrutura que aglutina o movemento de artistas que, xa conscientemente, se propoñen organizar institucional e politicamente o teatro galego. Abrente, ademais, dialoga directamente coas recén creadas institucións políticas (Ministerio de Cultura) coa intención de integrarse nunha estrutura institucional desde a que continuar a súa actividade. A propia conxuntura política é, de feito, a que

remata con Abrente. Como sinalábamos (López Silva & Vilavedra, 2002: 137):

> Foron as liortas políticas as que lle puxeron o ramo conflictivo a esta derradeira Mostra. O número de setembro da revista *Don Saturio* ofrece unha crónica-síntese deses avatares que arrincaron coa discusión de se suspender ou non a Mostra por solidariedade cun grupo de nacionalistas detidos neses días entre os que se atopaba o escritor Xosé Luís Méndez Ferrín. A votación saldaríase cun empate 5-5 […] e coa decisión de ler antes dos espectáculos un comunicado ó respecto. […] o derradeiro día, nunha xuntanza dos teatreiros con distintos sectores da intelectualidade convocada pola AELG, volveuse ó tema dos detidos: formouse un comité de solidariedade cos presos, firmouse un duro comunicado no que a asemblea de grupos "pedía la derogación del Decreto de Ley antiterrorista y la puesta en libertad de los detenidos" […] Houbo mesmo quen aproveitou para manifestarse en contra do Estatuto de Autonomía […] A ruptura entre as partes era xa inevitable, tanto entre Abrente e os teatreiros como no propio seo da asociación.

Liderados en boa medida por un Roberto Vidal Bolaño que en 1978 daba o paso á profesionalización coa súa compañía Teatro Antroido[132], os activistas de Abrente levaron adiante mesas de traballo das que xorde unha Asemblea de Grupos que canalizaría as reivindicacións das compañías tanto á mostra coma ao goberno, así coma unha controvertida definición do que era "profesional" e do que non no teatro galego. Na Mostra de 1979, os debates xerados na VII Mostra de Ribadavia apuntaban na liña da necesaria institucionalización do teatro galego chegando a un equilibrio entre itinerancia e estabilidade, asumindo, ademais, que esta última só era posíbel mediante apoios públicos, fose desde os concellos (co problema de que limitaban a proxección da actividade a toda Galicia), fose desde o Ministerio (co problema contrario).

[132] Un ano antes, en realidade, profesionalizárase Troula, aínda que a primeira compañía en estrear un espectáculo profesional foi Antroido en 1978. Lémbrao Eduardo Alonso nunha entreista concedida á Revista Galega de Teatro: "Ás veces é a vida a que te leva, aínda que parece que o fixeches ti. A primeira compañía profesional que se creou foi Troula pero estreou antes Antroido. Troula tiña moitas dificultadespara reunirse e ensaiar pero créase case un ano antes ca Antroido." (Riobó, 2004a: 8)

Con todo, cómpre ter en conta que ese debate tiña máis que ver co sostemento da profesión teatral e a continuidade de traballo dos grupos. A vontade de servizo á cidadanía, evidentemente, estaba presente, pero o modelo de xestión era debatido e proposto desde a xestión das compañías, non desde a xestión dunha política teatral integral. Este aspecto, como habemos ver, será constante na relación entre o sector profesional e o sector político-cultural no sistema teatral galego. Con todo, é certo que nese debate de Ribadavia mantiñan coma referente os teatros públicos europeos e o catalán, que expuña nunha mesa redonda Jordi Graells.

Continuando nesta liña, foi a Asemblea de Grupos a que esixiría a Abrente que a Mostra de 1980 integrase unhas xornadas sobre "Política e teatro en Galicia", debate integrado polos grupos, os representantes dos partidos políticos, os sindicatos, os delegados de cultura dos Concellos, os delegados da Xunta e das deputacións, así coma representantes das asociacións culturais galegas. Efectivamente, durante a Mostra ten lugar un dos primeiros contactos oficiais entre as compañías teatrais galegas e os partidos políticos: MCG, PSG-PSOE, BNPG (ANP-UPG). Nesa Mesa cos partidos, deciduse realizar un acordo entre grupos de teatro e representantes políticos co fin de normalizar a exhibición nos concellos galegos. Porén, á mesa na que estaban convidados os delegados de cultura de Galicia, o Conselleiro de Cultura e os presidentes das Deputacións, non acudiu nin ningún dos convidados nin ninguén na súa representación. Porén, da convocatoria xurdiu a decisión de formar unha sociedade de entidade profesional que agrupase os traballadores do teatro galego, igual que tamén se decidiu, uns días despois, crear un "Centro Nacional do Teatro Galego", primeira idea dun CDG.

3.4.1.2 A Escola Dramática Galega

Na Coruña, un dos focos do teatro galego durante os anos setenta da man, fundamentalmente, de Manuel Lourenzo, Francisco Pillado e outras xentes do teatro aglutinadas arredor do Círculo de Artesáns,

xurdiu unha das iniciativas civís máis activas e que paliaron os baleiros institucionais dunha forma máis eficaz durante os anos setenta e primeiros oitenta: a Escola Dramática Galega [EDG]. Fundada en 1978 e derivaba do Teatro Circo (que se creara en 1967), funcionaba cunha compañía teatral que montaba e distribuía espectáculos (con carácter afeccionado e constante tentativa profesional), pero tiña o propósito de promover os estudos teatrais (de aí a súa denominación) a través dun departamento de Dramática, outro de Didáctica e outro de Estudos Teatrais. No seu proxecto inicial xa estaban claros os seus obxectivos primordiais: a formación, a produción escénica e a investigación teatral (Biscainho, 2007: 65).

Cando, despois de múltiples avatares, por fin conseguen ser recoñecidos legalmente, os integrantes da EDG declaraban nos seus estatutos (coma "Cooperativa de Consumo", por certo), que nacían "para la enseñanza de ámbito nacional" e co obxectivo de

> la promoción del estudio y práctica del teatro en general, especialmente el teatro gallego, para lo cual se organizarán y desarrollarán representaciones, actividades didácticas, tales como conferencias, seminarios, cursos, etc. y estudios teóricos y demás actos culturales que tiendan a la consecución de los fines expresados.[133]

Por isto, a EDG é unha compañía e un centro de estudos, pero ao mesmo tempo é moito máis, pois o propio proxecto amosa unha profunda planificación para incidir na realidade teatral galega, mudala e, sobre todo, normalizala. É, sen ningunha dúbida, un proxecto de creación e mediación que nunca renunciou a ocupar un espazo institucional no sistema teatral galego e que, sen ningunha dúbida, o acadou en termos simbólicos. Os apoios políticos, porén, nunca chegaron, do mesmo xeito que a propia xénese do proxecto (un espazo de formación e creación, unha compañía) limitaba as accións posíbeis. Foi, iso si, unha entidade enormemente activa e produtiva no desenvolvemento do teatro galego e crucial, ademais, para o bo artellamento da investigación teatral e para comprender as tomas de

[133] Cito por Biscainho, 2007: 89.

posición e modos de canonización no teatro galego contemporáneo, debido á importancia nela da figura de Manuel Lourenzo e Francisco Pillado.

Pero a EDG, que finalmente se estendeu nalgunha das súas actividades ata 1994, foi moito máis ca iso: arredor dela xirou un auténtico activismo cultural-teatral que foi decisivo na dinamización da cidade da Coruña, onde tamén protagonizaron tentativas de autoinstitucionalización: en 1979, xunto coa asociación cultural O Facho e o grupo Tespis, propuxeron á primeira corporación municipal da democracia (co nacionalista Domingos Merino de alcalde) un proxecto de creación dun Pequeno Teatro Municipal "cuxo principal propósito sería 'que os coruñeses poideran ver teatro ao longo do ano, dunha maneira continuada, e xuntar os esforzos dos actores' [IG 2-8-1979]" (Biscainho, 2007: 120) para o que o Concello ofreceu coma espazo o Kiosko Afonso, única posibilidade dispoñíbel[134].

Ese teatro non pretendía ter unha proxección autonómica, senón que procuraba amosarse coma unha institución coruñesa que, a modo de compañía residente, xestionase un teatro volcado na promoción das artes escénicas e a xestión de espectadores na súa cidade. Finalmente, o Concello da Coruña non apoiou o proxecto de Pequeno Teatro Municipal da EDG, co que fracasaría tamén esa tentativa de institucionalización pola vía municipal. Será despois, en 1982, cando o concelleiro de Cultura (daquela Gonzalo Vázquez Pozo), propón aos grupos a creación dunha compañía municipal na Coruña presupostada cunha partida nada desprezábel de vintecinco millóns de pesetas, pero a EDG rexeita a oferta alegando que non concordaban co proxecto pois mantiñan o do Pequeno Teatro Municipal e que esa idea, moi rematada, era obra do grupo Troula e non do Concello. Finalmente, malia as aportacións dos grupos ao deseño do proxecto (incluído Troula) e malia o interese do goberno municipal, foron cuestións políticas

[134] Entraban así en competencia co proxecto de Teatro do Estaribel, que desde había pouco, recollía esa posibilidade para elixir o seu espazo se, finalmente, algunha institución política financiaba o proxecto. Iso podía ser unha fonte de conflitos entre a EDG e os do Estaribel, aínda que parece ser que, malia as súas diferenzas, a EDG "non abrigaba a intención de competir con Teatro do Estaribel por seren elixidos para xestionar unha sala" (Biscainho, 2007: 121).

(esencialmente, o voto en contra do BNG, que, *grosso modo*, dubidaba da galeguidade do proxecto) as que conduciron ao definitivo fracaso dese teatro que, tamén, podería ser pioneiro da institucionalización do teatro galego no nivel municipal[135].

Os integrantes da EDG foron, ademais, pioneiros nas accións de animación teatral. Por outra banda, a edición dunha revista *Información Teatral* dirixida por Antón Lamapereira (hoxe *Revista Galega de Teatro* e xa desvencellada do proxecto inicial da EDG) e a publicación dos Cadernos da EDG (colección de textos dirixida por Francisco Pillado na que se publicou máis dun cento de obras), amosou unha vontade de normalización editorial que pretendía ofrecer unha canle de publicación para os autores novos, unha posibilidade para a tradución e recuperación de clásicos, promovendo ademais a escrita a través dun Concurso de Teatro Breve desde 1979. Visto globalmente, podemos ver cómo no proxecto teatral da EDG e, despois, da compañía Luís Seoane, tamén estaba presente, cunha fonda intención normalizadora e de animación socioteatral, a necesidade de contar cunha sala desde a que poñer en marcha un proxecto máis amplo coma o que supuxo, entre 1981 e 1991 (cun período pechada en 1988), a sala Luís Seoane[136]. A aspiración de contar cos poderes públicos como cómplices en tódolos seus proxectos, ademais, sempre estivo presente.

Neses últimos anos da década dos setenta e primeiros oitenta había outras compañías que mesmo conseguiran encetar un proxecto de estabilidade desde o ámbito privado a través da posesión dunha sala que, na súa cidade, puxese en marcha espectáculos propios e unha programación máis ou menos intensa. Todos eles procedían, dun xeito ou doutro, das iniciativas encetadas nas Mostras Abrente de Ribadavia. O proxecto de Manuel Lourenzo, neste sentido, contaba cun reflexo ourensán na Sala Caritel, xestionada pola compañía do mesmo nome

[135] Sobre esta cuestión, remitimos ao estudo de Carlos Biscaínho (2007: 264-277), quen relata os pormenores deste episodio con detalle, grazas ao seu acceso á documentación da EDG e a unha minuciosa revisión da prensa da época.

[136] Vieites (2005: 99) cifra a importancia da iniciativa en termos de programación: "a Sala Luís Seoane realizaría un importante labor non só considerando os espectáculos producidos pola propia compañía, 14 en total, senón pola programación ofrecida con grupos galegos ou compañías do exterior como Zascandil, Gueroa, Margen, Karraka ou Teatro de la Ribera".

entre 1982 e 1988, ou na sala viguesa Carral, que, vencellada á compañía Artello, funcionou a fins dos setenta. En Vigo, onde tiveron lugar unhas Jornadas de Teatro paralelas a Abrente, tamén houbo un proxecto de teatro estábel, a Agrupación Teatral de Vigo, liderado por compañías afeccionadas tamén asiduas a Ribadavia (Alén, Xiada, Escoitade, A Farándula, Queizán e Saudade) e que só realizou unha campaña entre 1979 e 1980; este proxecto, con todo, estaba máis vencellado aos labores de produción ca á creación e promoción do teatro galego[137].

3.4.1.3 Teatro do Estaribel

A iniciativa que xurdiu cunha vontade máis claramente institucional e con vocación pública foi o proxecto, tamén falido, Teatro do Estaribel (1978-1981), que procuraba a creación dun "teatro estable galego", de raigame intencionadamente abarcadora en sentido profesional e xeográfico e que contaba cun número importante de apoios entre o sector escénico, entre as persoas que máis activamente estaban a traballar pola normalización da profesión teatral en Galicia.

Teatro do Estaribel foi, sen dúbida, un proxecto histórico que, por primeira vez en Galicia, facía unha proposta de organización artística e empresarial a partir dunha análise realista do contexto, dos obxectivos, das infraestruturas e dos recursos cos que se contaba. Para a posta en marcha do Teatro do Estaribel, o equipo que o integraba pedía a implicación das autoridades políticas no mesmo, de xeito que a súa creación, de ter participado algunha institución política ás que se lles solicitou apoio, podería ter sido a primeira iniciativa de institucionalización pública do teatro galego.

---

[137] Eduardo Alonso (1980: 10), desde Teatro do Estaribel, criticaba a Agrupación Teatral de Vigo en 1980 por amosarse, fundamentalmente, coma entidade contratante de espectáculos non galegos. Isto debe ser posto en relación cunha polémica algo anterior, contra algunha desas compañías e a súa vinculación ás Jornadas de Teatro e as Mostras de Teatro de Vigo, que tiveron lugar na cidade olívica entre 1972 e 1979 financiadas pola Caja de Ahorros Municipal e polo Concello. Criticadas polos activistas aglutinados arredor das Mostras Abrente, o foco da polémica era o seu bilingüísmo e o seu pouco compromiso en favor da promoción do teatro galego. Porén, serían as compañías da Agrupación, quen, xunto con Artello, irían introducindo o galego nas Jornadas (López Silva & Vilavedra, 2002: 202).

Os integrantes do Teatro do Estaribel eran 15 persoas: Eduardo Alonso, Luma Gómez, Manoel González, Manuel Lourenzo, Manuel Manquiña, Gonzalo Uriarte, Pedro Martínez Leandro, Suso Medal, Luísa Merelas, César Morán Fraga, Humberto Morán Fraga, Paulo Morán Fraga, Leopoldo Afonso Pérez Gómez, Laura Ponte, Roberto Roel, Suri Sánchez, Antonio Simón, Marisa Soto, Francisco Taxes e Roberto Vidal Bolaño. Nas súas propias palabras (Teatro do Estaribel, 1980), tiña por finalidade:

> A de constiuírse nunha contribución eficaz á normalización da cultura galega nos eidos do teatro, coidando que é unha resposta doada dentro das posibilidades actuais aos graves problemas que a nivel laboral, artístico e cultural, ten plantexados neste intre o noso teatro.

Teatro do Estaribel era unha cooperativa teatral na que se xunguían as compañías profesionais Troula e Antroido, mais tarde tamén Andrómena[138], e que derivaba directamente do proxecto e obxectivos do teatro independente español, ao que se sumaba a loita polo recoñecemento da identidade galega e dos seus dereitos coma nación. No Preámbulo, realizaban un resume interesante da situación do teatro galego no momento[139] e propoñíanse unha meta ambiciosa, pero que denotaba a percepción dunha carencia político-institucional que impedía a normalización e desenvolvemento do teatro galego: a cooperativa Teatro do Estaribel propúñase "alcanzar a estabilidade profesional dun bon fato de traballadores do teatro galego".

A vontade de normalización do sector desde un punto de vista laboral-profesional, polo tanto, xa se integra nas primeiras iniciativas do teatro galego, e estarán constantemente presentes en tódalas dinámicas do sistema teatral, especialmente no plano institucionalizador, reivindicando o protagonismo da profesión así coma a súa responsabilidade nos procesos de normalización do teatro galego, cousa

[138] En xaneiro de 1980 desvencellaríase Troula.

[139] "Existen en Galicia arredor duns vinte grupos de teatro, que realizan uns quince estrenos anuais de textos galegos. Antre estes vinte grupos, niste intre hai dous profesionais e arredor de cinco de carácter paraprofesional, sendo aficionados o resto. Anualmente fanse un total de 500 representacións de teatro galego en todo o territorio do país, todas elas polos grupos de teatro. Arredor de 200 persoas traballan en torno ao movemento teatral galego" (Teatro do Estaribel, 1980).

que ten coma consecuencia o desdebuxamento das fronteiras entre institucións e sector profesional, acción política e acción laboral, ou entre creación e xestión. Esa omnipresenza da profesión, xa patente nese momento, será decisiva na configuración e evolución do CDG e nas relacións entre o poder político e o sector das artes escénicas.

O concepto dun teatro estábel, nunha época artisticamente democratizante na que se reivindicaba a itinerancia coma medio para espallar o teatro, denota unha fonda conciencia institucionalizadora: o teatro estábel serviría como espazo de visibilidade e coma estandarte de todo un teatro que, aproveitando tamén a súa capacidade propagandística, continuase o proxecto itinerante e fose conquistando outros espazos de lexitimación da actividade artística e laboral. O Teatro do Estaribel, por iso, estaría ubicado na Coruña e funcionaría en toda Galicia, coa intención de ir creando teatros estábeis por outras cidades galegas.

Canto á situación laboral dos seus profesionais, o Teatro do Estaribel propúñase estabilizar totalmente aos seus traballadores, garantindo continuidade e seguridade no traballo, un aspecto que sería prioritario, algo despois, nas sucesivas xestións do CDG, institución que a miúdo foi vista máis coma unha obriga da Administración cara á estabilidade laboral dos traballadores do sector das artes escénicas ca coma unha unidade de produción cunha forte compoñente estética e unha débeda coa cidadanía. O Teatro do Estaribel ía crear 25 postos de traballo para actores e técnicos de escena (12 actores, 6 actrices, 4 escenógrafos, 4 músicos, 5 dramaturgos; 4 directores; 4 xestores para a produción, distribución e publicidade), e 7 para persoal administrativo. O teatro organizaríase a través das decisións consensuadas nunha Asemblea Xeral e a produción asumiríase en dúas equipas que funcionarían coma compañías relativamente independentes. A produción, ademais, estaría apoiada (a nivel de consulta e asesoramento) por un departamento de plástica, un de dramaturxia e un de produción.

No tocante ao artístico, o Teatro do Estaribel procuraba, no seu primeiro ano de funcionamento, "a superación das limitacións impostas

pola precariedade da nosa infraestrutura", e isto afectaba tanto aos proxectos artísticos na súa propia natureza (liberdade) coma aos equipamentos e formación dos artistas, así coma a investigación teatral e a súa conservación. Producirían dous espectáculos e incorporarían ao programa do teatro os dous espectáculos que as compañías Troula e Antroido tiñan en cartel por aquela altura. Buscaban así realizar 400 representacións en total con eses catro espectáculos.

O proxecto non esquecía a expansión do teatro fóra dos límites do propio edificio, e por iso se propuña tamén unha serie de obxectivos no plano da distribución e e a exhibición co fin de normalizar o acceso dos públicos. Estabelecían tres canles fundamentais para a distribución (Teatro do Estaribel, 1980)[140]:

> a)Unha sala estable localizada na Coruña
>
> b)Un teatro portátil que permita o acercamento a aquelas entidades de poboación sin edificio teatral algún ou con edificios desaxeitados pra realizar neles unha actividade teatral digna. Este Teatro Portátil, a súa estrutura de funcionamento, é a parte fundamental do futuro Teatro Estable pra Galicia, e responde a duas características que condicionan de forma radical calquera intento lóxico de programación: a atomización da poboación e a escasez de locais adecuados. Unha análise da realidade do país, incluída a climatolóxica, desemboca nunha necesidade de autonomía nos locais i ésta tradúcese nun teatro portátil.
>
> c)Unha política de concertos con teatros, cines e salas de festas que permita a rotación dos espctáculos por aquelas entidades de poboación con edificio teatral utilizable.

Deixando á parte que os teatros portátiles non sempre resultaron iniciativas exitosas, o certo é que esta proposta de distribución amosaba xa en 1979 a aposta deste grupo de profesionais (que, co tempo, habían ir adquirindo posicións relevantes no sistema teatral galego, achegadas ao

[140] A cuestión do local foi motivo de conflito coa EDG, que nun principio se integraba con Troula e Antroido no proxecto pero que finalmente rexeitou participar (Alonso, 1980: 10). Efectivamente, a Escola era a única das tres compañías que posuía un espazo, máis ca apetecíbel no proxecto de estabilidade. Explícao Biscainho (2007: 115): "Aliás, a Escola Dramática Galega interpretou como unha ameaza para os seus intereses certos movementos de Troula e Antroido, especialmente no que tiña a ver co seu local, tacitamente proposto por estes como centro de actividades da entidade que conformarían os tres grupos. A carreira por seren recoñecidos mediaticamente como profesionais — os primeiros profesionais do teatro galego— tampouco ficaba á marxe."

que máis arriba denominabamos *produtores notábeis*, apelando á terminoloxía de Gisèle Sapiro) por unha tensión entre estabilidade e itinerancia que trataría de conxugar a diversidade poboacional e xeográfica de Galicia, unha área xeográfica na que podería funcionar un deseño de programación urbano para as cidades e vilas, mais que precisaba dun achegamento da oferta escénica aos espazos nos que a poboación era máis dispersa. A programación, ademais, pretendía abrirse ao ámbito estatal e internacional (12 espectáculos), promovendo o intercambio con outros teatros estábeis.

Para todo isto, polo tanto, crearían e acondicionarían unha sala estábel na cidade da Coruña (con tres opcións: o Kiosko Afonso, ao que tamén estaba optando a EDG co seu proxecto de Pequeno Teatro Municipal, a Sala Terraza ou unha terceira na rúa Comandante Fontanes[141]), porían en funcionamento o teatro portátil e investirían en equipos de luz, son e escenografía para a distribución dos espectáculos noutros teatros.

Pero o Teatro do Estaribel tamén quería ser sede que non só exhibise espectáculos propios, senón que tamén deseñase unha programación que dese cabida a outras producións galegas (15 espectáculos), pretendendo, ademais, que o seu proxecto se estendese aos demais profesionais do teatro galego no tocante á formación, a capacitación de traballadores e o acceso á investigación teatral galega. Para iso pretendían potenciar a produción de textos a través dunha liña editorial propia que, ademais de publicar os textos da compañía (tanto dos realizados polas equipas do teatro coma dos ensaios resultantes dos investigadores) tamén recuperaría e traduciría obras da dramática universal e da dramaturxia galega anterior. Sería un proxecto semellante ao xa encetado por Francico Pillado e Manuel Lourenzo cos Cadernos da Escola Dramática Galega. Non esquezamos, ademais, que Lourenzo aparecía nomeado coma integrante no proxecto do Teatro do Estaribel e que a EDG fora consultada nos primeiros momentos de deseño do teatro

[141] O proxecto contemplaba planos, proxecto arquitectónico e orzamentos específicos para as tres opcións. Cómpre sinalar que todas elas eran espazos de titularidade pública: dous deles pertencían á Delegación Provincial do Ministerio de Cultura e unha ao Concello da Coruña.

estábel. De aí procede, de feito, a importancia da cuestión formativa e da investigación que a EDG estabeleceu coma prioritaria nunha reunión celebrada en Santiago (Biscaínho, 2007: 113[142]). O Teatro do Estaribel, polo tanto, proxectou organizar cursos de capacitación técnica e artística (dramaturxia, expresión corporal, creatividade, historia do teatro, foniatría, interpretación, historia do teatro galego e carautas e títeres) e un programa de investigación orientado á organización dun arquivo xeral do teatro galego (centrado en festas parateatrais galegas, o aparato teatral en Galicia, recuperación e clasificación de manuscritos e textos inéditos, escritos en lingua galega, recolleita do material disperso; relativo ás montaxes feitas polo teatro galego dos derradeiros anos).

Teatro do Estaribel era, sen dúbida, un proxecto ambicioso[143] co que, finalmente, non se implicaron os correspondentes poderes políticos a pesar de tratarse da única proposta de xestión integral do teatro desde o ámbito profesional. Finalmente, só planificou, xunto coas compañías Troula e Luís Seoane, unha I Campaña de Teatro Galicia 81 que fracasou, e puxo en marcha coma conxunto, a montaxe de *Bailadela da morte ditosa*, de Roberto Vidal Bolaño, en 1980. Disolveuse, tras fortes conflitos entre os membros pola definición dos repertorios e do compromiso ideolóxico da entidade (eran moi distintos entre si, especialmente entre Antroido e Andrómena, que disentían canto ao compromiso galeguista). Ademais, entenderon, por fin, que era imposíbel levalo adiante sen apoios institucionais. O Teatro do Estaribel, para afianzarse, necesitaba un compromiso político claro en favor dunha idea que pretendía ir máis alá dunha sala estábel con compañías en

[142] Biscainho (2007: 113) considera o proceso en orde inversa: "O que estaba a propor era a propia EDG! En efecto, o modelo de Teatro Estábel que se reclamaba ao Ministerio de Cultura era coincidente co feitío da Escola: publicación de *Cadernos e Memorias*; investigación no campo parateatral; preocupación pola formación; desexo de construir un teatro galego moderno, mais integrado na cultura tradicional..."

[143] O orzamento que se precisaba para poñer en marcha o proxecto, nalgún dos tres espazos propostos, contemplando o seu funcionamento durante un ano oscilaba (segundo o espazo) entre os 50 e os 65 millóns de pesetas en 1978. Deles, 40 millóns solicitábanse ao Ministerio de Cultura, e o resto serían proporcionados por outras entidades locais e a propia cooperativa, como se declaraba ao xornal *La Voz de Galicia* (10-3-1979). Pensemos que, en 1984, o CDG botou a andar cunha partida orzamentaria algo inferior, pois a cantidade total do orzamento para o teatro na Consellería de Cultura de Vázquez Portomeñe era de 70 millóns (200 escasos para teatro, música, libro, artes plásticas, etc.), como ten declarado Álvarez Pousa (Lamapereira & Riobó, 2004: 8).

residencia, senón que contemplaba todo un plan de acción institucional e mesmo política en favor da normalización do teatro galego[144].

Desta descrición do proxecto para un teatro estábel galego pódense extraer evidentes semellanzas cos obxectivos e mesmo seccións que, posteriormente, se habían propor para o teatro institucional, fose no Centro Dramático ou, despois, no IGAEM. Non é casual, ademais, que os integrantes da cooperativa, anos despois, fosen axentes activos na conformación do teatro institucional galego. Eduardo Alonso, un dos principais animadores da idea, foi logo o primeiro director do CDG e o deseñador do primero borrador do IGAEM. Teatro do Estaribel parécenos, por isto, o primeiro antecendente dun proxecto de teatro institucional que, posteriormente, sería implementado non pola iniciativa civil (como era a cooperativa das compañías Troula e Antroido) senón polo poder político.

3.4.2 O Centro Dramático Galego, institución do teatro público

Existía, como vemos, unha conciencia institucionalizadora que se amosa tanto nos proxectos da EDG e de Teatro do Estaribel coma nas demais tentantivas de residencia teatral nas cidades galegas a fins dos setenta e comezos dos oitenta. Os axentes do sector escénico eran conscientes de que só desde a estabilidade se podía xerar un movemento teatral galego que necesitaba dunha compañía potente e de forte vencello (e financiamento) público que o liderase. Pero eses proxectos ían fracasar ata que a iniciativa fose tomada desde o poder político.

En 1983, o conselleiro Filgueira Valverde, tras unha solicitude de Alfredo Conde, daquela deputado socialista, decide por fin reunirse con 12 entidades vencelladas ao teatro galego[145], para comprobar que a relación entre as compañías estaba baseada en fortes conflitos e

[144] Carlos Biscainho (2007: 118) recolle declaracións de Manuel Lourenzo a *El Ideal Gallego* (16-10-1979) nas que o autor sinalaba que o que se buscaba con esta inciativa non era outra cousa que "crear un teatro galego". A resonancia dun teatro nacional, base dun teatro institucional, é indubidábel aquí.

profundas fendas. Filgueira comprometeuse a potenciar o teatro galego a través dunha subvención retroactiva de 10 millóns de pesetas que se repartiron entre os doce colectivos, e para o ano seguinte faría o mesmo: destinar unha partida orzamentaria en concepto de subvención. Pero sería Luís Álvarez Pousa coma director Xeral de Cultura, vencellado tamén nos anos anteriores ás actividades da Asociación Abrente en Ribadavia, e por iso bo coñecedor das posicións e conflitos dentro do sector, quen pouco despois sería quen de iniciar unha política teatral en Galicia a través da creación do CDG en 1984 e a través da posta en marcha das demais iniciativas institucionais para a estruturación do teatro Galego. Entre elas contábase, xa en 1985, a intención de crear un "Organismo Auónomo de Animación Socio-Cultural" que, tras múltiples modificacións e reformulacións había dar lugar ao actual IGAEM. Estas concretáronse na potenciación dunha rede de festivais, no comezo dunha política de difusión teatral que potenciase a creación de públicos (que finalmente non se concretou por falta de tempo, aínda que a intención foi recollida despois, en 1985 coa creación dos "circuítos teatrais"), no apoio orzamentario a proxectos teatrais concretos[146], e no apoio á escrita dramática e a especialización teatral (con bolsas a escritores e bolsas para a formación).

3.4.2.1 O CDG coma servizo público

Aproveitando a celebración do Día do Teatro, a Xunta de Galicia anunciou o 27 de marzo de 1984 a creación do CDG. Tratábase da primeira vez que o sistema teatral galego contaba cunha compañía pública creada a instancias do poder político e que amosaba a existencia dun "teatro nacional" non só nun sentido artístico, senón no sentido

[145] Asistiron Antroido, Ditea, EDG, Máscara 17, Luís Seoane, Tagallo, Troula, Tespis, Teatro da Marigaila, Ítaca e Farándula.

[146] Se para a posta en marcha do CDG se investían uns 40 millóns de pesetas (Eduardo Alonso propuña un presuposto de 24.696.500 ptas. para a súa creación, e 24.055.000 ptas. para a súa difusión, que estaría en sufragada en parte polos concellos e entidades contratantes), os 30 restantes que constituían o orzamento destinado ao teatro na Xunta de Galicia de 1984 foron para subvencionar espectáculos doutras compañías.

institucional. Lembremos, ademais, que no encontro de profesionais do sector teatral celebrado en Sada en 1980, un dos temas tratados era a posíbel creación dunha compañía institucional cuxo nome, no seu momento, non evitaba un adxectivo elocuente: "Centro *Nacional* de Teatro Galego" [cursiva miña]. Os nomes barallados no 84, ían no mesmo sentido: Centro Dramático Galego, Centro Dramático de Galicia, Teatro Nacional de Galicia e tamén Centro Piloto.

Unha vez máis debemos apelar ás precondicións do conflito cultural para decatarnos da función *nacional* dun ente público de produción teatral coma o CDG. Desde a súa propia creación, o CDG procurou unha definición como *teatro nacional*, como entidade referencial, canónica, que estabelecese os parámetros da identidade no sistema teatral galego, como sucede coas compañías públicas ou os *teatros nacionais* de calquera outro ámbito (Royal Shakespeare Company, Comédie Française...).

Ao tempo que ambicionaba esa posición simbólica en termos de identidade, o CDG tivo que cumprir coas funcións propias dos teatros públicos en calquera espazo cultural, como por exemplo, asumir os retos estéticos e económicos que, por si mesmas, non son capaces de levar adiante as compañías privadas, pero que son imprescindíbeis para a renovación, modernización e desenvolvemento do sistema teatral. Estas cuestións, sen dúbida ningunha, encontrábanse na conceptualización e intencións coas que nacía e se desenvolvía o CDG, como declaraba Eduardo Alonso xa en 1988 (Alonso, 1991: 57):

> O teatro non é un negocio, é unha actividade do espírito, unha manifestación da alma dun pobo e, polo tanto, debe ser potenciado e apoiado desde as instancias que constitúen os poderes públicos dese pobo. A administración pública debe entende-lo teatro como un servicio público, deficitario económicamente (como case tódolos servicios públicos), mais altamente rendable e eficaz na construcción da conciencia dun pobo.

En Galicia, ademais, esas características do teatro institucional coma servizo público e teatro nacional son factores para a normalización dun sistema teatral emerxente que procura progresivamente a súa propia

definición. Esta función engadida, de feito, é a causa das fortísimas expectativas que os diversos axentes do sistema poñen e puxeron tradicionalmente no CDG, insistíndose, así, na súa visibilidade, unha visibilidade que se converte en arma de dobre gume ao ocultar a miúdo a actividade das compañías privadas.

Certamente, son moitas as diferenzas entre a actividade do CDG como compañía pública e calquera outra compañía privada. Mentres que o CDG produce unha media de tres espectáculos novos por temporada, unha compañía privada medianamente consistente pode permitirse só unha novidade, tendo en conta que, ademais, a súa supervivencia a miúdo depende dunhas cantas representacións salferidas ao longo do ano nas prazas da Rede Galega de Teatros e Auditorios. A visibilidade do Centro Dramático, por tanto, será a característica fundamental da compañía pública galega, e este aspecto ten consecuencias esenciais: a partir da súa creación en 1984, non se entenden as dinámicas do sistema teatral galego sen a presenza constante do CDG, nunha relación de dependencia das compañías a respecto do Centro que, se ben puido ser rendíbel en termos económicos, non sempre foi beneficiosa en termos artísticos ou na medición dos capitais simbólico e social.

O CDG, ao longo dos seus máis de vinte anos de historia, foi enfrontándose a funcións propias dos teatros públicos na busca da lexitimación do espazo cultural para o que foi creado: a creación do repertorio, a xestión da súa distribución orientada a chegar á cidadanía, e a captación, formación e mantemento de públicos coma cidadáns aos que o teatro público serve.

A noción de "teatro público", entón, é clave na actividade dunha compañía institucional coma o CDG. Pensemos que a compañía nace no marco dos teatros públicos europeos e que en España existía xa un Centro Dramático Nacional (*vid. supra*) ao tempo que outras comunidades autónomas foran configurando os seus Centros Dramáticos ou teatros públicos (Cataluña, primeiro e despois, Valencia, máis recentemente, Aragón, Andalucía, Castilla y León).

Unha vez máis, é Francia o país que serve como modelo no deseño dos centros dramáticos de España e, máis concretamente, de Galicia. Con todo, cómpren algunhas precisións.

O principal promotor do conceto do teatro coma servizo público que vimos en 3.1.2 é Jean Vilar, á fronte do TNP de París. O director francés expresaba de modo diáfano a función dos teatros nacionais na sociedade cando realizaba a súa famosa comparación do teatro "coma o gas, a auga ou a electricidade"[147], como xa temos visto. En función do proceso de descentralización teatral, en Francia creáronse Centros Dramáticos, diferentes do Teatro Nacional propiamente dito. No modelo francés, o Théâtre National é unha unidade de produción totalmente pública, plenamente financiada polo Estado e mais polos propios ingresos (a Comédie Française, por exemplo); o Centre Dramatique é un teatro semipúblico, cunha importante subvención, mais con outra parte da xestión económica dependente da compañía que ocupa un espazo cedido polas institucións públicas para un tempo determinado; finalmente, unha Compagnie é en Francia un teatro privado.

España, e tamén Galicia, trasladou o modelo *coma se* os Centros Dramáticos fosen, en realidade, os Teatros Nacionais das Comunidades Autónomas, sen aplicar o modo de financiamento que, para estes, estabelece unha solución mixta que evita que os gobernos locais comprometan o gasto cultural no exclusivamente teatral. Por isto, en España, ao dependeren os orzamentos dos centros dramáticos das Comunidades Autónomas, existe a posibilidade de desigualdade *de facto* entre os cidadáns dunhas comunidades e outras, pois o Estado non estabelece uns mínimos obrigatorios para a produción teatral rexional, de xeito que a xestión fica ao libre albedrío da administración autonómica.

[147] "Le TNP est donc, au premier chef, un service public. Tout comme le gaz, l'eau, l'électricité. Autre chose: privez le public —ce public que l'on nomme 'grand' parce qu'il est le seul qui compte— de Molière, de Corneille, de Shakespeare: à n'en pas douter, une certaine qualité d'âme en lui s'atténuera. Or, le théâtre, s'il n'est pas à la fois et populaire et pathétique, n'est rien. Notre ambition est donc évidente: faire partager au plus grand nombre ce que l'on a cru devoir réserver jusqu'ici à une élite. Enfin la cérémonie dramatique tire aussi son efficacité du nombre de ses participants." (Vilar, 1986: 173).

En Galicia, concretamente, hai un feito importante que se deriva disto: a presenza dun Centro Dramático de xestión integramente pública xera, para evitar a competencia desleal deste coa iniciativa privada, a necesidade de que a Administración apoie o resto das compañías, provocando a ausencia na práctica do concepto *privado* no panorama teatral. Isto, evidentemente, ten consecuencias no referente á organización de políticas teatrais nas que o diñeiro está repartido entre todos (en Francia céntrase exclusivamente naqueles proxectos nos que o Estado toma parte e esixe compromiso), nas expectativas do público e, sobre todo, no desenvolvemento dunha profesión que non é capaz de desvencellarse plenamente da circunstancialidade á que obriga a dependencia dunha subvención, e que non é capaz de liberarse da sorte de macrocefalia que supón o CDG no sistema teatral galego.

3.4.2.2 CDG e sector profesional

No CDG, a función coma *servizo público* que se lle presupón teoricamente a todo teatro institucional, a miúdo non pode ocultar un forte vencello coas reivindicacións da profesión teatral que, nun principio, non son intrínsecas á relación entre os teatros públicos e o sector escénico en calquera sistema teatral.

No caso galego, porén, esa é unha das principais particularidades, que condiciona fortemente a posición da institución en relación cos desaxustes provocados pola conflitividade do sistema, xurdida á medida que o sector se foi desenvolvemendo e ía tendo lugar a toma de posicións e as loitas polo poder.

As primeiras iniciativas para a creación do Centro proceden dos primeiros oitenta, recén desaparecidas as Mostras de Ribadavia, cando a Profesión se reestruturaba a si mesma e trataba de reestruturar o sistema propoñendo diversas opcións de institucionalización, conscientes de que esta se facía necesaria co fin de interactuar e relacionarse cos públicos e cos demais axentes do sistema. A función *mediadora*, polo tanto, era a

necesidade primordial para o sistema teatral emerxente e xa aí xurdían, timidamente, as primeiras propostas para a creación dunha institución aglutinante coma un centro dramático.

Na reunión celebrada en Sada en novembro de 1980[148] polos integrantes da Profesión teatral[149] que ambicionaban crear así unha "asociación profesional para os teatreiros", propúñanse reclamar ás Administracións públicas "que nos presupostos asignados a Cultura, e en función da importancia e alcance social do teatro, este sexa contemplado dunha maneira sistemática". Pedían, tamén, unha revisión do sistema de subvencións e a apertura de salas de teatro nos concellos e a organización periódica de representacións teatrais. Canto ás institucións culturais de Galicia (5ª ponencia), que naquel momento era, en realidade, unha forte rede de asociacións culturais que, co tempo, había perder ese poder, os profesionais chegaban ao acordo para adxudicarlles a elas a difusión do teatro en Galicia.

A maioría dos profesionais amosábase contraria á creación do que daquela se denominaba "Centro Nacional do Teatro Galego" [CNTG]:

> Quenes propoñen a necesidade dun Centro Dramático é porque descoñecen totalmente a realidade teatral galega, non imposta, senón creada por tódolos equipos de traballo existente, chegando a maior parte do público posible.
>
> Propugnar a creación do dito Centro pode supoñer non ter en conta a realidade social da gran dispersión dos asentamentos de población, polo que a itinerancia faise imprescindible para os equipos profesionais existentes que sosteñen grandes características de mobilidade, aspecto éste inviable pra un Centro Dramático.
>
> Partindo das necesidades e da realidade do feito teatral galego, é contraproducente a creación dun Centro Dramático polo que ten de centralización de: a producción, a distribución, estética, etc. Representaría a desaparición de todo-los equipos profesionais, aparte de non potenciar a creación de teatro en toda-las vilas galegas, escepto naquela donde estivera instalado. O control da producción e da

[148] Manexamos documentación e actas inéditas sobre esas xornadas de traballo do arquivo persoal de Eduardo Alonso.

[149] Houbo tamén convidados alleos ao sector teatral, entre eles, Álvarez Pousa que figuraba na acta coma "observador"

> distribución debe tenderse a que esté en mans dos propios traballadores do teatro, e non de organismos suprateatraes.

Os motivos que argüían os profesionais denotaban o medo á potente entrada no sistema teatral dunha compañía que convertería a competencia en desigual, alén da conseguinte preocupación polos públicos que tiña que ver cunha estabilidade imposíbel nun espazo de poboación dispersa.

No canto de reclamar unha entidade que xestionase a política teatral, os profesionais só se puxeron de acordo en reclamar das institucións culturais públicas e privadas "a conservación e estudo" dos materiais que xeraba a produción teatral: material teórico (textos, métodos, libretos), vestiario, atrezzo, escenografías, músicas, datos, carteis e prensa... Concluían, tamén, a intención de realizar unha Mostra de teatro galego na primavera de 1981, que se organizaba, claramente, con moita precipitación.

Efectivamente, a asamblea de profesionais chegaba a esas conclusións por maioría, pero as posicións estaban fortemente encontradas entre aquelas poucas agrupacións (esencialmente afeccionadas) que defendían e propuñan a creación dun ente que visibilizase a produción teatral en Galicia e os que non.

Nun documento posterior, datado o 9 de decembro de 1980 e asinado por María Barcala coma secretaria da APTG, sinálase que na orde do día arredor desa ponencia sobre as institucións culturais, había un apartado titulado "Alternativa ás asociacións culturais: consideracións sobor da creación do CNTG", un apartado que procuraba o compromiso decidido durante a Mostra de Ribadavia para que a profesión se pronunciase sobre a necesidade de que o novo goberno crease institucións para o teatro galego. Porén, no documento indícase que

> no debate deste apartado decidiuse non convocar a xuntanza prevista pola mesa de traballo que sobor do tema institucións culturais galegas cara o teatro, tivera lugar en Ribadavia o día 19 de setembro do ano en curso, e no seu lugar enviar por carta a ponencia debatida e as conclusións correspondentes ás Asociacións participantes en dita mesa.

Isto é, non parece que a desconfianza cara ao Centro e a opinión arriba citada fose consensuada por tódolos participantes, de xeito que semella que as posicións estaban enfrontadas nunha profesión que, como xa vimos, observaba con preocupación a creación dun "Centro Nacional do Teatro Galego" que, ademais, aparece referido na documentación cunha paréntese elocuente: Escola de Teatro.

A versión formativa, sen dúbida, era a única que non colidía coa actividade das compañías e que, polo tanto, non entendían coma unha competencia desde a Administración. De feito, nese documento, Artello indicaba que "o sistema de traballo de grupos independentes son a millor garantía de que non se chegue a un monopolio ideolóxico i estético dentro do teatro galego". Artello, remataba a comunicación de xeito elocuente:

> Pese a non estar dacordo co proiecto do CNTG creemos que si existe a necesidade dunha Escola de teatro, polo que propoñemos que xa nestas Xornadas se debera abrir o proceso de estudo cara a unha futura alternativa.

A idea de crear un Centro Dramático en Galicia xorde, de feito, coa tradicional oposición da Profesión e cunha forte polarización da mesma a causa da competencia entre as súas propias propostas de institucionalización que, infelizmente, nunca contaban co apoio pleno dos poderes públicos e que, na práctica, non facían outra cousa que desgastar os axentes, constantemente imaxinando fórmulas para o desenvolvemento (daquela denominado *normalización*) do sistema teatral galego. Fíxose necesario, polo tanto, un *pacto coa profesión* para xerar un ambiente o menos conflitivo posíbel á hora de crear a institución nun sistema no que o sector conquistaba posicións de poder á medida que medraba no grao de conflitividade interno.

Neste sentido, ademais, a creación do CDG supuxo unha reestructuración das relacións centro-periferia no sistema teatral galego, debido a que a institución, polo feito de definirse como tal, se erixiu en mecanismo canonizador esencial e se converteu en canónica ela mesma, como demostran indicadores interesantes como a resistencia á crítica

negativa, a atención dedicada polos medios ou a lexitimación curricular dos directores e autores que traballan para a compañía pública (López Silva, 2004b).

Así as cousas, consciente, dun xeito ou doutro da importancia simbólica da presenza dunha compañía teatral pública no campo cultural galego e da súa propia importancia para o desenvolvemento do sector teatral, Luís Álvarez Pousa decidiu crear o Centro Dramático pouco despois de asumir o cargo de Director Xeral de Cultura (en novembro de 1984), unha vez afianzado un orzamento co compromiso tanto do Vicepresidente coma do Conselleiro de Economía e Facenda. Á fronte do proxecto estaba un equipo de traballo no que se integraba Eduardo Alonso, que sería o primeiro director, e tamén Antonio Simón, significados profesionais que materializaban o desexo de Álvarez Pousa de atender no proxecto institucional as demandas tradicionais do sector. O Director Xeral era inflexíbel nesta cuestión, como proba a súa negativa a aceptar certas tentativas procedentes da cúpula do partido no goberno (Alianza Popular) de que dirixise o Centro unha persoa allea á profesión teatral galega como foi José Ruibal.

O coñecido dramaturgo, polo visto, tivera algún tipo de conversa co anterior conselleiro, Filgueira Valderde, sobre os problemas e as tentativas de institucionalización do teatro galego. O caso é que, unha vez desaparecido Filgueira da Consellería, as súas posibilidades de intervención eran practicamente nulas, de xeito que José Ruibal apelou a Carlos Robles Piquer, naquel momento responsábel da área de cultura na sede central de AP, para que intercedese por el ante o novo conselleiro. Robles Piquer, á súa vez, diríxese nunha carta do 11 de novembro de 1983 (só uns días despois de seren nomeados Conselleiro e Director Xeral) a "D. Benito Vázquez Portomeñe" [sic.], recomendando a Ruibal[150]:

> Mi querido amigo:
>
> Mi amigo José Ruibal, dramaturgo gallego, tuvo conversaciones con Figueira [sic.]. No prosperaron mucho.
>
> Me dice lo siguiente:

[150] Agradezo a Luís Álvarez Pousa o permiso para publicar este documento.

"Propuse crear un centro piloto para tratar de elevar el nivel artístico y literario. (En la tierra de Valle-Inclán hacen teatro sin modelos literarios, cuyo resultado es volver a Adán y Eva).

"Este centro piloto trabajaría con obras gallegas (que habría que enseñar a escribir) y clásicos y autores contemporáneos (yo incluido) traducidos al gallego. Algunos espectáculos podrían ser bilingües. Ya se vería.

"Pero esto cambió al desaparecer Figueira [sic.]. La funcionaria de Cultura de la Junta, María Luz Lago, conoce mi propuesta y cree que el Conselleiro de Educación y Cultura, Benito Vázquez Portomeñe, será sensible a mi propuesta."

Te adjunto los recortes que él me envió. Yo creo que es una persona válida si quieres abordar el tema teatral con alguna originalidad.

Un cordial abrazo.

Carlos Robles Piquer.

Tras unha entrevista persoal na que quedou clara a diverxencia de opinións entre o Director Xeral e José Ruibal sobre a capacidade e a responsabilidade dos profesionais galegos no proxecto institucional, o proceso púxose rapidamente en marcha, sen que o dramaturgo, sentíndose seguramente rexeitado, volvese intervir.

Fose como for, e unha vez despedido José Ruibal, as decisións tomáronse moi axiña. O Director Xeral conseguía por fin os orzamentos en febreiro de 1984 e en marzo dese mesmo ano xa se estaba presentando nun acto no Hostal dos Reis Católicos ante os medios de comunicación[151] e, moi especialmente, aos profesionais do sector, con quen el mesmo había ir tendo encontros co fin de atraer a súa confianza de cara ao proxecto. O Centro tería a súa sede no número 35 da

[151] No documento entregado aos asistentes, unha especie de revista na que se resumía a política teatral da Consellería de Cultura titulada *Entregas de comunicación cultural*, dábase unha definición do CDG que, con moi poucas modificacións, había ser recollida na documentación legal, así coma unha estruturación que permanece ata os nosos días: "O CDG é un Centro artístico-técnico para o desenrolo da actividade teatral de carácter profesional en Galicia. No dito Centro prográmanse os espectáculos teatrais e actividades complementarias gozando para o logro destes fins de plena autonomía artística e de creación. Poderá contar coa súa propia compañía ou compañías e as instalacións e dependencias necesarias para a preparación, ensaio e representación das súas producción. Corresponde asimesmo ó Centro Dramático a producción dos seus propios espectáculos, a coproducción con compañías alleas a el ou a contratación de espectáculos concretos, o perfeccionamento do personal artístico e técnico a el adscrito, e a promoción e difusión dos seus propios espectáculos." (páx. 6).

compostelá Rúa do Vilar, nun piso transferido á Xunta polo Ministerio de Cultura. En agosto de 1984 estreábase a primeira produción, *Woyzeck*.

Moito despois, a axilidade de Álvarez Pousa na posta en marcha deste proxecto amosaríase coma o gran acerto desde o que encetar a aventura, demostrándose co tempo que quizais despois xa non tería sido posíbel. Eduardo Alonso (2006: 118), na lembranza daqueles días, expresábao con toques de nostalxia:

> Luís Álvarez Pousa duró muy poco tiempo en su cargo, como era de esperar, pero el suficiente para demostrar que "otra Galicia" era posible, por lo menos en el ámbito cultural. Aun hoy, sus espléndidas propuestas, y las de su equipo, en diferentes parcelas de la cultura se recuerdan como "la primavera cultural del 84". Nada así se ha vuelto a repetir.

Álvarez Pousa recoñecía a preocupación pola profesión nos primeiros pasos dados para crear un CDG que sería "unha alternativa para posibilitar unha profesionalización que doutro xeito sería difícil soster" (Álvarez Pousa, 1984: 3), outorgándolle unha importancia decisoria na xénese do proxecto e amosando que, desde o comezo, el entendeu para o teatro institucional unha responsabilidade esencial na normalización do sector profesional e empresarial (Lamapereira & Riobó, 2004: 9):

> Analizada a situación do teatro en Galicia, démonos conta de que había déficits moi grandes en primeiro lugar en relación coa propia profesión. Os núcleos de creadores estaban nunha situación crítica porque non acadaran un certo nivel de profesionalidade traballando cunha grande inestabilidade (por outra banda o país tampouco o demandaba) e pensamos que unha das razóns que nos deberían guiar era precisamente o da profesionalización sobre todo daqueles grupos que tiñan unha vontade de profesionalizarse.

Esta preocupación non é, en principio, imprescindíbel na configuración dun teatro público e, moito menos, na conceptualización dun teatro nacional. Coma unidade de produción, o CDG, coma outros teatros institucionais, ten unha responsabilidade na relación que estabelece cos demais axentes de produción no seu sistema (cos que compite no nivel comercial e, xustamente pola súa calificación coma

servizo público, non debe facelo deslealmente), pero a súa responsabilidade esencial é a do deseño e produción dos repertorios e a xestión duns espectadores dos que, sen ningunha dúbida, logo se beneficiará todo o sector teatral.

Pero en Galicia, a mellora da situación laboral e empresarial da Profesión estaba xa enmarcada coma un dos seis eixos que guiarían a posta en marcha do proxecto no marco dunha política teatral global. O Director Xeral, coma responsábel último da institución, estabeleceu para iso o *pacto coa Profesión*, no que convidou aos profesionais a abrir un debate no que o interlocutor e mediador sería Eduardo Alonso, e no que o propio Álvarez Pousa chegou a estar presente nalgunhas ocasións. Os termos do pacto eran, aparentemente, sinxelos: Alonso conseguiría persuadir os profesionais de que apoiasen a creación dun Centro Dramático e el, a cambio, garantiríalles a total autonomía artística e de xestión do CDG[152].

Xulio Lago, daquela á fronte da compañía Mari-Gaila, que se pon ao completo ao servizo do Centro para as primeiras producións, ten expresado o grao de cesión dalgúns grupos profesionais en favor do proxecto de creación do CDG, en virtude dese pacto. Consciente de que se daba un cúmulo de circunstancias irrepetíbel no nivel político, Lago relata que houbo grupos que decidiron implicarse na creación da compañía institucional debido, seguramente, a que esta expresaba por primeira vez a vontade de poñer en marcha unha política teatral que, co tempo, iría dando froitos en tódolos niveis de necesidade que estaba reivindicando o sector (Riobó, 2004: 15):

> Mari-Gaila acaba coa creación do Centro Dramático Galego. […] Cando se desfai Mari-Gaila renuncia a facer fóra unhas quince funcións contratadas. Houbo que decidirse e tirar para adiante co CDG e conseguir que perdurase ou seguir cos grupos. A do CDG non era a

[152] Manuel Guede valoraría vinte anos despois a importancia da capacidade dialogante de Eduardo Alonso para a posta en marcha dun proxecto que, sen o apoio do sector teatral, non podería ter ido adiante: "Ademais, o teimudo e esforzado da Ameixenda quixo que aquel encargo do seu Director Xeral nacese abrigado de unanimidades asamblearias. Case o logrou. Nunca o teatro do noso país saberá agradecerlle suficientemente a Eduardo Alonso aquel empeño: conciliar envexas, aprazar pequenísimas miserias, pospoñer arrebatados personalismos, adiar enxebres leirismos intransferibles, temperar entusiasmos xuvenís, amornar acnés revolucionarios, aplacar proclamas nacional-populares, debeu de lle custar o que non está escrito nos papeis" (López Silva, 2004c: 26).

> opción que, en xeral, os grupos querían porque os grupos o que querían era a estructuración dun mercado, o que hoxe sería a rede de teatros. Pero con Álvarez Pousa na Dirección Xeral e con Barreiro na Vicepresidencia, dábanse unha serie de condicións que había que aproveitar. A estructuración do mercado teatral era unha cousa que parecía que a ninguén (salvo o propio teatro) lle interesaba. A creación dun Centro Dramático, sen embargo, parecía ter outro interese para a estructura política. […] moitos dos que apostamos polo CDG […] decidimos que as compañías, de momento, desaparecesen porque non tiña moito sentido seguir alimentando as compañías mentres aquilo non andase por si só. Logo xa se vería.

O "interese para a estructura política" do que fala Lago era, sen dúbida, o capital simbólico do teatro público e mais o reparto de poderes culturais e políticos dunha institución teatral integrada nun incipiente sistema. Pero tamén é verdade que a renuncia da súa compañía e a necesaria toma de posición das demais en virtude da posta en marcha do Centro reestruturou as relacións e dinámicas no sistema teatral. Así, o seu grao de implicación coa actividade e xestión derivadas do Centro aumentou, ao tempo que tamén aumentaba o seu sentido crítico a respecto dun proxecto que puxera en perigo as súas propias compañías e que, polo tanto, eles asumían como propio de maneira máis ou menos directa.

Esa apropiación do CDG por parte do sector profesional será unha constante que chegaría practicamente aos nosos días e que, polo menos nun principio, foi aproveitada polos primeiros xestores na posta en marcha dun proxecto que, perante unha situación de certa inestabilidade política[153], precisaba da complicidade de tódolos sectores implicados. A evolución do Centro, con todo, non conseguiu manter eses niveis de complicidade coa Profesión, especialmente despois de que Eduardo Alonso deixou a dirección do Centro.

[153] Lembremos que Álvarez Pousa, home vencellado á esquerda, era nomeado para o cargo nun goberno de Alianza Popular nunha decisión directa do Vicepresidente Barreiro; o Conselleiro de Educación e Cultura, Vázquez Portomeñe, de quen dependía a Dirección Xeral naquel momento, non compartía con el nin cor política nin inquedanzas, xa que, descoñecendo as entredeas do campo cultural galego, estaba máis interesado na vertente educativa da Consellería. Co paso do tempo, a indiferencia ou *laiser-faire* do Conselleiro cara ao seu Director Xeral de Cultura había ir evoluíndo cara ao conflito nunha loita pola visibilidade na que, ademais, se mesturaron outras circunstancias políticas relativas a loitas internas polo control do poder (e do goberno galego) en Alianza Popular.

Un indicador desa progresiva *independización* da xestión do CDG e dese desvirtuamento das relacións co sector profesional amósase no descenso do número de coproducións: se nas dúas primeiras temporadas eran habituais as coproduccións con compañías galegas, á medida que pasa o tempo vaise abandonando ese sistema de produción ata desaparecer; só se recuperou vinte anos despois, para o seu emprego como fórmula de colaboración con compañías tamén vinculadas ao ámbito institucional non galego (Centro Dramático Nacional ou Compañía de Teatro de Braga), e non será ata datas recentes (temporada 2006-2007), que se volvería empregar a coprodución con compañías privadas galegas.

A Profesión nunca deixou de reivindicar un espazo no proxecto do CDG, como amosa o documento de 1991 *Primeiro encontro do teatro profesional* (Varios Autores, 1991). Esa reivindicación centrábase, fundamentalmente, no debate sobre o xeito idóneo para a colaboración do teatro de iniciativa privada coa compañía pública, e viceversa. O debate tiña o seu interese, aínda que, en realidade, naquel momento xa viña amosar a forte dependencia que padecía o sistema teatral a respecto da compañía pública, demandando ao CDG cuestións que a Profesión, nun principio, non tería que dirixir a unha institución que, por definición, é simplemente unha unidade de produción que teoricamente non implementa políticas teatrais (estas son compentencia directa da Consellería de Cultura e impleméntanse a través da acción directa do IGAEM).

Esa absoluta esixencia de relación entre o CDG e as compañías, en definitiva, desvirtuou en Galicia o lugar que, nun sistema teatral calquera, ocupan por definición as compañías institucionais. Así, esa relación tormentosa entre o CDG e a profesión amosa un dos indicadores da falta de normalidade nun sistema no que a iniciativa privada sobrevive en boa medida grazas ás liñas de flotación do teatro público, sexa a través da capacidade simbólica do CDG coma "teatro nacional" que dá conta de todo un sistema produtivo no campo cultural chamado *teatro galego*, sexa a través da importancia do sistema de subvencións e un paquete de

medidas de promoción do sector que se fixo necesario cando a existencia dun "buque insignia" coma unha compañía pública visibilizou a existencia de todo un sector ao que debería dirixirse a política teatral da Xunta de Galicia.

A falta de normalidade do espazo cultural galego, finalmente, tivo como consecuencia un feito paradoxal: a perda de protagonismo e o desvencello da Profesión nunha compañía pública que fora impulsada polo mesmo sector, pois en 1984 entendera que a creación dun teatro que funcionase coma servizo público era imprescindíbel para a normalización do teatro galego.

E non se trabucaron. O progresivo desvencello da Profesión a respecto da actividade do Centro Dramático, na nosa opinión, non só ten que ver con decepcións e cuestións políticas concretas derivadas do progreso e mudanzas no proceso de afianzamento da institución, senón que se vincula, máis ben, á progresiva implantación dunha política teatral que reestruturaría as posicións dos axentes no sistema e que conduciría o sector a presentar aos poderes públicos reinvindicacións de carácter máis profesional ca político.

Neste sentido, a ruptura entre a Profesión e o CDG debe ser vista coma un síntoma de normalidade nun sistema teatral no que as compañías privadas amosan unha preocupación pola xestión teatral pública en tanto en canto esta pode supor un atranco aos seus propios intereses económicos e mercantís, máis ca no nivel simbólico. Neste nivel, ese desvencello da Profesión deu lugar, se cabe, a unha maior implicación social do CDG que, progresivamente, foi amosando o seu carácter público e o seu imprescindíbel vínculo cunha cidadanía á que, por definición, serve.

As polémicas protagonizadas polo CDG ao longo dos anos noventa, por exemplo, simbolizan ben este aspecto, xa que se tratou de cuestións de estética e programación (a lingua nas producións, esencialmente) nas que ían implicarse diversos sectores da esfera pública, excedendo os límites do sistema teatral. Ademais, a Profesión, progresivamente, foi derivando as cuestións de carácter gremial ao IGAEM,

entidade que, a partir da súa creación en 1991, sería a cabeza visíbel da xestión económica dos fondos públicos destinados ao teatro e doutras iniciativas relativas ás artes escénicas, cedendo ao CDG un espazo puramente artístico. Malia todo, este seguiría sendo observado atentatemente desde os colectivos profesionais que tamén xurdirían co fin de agrupar e reposicionar a Profesión dentro dun sistema teatral que se ía configurando como tal rapidamente e grazas, sen dúbida, ao nacemento da compañía pública. É así como, co tempo, o CDG asumiría no sistema teatral o espazo canónico, de capacidade simbólica indiscutíbel, que posúen as compañías públicas e os teatros nacionais.

3.4.2.3 O funcionamento do CDG: lexislación e proxectos de dirección

Aínda que o CDG se crea en 1984 e xa comeza a súa produción artística nese mesmo ano, non será ata 1986 que se publique un texto legal sobre o seu funcionamento. É máis: ata a actualidade, ese é o único "estatuto" vixente que regula as competencias e funcións do Centro, que alongou durante máis de trinta anos a inexistencia dun texto legal definitivo. Ese único texto legal que regula especificamente o CDG publicábase no DOG o 21 de abril de 1986 e era unha Orde da Consellería de Cultura e Benestar Social: "Orde do 8 de abril de 1986 pola que se regula con carácter provisorio o funcionamento do Centro Dramático Galego" (*vid.* Anexo 1). Cómpre indicar, con todo, que xa a fins de 1984, no seu informe de actividades, Eduardo Alonso recomendaba a constitución do CDG como "organismo autónomo, ben séndoo o propio Centro ou ben estando integrado nun de futura creación" e anexaba unha proposta de decreto para crear o Centro e mais un estatuto que regularizase a súa creación[154]. Un borrador dese decreto foi enviado por

[154] Esa proposta, finalmente, foi recollida só en parte e as mudanzas fundamentais tiñan que ver coa estrutura (artigo 4º), na que Alonso propuña figuras coma un Xerente, un Director de Cursos de Formación e das Actividades Pedagóxicas e un Consello de Dirección (diferente do Consello Asesor do Centro e que chegou a funcionar na primeira temporada, formado pola directiva do Centro, os directores das producións da temporada e tres representantes da Profesión: Eduardo Alonso, Roberto Vidal Bolaño, Xulio Lago, Luma Gómez e Gonzalo M. Uriarte) que finalmente non se contemplaron na Orde de regulación do funcionamento CDG. As funcións do director e do xefe de produción si serían semellantes (a Orde engadía algunha e quitaba algunha outra a causa das modificacións

Eduardo Alonso como director do CDG ao Conselleiro de Cultura o 5 de setembro de 1986, tendo en conta as condicións expostas no regulamento provisorio de abril, pero non chegou a publicarse.

O propio título da Orde que finalmente se aprobou é elocuente: tratábase dun regulamento *provisorio*, que, seguramente, agardaba por algún tipo de disposición específica, que nunca se chegou a estabelecer. Como diciamos, desde esta Orde, non apareceu ningunha outra que modificase o funcionamento do CDG, con excepción da Lei 4/1989 modificada pola 2/1991, pola que se crea o IGAEM e desenvolvida polo Decreto 107/1993 que recolle, no seu Título V, Artigo 18, punto 2, a inclusión do Centro Dramático Galego dentro da súa estrutura orgánica (*vid.* Anexo 2). Polo tanto, legalmente, hoxe están vixentes as atribucións e obxectivos que para o CDG se sinalaban en 1986, unha vez pasado o período experimental que ía desde 1984 ata a redacción da Orde e "recollendo, en gran medida, a práctica xa vivida polo mesmo en etapas anteriores". Así, cómpre indicar que o CDG depende, desde 1991, do IGAEM e, en última instancia, da Consellería de Cultura, pero a xestión interna da compañía pública vén directamente estabelecida pola Orde do 8 de abril de 1986, xa que en ningún caso se especificou outra cousa para o seu regulamento interno.

O Artigo 1º da Orde do 8 de abril de 1986 indicaba que o CDG estaba "organicamente integrado na Consellería de Cultura e Benestar Social e baixo a directa dependencia do seu titular, configúrase como centro artístico-técnico para o desenvolvemento da actividade teatral de carácter profesional en Galicia." De feito, segundo o Artigo 4º desta Orde, o Conselleiro de Cultura reservaba para si unhas atribucións que

estruturais á proposta de Alonso). Ademais, un Artigo 13º da proposta do director estabelecía as compatibilidades profesionais do cargo de director do CDG e mais dos membros da compañía: "O director do Centro só poderá compatibilizar o seu traballo no Centro con actividades teatrales de carácter público e manifestacións teatrais de carácter internacional de relevante importancia, solicitando o oportuno permiso (á Xunta Rectora do Organismo Autónomo de Animación Socio-Cultural) cá debida antelación. Tal reximen se aplicara igualmente ó Xefe de Producción. O personal artístico da ou das compañías do Centro poderá compatibilizar o seu traballo neste con actividades teatrais de carácter público sen máis esixencia que tales traballos non perxudiquen o seu labor dentro do Centro a xuicio do director do mesmo, a quen solicitarán oportuno permiso. Excepcionalmente, o Director poderá conceder permiso para que se poidan desempñar actividades teatrais no ámeto privado, cando dita actividade responda a motivos benéficos ou altruistas". Propuña, tamén, un réxime disciplinario a aplicar aos empregados do Centro. Nada diso se recolleu no regulamento de abril de 1986.

podería exercer "directamente ou por delegación", delegación que se deu, de feito, a partir de 1991, sobre os responsábeis do IGAEM, principalmente na figura do Consello Reitor:

> 1.A alta inspección do funcionamento do Centro Dramático Galego.
>
> 2.A aprobación dos plans xerais das actividades do mesmo, así como circuíto teatral, no marco complementario que para esta actividade se acorde na Dirección Xeral de Cultura e do Patrimonio Histórico Artístico.
>
> 3.Nomea-lo director do Centro.
>
> 4.Autoriza-las contratacións que sexan precisas, de acordo coa legalidade vixente, así como os actos derivados da xestión económico-administrativa do Centro.
>
> 5.Aproba-los regulamentos internos de funcionamento do Centro e a estructuración organizativa do mesmo.
>
> 6.As relacións e, no seu caso, convenios do Centro con calquera organismo e, en especial, coa RTVG, así como a presencia do Centro fóra do ámbito territorial da Comunidade Autónoma.

O Artigo 2 da Orde declaraba a "plena autonomía artística e de creación", do CDG, cumprindo no nivel legal coa promesa de independencia que Álvarez Pousa fixera á Profesión no *pacto* inicial, pero esa independencia é só no plano creativo. A Orde, neste sentido, é clara: administrativamente o CDG depende da administración cultural correspondente, mais a produción, a liña estética e, entendemos, a programación, son competencia e responsabilidade exclusiva da dirección do Centro. Cando pasa a integrarse no IGAEM, a Lei de creación do Instituto (a 4/1989, ou a que a modifica, a 2/1991) non corrixe ningunha outra disposición da Orde do 8 de abril de 1986, de xeito que entendemos que a "plena autonomía" segue a ser exclusivamente artística, estética ou puramente organizativa.

Porén, interésanos máis neste Artigo 2º a exposición das súas funcións: "Son funcións do Centro Dramático Galego programar e realizar espectáculos teatrais, así como as necesarias actividades complementarias". Estabelécese así que o CDG será unha *unidade de*

produción e mesmo de *animación* (a través das "actividades complementarias") e non unha institución para a implementación de políticas teatrais. Como unidade de produción, "poderá contar coa súa propia compañía ou compañías" á que corresponderá, segundo o Artigo 3º, "a producción dos seus propios espectáculos concretos, o perfecionamento do persoal artístico e técnico a el adscrito e maila promoción e difusión dos seus espectáculos". Deste xeito, o CDG é unha institución para a produción artística (ao que alude a denominación dos seus responsábeis: director, administrador e xefe de produción), pero tamén se lle presupón a capacidade de promover e animar o resto do teatro producido en Galicia, nunha clara vontade abarcadora. Non esquezamos que o teatro institucional nace, xustamente, da man das reivindicacións dunha Profesión que esixía dos organismos públicos a *normalización* teatral. A redacción da Orde, de feito, semella amosar que esa "normalización" non dependía exclusivamente da produción, senón tamén da organización doutras actividades que, relacionadas co teatro, servirían para achegalo á cidadanía.

O Director do CDG é o máximo responsábel da institución e o interlocutor directo coas instancias superiores, sexa o Conselleiro de Cultura, sexa, despois, o Consello Reitor, o Presidente e mailo Xerente do IGAEM. O Artigo 6º, así, estabelece para el unha serie de funcións relativas á organización da produción e máis do persoal do Centro (el propón a contratación do xefe de produción, do xefe do departamento de promoción e distribución e mais do persoal artístico e técnico, así coma a constitución do Consello Asesor), e tamén a elaboración dos plans xerais de actuación da institución, a memoria anual de actividades co presuposto e, sobre todo, ten que propoñer a programación de actividades e a composición das compañías e mais o convite a directores; elaborará o plan de traballo da compañía, estabelecerá os plans de publicacións e relacións públicas e as actividades de perfeccionamento do persoal artístico e técnico[155]. Da Dirección do CDG dependían, por

[155] O aspecto formativo comezou con certa forza no CDG debido a ausencia práctica doutros espazos para o perfeccionamento dos profesionais e tendo en conta, ademais, que, entre eles, os poucos que defendían antes de 1984 a necesidade de creación dunha institución para o teatro galego (sector coruñés, arredor da EDG, fundamentalmente), avogaban pola creación dunha Escola de Teatro, non un

tanto, un Departamento Económico-administrativo, un Departamento de Produción, un Departamento de Distribución e Promoción e mais un Consello Asesor de Dirección.

Interésanos, por último, esta última instancia, recollida especificamente no Artigo 11º, onde se indica: "Constituirase no Centro Dramático Galego un Consello Asesor de Dirección". Nel participarían os directivos do Centro, catro membros designados polo director dos cales dous non poden ter relación directa coa profesión teatral, dous representantes de asociacións profesionais do teatro e dous profesionais do CDG[156].

Efectivamente, a idea do Consello Asesor era perfectamente acorde coa vontade e compromiso do CDG de crear un tecido teatral cun deseño e obxectivos que, dalgún xeito, debían consensuar os distintos axentes teatrais, pero moi especialmente os membros da Profesión. Esa prerrogativa case estatutaria para a Profesión teatral como entidade presente, aínda que só sexa de modo consultivo, na xestión do CDG, contribuíu á polémica relación entre os profesionais e a compañía pública, xa que a súa convocatoria foi intermitente.

Nomeados primeiro polo Conselleiro de Cultura (aconsellado, habitualmente, polo Director Xeral de Promoción Cultural) e despois polo Consello Reitor do IGAEM, os directores que pasaron polo CDG desde 1984 foron nove. Cada un deles realizou xestións diferentes e con responsabilidades variábeis segundo o momento de acceso ao cargo e o tempo de permanencia no mesmo, cunha relación variábel, como xa

Centro Dramático. Probabelmente non sería desatinado pór en marcha a institucionalización do teatro galego a partir dun organismo para a formación, pero as propias circunstancias políticas facilitaban que se tratase dun Centro Dramático: sendo practicamente un empeño persoal do Director Xeral de Cultura e mais dun grupo de profesionais, non resultaba fácil implicar os responsábeis das instancias educativas que terían que pór en marcha a creación dun centro de ensino teatral. Entendeuse que, cun CDG en marcha, a creación dunha institución formativa sería o seguinte paso a dar, aínda que finalmente se foi retrasando. É por isto polo que, especialmente nos primeiros anos, houbo unha preocupación por que o CDG ofrecese un ámbito de formación para os profesionais, espazo que foi desaparecendo á medida que foron xurdindo entidades especificamente formativas no teatro galego (escolas privadas, sobre todo), aínda que unha Escola Superior de Ate Dramática só se fundou recentemente, en 2005, vinte anos despois da creación do CDG.

[156] No primeiro Consello Asesor, elixido en 1985 tras unha asemblea na que participaron 70 profesionais do teatro e os directivos do CDG, estaban Xulio Lago, Roberto Vidal Bolaño, Luma Gomez, Xavier Lourido e Gonzalo Uriarte, ademais dos membros do CDG: Eduardo Alonso, Ramón Varella (o xefe de produción) e Cruz Andrade (a secretaria de distribución).

temos observado, coa administración da Consellería de Cultura correspondente.

Como diciamos, o promotor e animador inicial do CDG foi Eduardo Alonso, que, na dirección desde 1984 ata 1986, puxo en marcha o proxecto e detectou, a forza de práctica, os que daquela eran os principais problemas e carencias dunha institución recente, nun marco institucional aínda balbucente: a práctica falta de independencia na xestión do centro (sempre dependente da Consellería) e unha total inestabilidade orzamentaria, sempre determinada pola aprobación dos presupostos xerais anuais.

No libro *Centro Dramático Galego. Os vinte primeiros meses*, que recolle en realidade unha memoria da xestión de Alonso, amosábanse claramente as intencións da creación do CDG expresadas a través de tres obxectivos básicos:

- A normalización teatral.
- A consolidación da profesión teatral.
- A conformación dun público habitual, habituado e crítico cara ao teatro.

Sobre eses tres eixos xirará toda a xestión do primeiro director, pero en realidade, estes proxectaranse no tempo ata a actualidade, sendo constantes, con diferentes implementacións, nas sucesivas xestións do CDG.

O proxecto de Eduardo Alonso non só contemplaba a programación da primeira temporada do CDG, senón unha proposta de organización que tiña en conta tódolos parámetros de creación do Centro, desde a estrutura, ata o acondicionamento dos locais e equipamento técnico, así coma un primeiro orzamento moi detallado que amosaba ás claras a preocupación polas fontes de financiamento e a inestabilidade estrutural que caracterizaron eses primeiros anos:

> Dadas as especiales características da financiación dos montaxes teatrales e a particularidade das relacións contractuales no mundo do espectáculo, é imprescindible para a realización do programa de

> creación do CDG unha grande axilidade nos libramentos económicos, de certo que si esta condición non se da, e preferible non levar a posta en pé do CDG adiante, xa que un retraso nun pago pode dar o traste con todo o plan. Mentras esto non ocurra no CDG, é esencial contar cun compromiso serio de axilidade presupuestaria artellando o mecanismo burocrático máis doado.[157]

En relación con isto, Alonso especificaba de xeito moi concreto as "características contractuales" das relacións que se estabelecerían co CDG, en función de cinco tipos: o persoal do CDG, o persoal artístico-técnico das producións,[158] os convenios de coproducións, os servizos auxiliares[159] e os convenios para a exhibición ou distribución dos espectáculos.

Para Alonso, "o apartado de coproduccións é moi importante, porque grantiza a supervivencia das compañias ou grupos profesionales ante a competencia de medios e resultados artíticos que as producións propias do Centro van a establecer" [160], e engadía algo que, con distintas formulacións, estaría na cabeza da maior parte dos xestores do CDG ata a

[157] Esta preocupación tiña que ver, unha vez máis, cun compromiso cos profesionais, nesta ocasión máis moral ca político. No mesmo informe, engadíase: "Hai que ter en conta que as compañías profesionales que interveñen ao completo no CDG (Antroido, Artello, Mari-Gaila) teñen que anular a súa propia contratación a partires do final de maio, a fin de poder realizar o seu traballo no CDG, e que esta contratación dase e planifícase a partires do mes de marzal, de sorte que xa nestos momentos estan rexeitando contratos a vista do traballo de ensaios e preparación das producións do CDG. Si este non se desenrola ca axilidade i eficacia previstas, estas compañías ficarán sen traballo até posiblemente o mes de novembro, co risco de que algunha delas tivera que desfacerse por non poder aguantar a dinámica de estares sen traballo varios meses. De sorte que o programa do CDG, en vez de seres dinamizador da actividade teatral de carácter profesional en Galicia sería, en troques, o destructor de parte da mesma."

[158] O persoal do CDG eran o Director, o Xefe de Produción e o Secretario de Distribución, que estarían contratado desde abril (apertura da temporada) ata decembro. Cobrarían 120.000 ptas. brutas, 90.000 netas. Con todo, a proposta era que eses postos fosen despois nomeados polo Director Xeral de Cultura con contratos de dous anos prorrogábeis. Para o persoal das producións, ofrecíanse dúas opcións de relación: "tanto alzado" e "contrato temporal e por bolo ou representación". A primeira era o equivalente ao actual *contrato por obra* e sería a relación estabelecida co director de escena, o escenógrafo, o figurinista, o atrezzista, o compositor da música, o tradutor do texto se o houber e o coreógrafo. O Director cobraría 320.000 ptas. por espectáculo; o escenógrafo, 250.000; o figurinista e o atrezzista, entre 50.000 e 150.000, segundo o número de personaxes e as dificultades de realización; o compositor e o tradutor, 100.000. Ao coreógrafo pagaríaselle por tempo traballado ao final de cada xornada. O "tanto alzado" sería o contrato realizado aos actores e con tres técnicos. No tempo de ensaios, os actores e técnicos terían unha relación contractual co CDG de 110.000 ptas. brutas (80.000 ao mes) e despois cobrarían unha cantidade por xornada de representación de 10.000 ptas. por bolo, aínda que se lles garantiría un mínimo de bólos por mes.

[159] Eran as actuais *subcontratas*: talleres de construción de escenografías, imprentas, costura, transporte...

[160] A fórmula consistía en que o Centro financiaría "certos apartados da producción do espectáculo", seguindo os mesmos criterios que para as producións propias, claramente máis beneficiosos a nivel laboral e económico ca os habituais naquela época nas compañías privadas. O CDG faría un control e seguimento do gasto e esixía aparecer en toda a publicitación do espectáculo, alén de reservar un número de representacións para a distribución a través da itinerancia do CDG.

actualidade: "Sin a existencia das coproduccións, posiblemente as producións rematarían fagocitando e destruindo aos grupos e compañías independentes".

Era a fórmula atopada naquel momento para resolver o problema da competencia entre o CDG e as compañías. Os convenios de representación dos espectáculos serían estabelecidos entre a Dirección Xeral de Cultura e a entidade que puxese o espazo de representación (concello, deputación, caixa de aforros, asociación cultural...), aínda que sería o CDG quen impuxese o seu *cachet*, que pagarían entre a Dirección Xeral e a entidade organizadora en partes porcentuais estabelecidas de antemán, aínda que sería a entidade quen ficaría coa recadación. Estabelecíase, ademais, unha serie de condicións de carácter práctico (a disposición de persoal técnico, a disposición do teatro, a cesión dos gastos do local, o pago á SGAE e outros impostos, o prezo da entrada) que sentan as bases dun primeiro circuíto de itinerancia con apoios institucionais que se amosa coma rede de teatros *avant la lettre*.

A difusión e distribución das obras do CDG e mais das coproducións era un capítulo importante nese proxecto de Eduardo Alonso,

> dada a dispersión e atomización dos asentamentos de población en Galicia, a non existencia de núcleos urbans de grandes dimensións, e a non existencia dunha saa propia; e tendo o CDG como obxetivo fundamental no que se refire á difusión dos seus espectáculos, obter a maxima rentabilidade social.

O CDG nacía, así, definido como compañía itinerante, condición que mantería incluso despois de facerse cun espazo en propiedade en 1999. En realidade, unha compañía coma o CDG non necesitaría a itinerancia para a súa supervivencia como si necesitan as compañías de iniciativa privada, mais, o que nestas compañías é capital económico, tradúcese no CDG en termos simbólicos, facéndose necesaria a itinerancia para a súa visibilidade e, en última instancia, para o cumprimento da súa función como *servizo público*. Eduardo Alonso, vendo iso en 1984, sentou un precedente que non só había xustificar a propia existencia funcional

do CDG (a necesidade de espallar teatro) senón as propias leis de funcionamento ou *regras do xogo* do sistema teatral galego. É por isto polo que entre as coproducións había un "espectáculo de animación" coa función específica de atraer públicos (sería *Festa rachada*), e polo que se proporía o devandito *circuíto estábel* que garantise a presenza do Centro por todo o territorio[161].

Como xa se sinalou, este proxecto incluía tamén unha proposta de Decreto de Creación do CDG e outra para a redacción dun estatuto que regularía o funcionamento do Centro e que debía ser debidamente aprobado e publicado no Diario Oficial. Pero o groso do proxecto de Eduardo Alonso estaba constituído polas actividades que se propuñan para a primeira temporada do CDG, que iría de abril a decembro de 1984, contemplando calendario, argumentos das obras, xustificación da súa escolla, participantes e orzamentos.

Para as dúas primeiras obras (que ían ser, nun primeiro momento, *Divinas palabras* e a obra de Vidal Bolaño sobre Rosalía que finalmente foi *Agasallo de sombras*), contemplábase a participación de 36 profesionais que viñan das compañías Antroido, Artello, Mari-Gaila e Trécola (de títeres) ao completo, e actores de EDG, Tagallo, Troula e Caritel, alén de actores e actrices independentes, non encadrados en ningunha compañía.

Para a temporada 1985, Alonso xa propón un plan de traballo que dá por suposta a creación e afianzamento do Centro, amosando unha maior preocupación pola adquisición de públicos e unha maior despreocupación pola Profesión. É a través dun repertorio daquela definido coma "popular", como habemos de ver de seguido, que Alonso canaliza a cuestión dos públicos, entendendo que un achegamento do Centro aos espectadores pode realizarse desde unha perspectiva máis *comercial* ca profesional. É por isto polo que o obxectivo xeral é "a conformación dun público teatral no noso País, un público habitual, habituado e crítico cara o teatro", e, significativamente, engade que o

[161] Nas cidades galegas permanecería entre 4 e 8 días, dependendo do tamaño poboacional, e nas vilas estaría un ou dous días. As prazas que Alonso propuña nese primeiro circuíto estábel eran: Santiago, Lugo, Pontevedra, Ourense, Vigo, Betanzos, Ribadeo, Cariño, Ferrol, Monforte, Ribadavia, Viviro, A Coruña e O Barco de Valdeorras, en total 14 prazas con 52 funcións.

obxectivo, "si ben é imposible conquerir nun ano, é perciso que escomence a ser o norde que oriente o quefacer artístico dos nosos creadores teatrales".

Entre os obxectivos particulares de repertorio que Alonso propuña e que habemos ter ocasión de comentar, tamén aparecía xa a vontade de exportar a produción do CDG a fóra de Galicia. A Profesión, con todo, ía seguir sendo preocupación esencial porque, se "o público é o obxectivo fundamental desta programación, é necesario tamén conformar no noso país unha profesión teatral con amplos e sólidos coñecimentos técnicos nos seus cometidos". Para iso, Alonso puxo en marcha un programa de formación para profesionais que tivo moito éxito. Organizouse un curso de Expresión Dramática no que participaban Juan Pastor (Interpretación actoral), Iago Pericot (Espazo escénico), Pilar Francés e Lucía Moya (Ortofonía), e José Sanchis Sinisterra (Dramaturxia). A este curso acudiron 120 profesionais.

A Eduardo Alonso séguenо Ernesto Chao (1986-1988), Eduardo Puceiro con Dorotea Bárcena (1988-1989, esta última en funcións durante o 89), Damián Villalaín (1989-1990) e un brevísimo Xosé M. Blanco Gil (1990). En 1991 asume o cargo Manuel Guede, no mandato máis longo, que permanece ata 2005. Tras el, pasa uns meses polo Centro Ánxeles Cuña, que deixa a dirección repentinamente en 2006, ano no que a asume Cristina Domínguez, ata a actualidade.

O actor Ernesto Chao é o director que o propio Eduardo Alonso propón ao Conselleiro de Cultura cando decide deixar a dirección do CDG. Porén, Chao só aceptou o cargo cando, a petición súa, unha asemblea profesional votou en secreto o seu acordo co nomeamento. Nas dúas temporadas nas que Chao permaneceu no cargo, el mesmo declarou que a súa principal preocupación e obxectivo era a captación de público, como sinalaba nun cuestionario respondido para a *RGT* (López Silva, 2004c: 20): "o CDG levaba soamente ano e medio de existencia e había que intentar que callara entre a poboación e sobre todo que os espectadores saísen dos espectáculos con ganas de volver". Ademais, o proxecto de Chao sería continuísta a respecto do de Eduardo Alonso na

vontade de contribuír desde o CDG á normalización da actividade das compañías privadas, potenciándoas a través do modelo de coproducións e asumindo que o CDG debía poñer en marcha "un tipo de espectáculos que as compañías privadas eran incapaces de montar pola súa complexidade (número de actores, esixencias escenográficas, etc.)", nun repertorio que, ademais, procurou conciliar o recurso ao clásico e á comedia como fórmulas de captación de públicos, coa montaxe de estéticas galegas contemporáneas e autores autóctonos clásicos coma Cunqueiro. Estas cuestións especificábanse nos "obxectivos particulares" que expresaba no seu proxecto de xestión para 1986 e que variaban pouco a respecto dos propostos por Alonso anteriormente:

> •Potenciación da comedia teatral, a comedia musical, o teatro xuvenil, así como a posta en escena dos autores galegos.
>
> •Realización dunha planificación ampla e completa e cara á creación de novos públicos ó traverso, entre outros, dos seguintes mecanismos: reducción especiais nos precios das entradas para centros do ensino, convenios de estactadores con estes centros así como con asociacións culturais, ateneos e demais, organización de charlas e coloquios nos centros de ensino despois do visionado dos espectáculos, ofertas concretas de colaboración con estes centros para-la realización de proxectos teatrais concretos...
>
> •Mantenimiento dos circuitos teatrais de tamaño medio ó traverso das coproducción, e da producción de espectáculos de tamaño doado ou adaptables para os locales dos pobos e vilas pequenas.
>
> •Potenciar a presencia fora de Galicia dos espectáculos producidos polo Centro Dramático Galego […]

E mais un "obxectivo técnico", especificamente profesional, que, unha vez máis, alentaba o compromiso do CDG co sector:

> […] cremos necesario que os profesionais das diversas areas do teatro (figurinistas, escenógrafos, técnicos de escena, etc.) poidan contrastar e perfeccionar as súas laboras co resto dos profesionais doutros centros ou institucións públicas. Para elo arbitraranse un sistema económico en tal sentido.

Tratábase, polo tanto, de cubrir desde o CDG a ausencia de espazos de formación, especialmente no eido técnico. Este aspecto vai tomando importancia progresivamente fronte á cuestión económico-empresarial

en relación coas compañías de iniciativa privada. Ademais, tomando como base o modelo de contratación que Alonso propuxera o ano anterior, Chao propón un presuposto no que se contempla unha considerábel suba salarial aos empregados (tanto persoal do Centro como artistas convidados) e simplifica un tanto o organigrama da institución, estabelecendo a existencia dun único Consello Asesor, e deseñando unha estrutura que será a definitiva.

Ernesto Chao conseguiu o obxectivo de visibilidade que se propuña. Algunhas das montaxes producidas durante o seu mandato cóntanse entre as que tiveron maior éxito de público (por exemplo, *O enfermo imaxinario*, de Molière, dirixido por Eduardo Alonso), ao tempo que isto consolidaba o Centro coma compañía visíbel (tamén nos medios de comunicación) no espazo cultural galego, cousa á que contribuía, tamén, a colección estabelecida en función dun convenio con Edicións Xerais de Galicia, Os Libros do CDG, que viña aproveitar positivamente a tradicional heteronomía do espazo teatral a respecto do literario. Con todo, esa visibilidade centrouse fundamentalmente na distribución e no repertorio xa que as actividades complementarias non sempre chegaron a realizarse, especialmente no relativo á organización de eventos non dramáticos.

O conselleiro Alfredo Conde, dun xeito un tanto repentino (despois de ter ratificado no posto a Ernesto Chao), concedeu a dirección do CDG a Eduardo Puceiro, que se responsabilizou del durante unha temporada (entre 1988 e 1989), coa colaboración da súa directora adxunta Dorotea Bárcena, que se encargaría da dirección en funcións durante un ano, unha vez abandonado o Centro por parte de Puceiro. Iniciaríase así a época máis inestábel da institución.

Segundo declaraba Bárcena nas súas respostas á RGT, o seu obxectivo tamén se baseaba nos presupostos do servizo á cidadanía: "Conseguir que o teatro chegase a unha normalización dentro da sociedade galega e se integrase dunha forma habitual e non excepcional na súa vida cotiá", cousa na que insistía, por exemplo, a realización dunha exposición na Coruña sobre Molière, en febreiro e marzo de 1988.

Pero tamén había unha preocupación polo aspecto profesional: "Conseguir que as novas xeracións de actores tivesen a oportunidade de traballar por primeira vez no CDG" (López Silva, 2004c: 21).

Con todo, o obxectivo principal que Eduardo Puceiro anunciara era outro: amosar o teatro galego fóra de Galicia, rompendo coa prioridade anterior de crear un público para o CDG primeiro dentro de Galicia, sen esquecer a rendibilidade económica e simbólica da exportación dos espectáculos[162]. O proxecto de Puceiro tiña aspectos continuístas no básico (os orzamentos, a petición da publicación dunha lei que recoñecese o CDG como Ente Autónomo, a continuidade coa colección dos Libros do CDG) pero propuña aspectos novidosos coma a creación da figura dun Distribuidor e mais dun Director Adxunto. Lanzaron, ademais, un novo logotivo para o CDG e pretendían crear un Arquivo dentro da institución. Durante este tempo convocaríase por primeira vez o Premio Álvaro Cunqueiro para Textos Teatrais da Consellería de Cultura, con forte implicación do CDG.

Comezara xa, por tanto, unha nova fase nas relacións entre o CDG e a Profesión, facéndose evidente a través deste obxectivo que a adquisición de cotas de canonicidade por parte da compañía pública xa non só operaba no sistema en termos simbólicos, senón en termos económicos e laborais: o CDG supuña xa un espazo de medranza profesional que conduciu a directores coma Dorotea Bárcena a entender que estaba entre as súas obrigas coma servizo público a de ofrecer a "oportunidade" de ocupar posicións centrais no sistema aos actores con talento de Galicia, segundo declarou anos despois a directora, afirmación que contrastaba con que o primeiro presuposto presentado por Puceiro (igual ao da xestión anterior, arredor de 70 millóns de pesetas) aumentaba nun 20% o salario do persoal do Centro (ao que se engadía a figura do "Director Adxunto"), en detrimento dos artistas convidados, cousa que, evidentemente, desgustou aos profesionais.

[162] De feito, na temporada na que conviviron Molière e Cunqueiro, levouse a Madrid *A noite vai coma un río*, e en lugar de levar a Rennes o internacional Chekhov, o CDG optou por programar alí *Almas perdidas*, de Cermeño.

Pero nun proxecto, que se autodefinía como rompedor a respecto dos anteriores, Puceiro non se liberaba da presión do sector no seu proxecto de xestión:

> O Centro Dramático Galego, como todo Centro Dramático Nacional, debe levar á escena espectáculos que pola súa difícil e costosa producción non poden ser asumidos pola iniciativa privada, así como facer partícipes a tódolos profesionais galegos, non soio do teatro senón tamén de tódalas artes que podan contribuir á dignificación da nosa escena.

Na súa proposta de programación, Puceiro propuxo inicialmente *O galán de Occidente* de J. M. Synge, *A longa viaxe dun día cara a noite* de Eugene O'Neill e mais *O retablo de don Cristobo*, de Lorca que procuraba o público infantil e xuvenil. A súa decisión foi profundamente criticada debido a que rompían coa "tradición" de contemplar a autoría autóctona en cada programación do CDG, o mesmo que sucedía cos directores, pois Puceiro tamén pretendía convidar ao arxentino Martin Adgemián a carón de Mario Gas xa que entendía que era máis fácil exportar fóra de Galicia a produción do CDG se se combinaba a autoría non galega coa dirección foránea. Os seus presupostos no proxecto de programación tamén se contradicían coa mesma:

> Despois duns anos de estructuración e asentamento na sociedade galega, debe prantexarse entre os seus obxectivos a participación de todos aqueles profesionais do teatro galego que por unhas causas e por outras non participaron nunca nos montaxes do CDG, así como incorporar a profesionais de recoñecido prestixio do resto do estado español, co fin de intensifica-las colabouracións con outros Centros Dramáticos e lle permita abri-las portas a unha maior presencia nos escenarios de todo o estado e do mundo.

Finalmente, Dorotea Bárcena cedeu ás críticas e mantería a programación da obra de Synge, que sería *O mozo que chegou de lonxe*, dirixido por Mario Gas, que fixo o primeiro *cásting* do teatro galego, e substituiría as outras por *Os espectros*, de Otero Pedrayo. En múltiples conversas e declaracións, Puceiro amosara a intención de realizar unha homenaxe a Manuel Lourenzo, creando o conseguinte receo por parte

dos demais axentes profesionais activos, e esa homenaxe, finalmente, foi substituída pola súa súa designación para dirixir o espectáculo de Otero.

Despois da etapa convulsa que protagonizaron Bárcena e Puceiro, vencellada tamén á inestabilidade política na Xunta de Galicia (a moción de censura coa que González Laxe asume a presidencia do goberno e Alfredo Conde a Consellería de Cultura), en decembro de 1989 accedería á dirección do CDG Damián Villalaín, cunha clarísima vontade de pór orde na institución e de restabelecer as relacións coa Profesión, absolutamente contraria ao nomeamento de Villalaín, quen, ao non pertencer directamente ao campo teatral, era considerado unha sorte de "comisario político" que podería por en perigo aquela promesa de *independencia* que Alonso e Álvarez Pousa puxeran sobre a mesa no *pacto* coa profesión anos atrás[163].

O proxecto de Villalaín foi, de feito, o contrario. Consciente de que o seu obxectivo non tiña que ver tanto coa programación coma coa normalización do funcionamento interno do Centro, Villalaín propúxose desde o comezo un mandato breve no que a súa finalidade sería

> devolverlle ao Centro un funcionamento regular e unha imaxe de organismo serio, a que fora adquirindo, non sen dificultades, durante os mandatos de Eduardo Alonso e Ernesto Chao. Non me propuxen moito máis que iso, que daquela xa era bastante, pois incluía reactivar a relación do CDG non só coa profesión, senón tamén co público, cos medios de comunicación e con outras institucións culturais galegas.

Villalaín non só deseñaría unha programación na que, unha vez máis, se conciliaba a atención ao teatro galego coa montaxe de comedias clásicas que atraesen o público (*O arce no xardín*, de R. Salgueiro, dirixido por R. Cordovani; *Salomé*, de Wilde, dirixido por Vidal Bolaño e John Eastham, e *As Alegres casadas*, de Shakespeare, encenado por Eduardo Alonso), senón que puxo en marcha accións complementarias: a posta en marcha dunha Biblioteca e fondo documental do CDG e a continuidade

[163] Describíao o propio Villalaín: "Fun moi mal recibido por unha parte da profesión. A directiva da Asociación de Actores celebrou unha rolda de prensa na que expresou o seu malestar porque fose nomeada para a dirección do CDG unha persoa que non pertencía ao ámbito da profesión teatral. Expresaban tamén temores sobre a posibilidade de que tras o meu nomeamento houbese un intento de control político do CDG" (López Silva, 2004c: 23).

do convenio con Edicións Xerais de Galicia para promover a colección Os Libros do CDG, e tamén a reactivación da formación desde o Centro[164].

Co fin de restabelecer as relacións coa Profesión, Villalaín recuperou o Consello Asesor, que levaba sen ser convocado desde 1986; nel incluíu os anteriores directores do Centro, a Luís Álvarez Pousa e a Miguel Pernas en representación da AADTEG. Efectivamente, con este programa, Villalaín conseguiría os obxectivos que se propuña ao aceptar a dirección do Centro como el mesmo relataba ao realizar un balance do seu mandato (López Silva, 2004c: 24):

> De maneira que decidín falar coa Asociación [de Actores] e iniciar unha relación fluída e de cooperación con ela. Creo que xa na primeira reunión que mantivemos se disiparon moitos malentendidos, pois había boa vontade tanto pola miña parte como por parte da maioría dos directivos da Asociación. […] Había tamén problemas laborais, pois daquela non existía o IGAEM e nin sequera estaba clara a continuidade do CDG, que dependía da decisión que dun ano para outro puidese tomar o conselleiro en quenda. Os traballadores do CDG vivían, deste xeito, nunha situación case estrutural de inestabilidade e incerteza laboral, daquela agravada polo estado no que se atopaba o Centro. Os orzamentos, por suposto, foron outra batalla que resolvemos ben grazas á boa disposición de Louro e Borreiros. Daquela o Centro arrastraba unha débeda do exercizo anterior en torno a dez millóns de pesetas e desde a Consellaría houbo que facer un esforzo para que esa débeda non deixase debilitados os novos orzamentos. […] E o Consello Asesor foi tamén un elemento moi importante, un nexo entre a Profesión e o Centro. Finalmente, […] aprobamos no Consello Asesor unha importante modificación dos criterios salariais para os actores, estabelecendo categorías que hoxe seguen vixentes e eliminando o absurdo radical igualitarismo que rexía ata ese momento.

Despois de Villalaín, asumiría brevemente a dirección do Centro Dramático Xosé M. Blanco Gil (1991), cuxa actividade se centraría na polémica lingüística do espectáculo, *Yerma*, de Federico García Lorca,

[164] Fíxose un curso de interpretación impartido por Martín Adjemian, un de dirección e outro de escenografía, os dous dirixidos por Francisco Nieva, e mais un de títeres impartido por Peralta del Amo.

que foi un éxito de público. É pouco o que se sabe da xestión de Blanco Gil debido á desaparición da documentación relativa ao seu mandato nos arquivos do CDG e do IGAEM[165], un silencio documental ao que se suma a brevidade do seu polémico paso pola institución. Só no primeiro número do *Boletín* da AADTEG do ano 1990 atopamos un extracto do programa do CDG para 1990 e 1991 (Anónimo, 1990).

O proxecto artellábase arredor de catorce obxectivos que partían de dúas ideas principais: "o CDG ten que ser representativo dunha grande cultura diferenciada e universal como é a cultura galega" e "o CDG será un proxecto de integración de tódolos creadores e profesionais do teatro en Galicia, sen exculsión de ninguén" cuestión para a que se tentaría, segundo o obxectivo 14, "realizar perzas de grande reparto para dar saída ó maior número de elencos profesionais galegos". Blanco Gil daba conta así do vínculo profesional co que que nacera o CDG, alén da súa aceptación do criterio nacional que daba identidade á institución, unha identidade que se amosaba tamén no punto 6, no que sinalaba que era "indispensable e urxente aloxar ó CDG nun espacio físico apropiado para a súa actividade: crear o Teatro Nacional de Galicia". No terceiro obxectivo, con todo, o novo director amosaba a súa intención de contar coa "participación de creadores e profesionais non galegos", e no décimo, sinalábase que as actividades do CDG se deberían difudnir por todo o Estado "e tamén por tódolos países estranxeiros", aínda que especialmente co mundo lusófono (obxectivo 11) e na Unión Europea (obxectivo 12). Os obxectivos cuarto e quinto referíanse á rigorosidade do repertorio, tanto de textos escollidos coma de creadores, e o sétimo apelaba ao outra das grandes áreas de acción do Centro, a procura dos públicos, especialmente entre os máis novos. No obxectivo número 8, Blanco Gil amosaba a intención de "fomentar a creación da Escola Superior de Arte Dramático de Galicia", unha medida que se vería complementada con outras relativas ao "desenvolvemento teatral de Galicia a tódolos niveis", insistindo, así, na súa capacidade institucional para intervir en todo o sistema teatral.

[165] Para este traballo, tentouse, infrutuosamente, contactar co director.

Canto ao repertorio, Blanco Gil propuña no obxectivo 13 abordar o repertorio universal, clásico e contemporáneo "valorando de xeito especial a dramaturxia galega", nun equilibrio que se cumpría para a programación dese ano 1990: *Yerma*, dirixida por el mesmo, e traducida por Miguel Anxo Fernán Vello, e *A casa dos afogados*, tamén de Fernán Vello, dirixida por Manuel Lourenzo. Para 1991, propuña unha montaxe de *Cada un, súa verdade*, de Luigi Pirandello dirixido por Maximino Keizán, obra que remataría herdando, xa nun novo mandato, Manuel Guede, e sinalaba "proxectos en estudio": *Azos de esguello*, de Euloxio Ruibal, dirixido por Xan Cejudo; *Romeo e Xulieta* e *Palabras de Víspera* de Álvaro Cunqueiro, con intención de homenaxealo no X aniversario da súa morte; a montaxe dunha ópera de cámara contemporánea en coprodución coa XOGA; a produción d'*O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca*, dirixida por Blanco Gil, dentro da homenaxe do décimo cabodano; e, por último, "coproduccións con compañías privadas de Galicia e tamén do resto de España e países extranxeiros".

Nese mesmo ano de 1991, o Conselleiro Daniel Barata ofrecería a dirección do CDG a Manuel Guede, "neno prodixio" de Ribadavia á fronte dunha compañía importante en Ourense, Caritel. Guede pemaneceu na dirección do CDG durante 14 anos. O seu mandato, por ser o máis longo, é o que presenta unha maior definición nas etapas e unha posibilidade de valoración no cumprimento dos obxectivos que non é posíbel analizar nos demais proxectos de dirección, fóra de casos concretos coma as finalidades que se propuñan Alonso e Chao ou Villalaín (pór en marcha a institución e normalizar o seu funcionamento tras unha fase de crise, respectivamente). O de Guede é, ademais, despois das dúas primeiras xestións, o único caso no que a dirección do Centro funcionou cun proxecto definido (mesmo fisicamente) que atendía a tódolos aspectos imprescindíbeis nunha dirección global: xestión, estrutura, persoal e repertorio. Este último aspecto será o que máis nos interese, pois atopamos nel unha formulación en termos teóricos da posición e as funcións dun Centro Dramático coma compañía pública no sistema teatral galego, baixo a clara intención de definilo nos parámetros do "teatro nacional".

En efecto, Manuel Guede accedía ao cargo coa firme decisión de converter o CDG nun "teatro nacional" coas características que xa temos comentado (*vid.* 2.1.2.1). Escribiría, cun fin político-teatral xeral que procuraba non referirse exclusivamente ao CDG, un documento de 56 páxinas titulado *Proxecto refundacional para o Centro Dramático Galego. Por unha transición radical*, texto que Guede defendeu na Comisión de Educación e Cultura do Parlamento de Galicia o día 27 de febreiro de 1992 debido á solicitude de comparecencia feita polos grupos parlamentarios BNG e Grupo Mixto[166]. É a primeira vez (e polo de agora a única) que un director do CDG expón o seu proxecto ao debate parlamentario.

Nese documento, Guede partía da idea de que a traxectoria futura do CDG dependería de decidir o que se quería que fose a institución:

> […] se se quere que sexa unha fábrica de espectáculos, simplemente, ou se se opta por un Centro que promova feitos teatrais que poidan remover e dinamiza-la vida das artes escénicas do noso país, pagado por tódolos contribuíntes, […] e capaz de asumir un elevado e imprescindible nivel de risco.

Pero o CDG, nese momento no que o asumía Guede, expúñase aínda a outro reto, este de carácter administrativo: a súa integración no IGAEM, que, para o director, debería facilitarlle un maior e mellor diálogo co resto do sistema, artellándose, desde a súa posición canónica, a favor do resto da produción. Propúñase, así, que o CDG impulsase "un teatro alternativo e de produción privada" onde "formarse, investigar e equivocarse non sexa unha empresa suicida", pero que tamén representase "un teatro público que afronte tarefas indeclinables como o patrimonio dos clásicos, o rescate da nosa dramaturxia nacional e a invención dun signo teatral contemporáneo". Velaí os tres eixos que guiarán a selección do repertorio durante os catorce anos do mandato de

[166] Concretamente, eses grupos parlamentares (integrados polos partidos BNG, CG e PSG-EG) solicitaban a comparecencia "perante a Comisión IV de Educación e Cultura do Director Xerente do Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais (IGAEM) e mais do Director do Centro Dramático Galego, para explicaren a política seguida até agora nos departamentos da súa responsabilidade e as previsións de programación e actividades" Asinaban a solicitude, a 3 de febreiro de 1992, os respectivos portavoces do BNG e PSG-EG, Xosé M. Beiras Torrado e Camilo Nogueira, e mailo deputado de CG Santos Oujo Bello.

Guede: a atención aos clásicos universais, a produción da dramaturxia galega tanto actual coma tradicional, e a pescuda nas dramaturxias contemporáneas. Guede buscaba, así, "ofrece-lo máis preciso deseño dun servicio público, sen renunciar á ambición de enche-los teatros".

Vemos, por tanto, que, este proxecto de dirección para o CDG estaba fundamentado nunha conceptualización do teatro coma *servizo público* que xustifica tanto a súa expresión comercial coma a súa vontade experimental. Alén diso, a reivindicación de Guede co seu proxecto trataba de superar as barreiras orzamentarias para reclamar unha verdadeira vontade política global de planificación teatral que contribuíse a mellorar a situación do teatro galego, cuestión que daría lugar ás rendibilidades económicas e simbólicas.

Nese proxecto global, Guede sinala tres liñas de actuación que tería que ter en conta o IGAEM e coas que o CDG contribuiría desde a súa posición de compañía canónica:

a) A acción formativa.

b) O reenfoque dos obxectivos para a promoción e dignificación do teatro.

c) O programa de acción, xestión e investimentos teatrais para o CDG.

En primeiro lugar, propón un "proxecto global de acción educativa" no que, xa en 1992, Guede falaba da "vella aspiración do teatro galego da creación e dotación institucional dun Centro Galego de Ensino e Experimentación das Artes Escénicas". Efectivamente, el mesmo había implicarse activamente, despois, en tódalas iniciativas de reivindicación dese centro de estudos en Galicia, iniciativas que culminaron na creación, en 2005, da ESADG. Mentres iso non chegase, propúñase desenvolver liñas encamiñadas a paliar ese baleiro: organización de cursos de teatro, xornadas e seminarios en colaboración coas asociacións profesionais e coas Aulas de Teatro das Universidades; elaboración de unidades didácticas dos espectáculos institucionais; gravación en vídeo dos espectáculos do CDG e abrir unha rede de

distribución aos centros de ensino; elaborar un plan de difusión (que contaba tamén cun tempo semanal na TVG) no que se consideraba a posíbel realización do que hoxe chamariamos un mapa das artes escénicas, e a creación dun "Centro Galego de Biblo-Documentación Teatral, Arquivo Escenográfico, Sonográfico e Videográfico" que, despois, se materializaría, non no CDG, senón no IGAEM, baixo o nome de Centro de Documentación das Artes Escénicas de Galicia[167]. Para este obxectivo formativo, Guede tamén falaba da creación dun boletín do CDG e dunha liña editorial especializada, así coma a creación dunha revista trimestral das artes escénicas e a danza, idea que se recuperou, no IGAEM, en datas moi recentes.

Debemos deternos nesa "liña editorial especializada" que Guede puña ao servizo dun repertorio no que "non se pode apraza-lo compromiso da traducción e publicación en galego dun auténtico repertorio de clásicos universais" e que, ademais, paliase ausencias no ámbito do ensaio e a investigación teatral[168]. Efectivamente, el mesmo poñería en marcha esa colección de libros que, editando as obras

---

[167] No Anexo I ao *Proxecto*, o autor propuña un Centro de Documentación integrado no IGAEM e baseado no Centro de Estudios e Documentación das Artes do Espectáculo e a Comunicación do Institut del Teatre de Barcelona e o Centro de Documentación Teatral do INAEM, seguindo as normas da Societé Internationalle des Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle. Para este Centro, indicábase que comezaría integrando a bilioteca, arquivos, videoteca e material documental dos que dispuña o CDG, pero que debería ir integrando e catalogando novos fondos e encetando liñas de investigación que permitisen a recuperación, restauración e difusión de documentos sobre o teatro e as demais artes escénicas de Galicia nunha clara vontade de rescatar a memoria teatral do país.

[168] No Anexo 2, propuña un inventario de autores e pezas a incluír nunha colección de estudos teatrais e unha Colección de versións de clásicos universais. No listado, xa se vían os intereses de repertorio do director e, así mesmo, a clara relación deste cunha vontade nacional no mesmo. Entre outros, falaba da necesidade de traducir os clásicos gregos e romanos, Machiavello, Goldoni, Gozzi e D'Annunzio, Pirandello, Passolini, Dario Fo, Lessing, Lenz, Goethe, Schiller, Tieck, Von Kleist, Buchner, Hauptmann,Von Hofmannsthal, Wedekid, Kaiser, Brecht, Max Frisch, Dürrenmat, Grass, Hacks, Peter Weiss, Handke, Heiner Müller, Musil, Canetti, Marlowe, Shakespeare, Ben Jonson, Bernard Shaw, D. H. Lawrence, John Priestley, Auden, Eliot, Pinter, Virginia Wolf, Gogol, Ostrovsky, Turgeniev, Puskin, Lermontov, Vishnevsky, Tolstoi, Bulgakov, Gorki, Maiakovski, Chejov, Nabokov, etc. Había, ademais un "Repertorio urxente do teatro galego" que reivindicaba a publicación, debidamente coidada, de tódolos textos clásicos do teatro galego: *Entremés famoso..., A casamenteira* de Bieito Fandiño*, A Fonte do xuramento*, de Francisco Mª de la Iglesia*, A torre de Peito Burdelo* de Galo Salinas*, A ponte* de Lugrís*, O fidalgo*, de San Luís Romero*,* unha *Antoloxía de pezas breves* de Lameiro; de Cabanillas, *O mariscal,* e de Cotarelo, *Lubicán*; *Nouturno de medo e morte* e *Os evanxeos da risa absoluta*, de Vilar Ponte, *A tentación* de Uxío Carré e *Noite de ruada* e *O pecado alleo* de Leandro Carré, *A lagarada* e *O desengano do prioiro* de Otero, obras de Blanco Amor coma *Proceso en Jacobusland* e *O cantar dos cantares*, *A morte de Lord Stäuler*e *Matria*, de Álvaro de las Casas; de Fole, *Pauto do demo*, *Taberna sen dono* e *O ferreiro de Santán*, de Varela Buxán e *A revolta*, de Mariñas del Valle. Alén diso, propuña a recuperación das obras inéditas vencelladas a concursos, que poderían recollerse, reunificarse e catalogarse no Centro de Documentación. Ese traballo, está aínda por facer.

representadas polo CDG, recollía un traballo de investigación sobre cada unha delas e o seu autor. Pero interésanos salientar que, para o director, este aspecto estaba vencellado á creación dun "Teatro Nacional Galego que asuma plenamente a verdadeira función do teatro institucional e público, orientado preferentemente á produción artística de prestixio en tódalas artes escénicas".

Esa foi, en última instancia, a premisa que guiou todo o mandato de Manuel Guede e que el mesmo reivindicaría en múltiples ocasións. Un lustro despois deste primeiro proxecto, aínda reivindicaría con tons de manifesto (Guede, 1997: 95):

> O teatro, tal e como nel cremos, tal e como nel militamos, vai inevitablemente vencellado á esencia mesma da identidade nacional. De tal xeito que a nación ten, ó longo do seu devalar histórico, o teatro que merece.

E, algo máis adiante, engadiría,

> Por distintas razóns, nin Precursores, nin Rexionalistas, nin os Nacionalistas das Irmandades puideron senta-las bases que permitisen trazar esa demarcación precisa na que, xeneración tras xeneración a historia da escritura escénica galega tivese unha tradición na que se instalar, que testar ós seus continuadores xunto coa chave que lle fose abrindo as portas do "Teatro Nacional Galego" […] E a nosa xeneración debe de se dispor á disciplina de recupera-la memoria legada, polo demais escasa, non como conmemoración senón como revelación. E simultaneamente propoñe-lo seu propio legado, a súa propia ollada, a súa propia e intransferible maneira de singularizarse. De ser dun tempo e dun país. […] non houbo na historia do teatro galego un momento no que se desen mellores condicións como o actual.

Ese texto amósanos a convición do director do CDG de que as institucións, a compañía pública en concreto, eran as depositarias dun "reto" tradicional, histórico xa, na cultura galega: o de crear un teatro nacional con todo o que iso conleva a efectos de cohesión identitaria, desenvolvemento cultural e afirmación simbólica e ideolóxica. De aí que

todo o seu proxecto, e as súas decisións ao longo dos 14 anos de mandato, xirasen unha e outra vez sobre a mesma idea[169].

Canto ao apartado b) das liñas do seu proxecto, Guede falaba dunha "planificación imaxinativa e de reconversión teatral para procura-las fórmulas axeitadas que posibiliten o que alguén […] denominou 'a concentración parcelaria do teatro galego'". Neste sentido, Guede fai unha proposta ben clara: tendo en conta as tres liñas de repertorio que máis arriba propuxera para o teatro institucional —dramaturxia universal, dramaturxia clásica galega e teatro contemporáneo—, el entende que o CDG deberá asumir as dúas primeiras, de xeito que o resto do teatro público (IGAEM) terá que incentivar e promover que as compañías de iniciativa privada produzan a terceira opción, isto é a dramaturxia galega contemporánea.

En realidade, Guede entendía que as estéticas contemporáneas precisarían dunha unidade de produción específica do estilo do Centro de Nuevas Tendencias Escénicas que por aquela altura funcionaba en Madrid, dirixido por Guillermo Heras. Dado que en Galicia non sería sensato cargar un recén creado IGAEM cunha nova unidade de produción, Guede propuña que esa *obriga institucional* cara á pescuda estética nas liñas máis contemporáneas se resolvese a través de fortes incentivos directos ás compañías privadas ou a través da coprodución ("produción asociada"

[169] Francisco Pillado, nunha entrevista realizada en nome do BNG para a revista de Teatro do Noroeste en 1997, tamén falaba da construción do CDG como teatro nacional e expresábao en termos de repertorio e de espazo físico (acababa de empezar o proceso de acondicionamento do Salón Teatro): "En certa medida, xa se está facer con algúns autores, digamos, clásicos como Otero Pedrayo, Rafael Dieste, Armando Cotarelo e, parece ser que, agora están en proxecto montar 'O bufón d'el Rey", de Vicente Risco. […] Mais sería necesario ocuparse dalgúns dramaturgos contemporáneos" (Gómez, 1997: 40). Unha persoa ben diferente e noutro contexto, Ricard Salvat, nunha tertulia organizada e publicada no número 4 da revista *Citania* e titulada "A Cultura: futuro e presente. Alonso Montero – Salvat – Díaz Pardo", comentaba a importancia do proxecto nacional(ista) de Guede para o CDG: "[…] a desesperación miña dos últimos 25 años é que non se creou un auténtico teatro nacional. O que máis se achegou foi Guede aquí, pero logo el ten unha incapacidade total de colaboración. Agora, por fin, polo menos, logrou que o Centro Dramático Nacional programe coma rompeondas de tódalas Españas. […] Cando o do Cunqueiro, eu pensei que ese espectáculo malo non era. Era lóxico que ese espectáculo o levasen a Madrid, e que a Fraga lle interesase levalo. Levouno a Lisboa, pero non o levou a Madrid. Entón eu pregunto qué clase de teatros nacionais estamos facendo. Son unha especie de competición fea á empresa privada: traballan polas mesmas garantías da empresa privada pero con tódalas facilidades e ningún dos inconvenientes. E en Madrid a primeira vez que se dá un paso adiante é ós 27 anos de democracia, que se fai un Castelao. Vou alí e dígolle á xente: 'Por fin entendestes o que ten que ser un teatro nacional', e dinme, 'Ah, non sabes as dificultades que houbo'. […] O bo sería que se representase en galego, alomenos unha semana ou dúas, e despois en castelán, pero ben, xa é moito pedir".

mediante concurso público). O director denomina esta liña e produción "Teatro Inaugural". Deste xeito, o CDG podería centrarse na produción de clásicos universais e galegos, no estilo das compañías nacionais tradicionais e, ata certo punto, máis comerciais, ao tempo que a obriga institucional cara ao teatro contemporáneo estaría saldada:

> Parece evidente que se o IGAEM, ó través do 'Teatro Inaugural' propicia dúas producción por ano, máis outras dúas producción por ano por parte do CDG, estaríase en condicións de estabilizar e concentrar a un sesenta, setenta por cento da profesión teatral, o que permitiría unha unificación de esforzos, unha clarificación de obxectivos, unha planificación de calendario institucional e un nivel de calidade que propiciaría o desenvolvemento duns circuítos de exhibición de interese público e con competitividade. […] quedaría un trinta, corenta por cento restante (o que pode representar un total de seis ou sete compañías) dispostas a acollerse ás axudas á distribución ou compra de espectáculos, e este número xa permitiría introducir un criterio de rigor e calidade na selección e valoración dos proxectos e non a fórmula política de café con leite para todos.

Velaí, unha vez máis, a preocupación polas condicións laborais da Profesión. Consciente de que a xestión do CDG estaba no punto de mira do sector teatral en xeral e dos colectivos profesionais en particular (non esquezamos que o *Proxecto*, ademais, se presenta ante o Parlamento), Guede introduce habilmente a cuestión profesional como "responsabilidade" dunha institución pública que se encontra inmersa en todo un sector empresarial co que non só non debe competir, senón que ademais, tradicionalmente, lle rende contas das súas decisións. Pouco a pouco, iso ía ir mudando, ata o punto de que é nesta fase na que a independización do CDG a respecto da Profesión é maior, malia as polémicas e debates entre a institución e o sector e malia a *macrocefalia* coa que Guede ten definido a presenza do CDG no sistema teatral galego. Non é casual, polo tanto, que as tensas (progresivamente) relacións entre o sector e Manuel Guede non animasen a este a convocar o Consello Asesor do CDG nos catorce anos nos que estivo á fronte da compañía.

É certo que esta do "Teatro Inaugural" era unha proposta discutíbel, pero amosaba unha intención de programación clara e unha

consciencia firme de que unha política teatral ía máis alá da programación do seu teatro público. En certa maneira, a xestión do CDG deseñada por Manuel Guede ata 2005 foi coherente con este propósito, como veremos ao falarmos dos repertorios, pero tamén é certo que o incentivo específico á dramaturxia galega nas compañías privadas non chegou dunha maneira tan concreta como Manuel Guede propuña (o criterio do IGAEM foi sempre deixarlles liberdade de escolla e avaliar para a subvención os proxectos en si mesmos). Debido a isto, seguramente, foi polo que o director foi integrando na programación as obras dalgúns dos dramaturgos galegos contemporáneos, se ben é certo que non optou polas propostas máis arriscadas, senón por aqueles que elaboraban un teatro máis clásico e, por tanto, consecuente co resto do proxecto de repertorio que o director, como amosa este documento, tiña moi claro desde a súa entrada na institución.

Finalmente, coa terceira liña de acción, o programa de acción, xestión e investimentos específicos para o CDG[170], Manuel Guede facía unha proposta concreta de programación na que o CDG

> podería deseñar un proxecto de actuación no que —sen esquece-la súa condición de vangarda do movemento teatral galego— se lle permitise, sen urxencias ó redor de condicionantes supletorios engadidos, erguer unha programación oficial de prestixio que saiba combina-lo rescate da mellor literatura dramática galega […] coa incorporación idiomática e artística de autores estranxeiros de raigame clásica á nosa cultura, a galeguización dos cales, en versións teatrais desprexuizadas anque respectosas, deben de servir de estímulo e fórmula de prestixio para atraer cara ó teatro galego a públicos tradicionalmente indiferentes.

Un dobre obxectivo guiaba este *Proxecto*: o deseño do repertorio e a captación de novos públicos.

[170] A solicitude de comparecencia, en realidade, pedíalle só que expuxese a programación para ese ano, e por iso, na parte final do proxecto, sinala a intención de pór en escena *O soño dunha noite de verán*, de Shakespeare, dirixido por Eduardo Alonso (que finalmente se titulou *Unha noite de verán*) e mais *A lagarada*, de Ramón Otero Pedrayo, que dirixirían Camilo Valdehorras e Pere Planella. Para as producións asociadas en función do "Teatro Inaugural", propuña *Azos de esguello*, de Euloxio Ruibal e *Saxo Tenor*, de Roberto Vidal Bolaño, ambas premiadas co premio Cunqueiro de Teatro convocado polo IGAEM e que, finalmente, non chegaron a ser nin producidas nin coproducidas polo CDG.

Canto ao repertorio, este procuraría tamén, no relativo ás montaxes, atraer directores de escena nos que tamén se dese a oscilación dentro-fóra. Tamén neste sentido, a xestión de Guede foi dando paso aos principais directores galegos (agás ausencias elocuentes, fundamentalmente no sector máis "alternativo") e convidando a directores de sistemas teatrais veciños coma Guillermo Heras, Alexandra Moreira da Silva, Pere Planella, Helena Pimenta, José Martins, Rui Madeira ou Jean-Pierre Sarrazac. Supostamente, esas tensións e eses diálogos, nunha coidada selección do repertorio, darían lugar á ampliación dos públicos, igual ca unha revisión do programa de exhibición (racionalizar a itinerancia e os calendarios) e unha reformulación dos espazos que o levou a facerse, en 1999, cunha sede para o CDG no compostelán Salón Teatro. Vencellada con isto estaría, tamén, unha preocupación pola proxección do CDG fóra de Galicia, obxectivo que Guede puxo en marcha unha vez que o Centro tiña sede propia á que puido convidar outras compañías institucionais. O proxecto comezou cunha liña de diálogo coa lusofonía, baixo a crenza de que o norte de Portugal é o espazo de proxección natural para o teatro galego e *en* galego. Esa programación específica chamouse "Camiños Teatrais" e trouxo a Compostela espectáculos de compañías de Viana do Castelo e de Braga dirixidos por aqueles que tamén habían encenar producións do CDG. Despois, Guede procuraría tamén unha liña de diálogo co teatro institucional español que, non exenta de polémica, daría lugar á coprodución co CDN, en 2002 da obra de Castelao *Os vellos non deben de namorarse*, que, en tradución de Alonso Montero, se estrearía en Madrid.

O interese polos novos públicos, vinculado á dificultade de atraer os espectadores a unhas montaxes que non lograban acadar os picos de público dos anos oitenta, foi medrando nos obxectivos da xestión de Manuel Guede que, en 2004, tomaba a decisión de lanzar o CDG na procura do público infantil a través da produción da obra do recentemente falecido Carlos Casares, *As laranxas máis laranxas de tódalas laranxas*. O CDG convertíase así no primeiro teatro público de España que incluía unha programación para a infancia no seu repertorio.

O cambio de goberno de 2005 trouxo consigo o cese de Manuel Guede e a incorporación de Ánxeles Cuña á dirección do CDG, cunha vontade clara de integrar a ollada feminina nunha institución na que as mulleres estiveron tradicionalmente ausentes agás a excepción de Dorotea Bárcena. A directora de Sarabela, de feito, realizaba unha proposta de corte feminista que se amosaba claramente nas opcións de dirección: os dous únicos espectáculos que chegaron a estrearse baixo o seu mandato eran dirixidos por mulleres: o infantil *A cabana de Babaiagá*, de Paula Carballeira, e *Illa Reunión*, de Ana Vallés, que ademais saldaba a conta pendente do CDG coas dramaturxias contemporáneas e fronteirizas habitualmente denominadas "alternativas". Ademais, toda unha programación arredor do teatro e a muller que convertía marzo no "mes violeta", non chegou a poñerse en marcha debido á repentina dimisión da directora, a comezos de 2006.

Tras ela, nomeaban outra vez unha muller, Cristina Domínguez, procedente doutra das compañías máis solventes do panorama teatral galego, A Factoría Teatro. Cunha vocación máis xestora e menos simbólica, Cristina Domínguez propón uns obxectivos que non ocultan a preocupación por dous eixos fundamentais: os públicos e as dramaturxias contemporáneas. Así, é prioritaria "a realización dunha programación escénica que faga posible que o espectador da nosa comunidade teña unha visión completa do panorama dramático contemporáneo"[171]. Por isto, a programación susténtase nas seguintes liñas:

> •A representación dos grandes repertorios dramáticos clásicos, galegos e internacionais, postos ao día e enfrontados á realidade dos nosos coetáneos.
>
> •A representación dos grandes repertorios dramáticos contemporáneos, galegos e internacionais.
>
> •A residencia dun dramaturgo galego na tempada teatral.
>
> •A posta en escena de espectáculos destinados ao público infantil e familiar.

[171] Nas referencias ao actual proxecto de dirección cito pola información proporcionada na páxina web do CDG: www.igaem.xunta.es/cdg

- O apoio e a apertura a outros xéneros artísticos e manifestacións parateatrais —o circo, a danza, a performance, expresións vocais-musicais...—.

Hai, como vemos, un interese por non descartar ningunha liña de repertorio e por manter a promoción dos públicos infantis e familiares que encetara Guede, pero, como novidade, o último punto dános a clave que caracterizará o obxectivo persoal de Cristina Domínguez na súa proposta de xestión: a apertura do Centro a outras linguaxes artísticas e a indagación na contemporaneidade e as súas rupturas estéticas. Deste xeito, a intención é amosar publicamente unha imaxe renovada que se oriente, ante todo, á conquista de novos públicos, de xeito que o CDG se converta en "referente da produción dramática feita en Galicia, e do Salón Teatro, a través dunha programación sistemática, plural e de recoñecida calidade".

Pero Domínguez tamén se propón obxectivos de carácter creativo e profesional. Non era un segredo para ninguén que as relacións entre o CDG e a profesión estaban practicamente rotas á súa chegada, sobre todo despois da fonda fractura provocada pola polémica arredor do espectáculo Valle Inclán 98, da que falaremos despois. Facíase necesario, por iso, encetar liñas de acción que, sen contradicir os obxectivos anteriores sobre o repertorio contemporáneo e o público, recuperasen o trato cos creadores. Neste sentido, Domínguez recupera a fórmula das coprodución (o espectáculo *Kamikaze*, coa compañía circense Pista Catro), solución xa tradicional para o estabelecemento de vínculos entre o Centro e o sector teatral, do mesmo xeito que o Consello Asesor, que Domínguez recupera (non fora convocado desde o mandato de Damián Villalaín, en 1990), formado por Manuel Lourenzo, Afonso Becerra, María Xosé Mariño, Carmen Domech e Xesús Ron. Pero, unha vez máis, este restabelecemento das relacións coa Profesión canalízase a través da apertura do CDG ás "actividades complementarias" que se recollían na Orde do 8 de abril de 1986. Deste xeito, Domínguez pon en marcha un Centro de Creación Dramática Contemporánea que trata de revitalizar, desde o CDG, a produción dramática autóctona, e, así mesmo, enceta a utilización do Salón Teatro como espazo de programación que non só

exhibe as producións propias e coproducións; así, teoricamente podería conseguirse, tamén, dun maior achegamento do Centro aos públicos da cidade que lle serve de sede, aínda que, na práctica, o Centro de Creación Dramática cun Seminario Permanente, foi un espazo estritamente creativo-profesional que tivo como proxección o espectáculo *A piragua*, producido por Cándido Pazó, o autor en residencia vencellado ao Centro, e o experimento de creación colectiva Drama3, no que en 2008 crearon o espectáculo *Estigmas* o director Daniel G. Salgado e os dramaturgos Rubén Ruibal, Vanesa Sotelo e Jacobo Paz. Os obxectivos dese espazo de creacion son, para Domínguez:

> • O fomento do intercambio de coñecementos e a apertura dos nosos creadores e creadoras a outras experiencias escénicas, no ámbito nacional e internacional.
>
> • O apoio a proxectos de investigación en novas linguaxes escénicas.
>
> • O achegamento a outras disciplinas artísticas que hoxe en día comezan a estar ligadas ás artes escénicas.

Alén desa vocación contemporánea no repertorio (Domínguez estréase cunha obra de Koltès que ela mesma dirixe), o proxecto de captación de públicos tamén se dá a través dunha liña que tamén comezara Guede, pero na que agora se insiste especialmente: a introdución do teatro no sistema educativo, a través dunha liña pedagóxica na que a apertura do Salón Teatro a funcións especiais para centros educativos se complementa coas guías didácticas dos espectáculos e cun programa de visitas ao Salón Teatro.

Tras este percorrido polos proxectos de dirección do CDG, podemos estabelecer unha serie de constantes que aparecen e reaparecen, configurando as que serán as liñas xerais da xestión do Centro e, tamén, os seus principais problemas.

A preocupación pola creación de públicos é fundamental para entender as primeiras épocas da institución pois, alén da necesidade de normalizar unha actividade profesional, está a conciencia de que esa Profesión non é nada sen un público tradicionalmente afastado do teatro galego.

Esa preocupación polo público, vencellada á preocupación polas relacións coa Profesión serán os piares que guíen as tomas de decisións en maior ou menor medida ao longo dos case vintecinco anos de existencia do Centro. A íntima relación destes dous aspectos débese a algo evidente: a un teatro público demándaselle a conquista duns espectadores que non só sosterán e darán lexitimidade á compañía institucional, senón que tamén servirán para soster economicamente todo o teatro producido en Galicia.

En segundo lugar, a construción dun repertorio de referencia é, evidentemente, o obxectivo das sucesivas programacións, aínda que en cada caso pode variar o que se considera susceptíbel de entrar no canon. O debate sobre a consagración dunha dramaturxia canónica galega fronte ao canon universal está presente desde a propia fundación do CDG, un debate que procede, loxicamente, do seu compromiso coma institución do goberno galego a prol da produción autóctona onde cabe, tamén, a promoción da tradución, a adaptación e, en definitiva, o diálogo intersistémico. Mais esa produción galega debía priorizar os novos dramaturgos ou os clásicos? Cada xestión, como imos ver de seguido, tivo as súas razóns para entender un proxecto ou outro, mesmo ambos. Alén diso, adoita predominar o equilibrio entre a montaxe de autores foráneos traducidos e adaptados e a promoción de autores galegos, tanto contemporáneos coma históricos.

Por último, a promesa de independencia que Álvarez Pousa e Eduardo Alonso realizaban aos profesionais cando estabeleceron con eles o pacto que lles permitiría pór en marcha o CDG contribuíu seriamente a que as relacións do Centro con outras institucións do sistema cultural galego fosen pouco fluídas, tendo en conta, ademais que en virtude da Orde do 8 de abril de 1986, o CDG só gozaba de "plena autonomía artística e de creación" e non da autonomía administrativa que permite a toma de decisións no nivel interinstitucional público. Fóra do ámbito editorial, co que si se estabeleceron convenios que garantían a publicación de obras, e fóra do IGAEM ou da Consellería de Cultura, loxicamente, o certo é que a introdución do CDG no tecido cultural de

Galicia a través das demais institucións foi nula, e a súa capacidade para proxectarse fóra de Galicia só se deu nunhas poucas ocasións, e sistematizouse a través das coproducións dos tres primeiros anos e da liña de diálogo co norte de Portugal estabelecido por Guede. A visibilidade do CDG e a súa presenza no campo cultural galego débese, na miña opinión, á súa capacidade referencial para representar *todo* o teatro galego, e non a unha verdadeira interacción cos demais axentes culturais do país, cousa á que non contribuíu, tampouco, que o CDG estivese permanentemente inmerso na polémica.

3.4.2.4 A procura dos públicos e o capital simbólico do repertorio

Xa comentamos que unha das grandes preocupacións dos sucesivos xestores do CDG foi o achegamento do público a unha institución que, coma o resto do teatro e malia a súa privilexiada situación como cabeza visíbel nos medios de comunicación, acusaba a deserción dos espectadores baixo múltiples parámetros a miúdo vencellados aos prexuízos (*contra* o galego) derivados do conflito lingüístico e cultural. É tradicional, por tanto, que o CDG poña en marcha estratexias de captación de espectadores que, por regra xeral, non se basearon nun plan específico de atracción de públicos, senón no deseño de repertorios, fundamentándose en criterios de gusto (a tendencia á comedia, por exemplo) máis supostos ca empiricamente comprobados pois, ata hai moi pouco, a institución non contaba cun estudo de recepción realizado cientificamente. O certo é que as políticas de redución de prezos e, sobre todo, a promoción dos espectáculos do Centro no mundo do ensino foron as estratexias máis habituais postas en marcha, e as campañas de publicidade (máis alá dos anuncios dos espectáculos na prensa) tampouco foron habituais quizais porque uns presupostos axustados impedían o gasto en promoción que esixiría unha campaña de captación feita con verdadeira vontade de incidencia nalgún *target* de públicos, unha incidencia que se amosou produtiva (e rendíbel)

cando a campaña si se realizou, como demostrou a campaña infantil para *As laranxas...*.

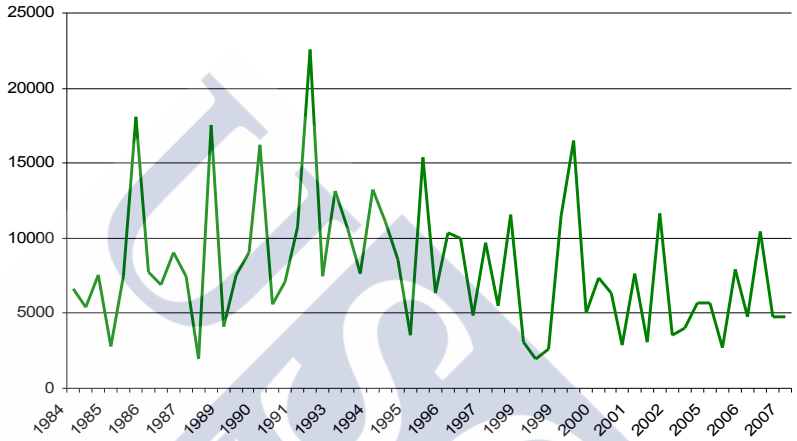
A relevancia pública do CDG desde a súa creación, deu un xiro copernicano á relación entre os públicos e o teatro galego, especialmente no relativo a unhas elites sociais que adoito acudían ao teatro en castelán pero non na lingua propia. Nese sentido, tiveron moito que ver os responsábeis do goberno da Xunta naqueles primeiros anos, cuxa presenza, en palabras de Biscaínho (2007: 417) definía coma unha "verdadeira revolución para un teatro que nacera ligado ás posicións nacionalistas e de esquerdas". É significativo, neste sentido, que un dos primeiros debates xurdidos arredor da programación do CDG tivese que ver con outro que xurdira nas primeiras Mostras de Ribadavia: teatro para as elites *vs.* teatro popular. Tratábase dun debate que mesmo chegou ao Parlamento de Galicia, e que xurdía da identificación da primeira temporada do CDG (*Woyzeck*, *Agasallo de sombras*...) co teatro para as elites, e a segunda (*Os vellos non deben de namorarse*, *Follas Novas*) co teatro popular. Eduardo Alonso saía ao paso nun artigo publicado en *La Voz de Galicia* (14-III-1985) en termos que daban conta da súa preocupación pola construción dun público que, en certa maneira, superase esas fórmulas simplificadoras e aprendese a aprezar o repertorio teatral en termos de construción cidadá:

> […] hai que recoñecer que nun momento dado e nunha sociedade dada un tipo de teatro pode interesar só a certos núcleos reducidos e que outro tipo de teatro pode interesar, polas razóns que sexa, a capas sociais moito máis amplas, e que entre un e o outro hai unha inmensa gama de posibilidades e matices. E se ben unha compañía teatral do tipo que sexa debe, se quere estar en consonancia coa sociedade na que desenvolve o seu labor, estar moi atenta ás necesidades teatrais desta, no caso dunha compañía de financiación pública como é o caso dun Centro Dramático, este deber tense que transformar en obriga prioritaria. E ó teatro, unha vez perdida a súa función catártica, pídeselle dende a sociedade actual que cumpra a función de "divertir" no senso máis puramente brechtiano do termo. […] Xa que logo de pretendermos normaliza-lo teatro nunha sociedade será preciso, e como pasos básicos, por unha banda consolidar unha profesión

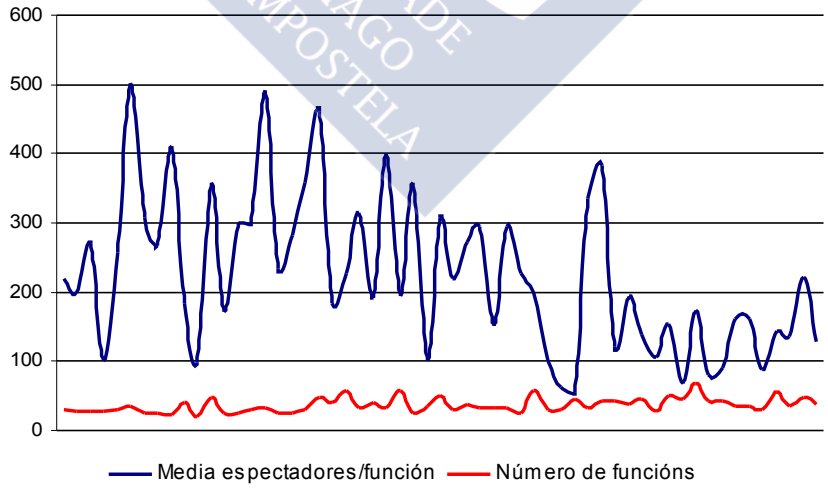
> teatral dinámica, creadora, articulada e con amplos e sólidos coñecementos técnicos nos seus cometidos e pola outra consolidar un público habitual, habituado e crítico para o teatro.[172]

O certo é que, igual ca o resto do teatro galego, tamén o CDG acusou unha progresiva caída dos índices de público que contrasta coas primeiras montaxes, aínda que a evolución deses públicos nunca foi realmente constante. Vexámola:

Espectadores do CDG desde 1984



Espectadores do CDG por función



Fonte: Elaboración propia

[172] O artigo rematata de maneira elocuente: "É lóxico, de tódolos xeitos, que a núcleos de poder político e a núcleos de creadores de opinión, que se moven dentro e en función do magma social, lles guste máis a programación do 85 e que a certos sectores do teatro profesional lles guste máis a do 84, mais tanto unha coma a outra son pasos imprescindibles para consolidar, se nos deixan tirios e troianos, unha alternativa de teatro público en Galicia".

En termos xerais, un espectáculo do CDG, cunha media de 36 funcións (media á que se chega grazas a un lixeiro ascenso das prazas visitadas ao longo dos anos), mobiliza entre 7.000 e 10.000 espectadores (concretamente, 8.355). Hai, con todo, picos e épocas. O espectáculo que máis espectadores acadou foi *Un soño de verán* (1992), que en 49 funcións acadou 22.621 espectadores, seguido de *O enfermo imaxinario* (1986), con 18.075 espectadores en 36 funcións. Vemos, ademais, cómo o vencello entre o CDG e o seu público acusa claramente os momentos convulsos da compañía: 1988 (o ano de inestabilidade e forte polémica perante a xestión de Eduardo Puceiro) amosa un pico de inferioridade (con *Os espectros*, de Otero Pedrayo, dirixido por Manuel Lourenzo, recuperado, en parte, grazas á presenza en Galicia de Mario Gas con *O mozo que chegou de lonxe*, de Synge) que contrasta, ademais, co aumento do número de funcións e prazas visitadas.

O certo é que as sucesivas xestións do CDG entenderon que a construción do repertorio sería fundamental para a ampliación dos públicos do teatro galego, baixo a crenza de que da boa selección de obras e autores dependería a "formación" duns espectadores non afeitos a asistir ao teatro en lingua galega. *Afacer* os públicos ao teatro galego e en galego era, así, un obxectivo inherente á propia definición do CDG, especialmente nos primeiros tempos. É por isto polo que, unha vez constituídas as bases esenciais dun repertorio institucional, o público pasa a ser a gran preocupación. Ese é o momento actual do Centro, analizando o espazo ocupado polos seus espectáculos na oferta e tratando de analizar o comportamento dos consumidores para axustar a xestión da compañía e para deseñar campañas de captación. Cumprirá analizar a incidencia deste novo momento a medio prazo.

Como xa dixemos, o CDG ía estrearse con *Divinas palabras*, de Valle Inclán que dirixiría Xulio Lago porque, como declaraba Eduardo Alonso á prensa, "creemos que Valle-Inclán é un dos mellores autores dramáticos universais, e que ten que ser reivindicado por Galicia" (*Galicia Viva*, 15-7-1984), nun intento de incorporalo ao repertorio

galego e como mecanismo de lexitimación e prestixio do CDG. Sinalábao Alonso no seu proxecto de xestión para 1984:

> […] a proposta de montaxe xurde da consideración de ser Valle Inclán o máis importante dramaturgo contemporáneo e da necesidade de incorporalo á producción dramática galega, como homenaxe dunha profesión e como estímulo para a consolidación da mesma.

A carón da xustificación canónica estaba, como foi habitual en todos aqueles anos, a referencia inevitábel á presenza da profesión entre os intereses do CDG. Pero, alén de que os medios comezaban a facer eco do malestar na sociedade galega polo recurso a un autor da literatura española para inaugurar o teatro nacional galego, o certo é que finalmente os herdeiros de Valle (dun "antigaleguismo feroz", segundo Alonso), non deron permiso para realizar a tradución, igual que sucedeu en 1998 cando o CDG poría en escena as obras do dramaturgo de Vilanova, finalmente, en castelán e no medio dunha enorme polémica[173]. Finalmente, como é sabido, houbo que esperar á segunda montaxe, para que a compañía institucional puxese en marcha un proxecto

[173] Na encarnizada polémica sobre a montaxe de obras de Valle Inclán estaba de fondo a cuestión da capacidade identificadora da lingua: que é *teatro galego*? En 1998, Manuel Guede propúñase unha macromontaxe de textos de Valle Inclán que, finalmente, se titulou co xenérico *Valle Inclán 98* e que recollía *Las galas del difunto*, dirixida por José Martins, *La cabeza del Bautista*, dirixida por Helena Pimenta, *Ligazón*, dirixida por Guede e *El embrujado*, dirixida por Eduardo Alonso; tratábase, ademais, dunha coprodución do CDG co CDN e co Teatro do Noroeste de Viana do Castelo. Os herdeiros de Valle non cederon os dereitos para a tradución ao galego e Guede, finalmente, decidiu representar en castelán. A escolla de Valle era unha decisión acorde coa vontade institucional de que o CDG crease un repertorio canónico e era coherente co proxecto clásico-universal de Guede na procura de públicos, pero a decisión de traballar en castelán rompía co compromiso *de facto* a prol da lingua galega nas institucións públicas (non *de iure*, cómpre sinalalo, pois a lexislación non obriga nin ao CDG nin ao IGAEM a producir exclusivamente teatro *en* galego). A decisión, así, atentaba contra o criterio filolóxico de definición da identidade galega. A práctica totalidade dos axentes culturais do país, especialmente os máis comprometidos co galeguismo e coas ideoloxías nacionalistas, entenderon o carácter "excepcional" da montaxe coma unha provocación e coma unha manobra da Administración para sentar un antecedente que iría en detrimento da promoción do teatro galego á que estatutariamente si están obrigados o CDG e mais o IGAEM. O caso é que, na polémica se enfrontaron aqueles que opinaban que a *galeguidade* de Valle non debía ser procurada no idioma e aqueles que entendían que o único criterio indiscutíbel para definir as fronteiras do que é galego é a lingua. Estes organizaron unha lectura alternativa, á mesma hora que se realizaba a representación e unha cacerolada na porta do teatro. A polémica, máis ca lingüística, era político-cultural e ideolóxica, pois non só se puña en solfa o grao de compromiso das institucións autonómicas coa lingua B nun contexto de conflito lingüístico no que se cedía a unha imposición que denigraba a posición do galego como lingua de tradución cando a obra de Valle xa fora traducida a practicamente tódalas linguas europeas; tamén se debatía as complexas relacións interlingüísticas nun espazo no que a relación co portugués non xeraba tales problemas. "A dúbida xurdiu cando a balanza pública tivo que sopesar a defensa da lingua ou a defensa do canon" unha dobre opción na que é ilustrativo que "os axentes do polisistema cultural optasen pola primeira opción, mentres que a dirección do CDG, apoiada polos poderes políticos e en aras dunha pretendida independencia artística, escollía a segunda" (López Silva, 2004a: 272). Para un maior afondamento na cuestión, remitimos ao artigo de Dolores Vilavedra (Vilavedra, 2002b).

integramente galego que disipase as dúbidas sobre o seu compromiso coa literatura nacional.

Finalmente, o primeiro espectáculo foi *Woyzeck*, de Georg Büchner, que vertía ao galego Manuel Lourenzo e dirixía Xulio Lago, ámbolos dous persoeiros de prestixio indiscutíbel, xa daquela, no panorama teatral galego, o primeiro representante dunha xeración de directores que se formara fóra e, coma o propio Eduardo Alonso, volvera a Galicia para constituír a profesión teatral, e o segundo un dos artífices da recuperación teatral en Abrente e da loita cultural contra o franquismo a través do teatro independente. Malia a ausencia de galeguidade no texto escollido para inaugurar o CDG, unha vez máis cargábanse as tintas no compromiso cos artistas e tamén no elemento simbólico presente na escolla dunha obra canónica universal que, por primeira vez, e grazas á compañía pública, ía ser vista e, sobre todo, *oída* en lingua galega.

O compromiso de Eduardo Alonso coa Profesión, co canon galego e cos factores simbólicos no sistema teatral galego naquel momento había chegar coa segunda montaxe: *Agasallo de sombras*, obra escrita e dirixida por un Roberto Vidal Bolaño que fora un dos grandes artífices do salto á profesionalización a fins dos setenta e que, naquel momento, era líder nas relacións *inter pares* nas compañías e destas coa institución pública. Vidal Bolaño era, ademais, un home de teatro total que amosaba o compromiso do CDG coa dramaturxia galega contemporánea e mais coa maneira de facer teatro *aquí*. A opción, na miña opinión, era a demais unha decisión arriscada no sentido de que se optaba pola institucionalización, a través da compañía pública, dun produtor e un produto que pertencían a un posíbel *canon dinámico* do teatro galego e non ao *canon estático* no que situamos os universais, aínda que a relación con este quedaba garantida pola referencia rosaliana no argumento[174]. Alonso comezaba así a que sería unha das atribucións fundamentais do CDG ao longo da súa historia: a capacidade lexitimadora

[174] *Agasallo de sombras* era unha dramatización da vida de Rosalía de Castro. Parécenos significativo que o título proposto para a obra no primeiro proxecto de programación de Eduardo Alonso era *A santiña*, que expresaba de xeito elocuente a lectura e espazo simbólico aos que era reducida a poeta.

case inmediata, a prestixiación dos autores, actores e directores que traballan alí e a capacidade canonizadora inherente ás compañías institucionais.

As coproducións desa primeira temporada tamén ían ser significativas: unha coa compañía Luís Seoane e outra con Troula e co Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. A Luís Seoane, de Manuel Lourenzo, era daquela un dos estandartes do activismo teatral na cidade da Coruña e unha das compañías que, grazas á traxectoria do seu director e grazas ao vencello coa mítica EDG, ocupaba unha posición central no sistema teatral pois, ademais, era unha das poucas compañías que conseguira pór en marcha unha sala propia. Troula, do mesmo xeito, era outra das compañías que se implicaran fortemente co proxecto de creación do CDG e que xa estiveran presentes naquel primeiro proxecto de institucionalización teatral que fora o Teatro do Estaribel. O Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, finalmente, situaba o CDG no espazo público coma unha entidade que, malia a súa mocidade, se entendía a si mesma no plano institucional que lle permitía dialogar (coproducir) coas entidades análogas do teatro español, alén de cumprir co compromiso de incentivar unha ollada contemporánea que promovese a pescuda de linguaxes escénicas alternativas. As coproducións optarían pola produción propia e o fomento da dramaturxia galega: *Fausto*, de Manuel Lourenzo, e *Informe*, de Suso Medal, ámbalas dúas dirixidas polos mesmos autores.

Eduardo Alonso optou na segunda temporada por un criterio de canonicidade integramente galego: *Os vellos non deben de namorarse*, de Castelao, dirixida por el mesmo, e unha versión de *Follas Novas*, de Rosalía de Castro, realizada por Dorotea Bárcena. Castelao, o mito *nacional* da cultura galega e da construción ideolóxica e identitaria de Galicia, e Rosalía de Castro, a fundadora da literatura galega moderna, artífice do Rexurdimento que foi a un tempo poético e ideolóxico-rexional. *Os vellos...*, a obra que a crítica daquela consideraba texto central e canónico do teatro galego e, *Follas Novas*, seguramente a mellor obra dunha Rosalía que, desafortunadamente para un incipiente CDG, non

escribiu teatro. As declaracións de Eduardo Alonso no propio programa de man de *Os vellos...* amosaba a intención que subxacía a esas opcións de repertorio:

> Un Centro Dramático ten como obriga lóxica o ir montando aqueles textos clásicos da comunidade na que se inscribe, neste senso o Centro Dramático Galego tiña que monta-lo texto clásico por excelencia do teatro galego *Os vellos non deben de namorarse* de Alfonso R. Castelao. Obra que por outra banda, encaixa perfectamente nos obxectivos que o Centro se plantexa para esta temporada teatral de 1985. […] Coido que se necesita, ás vces, afrontar traballos sen pesos nos seus baixos, sen prexuícios e sen intencións máis alá da de xogar ó teatro, quizais sexa un luxo que non sempre un se pode permitir,mais xa era hora de que nós nolo permitísemos.

Eses obxectivos para a temporada de 1985 xiraban en torno a un lema que rodeou o anuncio da programación aos medios de comunicación: "Pola conformación dun público teatral". Por isto, especificamente, pretendíase:

- A potenciación da comedia, a través do repertorio.
- Unha planificación ampla e completa cara á creación de novos públicos, que comprendía unha reformulación da política de prezos, o estabelecemento de relacións cos centros de ensino e asociacións culturais e a animación para crear unha sociedade de espectadores.
- Mantemento dos circuítos teatrais de tamaño medio.

As coproducións, en 1985, serían moitas máis e seguían promovendo o diálogo do CDG coas compañías máis significativas do teatro galego, aqueles que ademais, decidiran apoiar o proxecto de Eduardo Alonso. Nesta ocasión, Alonso recuperou o modelo de coprodución co Centro Nacional de Nuevas Tendencias para a obra de Francisco Taxes, dirixido por Antonio F. Simón, *Caderno de Bitácora (Comedia estupenda)*, nunha clara vontade de promover o discurso tanto literario como escénico contemporáneo. Coa compañía Caritel, dirixida por Guede, coproducirían *Ollo ó piollo, King-kong* (varios textos de Lauzier,

Abulí *et al.*) e coa Luís Seoane, unha vez máis, levarían a escena *A larva furiosa*, de Lourenzo, dirixida por Xosé M. Rabón, mentres que, a través da coprodución con Artello darían un espazo institucional á xeración nova de vigueses que puxeran en marcha todo un movemento cultural alternativo do que dá conta *Gulliver FM (Radio Condena)*, de Antón Reixa, que dirixiría Santi Montenegro. O CDG reservaría tamén un espazo para a contribución co mundo dos títeres a través do espectáculo *Ubúe no outeiro*, coa compañía Teatro do Catro Artes, dirixida por Jorge Rey.

Ernesto Chao encargaríalle en 1986 ao seu predecesor na dirección do CDG a montaxe do que sería o primeiro grande éxito da compañía pública *O enfermo imaxinario*, de Molière, obra canónica universal que atoparía un equilibrio co correspondente canon galego a través da produción de *A noite vai coma un río*, de Álvaro Cunqueiro, que dirixiría Xulio Lago. Chao, evidentemente, demostraba con estas montaxes de 1986 que o seu proxecto, canto ao repertorio, non distaba conceptualmente do de Eduardo Alonso, procurando un equilibrio entre o galego e o de fóra e, sobre todo, procurando o favor do público para o CDG a través de autores recoñecidos e, por qué non, populares, insistindo ademais no xénero da comedia. Expúñao coma un dos obxectivos no seu proxecto de xestión: "Potenciación da comedia teatral, a comedia musical, o teatro xuvenil, así como a posta en escena dos autores galegos". Para a decisión sobre as coproducións, os criterios prioritarios tamén irían na procura dos públicos, priorizando espectáculos "xuvenís, festivos, etc.", pero tamén no estabelecemento dun compromiso entre o CDG e os creadores contemporáneos, contemplando os proxectos "recreados nos textos dos autores noveles galegos". Con todo, a decisión sobre a coprodución tería tamén características de carácter práctico, tendo en conta que os espectáculos propostos se axeitasen "á precaria infraestructura de distribución dos mesmos en Galicia" e tivesen un "número de profesionais" accesíbel.

Esa tónica ía continuala Chao ao ano seguinte, cando o CDG pon en marcha tres espectáculos que volven ao equilibrio universal-galego e histórico-contemporáneo. Se Xan Cejudo dirixe *A pousadeira* de Goldoni

e Rabón *As tres irmás* de Chekhov, a oportunidade de acceder ao espazo institucional galego a través da compañía pública sería para Xosé Cermeño, co espectáculo *Almas perdidas*, que dirixiría Santiago Montenegro. Con esta última opción, Chao amosaba a intención de continuar a liña encetada por Alonso a través da coprodución co Centro de Nuevas Tendencias Escénicas, isto é, a promoción, desde o teatro público, dunha liña de investigación estética e de innovación das linguaxes teatrais para un teatro galego que non se podía permitir eses riscos desde unha compañía privada.

En 1987 recuperaría o modelo de coprodución, coa compaía O Moucho Clerck que poñería en escena o texto de Topor *Da Vinci levaba razón* dirixido por Xoán Cejudo e mantería a promoción do teatro de marionetas para rapaces coproducindo con Cachirulo o *Don Gaiferos* de Kukas.

Dorotea Bárcena e Eduardo Puceiro romperon a liña de coproducións que, ata aquel momento, fora fundamental na actividade do CDG. A partir de 1988 e ata a actual xestión (comezada en 2006) o CDG delegou na Consellería de Cultura ou no IGAEM a contribución desde o teatro público coas compañías de iniciativa privada, converténdoa nunha cuestión puramente económica, sen o elemento de diálogo artístico ao que obrigaba o modelo de coprodución entre o CDG e as compañías. A partir dese momento, a compañía pública limítase a producir unha media de tres espectáculos por ano, opción que, evidentemente, contribuíu ao enfriamento das relacións entre o teatro institucional e a Profesión e á progresiva independencia creativa do CDG.

O que si proseguiría sería o mantemento do equilibrio entre producións de clásicos universais cos que se promovía a tradución e o diálogo intercultural entre a cultura galega e outras, e a produción de obras galegas contemporáneas ou clásicas, mantemento que, como xa sinalamos, se deu despois da decisión de substituír obras de Eugene O'Neill e Lorca por un conxunto de textos de Otero Pedrayo. Así, en 1988, Mario Gas dirixe *O mozo que chegou de lonxe*, de Synge, facendo unha incursión no teatro irlandés que evoca outros tempos e outras vontades

institucionalizadoras e *nacionalizadoras* no teatro galego (Irmandades, Conservatorio Nazonal da Arte Galega), nunha vontade na que se insistía no proxecto de xestión de Eduardo Puceiro: "é uha obra popular, mítica entre os surrealistas e unha das que deu orixe ó Teatro Nacional Irlandés, en contra da dominación inglesa, e con unhas claras connotacions coa nosa propia cultura". O convite a Mario Gas, ademais, suporía a integración no sistema teatral galego dos directores de prestixio procedentes doutras realidades escénicas, neste caso, a española.

O espectáculo galego de 1988 sería unha obra de Otero Pedrayo realizado a partir de varios textos seus, *Espectros*, e que dirixiría Manuel Lourenzo. A presenza de Otero Pedrayo no CDG, despois, había de ser importante como criterio canonizador desde o que converter a compañía pública en teatro nacional, a través da reinvindicación dos "pais do galeguismo", liña que se enceta neste momento.

Malia que Damián Villalaín entraba a dirixir o CDG cunha intención máis xestora ca programadora, o certo é que os espectáculos representados en 1989 non romperon coa liña coherente de repertorio anterior, ao tempo que supuxeron, por unha banda, a clave para a progresiva recuperación da compañía pública e, por outra, a continuidade coa vontade anterior de promover desde o Centro unha liña que se comprometese cos discursos máis contemporáneos. Isto fíxose a través do convite á daquela novísima compañía Chévere a realizar para o Centro unha arriscada *Salomé* de Oscar Wilde, en forma de musical ou opereta cómica, na que Villalaín obrigou a traballar xuntas ás personalidades creativas, ben diferentes, de Vidal Bolaño e John Eastham. Buscábase, así, a atracción de públicos ao centro a través da mocidade e o desenfado dunha compañía coma Chévere, así coma a apertura do CDG a outras linguaxes e, sobre todo, outros profesionais que comezaban a xurdir no panorama teatral galego e que non estiveran presentes no núcleo incial de creación da institución. A procura do público tamén se facía evidente (e de feito foi efectiva) coa produción de *As alegres casadas*, de William Shakespeare que dirixiría Eduardo Alonso pero que constituiría unha primeira experiencia para o tándem

shakespeariano que despois sería existoso no teatro institucional, o par Alonso-Guede que realizarían a versión e a adaptación galega.

A inclusión dun espectáculo de autoría galega na programación de Villalaín foi, nesta ocasión, unha decisión relativamente sinxela, pois acababa de crearse o Premio Álvaro Cunqueiro para Textos Teatrais e o CDG tiña a opción de pór en escena o texto gañador da primeira edición (1988), *O arce no xardín*, de Roberto Salgueiro, que, dirixido por Cordovani, levaría ao CDG unha temática detectivesca que acaía ao proxecto de achegamento aos públicos.

Yerma, de Federico García Lorca adaptada por Miguel Anxo Fernán Vello e dirixida polo mesmo director do CDG Xosé Manuel Blanco Gil, e mais *A casa dos afogados*, do mesmo Fernán Vello e dirixida por Manuel Lourenzo, foron as dúas obras que Blanco Gil puxo en marcha no seu mandato. *Yerma*, malia o éxito de públicos, destacou por estar envolta na polémica debido á súa dubidosa galeguidade, xa que a decisión rompía coa liña de repertorio habitual: non recollía un clásico do teatro universal e tampouco tiña que ver con ningún autor galego. Ademais, a presenza de Lorca no CDG amosaba ás claras as características e os pólos enfrontados no conflito cultural en Galicia: como xa sinalamos noutros capítulos deste traballo, o canon español é perigoso nun espazo coma o galego que, en boa medida, depende del.

Blanco Gil marchou do CDG e a Manuel Guede proporíaselle desde o IGAEM á súa chegada unha montaxe de *Don Hamlet*[175] que, dun xeito ou doutro, paliaba a non-galeguidade de *Yerma*, que o anterior director xa tratara de resolver a través da posta en escena de *A casa dos afogados*, de Fernán Vello, que suporía o regreso ao CDG de Manuel Lourenzo. Para o

[175] A obra, no marco dunha serie de homenaxes a Cunqueiro polo seu X cabodano, estaba contemplada no proxecto de programación que Blanco Gil Facía para 1991. Isto semella obviarse na acta de reunión do primeiro Consello Reitor do IGAEM (1991) onde, tras expor o problema do despido de tres actores e tres actrices da montaxe de Pirandello, o presidente Saco Cid propón que se realice unha montaxe de *Don Hamlet* de Cunqueiro, pois é o ano no que se homenaxea ao autor a través do Día das Letras Galegas, e conclúen propoñerllo ao seguinte director, que tería a potestade de decidir. É na seguinte reunión que se decide, a iniciativa do propio presidente, contratar a Salvat para a dirección do *Don Hamlet* e con diversos codirectores de aquí, nun número proposto de sete, que pareceu excesivo a varios vogais do Conselo Reitor. Tamén deciden crear un Premio Oficial de Teatro co nome de "Álvaro Cunqueiro" para 1992, "e que o CDG teña que facer a montaxe da obra premiada cada ano".

Don Hamlet, de Cunqueiro, convidarían ao exitoso director catalán Ricard Salvat. A cota correspondente de clásico universal sería nesta ocasión para Luigi Pirandello, nun *Así é (se vos parece)* que traduciría o poeta Xavier Rodríguez Baixeras e dirixiría con certos problemas co persoal Maximino Keyzán, un histórico do teatro afeccionado vigués.

A xestión de Guede, a diferenza das anteriores, permítenos observar un proxecto de repertorio moi definido que, estendido no tempo, deu como froito a progresiva responsabilidade do CDG na incorporación ao sistema galego dos clásicos teatrais e das liñas fundamentais da dramática contemporánea galega e non galega.

Así, nunha etapa que vai de 1991 a 1997, o repertorio segue a procurar o elemento canónico a través da montaxe de autores centrais e históricos tanto da dramática galega coma da universal: Shakespeare, Otero Pedrayo, Ramuz, Blanco Amor, Büchner, Dieste, Cabanillas, Gil Vicente e Cotarelo Valledor, mais concedéndolle progresivamente unha maior importancia ao repertorio galego. Só unha excepción: por que Posada Curros, autor galego practicamente descoñecido, rompendo esa liña tan clara de asentamento dun canon teatral vencellado ao CDG? É evidente que nas escollas galegas desta etapa, combinadas cos textos estranxeiros, Guede estaba a pór en marcha o seu proxecto de creación dun *teatro nacional* a través do repertorio.

Efectivamente, Guede chegaba ao CDG co proxecto que xa vimos e cunha clara preocupación polo deseño dun repertorio para o sistema teatral galego proposto desde a súa unidade de produción publicamente lexitimada para este fin. A vontade de que o CDG fose recoñecido como "teatro nacional" estaba por detrás dese proxecto, e púxoo en práctica ben axiña. Alén de dous espectáculos producidos pola Xove Orquestra de Galicia co CDG, con Xosé M. Rabón na dirección escénica de ambos (*Il Mestro di capella*, de Cimarosa, e *Abu Hassan*, ópera nun acto de C. M. Von Weber), o Centro puxo en marcha *Un soño de verán*, versión de Guede e Alonso, dirixida polo segundo, de *O soño dunha noite de verán*, de William Shakespeare, espectáculo de enorme éxito de público que había de ser seguido pola reinvindicación canonizante dun autor galego

simbólico do nacionalismo de preguerra, Otero Pedrayo con *A lagarada*, espectáculo que se representaría no Pazo de Trasalba e que dirixiría Pere Planella, con dramaturxia de Camilo Valdehorras.

No ano seguinte, a colaboración con Joam Trillo e a Xove Orquestra, reeditaríase con *Historia dun soldado*, que dirixía o propio Guede, pero os outros dous espectáculos producidos exclusivamente polo CDG volverían ao modelo do ano anterior: un clásico universal e un clásico galego vencellado á reivindicación galeguista da preguerra, respectivamente: o *Leoncio e Helena*, de Büchner, dirixido por Ánxeles Cuña, e *Un refaixo para a Celestina*, de Blanco Amor, dirixido por Antonio Simón.

En 1994, porén, Guede programa só clásicos galegos, reivindicando o mesmo espazo canónico e ideolóxico do primeiro galeguismo e, por qué non, dos primeiros construtores do teatro galego: *A fiestra valdeira*, de Rafael Dieste, dirixida por Xulio Lago e *O mariscal*, de Cabanillas e Vilar Ponte, que dirixiría Kukas nunha orixinal montaxe con títeres.

Dieste volverá ao CDG xusto ao ano seguinte, cunha produción de *Viaxe e fin de Don Frontán* encenada por Antonio Simón que, nesta ocasión, trae para o galego a obra castelá do autor, nunha tentativa de apropiación canónica de toda a súa produción. *Nin me abandonarás nunca*, de Posada Curros e Luís de Gálvez, porén, e como vimos de sinalar, rompía con esa vontade canonizante que defendía Guede no seu proxecto, aínda que non así a obra de Gil Vicente, *Nau de amores*, que dirixiría Cándido Pazó, consagrándose coma director a través do CDG despois dun excelente traballo coa súa compañía, Ollomoltranvía, por exemplo, en *Commedia. Un xoguete para Goldoni*. A incorporación de Gil Vicente, dramaturgo central no teatro portugués, viña abrir a cuestión da lusofonía no teatro galego, outorgándoselle un espazo lexitimado a través da súa incorporación no repertorio do CDG.

No ano 96, a programación, dun xeito ou doutro, fecha ese ciclo ideolóxico-nacional con dúas obras de forte contido simbólico: *Hostia*, de Cotarelo, dirixida por Manuel Lourenzo, e *Como en Irlanda* de Villar Ponte

e *Xinetes para o Mar*, de Synge, postas en escena por Quico Cadaval. Cotarelo e Villar Ponte, pais simbólicos do nacionalismo, tanto desde o punto de vista teórico coma político, e Synge, un dos dramaturgos reivindicados polos homes de Nós e as Irmandades nos seus proxectos teatrais. Irlanda, ademais, estaba de fondo como espazo simbólico presente no imaxinario nacionalista, alén da reinvindicación histórica de rebeldía e independentismo coa que a crítica leu a obra de Cotarelo.

1997 marca un cambio na estruturación deste repertorio no CDG. Por unha banda, Guede mantén a intención de construír a través do repertorio un teatro nacional, pero dá un paso máis alá integrando neste os clásicos grecolatinos e, sobre todo, algúns autores galegos contemporáneos. Cómpre ter en conta que o cambio se fragua anteriormente. Se reparamos en que a programación do CDG se estrutura por temporadas, en realidade é na temporada 1996-1997 que se introduce, a carón do anterior espectáculo de Cadaval (último do 96), unha *Lisístrata* de Aristófanes dirixida por Eduardo Alonso, que tamén realizaba a versión xunto con Guede, introducindo o teatro clásico (comedia, baixo a premisa de que atraería máis espectadores). Tras este viría a primeira vez que Guede producía un espectáculo dun autor galego vivo: *O peregrino errante que cansou o demo*, de Xavier Lama, dirixido por Andrés Pazos, e que se enmarcaba nunha temática xacobea de fonda produtividade no marco da administración cultural do momento.

Despois, a fins de ano, Guede volvería á incorporación do repertorio clásico nacional con *O bufón de El-Rei*, de Risco, que dirixiría el mesmo. Este espectáculo abría unha temporada convulsa na que o director saldaba contas cos clásicos a través da reivindicación de Risco e a través da volta a Grecia, cunha versión de *Antígona*, de Quico Cadaval e Xavier Lama (*Memoria de Antígona*), na que convidou a dirixir a Guillermo Heras, que fixo unha lectura en clave contemporáneo-futurista con vontade rompedora. Despois viría o *Valle Inclán 98*, do que xa temos falado, que, malia acorde coa vocación canonizante no repertorio, rompía co compromiso galeguista do Centro.

Con todo, o 98 marca un novo paso na evolución da programación do repertorio proposta por Guede, xa que se ben segue a programar clásicos doutras tradicións dramáticas, tamén é verdade que escolle un canon máis contemporáneo ca o daqueles Shakespeare ou Gil Vicente de épocas anteriores. Alén diso, ábrese unha fase, por así dicilo, máis experimental, na que a adaptación e a procura de novas linguaxes dramáticas se combina co teatro máis tradicional. Así, introdúcese o teatro francés contemporáneo, ou próbase a adaptación teatral de textos non dramáticos. 1999 é paradigmático neste sentido. A opción por *Lugar*, de Raúl Dans (dirixida por Antonio F. Simón) daba conta dunha dramaturxia ben diferente da do outro autor galego que Guede programara, Xavier Lama, nun discurso máis contido, máis hermético e, sen dúbida, máis contemporáneo que emparentaría ben coa seguinte escolla, o texto de Jean-Luc Lagarce *Eu estaba na casa e agardaba que viñese a chuvia*, con dirección de José Martins e dramaturxia de Alexandra Moreira da Silva.

Con todo, a liña dun teatro de vocación nacional seguiría presente, nesta ocasión a través do xénero histórico que xa se empregara con *Hostia*, a través da obra de Daniel Cortezón *Xelmírez ou a gloria de Compostela*, na que Vidal Bolaño realizaba un interesante traballo de dirección sobre todo co personaxe de Xelmírez, o protagonista, interpretado por Miguel Varela nunha metáfora elocuente sobre a vellez e o paso dos anos nos postos de poder. Despois, *Si o vello Sinbad volvese ás illas* amosaría cómo Guede mantiña a intención de reinvindicar os autores históricos da literatura galega (e velaquí como canon literario e canon teatral estabelecen unha relación claramente heterónoma), nunha lectura de Cunqueiro que Quico Cadaval realizaría na adaptación e Fabio Mangolini na dirección.

O ano 2000 era o ano do 50 aniversario da morte de Castelao, e os fastos chegaron ao CDG a través da produción de *Os vellos non deben de narmorarse*, dirixida por Manuel Areoso, primeira reedición dunha obra no Centro, detalle que había volver ocorrer co mesmo texto, en 2004, mais traducido ao castelán baixo a vontade de Guede de exportar o canon

teatral galego unha vez consolidado a través do repertorio do CDG. Sen dúbida, a produción dun Castelao era o que faltaba no repertorio nacional deseñado por Guede, pois é, simbolicamente, quen representa en tódolos aspectos a súa vocación de facer do CDG un teatro nacional.

O correspondente autor galego vivo, en virtude da nova vontade do director do Centro de incorporar ao repertorio o teatro galego contemporáneo, foi Roberto Vidal Bolaño, xa entón lexitimado nos diversos oficios teatrais grazas á súa polifacecia e autor de indiscutíbel prestixio no sistema teatral galego (quizais o máis achegado a un clásico en vida, xunto con Euloxio R. Ruibal e Manuel Lourenzo), con *A burla do galo*, que dirixiría Xan Cejudo.

Finalmente, Manuel Guede dirixiría outro clásico, Albert Camus, nun *Calígula* que marcaría a liña de repertorio que lle interesaría a partir dese momento: o afondamento no teatro do século XX como momento de cambios e de renovación de tódolos discursos que rodean o feito teatral (posta en escena, discurso dramático, etc.). Así, o primeiro espectáculo de 2001, na mesma temporada ca este *Calígula*, Eduardo Alonso dirixía *A cacatúa verde*, de Arthur Schnitzler, que nos introducía no teatro en lingua alemá que, ata ese momento, só fora exemplificado a través das dúas obras de Büchner.

O ano 2001 tamén inauguraba, ao tempo, unha vía explotada intensamente a partir de entón, coa colaboración e intercambio estético co teatro portugués, unha liña que progresivamente vai aumentando en proporción e en rendibilidade, sen negar os presupostos que, como estamos a ver, guiaban o repertorio ata este momento. A primeira coprodución dese tipo realizouse coas compañías residentes do norte de Portugal (Companhía de Teatro de Braga e Teatro do Noroeste de Viana do Castelo) a través do texto *Mar revolto*, encargado a Roberto Vidal Bolaño ao que se pediu unha temática especficamente portuguesa que foi, ao final, o acontecemento histórico do secuestro do barco Santa María a través dun comando revolucionario galego-portugués. Así, ata 2005, o CDG exploraría cada vez máis a vía de coprodución con outras compañías públicas con textos estranxeiros e galegos, mais cultivando,

tamén, a vía nunca abandonada polo CDG de manter o equilibrio entre a producción de autores galegos coa montaxe de textos foráneos que engrosan o número de traduccións e que permiten ao público galego o acceso ás grandes obras da dramática universal.

Nese mesmo ano, Guede volvería a Otero Pedrayo ao encargarlle, ao mesmo Vidal Bolaño a dramaturxia e dirección dunha obra fronteiriza súa, *Rosalía*, coa que o director podería estabelecer un diálogo con aquel *Agasallo de sombras* que dirixira en 1984. O CDG comezaba, así, o diálogo consigo mesmo nunha sorte de intertextualidade que estabelecería nexos interesantes entre as dúas obras.

No ano seguinte, en coprodución coa Companhia de Teatro de Braga dirixida por Rui Madeira, chegaría o primeiro Ibsen ao CDG, *Os espectros*, que estaba na liña de incorporación ao repertorio do teatro do século XX, que o mesmo Manuel Guede continuaría coa súa propia montaxe de *O colaborador*, do suízo Friedrich Dürrenmat. En 2002, como xa sinalamos, e en coprodución co CDN, o CDG exporta a Madrid (non sen polémica[176]), *Los viejos no deben enamorarse*, de Castelao.

O certo é que, xa desde 2002, estaba cumprido o repertorio ambicionado por Guede desde o seu proxecto de dirección, no sentido de que, fóra excepcións, estaban incorporados ao CDG os principais autores clásicos e contemporáneos da dramática galega e estaban sentadas as bases para a posíbel incorporación dos que faltaban. Ao tempo, o CDG xa puxera en escena, en galego, os autores máis significativos da dramática universal de diversas épocas. Sería, quizais, o momento de introducir un paso adiante en favor dunha estética contemporánea, fronteiriza e alternativa que, se cadra, optase pola non realización dun teatro de texto. No sistema teatral galego xa estaban asentadas compañías que se dedicaban a isto e a existencia dun público para elas, ademais, podería xustificar a súa presenza na compañía institucional, pero Guede non o fixo. Pola contra, entre ese ano e 2005,

[176] A Mesa pola Normalización Lingüística encetou un debate na prensa que trataba de exporse nos mesmos termos ca o do *Valle Inclán 98*, pero nesta ocasión o eco non foi tanto. O certo é que o caso era exactamente o contrario: tratábase da tradución para o castelán dun autor simbólico (intocábel?) co fin de representalo en Madrid. Dubidábase, con todo, de que o CDG debese empregar fondos públicos para realizar esa tradución e esa montaxe, que tamén itinerou por Galicia, en castelán.

seguiu a insistir nos elementos de repertorio que foran guiando a súa xestión, quizais nun empeño en ser coherente co seu propio proxecto no que indicaba, vímolo, que ese tipo de linguaxes debían ser promovidas fóra do Centro Dramático, ben nunha unidade de produción diferente que, dez anos despois, o IGAEM non creara, ben a través do incentivo directo ás compañías, cousa que, en maior ou menor medida, viñan resolver as subvencións.

Así, en 2003, o CDG participaba da homenaxe ao propio teatro galego a través da conmemoración dos 30 anos de Abrente recuperando espectáculos emblemáticos daquela época. Baixo o título *Daquel Abrente*, Antonio Simón puña en escena as obras de Vidal Bolaño e Francisco Taxes, *Laudamuco, señor de ningures* e *O velorio*. A coprodución coa Companhia de Teatro de Braga foi, nesta ocasión, a obra de Jean-Pierre Sarrazac *Cantiga para já*. E, xa na seguinte temporada, a fins dese mesmo ano, Guede volvía recorrer aos clásicos, concretamente á comedia, para tratar de facerse cuns públicos que seguían ausentes do CDG. Sobre textos de Plauto, Celso Parada encenaba unha desternillante *Comedia do gurgullo* que viña insistir na produtividade do canon estático da dramática universal para a configuración do repertorio no sistema teatral galego. Despois, xa en 2004, volveríase adaptar a Cunqueiro con *O ano do cometa*, dirixido por Quico Cadaval e continuaríase co compromiso de facto coa dramaturxia galega actual a través de *As laranxas máis laranxas de tódalas laranxas*, obra que servía a un tempo para homenaxear a Carlos Casares e para ir na procura do público infantil (axudada dunha importante campaña de publicidade), nunha nova liña de repertorio que o CDG xa non abandonaría.

A última temporada na que Manuel Guede dirixiu o CDG (2005), poríase en marcha un plan de coprodución co Centro Dramático de Aragón e o Teatro Español que, finalmente, só chegaría a representar *Misiles melódicos o las autoridades sanitarias no advierten de que las armas perjudican seriamente la salud*, de José Sanchis Sinisterra, dirixida por David Amitin e Carlos Martín. Interésanos máis que os dous últimos espectáculos incidían na vontade de produción do canon universal,

clásico por unha banda e do século XX, por outra. Guede despedíase cun *Ricardo III* que el mesmo dirixiría e marchaba coa produción en cartel dos *Seis personaxes á procura de autor*, de Pirandello, dirixida por Xúlio Lago.

A pesar de que Ánxeles Cuña chegou ao CDG cun ambicioso proxecto no que o repertorio, como non podía ser doutro xeito, era a súa marca de identidade, finalmente só puido pór en marcha dúas producióǹs.

Xa comentamos a súa vontade de incorporación da muller como creadora á actividade do CDG, exemplificada por ela mesma, pero tamén trataba de saldar a conta pendente co teatro alternativo. Por isto, o texto infantil programado era *A cabana de Babaiagá*, de Paula Carballeira e por isto, tamén, o espectáculo que se estreou xusto antes da súa partida foi *Illa Reunión*, co que Ana Vallés, directora de Matarile Teatro, inauguraba a posibilidade de que o CDG programase o teatro non textual, fronteirizo entre os discursos do teatro e a danza, que ela mesma levaba anos poñendo en marcha coa súa propia compañía e que contaba cun público que sostiña, mal que ben, a súa sala, o Teatro Galán de Santiago.

Cristina Domínguez, desde 2006, puxo en marcha un programa caracterizado, por unha banda, pola recuperación das coproducións e pola proposta dun repertorio que procura fuxir do recurso aos clásicos, tratando de lexitimar, a través da capacidade canonizante da compañía, as linguaxes teatrais máis contemporáneas, tanto no relativo á estética teatral coma á dramaturxia. Así, Cristina Domínguez estrearía a súa primeira temporada teatral cunha obra de Koltès dirixida por ela mesma, *O regreso ao deserto*, e amosaría ás claras o compromiso do Centro coa creación dramática galega actual coa montaxe de *A piragua*, de Cándido Pazó, texto xurdido ademais, dunha experiencia interesante canto á creación de repertorios: un dramaturgo residente. Porén, toda esa preocupación pola contemporaneidade atopou unha fractura no espectáculo infantil programado, seguindo a liña encetada por Guede e sendo coherente pola preocupación que, xa vimos, Cristina Domínguez amosaba na captación de públicos. Para a súa primeira temporada recuperou unha obra antiga no teatro galego, un *Tarará Chis Pum* que a

compañía Artello encenara en Ribadavia en 1980, refeita para os rapaces de 2007 con poucas variacións. A través das coproduccións, Domínguez canaliza os mesmos aspectos que guían o seu proxecto para a compañía institucional. Así, coa compañía Pista 4, puxo en marcha *Kamikaze*, un espectáculo no que se dá cabida no Centro á linguaxe do circo, gran ausente despois de case vintecinco anos de historia.

Para a temporada 2007-2008, Domínguez continúa optando por un repertorio arriscado que se modula grazas á apertura da temporada con *Noite de reis ou O que queirades*, de Shakespeare, dirixido por Quico Cadaval. Baixo a premisa da non competencia do CDG co resto das compañías e mais da súa resistencia ao risco que entraña este tipo de espectáculos, Domínguez encargaría a un novísimo director, Daniel Salgado, a montaxe de textos de Rubén Ruibal, Vanesa Sotelo e Jacobo Paz a través dun experimento creativo chamado *Drama3*, que daría lugar ao espectáculo *Estigmas*. Alén diso, a montaxe infantil desta temporada dá un salto ao público adolescente, cun espectáculo de monicreques baseado na obra de Xosé Antón Neira Cruz, *Valdemuller*, dirixida por Pablo Vergne.

Canto á produción e o repertorio, por tanto, parece que a compañía pública conseguiu certos equilibrios entre tradición e renovación e entre o autóctono e o estranxeiro. Un repaso ás cifras, polo tanto, pode aclararnos máis toda estra traxectoria do CDG. Desde 1984 ata a actual temporada, o CDG representou, cunha media de tres espectáculos ao ano, 57 espectáculos de producción propia, 9 coproduccións con compañías galegas (Titiritií, Troula, Caritel, Teatro Catro Artes, Luís Seoane, Artello, O Moucho Clerck, Cachirulo, Pista4), e 6 coas compañías españolas ou portuguesas (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Teatro de Noroeste de Viana do Castelo, Centro Dramático Nacional, Companhia de Teatro de Braga, Centro Dramático de Aragón). No centro traballaron 35 directores, dos cales o 64,9% son galegos. Destes, 10 dirixiron co CDG en máis de dúas ocasións, sendo os directores máis habituais Eduardo Alonso e Manuel Guede (sete e oito

espectáculos, respectivamente). En total representáronse 53 autores, dos que 28 son galegos e 25 foráneos.

As cifras, como vemos están bastante igualadas, pero é significativo que a totalidade dos autores estranxeiros representados pertencen ao que denominamos canon estático da dramática occidental (autores de indubidábel prestixio portadores dunha inherente lexitimidade para o sistema que os acolle), mentres que entre os galegos se conta boa parte dos autores vivos máis significativos, cousa que corrobora a tese mantida neste traballo sobre a supervivencia do sistema teatral galego sen un canon estático propio. A representatividade da producción contemporánea áchase nas escollas sobre o repertorio galego, no que as proporcións son parellas: o 49% son autores contemporáneos vivos, e o 51% restante son autores canónicos da dramática galega, entendendo por tales aqueles que, xa mortos, posúen unha posición privilexiada no sistema no que a valores simbólicos e axiolóxicos se refire. O autor galego máis representado foi Otero Pedrayo. O autor non galego máis representado foi W. Shakespeare. Entre os clásicos da literatura española só se puxo en escena a obra de Lorca *Yerma*.

3.4.3 O Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais

3.4.3.1 A situación das institucións e da política teatral a fins dos oitenta

Coa creación e posta en marcha do CDG quedou definitivamente asentado o proceso de institucionalización do sistema teatral galego. É importante sermos conscientes de que, nun sistema emerxente coma este, ese proceso xurdiu dun trasvase de posicións do campo cultural ao campo do poder político, e, desde este, á súa vez, xeráronse as dinámicas que permitiron continuar os procesos de institucionalización noutros

ámbitos do sistema teatral, dando lugar a mecanismos de mediación cos campos social, laboral e cultural.

Pero o CDG por si só non sería capaz de xerar esas dinámicas sen a existencia dunha entidade vencellada tamén ao campo do poder político que dese lugar á necesidade de apertura do teatro á sociedade, xa que, desde unha unidade de produción, o lóxico era que, como finalmente sucedeu, a atención se dirixise só a cuestións de repertorio, produción e, en menor medida, consumo e mercado. É certo que a Profesión si era consciente dos problemas de mercado, pero a solución a eses problemas só podía proceder da toma de decisións desde o poder político, especialmente nunha Galicia na que os axentes sociais e culturais postautonómicos compartían a *crenza* de que a razón de ser desas institucións non era outra que resolver os problemas que na esfera social foran irresolúbeis durante décadas. Ademais, nunha Galicia que tradicionalmente depositaba a responsabilidade para a resolución dos conflitos e para a definición da identidade nos intelectuais ou *lideres* do campo cultural, estes tiñan capacidade resolutiva desde o momento no que tomaran posicións de poder executivo.

Porén, o CDG non tiña nin a capacidade nin as competencias legais para resolver totalmente os problemas do sistema teatral, e a mediación deste co resto da sociedade, a fins dos oitenta, dependía de que houbese unha entidade institucional pública capaz de xerar políticas que desen lugar á necesidade doutras institucións (de tipo asociativo, empresarial, académico, etc.) que completasen o panorama dun sistema teatral *normal*. Desa necesidade é que xorde a creación do IGAEM.

En 1988, convidados polo Ateneo Ferrolán, os profesionais realizaron o I Encontro do Teatro Profesional (*vid.* VVAA, 1991) coa intención de facer un balance en común da situación do teatro galego e, a partir deste, para realizar unha proposta conxunta de liñas de actuación en diversos ámbitos. O certo é que, a fins dos oitenta, os axentes teatrais comezaban a percibir a caída nun *impasse* que se derivaba dunha dinámica perniciosa do propio sistema teatral e do seu sistema de institucionalización: cando os poderes políticos tomaron a iniciativa da

xestión teatral, outras entidades que ata o momento estiveran sostendo a viabilidade do teatro feito en Galicia desapareceron, pois o seu espazo e funcionalidade semellaba estar asumido polas institucións para a política teatral. O CDG, porén, non estaba capacitado para incidir en medidas xerais de distribución, animación, etc., que dependían directamente do asociacionismo e dos concellos, e sen un organismo dedicado á implementación desas políticas (sería o IGAEM) perigaba tanto a produción coma a distribución e exhibición non institucional do teatro, estragando por completo o xa maltreito tecido teatral de Galicia. Manuel Guede, a quen aínda faltaban tres anos para responsabilizarse da dirección do CDG, resumía esta situación coa súa característica ironía (Guede, 1991: 23):

> E de tal xeito foi así que o centro do debate do noso teatro pasou de se-la poética específica ó contrato laboral específico. Convertémonos en "novos ricos". É dicir, pensamos entón que o país tiña avanzado porque as nosas condicións de vida tiñan mellorado algo. Falamos do país coma da nosa feira: tal como nos ía, e ó principio non nos foi mal. Logo chegaron as rebaixas. Mellor dito, cediño, asomou o verdadeiro proído sobre o que estabamos instalados: as Agrupacións Culturais, centros de animación e xestión socio-cultural importantísimos nos últimos anos do franquismo son varridas do mapa ou morren de morte morrida. Os concellos son cada vez máis remisos á programación teatral, as comisións de festa deciden que fan mellor feira "Os chunguitos" ca un grupo de teatro, as caixas de aforro descubren que lles resulta máis rendable o patrocinio dos clubes de baloncesto. En definitiva, e para a nosa desgracia, os circuítos teatrais, que permitían a existencia máis ou menos normalizada de tres ou catro compañías profesionais, vense ameazadoramente afectados e con eles a propia existencia das compañías. E o tremendo, o verdadeiramente estremecedor foi que nada pareceu resentirse desta situación. Excepción feita, claro está, da propia profesión teatral. Todo se empeña entón nos últimos anos en reduci-la existencia do teatro galego a unha mínima expresión institucionalizadora, na que pasamos de conquistadores a víctimas.

Nese encontro de Ferrol, había unha xornada específica para a política teatral titulada "O teatro e a Administración", e nela houbo tres

mesas de debate das que se tiraron conclusións específicas: "O centro de producción institucional. O Centro Dramático Galego, funcións e obxectivos", "O teatro e as administracións locais. Función dos concellos na construcción teatral de Galicia" e "TVG-Dramáticos"; alén diso, Ángel Marco, director do programa *Teatro 3* de Radio3-RNE, expuña a comunicación "A política teatral noutras comunidades", e lían cadansúa ponencia dedicada á análise da política teatral en Galicia Eduardo Alonso, Xosé Manuel Pazos e Miguel Pernas.

Eduardo Alonso orientou moitos aspectos da súa conferencia a constatar a necesidade de que a acción institucional pública en favor do teatro galego non ficase exclusivamente na actividade do CDG. Este, desde o seu nacemento, arrastrara "unha absoluta falta de cobertura xurídica e polo tanto unha dependencia administrativa e presupostaria da Dirección Xeral de Cultura na que está inscrito como un servicio máis" (Alonso, 1991: 60). Ao fío disto, Alonso lembraba que, xa no seu programa de actividades para 1984, se pedía a autonomía administrativa, en forma do "Organismo Autónomo de Animación-Sociocultural" que xa temos nomeado e mais da proposta dun estatuto para o CDG (no seu Anexo VII) que se refería constantemente a ese organismo. Como relataba Alonso (1991: 61), desde aquel momento,

> os sucesivos directores do Centro Dramático Galego en particular e amplos sectores da profesión en xeral, pediron e piden a creación deste organismo e, polo tanto, dotar ó CDG da imprescindible autonomía administrativa e de xestión.

Alén diso, na parte da súa conferencia na que falaba das competencias en materia teatral das distintas Administracións, local, provincial e autonómica, outorgaba a esta última "a máxima responsabilidade e protagonismo na estructuración teatral de Galicia" (Alonso, 1991: 77), responsabilidade que debería executar a través da creación dese organismo autónomo "de carácter comercial e suxeito ó réxime de dereito privado, […] dotado de personalidade xurídica propia e independente, sometido ó control parlamentario e con capacidade de obrar en todo o ámbito teatral de carácter profesional". Estaba a expresar, sen dúbida, o proxecto dun Instituto Galego das Artes do

Espectáculo [IGAE] cuxo deseño a Xunta lle encargara a Alonso e no que a Profesión, unha vez máis, quería ser considerada, como demostra unha conclusión á que chegaba a mesa sobre o Centro de produción institucional[177] (VVAA, 1991: 122): "A creación dunha Comisión de Estudio representativa da profesión que canalice o sentir da mesma diante da nova proposta da Administración Autonómica" [referíndose ao IGAEM].

Efectivamente, a idea de crear un Instituto de Artes Escénicas no que se integrase o CDG procede, en realidade, da última fase do goberno de Fernández Albor, cando o seu conselleiro de Cultura, Alejandrino Fernández Barreiro, e despois de telo sinalado en varias ocasións Luís Álvarez Pousa, lle encarga a Eduardo Alonso un proxecto de lei para a creación deste Instituto, oíndo por fin as voces que, procedentes tanto do teatro público coma do privado, expresaban a necesidade de xestionar o teatro profesional galego desde un organismo autónomo. Estamos en 1987. Despois, o goberno muda, e, a pesar de que o borrador xa fora redeseñado tras pasar no Parlamento a fase de debate e emendas, o novo goberno trala moción de censura retírao para facer un novo IGAEM cun proxecto que se puidese adxudicar ao novo conselleiro, Alfredo Conde. Este é o que se aproba no Consello da Xunta en xullo de 1988, pero finalmente non se fai efectivo ata o primeiro goberno de Fraga. De seguido habemos ver con detemento as características destes primeiros borradores para a creación dese organismo.

Xosé Manuel Pazos, no mesmo foro, cargaba as tintas sobre o compromiso orzamentario das institucións e sobre a necesidade dun plan de actuación que incidise especialmente en dous aspectos: o ensino e investigación teatral e mais a creación dunha rede de distribución amparada e animada polas administracións públicas. A súa proposta era abarcadora e, unha vez máis, trataba de implicar a tódolos poderes (Pazos, 1991: 86):

[177] Participaban Elina Luaces, Miguel Pernas, Ánxeles Alfalla, Xosé M. Rabón, Ernesto Chao, Kukas, Laura Ponte, Bonifacio Borreiros, Xoán Manuel L. Eiris, Diego Varela, Marisa Soto, Francisco Viega, Fernanda Cabrera, Luma Gómez, Eduardo Alonso, Dorotea Bárcena, Antón Louro, Manuel Lourenzo e Mabel Rivera.

> É urxente pois, un plan conxunto de presión diante da Xunta (que evidentemente ten que facer moito máis sen escudarse en que algo está a facer) das Deputacións e dos diferentes Concellos (ademais de Entidades doutro tipo como as Caixas de Aforros) cara á consecución dunha actuación sistemática sobre aspectos diversos que condicionan a nosa actividade teatral […]

A Administración estaba a levar adiante naqueles momentos unha iniciativa que, efectivamente, implicaba aos diversos poderes (local e autonómico) a través duns Circuítos Teatrais que procuraban amosar unha plataforma desde onde distribuír teatro. Porén, "os mesmos responsables de teatro da Consellería de Cultura quéixanse moitas veces da escasa acollida que teñen os circuítos nos Concellos en xeral […] a pesar de que a súa aportación non deixa de ser simbólica" (Pazos, 1991: 88-89).

Pazos, así, trasladaba a atención cara a un aspecto que había ser fundamental durante toda a década dos noventa: a responsabilidade das institucións no acondicionamento dos espazos escénicos dos concellos galegos. Neste sentido, as conclusións da mesa sobre teatro e administracións locais[178] avogaba por un chamamento aos concellos para "participar activamente na promoción e xestión do feito teatral […] entendendo a programación como un servicio social e público". Deste xeito, pedían a creación da figura do programador profesional, unha dotación específica no orzamento anual, a creación e recuperación de espazos escénicos e a coherencia e continuidade nas programacións teatrais. Á Xunta solicitábanlle a habilitación de medios para promover esa actuación dos concellos, a formación de animadores culturais profesionais e tamén a creación de circuítos teatrais estábeis con partidas orzamentarias específicas.

Unha parte desas reivindicacións habían albiscar o seu cumprimento case unha década despois, coa creación desde o IGAEM da Rede Galega de Teatros e Auditorios e unha liña de programación que se

[178] Participaban: Xosé M. Pazos Varela, Isabel Rey, Eduardo Rodríguez Cunha, Josefa Barreiro, Arturo Pérez Cabral, Carlos Clemente Martínez Gallego, Vicente Montoto, Francisco Oti Ríos, Alfonso Blanco Epifanio, Xaime Bello, Gonzalo Vázquez Pozo, Marta González, María Barcala, Xulio Lago, Manuel Areoso, Toni Pastor e Armando González Freiría.

ben nalgúns concellos si deu lugar a unha programación continuada de teatro deseñada por un programador profesional en espazos debidamente acondicionados, noutros non se deu nesas condicións básicas.

3.4.3.2 Un primeiro intento de creación dun organismo autónomo: o IGAE

Xa en 1984, realizárase un primeiro borrador de proxecto para a creación dun organismo autónomo para a implementación das políticas teatrais en Galicia. Como vimos, as reunións celebradas pola profesión nos primeiros anos oitenta e mais os sucesivos proxectos de xestión do CDG, facían eco da necesidade de crear unha entidade que, ao modo do estatal INAEM, se responsabilizase da promoción e difusión das artes escénicas en Galicia, así coma da integración das unidades de produción, en realidade semi-independentes (administrativamente) coma o CDG.

Finalmente, non foi ata fins de 1986 que se puxo en marcha verdadeiramente a creación de dito organismo. Unha vez máis, o encargado de realizar este proxecto foi Eduardo Alonso, que tomou como punto de partida outras institucións semellantes que se foran creando en España, alén do INAEM, como por exemplo, o Instituto Valenciano de Artes Escénicas, Cinematografía y Música, creado en 1986 (o ano anterior creárase o Centro Dramático Valenciano), ou a Entidade Autónoma de Organización de Espectáculos e Festas que a Generalitat de Cataluña xa creara en 1981, ente preautonómico do que partía a idea, incluso anteriormente á creación do CDG.

O proxecto de lei para un "Instituto Galego das Artes do Espectáculo" [IGAE] entra no Parlamento de Galicia o 5 de xuño de 1987, encetando a súa tramitación a través da Comisión 4ª de Educación e Cultura. Así, trataríase dunha "entidade de dereito público con personalidade xurídica propia, con autonomía económica e administrativa e plena capacidade de obrar para o cumprimento das súas finalidades e xestión do seu patrimonio".

No Artigo 4º do proxecto de lei propúñase un total de cinco ámbitos competenciais[179], moi semellantes aos que rexían o INAEM:

> 1 A promoción, protección e difusión da actividade artística e cultural de carácter profesional nos eidos do teatro, a danza, a cinematografía e as artes audiovisuais.
>
> 2 A potenciación e incentivación da actividade empresarial profesionalizada nos eidos das artes escénicas, a cinematografía e as artes audiovisuais.
>
> 3 O fomento da capacitación teórica e práctica, técnica e artística dos profesionais das diferentes especialidades que conforman as artes escénicas, o cine e as artes audiovisuais.
>
> 4 A proxección exterior das manifestacións escénicas e cinematográficas tendo en conta, en especial, aqueles núcleos de emigración galega de fonda tradición, coa finalidade de manter e facer medra-los vínculos culturais.
>
> 5Todas aqueloutras que pola súa natureza lle sexan aplicadas.

En función diso, o Artigo 5º atribuíalle nove funcións. A primeira delas tiña que ver coa programación, realización e produción de teatro, danza, cinematografía e espectáculos audiovisuais, tendo ademais capacidade para organizar a súa distribución e exhibición, cunha vocación de promoción das artes escénicas dentro de Galicia. Por isto, o IGAE non só funcionaría coma unha institución para a xestión, senón tamén coma unha unidade produtiva máis, pensando, sen dúbida, na integración no mesmo das unidades de produción pública, coma o CDG.

A segunda función, con motivacións análogas á anterior, era a coprodución de espectáculos ou a realización de "convenios e concertos con empresas artísticas de carácter profesional e que realicen a súa actividade nos eidos do teatro, a danza, a cinematografía e as artes audiovisuais". Deste xeito, o CDG podería deixar de convocar e decidir por si mesmo as coproducións, pasando a súa xestión ao IGAE.

[179] No borrador realizado por Eduardo Alonso e que tivemos a oportunidade de manexar directamente, incluíase entre os ámbitos competenciais a xestión da música. Finalmente, este eido foi retirado das atribucións do IGAE no proxecto de lei presentado ao Parlamento.

A terceira función daba conta da necesidade do acondicionamento dos espazos escénicos, pois incidía no desenvolvemento dunha "infraestructura e equipamentos técnicos de interese para a actividade escénica e cinematográfica".

En cuarto lugar, atribuíaselle ao IGAE unha función formativa a través da "realización de accións de fomento da capacidade técnica e artística dos profesionais das actividades da competencia do instituto" na que non só se contemplaba o incentivo directo a través de bolsas, senón tamén a organización directa de cursos e outras accións para a especialización técnica. Unha vez máis, o IGAE ficaría cunha función que viña cumprindo o CDG á falta dunha escola pública de arte dramática.

"O inventario, catalogación e información dos patrimonios escénicos e cinematográficos" estaba contemplado como 5ª función, para o que se precisaría, axiña, a creación dun Centro de Documentación, análogo, unha vez máis, ao que funcionaba no marco do INAEM.

A 6ª función era a que capacitaba o IGAE para a xestión económica e fomento do teatro privado a través do subsidio público, xa que capacitaba a institución para "celebrar convenios e concertos con institucións públicas e privadas, para levar a cabo as tarefas da súa competencia".

Igual que sucedía no INAEM, o IGAE tamén tería capacidade para programar, xestionar e administrar as unidades de produción xa adscritas a el (o CDG) e as que se creasen no futuro, de xeito que se traspasaba esa competencia que ata o momento lle sería propia ao CDG; con todo, a definición do IGAE coma organismo autónomo seguía a garantir a autonomía que en 1984 se prometera á profesión en materia de xestión teatral, tratando de aglutinar as políticas nun organismo que se estaba a definir dun xeito máis xestor e organizativo ca puramente produtivo; para iso estarían as súas unidades de produción, controladas, en realidade, por esta entidade superior pero con forte independencia administrativa a respecto do goberno correspondente.

Na oitava función, especificábase que o IGAE se encargaría da "programación, xestión e administración do Centro Dramático Galego e o Centro de Formación e Investigación Teatral". Polo tanto, estábase a entender que axiña se crearía no marco desta institución unha sorte de escola teatral que viñese paliar a carencia formativa tantas veces demandada pola profesión e, polo tanto, a liberar o CDG desa función que, mal que ben, estaba a pór en marcha a través da organización de cursos e a concesión de bolsas. O proxecto de lei, así, recollía tamén a reivindicación da creación dunha institución para o ensino das artes escénicas que a Profesión levaba anos a expresar.

Finalmente, as funcións do IGAE ficaban abertas cunha novena liña na que se expresaba que podería levar adiante "cantas outras funcións sexan necesarias para a consecución dos fins que se lle encomendan".

O IGAE estaría rexido por un Director Xeral e mais por un Consello de Administración formado polo presidente (o Conselleiro de Cultura correspondente), o vicepresidente (o Director Xeral de Cultura), os vocais (o Secretario Xeral Técnico da Consellería de Cultura, un representante da Consellería de Economía e Facenda, o Director Xeral do IGAE, catro membros de libre designación do Conselleiro e un membro do Consello da Cultura Galega) e un secretario designado entre os membros do propio Consello de Administración. Este Consello de Administración encargaríase da aprobación do plan de actividades e da memoria anual, da aprobación dos orzamentos e da aprobación dos estatutos dos centros adscritos ao IGAE.

O Director Xeral tería atribucións políticas e de xestión. Sería designado e cesado polo Consello da Xunta a proposta do Conselleiro de Cultura (escoitado o Consello de Administración do IGAE) e estaría encargado da organización, xestión e control do Instituto:

> a)A dirección do Instituto e do persoal do mesmo.
> b)A execución dos plans xerais de actuación do Instituto.
> c)Cumprir e facer cumpri-lo disposto na presente Lei e nas demais normas que regulen o Insituto, así como os acordos do Consello de Administración.

d)Someter á aprobación do Consello de Administración, coa suficiente antelación, o plan anual de actividades, a memoria anual sobre a actuación e xestión do Instituto e o anteproxecto de presupostos do mesmo.

e)Impulsar, orientar, coordenar e inspecciona-los servicios, departamentos, centros e unidades de producción do Instituto e dicta-las disposicións, instruccións e circulares relativas ó funcionamento dos mesmos.

f)Actuar como órgano de contratación do Instituto.

g)Autoriza-los pagamentos e gastos do Instituto e dos centros e unidades de producción adscritos a este, sen prexuício de que as normas que regulen estes dispoñan a facultade de delegación.

h)Nomear con criterios de profesionalidade o persoal directivo do Instituto, o xerente e os directores dos centros e unidades de producción, notificando con carácter previo os citados nomeamentos ó Consello de Administración.

i)Ordena-la programación de conformidade cos principios básicos aprobados polo Consello de Administración.

j)Ostenta-la representación do Instituto e, en consecuencia, comparecer en xuício e en toda clase de actuacións, conferindo para o efecto os oportunos apoderamentos.

k)Tódalas demais que o Consello de Administración lle encomende

O IGAE organizaríase a través dunha estrutura orgánica dependente do Director Xeral na que se integrarían un xerente e os seguintes departamentos: Departamento Dramático, Departamento de Baile e Danza, Departamento Cinematográfico, Departamento de Artes Audiovisuais, Departamento de Difusión Artística, Departamento de Persoal e Departamento Económico-Administrativo (este último e mailo de Persoal, estarían coordenados directamente polo xerente). Alén diso, tería varias unidades de produción artística: o CDG e un Centro de Formación e Investigación Teatral, e calquera outra que se puidese crear posteriormente. Estas dependerían directamente do Director Xeral do Instituto, de xeito que cumpriría estabelecer para eles uns novos estatutos (nos que xa non habería que contemplar, por exemplo, unha dirección específica para o CDG).

En relación con isto, o proxecto de lei do IGAE recollía a definición e atribucións desas dúas unidades dependentes; así, o Artigo 24º recollía a xa tradicional definición do CDG[180], ao tempo que o o 25º, definía o Centro de Formación e Investigación Teatral:

> O Centro de Formación e Investigación Teatral ten por finalidade fomenta-la formación teórica e práctica de futuros profesionais das actividades escénicas, así como a especialización e o perfeccionamento dos profesionais existentes nas diferentes áreas que conforman o feito teatral.
>
> Son tamén finalidades do Centro de Formación e Investigación Teatral o inventario, a catalogación, documentación e información do patrimonio teatral así como a investigación no eido do teatro e das actividades parateatrais.

Son varios os aspectos que cómpre destacar neste proxecto de Lei que viñan incidir nas liñas dunha política teatral en Galicia a través da creación deste organismo autónomo. En primeiro lugar, o borrador atribuía ao organismo, e en especial ao seu Director Xeral, a capacidade de deseñar políticas teatrais, paliando a ausencia dunha institución específica no organigrama da Consellería de Cultura. En segundo lugar, as amplas competencias do IGAE viñan resituar no sistema teatral o CDG, que, unha vez creado o IGAE, deixaría de cumprir con funcións de xestión e de estabelecemento de relacións interinstitucionais para centrarse na súa faceta coma unidade de produción, de xeito que se insistía, máis se cabe, na súa funicionalidade coma *teatro nacional*. Por último, o IGAE especificaba un espazo formativo e de investigación que viña *institucionalizar* a necesidade de atención sobre ese aspecto no sistema teatral galego e recollendo, así, unha demanda xa tradicional tanto do sector teatral coma doutros ámbitos do campo cultural galego.

Visto este proxecto de lei, unha Comisión delegada da Asamblea de Actores, Directores e Técnicos do Teatro Galego[181] enviaba en abril de 1987 ao Conselleiro de Cultura unha proposta de rectificacións que

[180] "O Centro Dramático Galego é un centro artístico-técnico para o desenovlvemneto da actividade teatral de carácter profesional en Galicia e constitúe unha unidade de producción teatral do Instituto Galego das Artes do Espectáculo. No dito Centro prográmanse, producense e posteriormente difúndense espectáculos teatrais, así como as necesarias actividades complementarias".

[181] Asinaban o escrito Vicente Montoto, Gonzalo Uriarte e Mabel Rivera.

resultan significativas. Sinalando en primeiro lugar que o ámbito institucional non debía esquecer a realidade teatral afeccionada así coma ámbitos de difusión coma os festivais e mostras e o acondicionamento de espazos, a Asamblea sinalaba cuestións específicas a modificar na lei do IGAE relativas á inclusión da participación dos sectores profesionais na institución. Propoñían, por exemplo, ser oídos na composición dos órganos asesores e formar parte do Consello de Administración con catro membros propostos polas organizacións profesionais representativas dos sectores relacionados co IGAE. Propoñían, tamén, estar presentes nos xurados de valoración e selección dos proxectos para a realización de coproducións, convenios e concertos.

Alén desa intervención dos profesionais, cumpría tamén que reaccionasen os partidos políticos. Efectivamente, unha vez presentado o proxecto de lei ao Parlamento, abriuse un prazo para a presentación de emendas, e estas non se fixeron agardar.

O grupo parlamentario CG, presentaba en primeiro lugar unha emenda á totalidade do proxecto de lei. Entre as xustificacións para esa emenda estaba, en primeiro lugar, a percepción de que foran tomados coma modelos outros organismos autónomos que funcionaban no eido estatal, de xeito que, para o portavoz de CG, Cándido Sánchez Castiñeiras, "o esquema organizativo imperante na Administración Central, con exemplos abundosos de Organismos autónomos que proliferaron en exceso, non debe trasladarse ó ámbito das autonomías". Había, polo tanto, unha reticencia á creación de organismos autónomos, cuxa propia definición, sen dúbida, escapaba en moitos aspectos ao control político e parlamentar, xustamente a ambición do sector teatral desde a creación do CDG. Para eles, o Conselleiro ou o Director Xeral, "con unha acción directa das súas respectivas competencias, poden con acerto garantir os mesmos obxectivos que o complicado e necesariamente costoso instrumento de creación dun novo organismo, conleva".

É curioso que, malia referirse á proliferación de organismos autónomos estatais, a emenda á totalidade de CG semellaba descoñecer a

existencia deste tipo de entidades especificamente creadas para a xestión das artes escénicas a nivel estatal e autonómico[182], pero, en realidade, a preocupación achábase nos custos que a creación do ente suporía: "Si se acompañase, que non se fai, unha memoria xustificativa do citado Proxecto, coas mínimas previsións económicas, quedaría patente un aumento presupostario sustancial".

Pero CG tamén presentaba emendas ao articulado do proxecto de lei, nas que propuña, por exemplo, substituír "competencias" por "fins", de xeito que o IGAE ficaría sen funcións exclusivas que xustificasen, ao tempo, a súa existencia, e, en consecuencia, no listado das súas funcións, propuñan limitalas o máis posíbel, eliminando o artigo no que se especificaban "todas aqueloutras que pola súa natureza lle sexan aplicadas" (Artigo 4º, apartado 5). Outra das emendas pretendía limitar a capacidade do IGAE para realizar convenios con institucións privadas, reservándoo, exclusivamente, para as públicas, eliminando, ademais, o Departamento de Difusión Artística.

O PNG, do Grupo Mixto, tamén emendaba a totalidade e expuña unha serie de inconvenientes de carácter legal debidos á definición do IGAE como institución "enteiramente" suxeita ao Dereito privado, sendo que se trataba dunha institución que debía cumprir un servizo público de promoción cultural e debía dar conta dos seus actos tamén ao Dereito público. Tamén se vía un inconveniente no feito de que non se especificase a condición xurídica do persoal e mais no solapamento de competencias e funcións, así coma na ausencia dunha regulación dos recursos do Instituto. O PNG vía tamén problemas nun Consello de Administración no que non se daba cabida "a nengún tipo de representación social, nin siquera pola vía dun Consello Asesor ou da participación de expertos nas sesións do Consello".

[182] "Nin siquera na Administración Central foi necesario historicamente, para o desenrolo das funcións que este Proxecto de Lei contempla, a creación de ningún organismo autónomo, xa que estas foron desenroladas a nivel de Dirección Xeral, dentro das estructuras dun Ministerio, e sendo o seu ámbito, naturalmente, el de toda España [sic.]" O INAEM, na data na que o Parlamento dá entrada a esta emeda (10-IX-1987), levaba xa tres anos funcionando. E o correspondente organismo autónomo catalán, era unha institución preautonómica creada en 1981.

Por todo isto, propuñan un texto alternativo, asinado polos deputados Xosé E. Rodríguez Peña (PNG) e Xosé M. Beiras Torrado (BNG). Xa no artigo primeiro amósanse diferenzas:

> Créase o Instituto Galego das Artes do Espectáculo como entidade de dereito público que axustará a súa actividade ó dereito privado, con personalidade xurídica propia, con autonomía administrativa e económica e plena capacidade de obrar para o cumprimento das súas finalidades, de acordo coa presente lei de lexislación xeral e autonómica sobre este tipo de entidades que lle sexa aplicable.

O seu obxectivo, para o PNG, sería "a promoción e difusión da actividade galega de carácter profesional nos eidos do teatro, a danza, a cinematografía e as artes audiovisuais". Polo tanto, a produción directa de espectáculos quedaría fóra, do mesmo xeito que se limitaba o seu ámbito de xestión ao sector profesional. Deste xeito, esta emenda colidía coa petición que a Asamblea profesional realizara ao conselleiro, sen incluír no IGAE competencias específicas para o teatro afeccionado, escolar e outros eventos teatrais.

Porén, no apartado de Funcións, xa se inclúe a produción, alén da realización e programación de espectáculos teatrais, coreográficos, cinematográficos e audiovisuais, reservando tamén funcións específicas para a difusión, a distribución e a exhibición, así como a incentivación da actividade empresarial no sector, mantendo a liña que se propuña no proxecto de lei da relación "de convenios e concertos con empresas artísticas de carácter profesional". O fomento da formación tamén estaría integrado nas súas funcións, e recollíase tamén, como unidade de produción integrada no Instituto, o Centro de Formación e Investigación Teatral que se propuña no primeiro proxecto, alén do CDG, e un Arquivo da Imaxe que o PNG propuña engadir (cunha Fototeca, unha Filmoteca e unha Videoteca). Mantiñan, tamén, a función ampla que permitía un funcionamento diverso do IGAE: "Calesquera outras iniciativas e accións tendentes á consecución dos obxectivos que se lle atribúen".

Con respecto aos órganos de goberno, o PNG propuña que o futuro IGAE tivese un Presidente, un Director Xeral e un Consello de Administración, pero variaba a constitución deste último, no que se

integraría o Presidente, o Director Xeral e dez vogais (entre eles escollería un secretario): tres en representación da Consellería de Cultura, nomeados polo Consello da Xunta a proposta do Conselleiro, un en representación da Consellería de Economía e Facenda, tamén proposto polo Conselleiro e nomeado polo Consello da Xunta, dous en representación dos sindicatos do sector máis representativos, dous en representación das organizacións profesionais do sector, un polo Consello da Cultura Galega e outro pola Universidade. As funcións de cada un destes órganos non variaban moito en relación co anteproxecto de lei.

A respecto da estrutura orgánica, o borrador do PNG estabelecía tamén, como dependentes da Dirección Xeral, as mesmas unidades ca o anteproxecto da Xunta, e, canto ás unidades de produción, como xa dixemos, engadía un Arquivo da Imaxe.

No Artigo 15º, propúñase unhas atribucións para o CDG que o responsabilizaban de toda a actividade profesional teatral:

> Ao Centro Dramático Galego, unidade de producción teatral de carácter artístico-técnico, corresponde o desenvolvemento da actividade teatral de carácter profesional en Galicia. A tal fin, programa, produce e difunde espectáculos teatrais e leva a cabo as necesarias actividades complementarias para o logro dos seus obxectivos.

Para o Centro de Formación e Investigación Teatral propúñanse as mesmas atribucións que estabelecía o borrador anterior.

O proxecto do PNG, engadía un Capítulo Cuarto de Réxime Xurídico que viña paliar a ausencia do mesmo no borrador anterior e partía da súa definición coma entidade suxeita ao Dereito privado nas súas relacións xurídicas externas, adquisicións patrimoniais e contratación, coas excepcións determinadas pola Lei 3/1984; do mesmo xeito que se engadía un Capítulo Quinto de réxime económico-financeiro que estabelecía para o IGAE unha dotación específica nos Presupostos Xerais da Comunidade Autónoma alén dunhas fontes de

financiamento directamente derivadas das súas actividades, mesmo subvencións, aportacións voluntarias e doazóns.

Finalmente, o deputado Fernando Martínez Randulfe, de PSG-EG, tamén emendaba a totalidade debido a que o Instituto lle parecía "un macroorganismo desproporcionado en relación con unha dimensión racionalmente planificada e equilibrada da administración institucional da nosa Comunidade Autónoma". O motivo das súas reservas, como sucedía coas críticas de CG, dirixíase á propia institución, e non aos erros de concepto ou de forma dentro do articulado do proxecto de lei. PSG-EG entendía, ademais, que "un Instituto das características diseñadas no Proxecto, dados os obxetivos e multiplicade de funcións a él delegadas, viría a convertirse nunha Consellería bis, obligándonos a optar pola exclusión dun dos dous entes". Non reparaban, seguramente, en que o IGAE só estaba capacitado para deseñar a xestión duns poucos aspectos do cultural (teatro, danza, audiovisual), sen colidir nos demais coas competencias da Consellería de Cultura.

Outra das críticas que PSG-EG lle facía ao proxecto, igual ca os partidos anteriores, era a ausencia dun diálogo directo coa sociedade galega en xeral, e en particular cos sectores directamente implicados no ámbito que xestionaría:

> […] non existe o menor rastro dunha devolución á sociedade de poderes que o Estado ten asumidos, ningún recoñecimento da autonomía social emerxente, e incluso se tende a impermeabilizar o seu control por parte da sociedade e/ou dos seus instrumentos representativos.

Así, acusábase o proxecto de ser monopolizábel desde o goberno debido á composición dos órganos rectores, unha composición que, segundo o partido, revelaba "unha concepción absolutamente dirixista e gubernamentalizada da producción artística […], convertible en espectáculo (cine, teatro, danza...)". E finalmente, igual que o PNG, PSG-EG indicaba a necesidade de desenvolver os planos de actuación sometidos ao Dereito público e mais ao privado. En función destas aprezacións, presentaban un total de 31 emendas que propuñan a supresión do

articulado completo, coas súas disposicións transitoria e derogatoria incluídas.

Os partidos políticos, polo tanto, eran contrarios a esta proposta de creación do organismo autónomo. As súas reservas tiñan que ver, fundamentalmente, coa propia necesidade de que existise un organismo destas características, observado como unha burocratización innecesaria da xestión cultural e como un intento de control dun sector artístico por parte do goberno. Os partidos, con todo, semellaban ignorar outras experiencias semellantes postas en marcha no Estado para a xestión dun sector que, daquela coma hoxe, precisaba dun especial apoio institucional debido á precariedade do seu tecido empresarial, e, semellaban ignorar tamén que a ambición dun organismo autónomo para a xestión do teatro (e outras artes escénicas) facía parte, dun xeito ou doutro, daquel *pacto coa Profesión* de 1984. Só o PNG soubo ver este aspecto, e quizais por iso a súa emenda á totalidade non contemplaba a non creación do Instituto, senón que realizaba outra proposta de creación que, xustamente, daba maior cabida ao sector profesional nos órganos xestores do IGAE e daba maior importancia ao sector cinematográfico e audiovisual a través da creación do Arquivo da Imaxe.

Ningunha destas opcións iría adiante. Sería aínda un ano despois, en setembro de 1988, que chegaría ao Parlamento outro proxecto de creación dun organismo que xa non sería "Instituto Galego das Artes do Espectáculo", senón "Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais". O cambio é substancial: se nunha primeira opción o sector musical fora eliminado incluso dos primeiros borradores, nesta ocasión a atención á música pasa a facer parte da propia natureza do organismo. Isto obriga a unha modificación esencial a respecto da proposta anterior: as unidades de produción enmarcadas no proxecto serían o CDG e maila recén creada Xove Orquestra de Galicia, eliminándose aquela tentativa de creación dun Centro de Formación e Investigación Teatral. Acabábase así definitivamente coas iniciativas institucionais a prol da creación dunha entidade para a formación en artes escénicas desde a Consellería de

Cultura[183]. Será esta proposta de lei a que finalmente se aprobe como Lei 4/1989, de 21 de abril, de creación do Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais [IGAEM].

3.4.3.3 Estrutura, funcións e competencias do IGAEM

O IGAEM créase a través da Lei 4/1989 modificada pola Lei 2/1991[184], e o seu funcionamento desenvólvese a través do Decreto 107/1993 (*vid.* Anexo 2).

Seguindo as conclusións que se derivaban do debate parlamentario e das emendas, a lei de 1989 e mais a que a modifica en 1991 xustificaban a necesidade de existencia dun organismo autónomo para conseguir "unha xestión áxil e eficaz" nos campos do teatro, a danza e a música. Unha das principais diferenzas a respecto do proxecto de lei de 1987 é que se desbota a posibilidade de considerar o IGAEM coma unha entidade de Dereito Público sometida ao réxime do Dereito Privado (como propuña o borrador-emenda do PNG) e se decide, finalmente, estabelecelo coma "organismo autónomo de carácter comercial" de acordo coa Lei de Xestión Económica e Financeira Pública de Galicia (Artigo 2º). En función disto, o artigo 3º indica que o IGAEM "poderá realizar cantas actividades comerciais e industriais requira o logro dos seus obxectivos, mesmo mediante a promoción ou participación noutros negocios, sociedades e empresas", aínda que a súa participación en consorcios e sociedades mercantís debe ser autorizada polo Consello da Xunta. O seu carácter comercial permítelle ao IGAEM, xustamente, unha atribución relativamente ampla de recursos que van máis alá das dotacións económicas consignadas nos Presupostos Xerais da Comunidade

[183] Para isto, habería que esperar ata que a iniciativa xurdise do Consello da Cultura Galega e fose recollida pola Conselleria de Educación, con competencias exclusivas na materia.

[184] As modificacións da lei de 1991 son leves, e máis ben formais. Nos órganos de goberno, por exemplo, modifícase a denominación "Director Xerente" por "Xerente". A lei tamén inclúe tamén as novas denominacións da Consellería de Cultura (en 1989 era "Consellería de Cultura e Deportes" e en 1991 "Consellería de Cultura e Xuventude"). Ao presidente retíraselle en 1991 unha función que si tiña en 1989, "actuar coma órgano de contratación do instituto", que pasa ao Xerente (Artigo 17); do mesmo xeito, ao Consello Reitor engádeselle a función de "Nomea-lo persoal directivo do instituto por proposta do Xerente" (Artigo 15, h).

Autónoma de Galicia; ademais, a Xunta deberá adscribirlle bens mobles e inmobles, e, alén diso, poderá adquirir patrimonio do que percibirá produtos e rendas. Tamén se terán en conta os ingresos derivados da produción, distribución e exhibición dos seus espectáculos, subvencións e doazóns realizadas ao seu favor e "calquera outro recurso que se puidese xerar e se lle puidese atribuír" (Artigo 6º).

Interésannos máis as finalidades e competencias atribuídas ao IGAEM. Segundo o Artigo 8º, o Instituto "ten por obxecto o desenvolvemento da política cultural en relación coa producción, promoción e difusión das actividades do teatro, da danza e da música. Por tanto, non ten atribucións para o eido audiovisual e cinematográfico (si as tiña nos proxectos de lei anteriores) e a súa función administrativa é a de pór en marcha políticas en materia de artes escénicas. Entendemos, neste sentido, que a súa autonomía é total canto á xestión, pero a propia vinculación dos seus órganos rectores ao goberno, determina que estas políticas estean fortemente condicionadas polas liñas xerais dunha política cultural deseñada desde a instancia superior na que se inscribe, a Consellería de Cultura.

O Artigo 9º sinala as seguintes funcións:

> a) Programar, realizar e producir espectáculos de tipo teatral, coreográficos e musicais.
>
> b) Organiza-la súa distribución e exhibición e impulsa-la súa difusión tanto en Galicia como fóra dela, en especial naqueles núcleos de emigración galega de fonda tradición, coa finalidade de manter e facer medra-los vínculos culturais.
>
> c) Potenciar e incentiva-la actividade empresarial nos eidos das artes escénicas e musicais, coa realización para estes efectos de coproduccións ou celebración de convenios e concertos con empresas artísticas de carácter profesional.
>
> d) Contribuír á formación técnica e artística daqueles que se dediquen dun xeito profesional, ou cando menos habitualmente, ás actividades teatrais, coreográficas e musciais.
>
> e) Programar, xestionar e administra-los centros e as unidades de producción, formación, arquivo, información e investigación teatral, coreográfica e musical dependentes da Xunta de Galicia.

> f) Deseñar e desenvolver unha infraestructura e uns equipamentos técnicos de interese para as actividades da súa competencia.
> g) Concluír e manter actualizado o inventario e catalogación do patrimonio escénico e musical galego, así como informar permanentemente do mesmo.
> h) Celebrar convenios e concertos con institucións públicas e privadas, para levar a cabo as tarefas da súa competencia.
> i) Realizar accións de fomento e difusión das artes escénicas e musicais.
> l) Calquera outra iniciativa e acción tendente á consecución dos obxectivos que se lle atribúen.

As funcións a) e b) teñen que ver coa propia definición do IGAEM coma organismo de carácter comercial, que deberá poñer en marcha as políticas necesarias para a produción escénica en sentido amplo (abarcando, por suposto, a realización, exhibición, distribución e difusión de espectáculos). Neste sentido, cumprirá ter en conta que haberá dúas vertentes que o IGAEM terá que tratar: a xestión das súas propias unidades de produción (o CDG e maila Xove Orquestra de Galicia, e outras que se lle puidesen integrar no futuro, segundo o Artigo 18º, punto 2) e mailo ditame de políticas orientadas á incentivación deses mesmos aspectos na actividade das empresas escénicas de iniciativa privada e carácter profesional inscritas na Comunidade Autónoma, para o cal se contempla a posibilidade de que poña en marcha coproducións ou convenios e concertos, segundo se indica en c) e en h). Chama a atención, ademais, que no punto b) se faga especial fincapé na promoción do teatro na emigración galega, nunha liña que, posteriormente, había basear unha parte fundamental das relacións exteriores da Xunta de Galicia en xeral e da Consellería de Cultura en particular, aínda que o IGAEM non sempre

contemplou esa liña de acción nas súas actividades finalmente postas en marcha[185].

A función d) segue reservando para o IGAEM unha responsabildiade en relación coas tarefas formativas do sistema teatral (musical tamén, e de feito foi aí onde se puxo en marcha unha iniciativa formativa creando a Escola de Altos Estudos Musicais), que se combina coa función e) na que non só se estabelece para o IGAEM a función de xestionar as súas unidades de produción, senón tamén as entidades de formación, arquivo, información e investigación que, dependendo da Xunta de Galicia, teñen que ver coas artes escénicas e musicais. Ábrese, así, unha porta á vinculación do Instituto coas entidades para a formación, investigación e conservación do patrimonio escénico, que máis adiante se materializaría na creación dunha unidade propia, o Centro de Documentación das Artes Escénicas e Musicais de Galicia, que debería ter desenvolvido a función g).

En f), a Lei estaba a recoller unha das grandes preocupacións dos profesionais das artes escénicas: a necesidade de crear equipamentos e infraestruturas escénicas e mellorar os xa existentes, cuestión que só se podía pór en marcha a partir da relación institucional que o IGAEM, coma institución independente pertencente ao poder autonómico, podería estabelecer con outros ámbitos administrativos, esencialmente as Deputacións e os Concellos, habituais posuidores dos espazos escénicos.

Finalmente, i) estabelece legalmente a responsabilidade do IGAEM no fomento e difusión das artes escénicas, capacitándoo, por tanto, para a posta en marcha de campañas de capacitación e captación de públicos, de publicitación do teatro, a danza e a música e a animación sociocultural en sentido máis amplo, abrindo a posibilidade a unha liña de accións que

[185] Deixando á parte algunhas saídas do CDG a outras comunidades autónomas e a países veciños, como xa se describiu, o IGAEM promoveu as relacións Galicia-Portugal no marco do Eixo Atlántico e con programacións concretas coma os Camiños Culturais do Salón Teatro. Alén diso, ao longo do tempo, houbo outras tentativas puntuais de estabelecer relacións exteriores, pero máis ben anecdóticas. En 1995, por exemplo, o Consorci Català de Promoció Exterior de la Cultura diríxese ao IGAEM para presentar a obra de Salvador Espriu *La pell brau*, e decídese colaborar a través de Isaac Díaz Pardo. No mesmo ano, tamén se abría a posibilidade de viaxar con *Nau de amores* a Porto, no marco do fitei, e a Montevideo, viaxe, esta última, que non chegou a realizarse, de xeito que a promoción exterior do IGAEM en Latinoamérica se fixo agardar ata datas recentes. Á Feira do Libro da Habana (2008) si viaxaron representantes da Institución.

se poderían completar en maior ou menor medida grazas á porta aberta que deixa a función j).

O organigrama básico do IGAEM (Título IV, "Estructura Orgánica básica") tampouco varía moito en relación coa proposta anterior do IGAE. Estabelece coma órganos rectores do instituto un Presidente, un Consello Reitor e un Xerente. O órgano de goberno, en todo caso, con facultades para a "dirección, control e supervisión" do Instituto é o Consello Reitor (Artigo 12º) ao que pertencen: o Presidente (nomeado e cesado polo Consello da Xunta a proposta do Conselleiro de Cultura), que preside, á súa vez, o Consello Reitor; o Director Xeral de Cultura, que actuará como vicepresidente do Consello Reitor, e os vogais:

- Dous vogais natos, que son o Subdirector Xeral de Cultura e o Xerente do IGAEM.
- Un representante da Consellería de Cultura, designado polo Conselleiro.
- Catro membros designados pola Comisión 4ª de Educación e Cultura do Parlamento de Galicia, entre persoas de prestixio no ámbito das artes escénicas, que terán un mandato que durará unha lexislatura, aínda que poden ser reelixidos.
- Un membro designado polo Consello da Cultura Galega, un mandato tamén dunha lexilatura e posibilidade de reelección.

As funcións do Presidente do IGAEM, expresadas no Artigo 14º, son esencialmente representativas, aínda que o punto d) indica que se lle poden atribuír regulamentariamente outras funcións, "agás as reservadas ó Consello Reitor". Isto significa que, sen prexuízo de que o Consello Reitor exerza xustamente o mando do Instituto, ao Presidente pódenselle outorgar funcións executivas, aínda que isto, polo de agora, non ocorreu.

O Consello Reitor, pola contra, é o organismo encargado do control e alta inspección das accións do Instituto. Ten a responsabilidade (Artigo 15º) de aprobar ou non os estatutos e normas de réxime interno tanto do IGAEM coma das súas unidades de produción, os orzamentos, o

plan anual de actividades e a súa memoria, a memoria anual de xestión, os cadros de persoal e o seu réxime retributivo, e os convenios e concertos con outros organismos necesarios para o cumprimento dos obxectivos. Así mesmo, debe realizar o seguimento do presuposto e nomear o persoal directivo, a proposta do Xerente.

O Xerente é a figura con capacidade executiva que se encarga da xestión administrativa do IGAEM. Segundo o Artigo 17º da Lei, correspóndelle executar os presupostos e o plan anual de actividades, "de conformidade cos criterios aprobados polo Consello Reitor". El é, ademais, quen actúa coma órgano de contratación dentro da normativa vixente de acordo co plan aprobado polo Consello Reitor e nomea o persoal adscrito ao Instituto "logo de que supere os procesos selectivos correspondentes". Ten que coordinar, orientar e inspeccionar as diferentes unidades e servizos dependentes do IGAEM, así como elaborar o plan anual de actividades e a memoria do mesmo, a memoria anual sobre a actuación e o anteproxecto de presupostos que despois aprobará ou non o Consello Reitor. Ten tamén atribucións de intervención e representación xurídica e fiscal, de xefatura de persoal e propón ao Consello Reitor o nomeamento do persoal directivo.

Alén disto, o IGAEM estrutúrase (Artigo 18º) en función dunha serie de departamentos dependentes directamente do Xerente e unhas unidades de produción tamén adscritas a el. Os primeiros son un Departamento de Artes Escénicas, un Departamento de Artes Musicais e un Departamento de Xestión Económico-Administrativa. As unidades de produción, como xa indicamos, son o CDG, a Xove Orquestra de Galicia e "calquera outra que a realidade artística do país reclame e o Consello Reitor cree".

Por último, o Artigo 19º indica unha cuestión interesante:

> A organización, as funcións e o réxime interno dos diferentes departamentos, unidades e centros de producción que integran o Instituto rexeranse polo establecido nos seus Estatutos e nas demais normas complementarias.

Isto implica que unha unidade coma o CDG, que non ten aínda uns Estatutos pero que si funciona cunha lexislación propia (a Orde do 8 de abril de 1986, pola que se regula con carácter provisorio o funcionamento do Centro Dramático Galego) que non foi derogada nin pola lei de creación do IGAEM nin polo seu Decreto de desenvolvemento, posúe relativa autonomía na súa xestión, aínda debendo render contas ante o Xerente e, en última instancia, ante o Consello Reitor. Con todo, e polo tanto, a planificación de actividades e estruturación orzamentaria do CDG non dependen directamente da xerencia do IGAEM (si a contratación do seu persoal, porque así o especifica a Lei 4/1989 modificada pola Lei 2/1991) senón da dirección do Centro, entidade con capacidade executiva no mesmo, pero debe ser aprobada, en última instancia, polo Consello Reitor.

En maio de 1993 aprobábase o Decreto que desenvolvía o IGAEM (Decreto 107/1993), coa intención, esenciamente, de especificar os aspectos básicos referentes a cuestións de carácter orzamentario, patrimonial e de persoal coa intención de aplicar "unha maior marxe de autonomía ós [aspectos] funcionais e organizativos do Instituto, coa finalidade de dotalo dunha normativa estatutaria coherente coa súa problemática".

No capítulo dedicado a fins e funcións, interésanos salientar que o Decreto amplía o único obxectivo sinalado pola Lei 4/1989 modificada pola Lei 2/1991, sinalándolle coma obxectivos no seu Artigo 5º a consecución dos seguintes fins dos cales só o primeiro aparecía na Lei:

> a) O desenvolvemento da política cultural en relación coa producción, promoción e difusión das actividades do teatro, a danza e a música.
>
> b) A promoción, protección e difusión das artes escénicas e da música en calquera das súas manifestacións.
>
> c) A proxección exterior das actividades escénicas e musicais
>
> d) A comunicación cultural en materia de artes escénicas e musicais coa Administración do Estado e das restantes Comunidades Autónomas.

Eses catro obxectivos recollían a finalidade xeral proposta na Lei (punto a), pero engadían unha serie de finalidades que pretendían pór en relación as actividades do Instituto cos propósitos que rexían a Consellería de Cultura por aquela altura. É por isto polo que se engade o criterio de promover, protexer e difundir as artes escénicas, extraíbel do conxunto de funcións do IGAEM sinaladas na Lei, pero tamén polo que se engade un punto específico de proxección exterior (obxectivo prioritario da política cultural dos primeiros anos do goberno Fraga) tanto fóra coma dentro do Estado Español.

Aínda que o Decreto tamén amplía considerabelmente as funcións puramente representativas que a Lei outorgaba ao Presidente do IGAEM, o certo é que estas seguen estando no ámbito puramente organizativo do Consello Reitor, se ben é verdade que, agora, o Presidente ten a responsabilidade de desempatar as votacións de acordos do Consello (Artigo 9º, punto f)) e ten que asegurarse, en última instancia, de que se executen as ordes do Consello. Pola súa banda, o Decreto tamén contabiliza máis funcións para o Consello Reitor, aínda que estas se derivan do desglose e maior concreción dalgunhas que aparecían recollidas coma un só ítem na Lei. Con todo, engádese unha función que, quizais por obvia, non aparecía anteriormente: "Deliberar sobre tódolos asuntos contidos na orde do día e, en particular, sobre os informes, estudios e propostas que sexan sometidos ó seu exame e consideración". Sobre o Consello Reitor tamén se indica, no Artigo 12º do Decreto, que, nos aspectos non previstos expresamente no estatuto, se aplica o réxime dos órganos colexiados da Lei de réxime xurídico das administracións públicas e do procedemento administrativo común, de xeito que a súa presenza coma órgano de goberno do IGAEM está tamén suxeita a unha lexislación específica que o controla. Por último, e en relación co protocolo de actuación do Consello Reitor, o Decreto tamén especifica as funcións do Secretario, que non estaban relatadas na Lei.

A respecto do Xerente, o Decreto tamén concreta máis cá Lei as súas atribucións (Artigo 15º). En primeiro lugar, reparte estas en catro grupos de responsabilidade con atribucións moi específicas para cada un:

1.Materia de dirección. Inclúense nese grupo de responsabilidade tódalas tarefas vencelladas ao control e coordenación dos centros e unidades de produción do IGAEM, as tarefas de representación e apoderamento, a execución dos acordos do Consello Reitor, a elaboración do plan anual de actividades e da memoria explicativa, a proposta de reformas e, en último lugar, "Dirixir e impulsa-lo inventario e catalogación do patrimonio escénico e musical galego".

2.Materia de xestión. Neste eido, o xerente debe exercer como órgano de contratación do IGAEM e mais dos seus centros e, así, tramitar os expedientes de contratación de todo tipo, aprobando así gastos , cláusulas, adxudicacións, etc. Tamén se lle encomenda a administración dos créditos, a autorización de pagamentos, a habilitación de persoal e material, a conservación e intendencia dos edificios do IGAEM e das unidades de produción, a realización do anteproxecto orzamentairo e a execución, seguemento e avaliación do mesmo unha vez aprobado, así como a proposta de modificacións orzamentarias ao Consello Reitor.

3.Materia de administración e réxime interior. Aquí correspóndelle ao Xerente a organización dos asuntos administrativos e a súa tramitación ao Consello Reitor, a realización do réxime interno do IGAEM e dos seus centros adscritos, a información administrativa sobre as súas competencias, a preparación, tramitación e proposta ao Consello Reitor dos convenios e concertos e de tódolos asuntos non atribuídos á competencia do Presidente ou do Consello Reitor. No punto d) desta Materia inclúese tamén como responsabilidade do Xerente a "realización dos traballos precisos para concluir e manter actualizado o inventario e a catalogación do patrimonio escénico e musical", dando conta dun especial interese da Consellería por este aspecto patrimonial (aparece en varios lugares deste Decreto).

4.Materia de persoal. A xefatura de persoal será neste eido a responsabilidade esencial do Xerente. Encárgase dos nomeamentos, despois de teren superados os procesos selectivos correspondentes que el convocará, así coma a contratación de todo o persoal laboral

do IGAEM e dos centros adscritos e mais dos directivos, o exercicio das potestades disciplinarias agás o despido, a relación de postos de traballo, a proposta do réxime retributivo e a adscrición aos postos do persoal conforme o cadro previamente deseñado.

Canto á estrutura organizativa do Instituto, o Decreto engade unha unidade de produción ás xa existentes (CDG e Xove Orquestra de Galicia): o Ballet Galego Rei de Viana, e segue mantendo a posibilidade de crear outras unidades que "o país reclame e o Consello Reitor cree"[186]. Ademais, o Decreto especifica cáles serán as atribucións dos tres Departamentos que xa se sinalaban na Lei. Concretamente, segundo o Artigo 18º, ao Departamento de Artes Escénicas correspóndelle,

> de conformidade coas directrices do Xerente, que pola súa vez poderá solicita-lo asesoramento que considere conveniente, a programación e execución das actividades teatrais do IGAEM, en colaboración co Centro Dramático Galego, cumprindo co plan de actividades aprobado polo Consello Reitor, así como as restantes actividades de xestión do devandito centro que a súa normativa específica non lle atribuía ó director.

Isto quere dicir que, unha vez máis, o IGAEM non pode retirar a autonomía artística e creativa ao CDG, cuxo director mantén as atribucións que lle outorgaba a Orde de regulamento do Centro, e que o IGAEM non lle retira tampouco na elaboración dun Decreto no que se mantén a autonomía das unidades de produción específicas.

3.4.3.4 A actividade do IGAEM e as políticas teatrais

A primeira reunión do Consello Reitor do IGAEM ten lugar o 4 de xullo de 1991, aínda que o presidente tomara posesión o 8 de maio. Presidía o Instituto Juan Luís Saco Cid, e eran vicepresidenta Paz Lamela e vogais Xavier Senín, Maximino Vicente, Mª Luísa Madriñán, Xosé Luís Losa, José Paz Rodríguez, Antón Louro e Víctor F. Freixanes. É, polo

[186] Actualmente, o Ballet Galego Rei de Viana foi disolto e substituído en 2006 por un Centro Coreográfico Galego para a produción de espectáculos de danza non necesariamente vencellados á tradición coreográfica e musical galega.

tanto, en 1991, dous anos despois da aprobación da primeira lei de creación do IGAEM, que o Insituto comeza a funcionar, baixo a xerencia de José Luís Cochón Touriño. O orzamento xeral que manexaría o Instituto nese 1991 é de 447.350.000 ptas. Tras esa primeira reunión constitutiva, o Consello Reitor vólvese reunir quince días despois e o Presidente expón un informe da situación do IGAEM que, seguindo a Lei de Creación expresa o estado de funcionamento e persoal dos diferentes departamentos. Así, faise aos membros do Consello a solicitude de aprobación de cadros de persoal, contratos, locais, medios materiais, etc. Facíase, iso si, especial fincapé na precariedade de medios do CDG e na necesidade de ampliación do presuposto do IGAEM para o ano seguinte a 651.158.000 ptas, aínda que o Parlamento, finalmente, aproba 550.437.000 ptas. Non sería ata agosto dese mesmo ano que se nomearía aos directores das unidades de produción do Instituto: Xoam Trillo para a Xove Orquestra de Galicia, José Manuel Rey de Viana para o Ballet co seu nome e Manuel Guede para o CDG. Quedaba iniciada, así, unha primeira etapa de posta en marcha e afianzamento da xestión do IGAEM que se estendería ata o primeiro momento de cambios en 1994.

Nesa etapa entre 1991 e 1994 tómanse decisións que determinarán a toma de posición do IGAEM no sistema teatral así coma o seu definitivo afianzamento coma institución pública de referencia para o sector. Vexámolas por orde cronolóxica.

Unha das primeiras iniciativas, e das máis relevantes, desta etapa será a creación do Premio Álvaro Cunqueiro de Textos Teatrais, que dá conta da conciencia canonizadora por parte da institución. Á canonicidade literaria do premio queríase engadir, así mesmo, a canonicidade escénica que podían outorgar as institucións do teatro público, e por iso o Presidente do IGAEM insistía na necesidade de que a obra premiada fose representada polo CDG, como relataba unha acta do 20 de setembro de 1991[187]:

> O Presidente comeza o seu informe sobre o Premio Álvaro Cunqueiro 91 que foi concedido á obra "Saxo tenor" e que o xurado

[187] Sobre as polémicas derivadas da representación da obra premiada no premio Álvaro Cunqueiro, falarase no capítulo 7.2.1.

> recomendaba que se publicara tamén a obra que ficou en segundo lugar "Raiñas de pedra" aínda que as bases non teñan previsto isto. Segundo o Sr. Saco o CDG está obrigado a publicar a obra premiada e a representa-la no seu día e que aínda está sen publicar ó do pasado ano, polo que non estaría mal editar as tres nun só libro ou por separado […]. Intervén tamén o Xerente para sinalar que o visitara o Sr. Salgueiro, autor da peza "Historia de Neera" que ficara en segundo lugar no ano 90 e que entón non estaría mal publicar as catro, deixando claro que ao que está obrigado o CDG é a publicar e representar tan só as premiadas segundo as bases do Premio.

É o CDG, institución verdadeiramente asentada no sistema teatral e verdadeiro referente de actividade, o que centra unha boa parte das deliberacións e debates do Consello Reitor do IGAEM nestes primeiros anos, configurando deste xeito as liñas que caracterizan a súa progresiva institucionalización. En primeiro lugar, dáse o feito de que, a comezos de 1992, o Parlamento solicitaba a comparecencia do director do CDG e mais dos responsábeis do Instituto, para o que Manuel Guede presentaba o amplo informe que xa foi comentado neste traballo e que terían que analizar os membros do Consello Reitor.

É tamén a través da actividade do CDG que se canaliza a negociación dun novo convenio laboral para os actores e sobre os perfís dos contratos, especialmente nunhas montaxes do teatro público que son orzamentariamente moi ambiciosas (51 millóns de pesetas para montar a obra de Shakespeare e 49 para *A lagarada*). É significativo que Antón Louro, en relación con isto e como consta nunha acta do 31 de xaneiro de 1992, preguntase por que aumentaran os gastos no teatro galego, "se porque estaban mal pagados os actores, normalmente pagados ou demasiado pagados"; de seguido, reflexionaba sorpendido "pola multiplicación por dous e por tres dos gastos das producción do CDG" a respecto de *Yerma*, *Así é se vos parece* e *Don Hamlet*.

A primeira mudanza chega axiña. En marzo de 1992, "a petición propia" o xerente cesa e o Presidente propón que se ocupe do posto Luís Cordeiro Rodríguez. O 7 de abril dese mesmo ano, o novo xerente comparece e propón unha serie de liñas de acción para a xestión do Instituto que, en maior ou menor medida, cumpriu mentres estivo no

cargo. A súa primeira preocupación ten que ver coa autonomía de xestión do IGAEM e outra cuestión fundamental sería a normalización dunha contabilidade que, ata o momento, fora claramente irregular. Para Cordeiro, era prioritario modificar unhas actuacións administrativas que coartaban a autonomía do Instituto, insistindo en que "os controles só deberían ser do Consello Rector e da Intervención Delegada da Conselleria correspondente". O novo xerente comprometíase, así, a redactar un borrador de estatuto para debater co Consello Reitor e, no seu caso aprobalo. Sería, finalmente, o Decreto de 1993 arriba comentado, no que se amosaba claramente a preocupación polo funcionamento autónomo do Instituto como vía para a súa lexitimación política e, ao tempo, pola coordinación das súas tres unidades de produción, propoñendo encargarse el mesmo dos labores administrativos destas.

A preocupación do novo xerente polo control económico tería como consecuencia inmediata un estrito seguimento dos orzamentos das montaxes do CDG, obrigando a estabelecer políticas de aforro e de optimización de recursos, como o deseño de montaxes que puidesen ser representadas en "calquera local galego e que coubesen nun único tráiler", por exemplo, nunha proposta de Antón Louro que se aprobaba o 7 de setembro de 1992. É tamén nesas datas, a fins de 1992, que se puña en marcha a iniciativa de crear unha Escola de Danza, sen que ningún membro do Consello Reitor reclamase unha iniciativa semellante para o teatro. A idea de publicar un anuario do IGAEM tamén é deste ano.

Polo demais, o Consello Reitor practicamente se dedicaba en exclusiva, neste tempo, á aprobación de orzamentos, firma de convenios e debate de concertos do CDG, así coma a colaboración puntual para a produción e distribución de espectáculos de compañías concretas ou iniciativas específicas como a organización de cursos (para a Sala Nasa, por exemplo, ou AADTEG). Do mesmo xeito, é nesta época que o IGAEM estabelece os convenios coa TVG para a inclusión na programación de espazos teatrais ou coa editorial Edicións Xerais de Galicia, dentro da colección "Textos Teatrais do Centro Dramático Galego". En función

disto publicarían *Os Rebertes. Retábulo escénico en nove cadros*, de Agustín Magán, *Saxo Tenor*, de Roberto Vidal Bolaño e *Copenhague*, de Xosé Cid Cabido e Andrés Vila. Os termos do convenio consistirían na compra de 1000 exemplares por título. Ao ano seguinte publicaríase *Raíñas de pedra*, de Cándido Pazó, *A grande noite de Fiz*, de X. Lama e *O prazo*, de Manoel Riveiro Loureiro.

Nunha reunión do 10 de marzo de 1993 incluíase por primeira vez na orde do día do Consello Reitor a "Aprobación, se procede, de criterios para a convocatoria de axudas a compañías teatrais" pero acórdase deixar este aspecto para unha reunión específica que, finalmente, tería lugar o 5 de maio do mesmo ano, nunha sesión extraordinaria para estabelecer os "criterios para unha convocatoria de concertacion bianual con compañías teatrais" que propoñía, directamente, a xerencia do Instituto. A proposta trataba de emparentar coas "producións asociadas" que, anos atrás, puxera en marcha o CDG, mais "afondando nunha nova perspectiva que faga máis rendibles os recursos económicos dispoñibles para as producións e xiras". A preocupación fundamental era, polo tanto, a necesaria itinerancia que, moi a miúdo, convertía en ruinosos moitos proxectos, así como unha desproporción entre o número de compañías (á anterior convocatoria presentáranse 43) e o número de profesionais que o IGAEM calculaba (arredor de 90 artistas e uns 20 técnicos de escena). Como se dicía na xustificación teórica desa proposta de convocatoria,

> Parece obvio que desde a perspectiva da citada estabilización, tanto no que se refire á calidade dos proxectos artísticos, como á dignidade laboral das persoas que incorporan eses proxectos, hai unha característica que destaca na estratexia a desenvolver e que repecutiría tanto na calidade como na clarificación do panorama –hoxe minifundista– no que se move a nosa realidade escénica. Estámonos a referir á continuidade laboral no seo das compañías con máis garantías estéticas e infraestructurais.

No IGAEM facíase prioritario, polo tanto, reconverter o mercado laboral, e o Insituto asumía así unha sorte de maioría de idade institucional a través da toma de conciencia de que a súa posición no

sistema teatral lle permitía xerar políticas que conlevasen mudanzas, reposicionamentos dos axentes e modificacións dos centros de referencia artística.

Coa iniciativa, pretendíase "apostar por proxectos de compañía e non de espectáculo". Así, cun orzamento de 207 millóns de pesetas para os anos 1993 e 1994, estabelecerían un reparto do mesmo plurianual (90 millóns para 1993, 63, para 1994 e 54 para 1995) a través de dúas convocatorias: unha para a concertación bianual con compañías e dúas anuais para a subvención de espectáculos puntuais. Na concertación bianual limitábase o presuposto global (150 millóns), para 3 espectáculos nos que unha obra polo menos sería de autor galego e outra debía incorporar ao teatro galego un clásico universal. Esixíanse 30 funcións por espectáculo e ano e un mínimo de 10 profesionais por compañía. Para o espectáculo puntual esixíanse un mínimo de 20 funcións anuais e indicábase que valorarían a fusión de compañías para realizalo. Cubriríase ata o 75% dos custos de produción e ata o 50% da distribución. Había, por tanto, unha preocupación de repertorio (a promoción do teatro autóctono, por exemplo) e unha vontade clara de reducir o número de compañías que operaban no panorama teatral galego.

No debate, os vogais Antón Louro e Paz Lamela estaban en contra da iniciativa. O primeiro, porque entendía que a convocatoria debería ser anual e porque os criterios, na súa opinión, debían ser outros, xa que debería estar moi claro qué cantidades aportaría a Administración para a produción e a distribución e, en todo caso, porque xa estaba legalmente contemplado que o CDG realizase coproducións e estas non se estaban levando adiante. Lamela, pola súa banda, vía inconvenientes no feito de que unha convocatoria para axudas públicas impediría que tódalas compañías puidesen optar aos fondos públicos, "primando só as de sempre, cos directores xa coñecidos". Nesas reservas, que finalmente adiaron a aprobación do proxecto, atopábanse xa os que serían no futuro os termos dun debate constante sobre a relación do teatro de iniciativa privada coas accións institucionais de promoción do mesmo. Finalmente,

esas bases para a realización de espectáculos teatrais aprobáronse un mes despois (9-VI-1993), cuns criterios lixeriamente diferentes canto ao reparto dos prazos económicos.

En xaneiro de 1994, coincidindo co cambio de goberno, muda todo o Consello Reitor do IGAEM. Pasaría a presidir a institución José Manuel García Iglesias, nomeado polo Decreto 386/1993 e sería o vicepresidente Antón Pulido Novoa, naquel momento Director Xeral de Cultura. O secretario seguiría a ser Xavier Senín e os vogais designados pola Consellería de Cultura e polo Consello da Cultura Galega serían José López Calo e Ramón Castromil, respectivamente. O xerente tamén dimitiría en canto foi nomeado o presidente, e sería substituído por Aníbal Otero. A Mesa 4ª do Parlamento non enviaría os seus vogais ata mediados de 1995, que serían Francisco Pillado, Thais de Picaza e Margariña Valderrama.

O novo Consello Reitor, especialmente nas figuras dos membros designados directamente pola Consellería de Cultura, dá conta dun interese en controlar e potenciar as políticas musicais no IGAEM, aspecto no que se centran ata a chegada dos vogais designados polo Parlamento[188]. Na súa proposta orzamentaria, presentada ao Consello Reitor aínda en xuño de 1994, distinguíase entre catro planos que orientaban políticas de acción específicas cun orzamento total de 565.500.000 ptas.: formación (23 millóns), produción (279 millóns, dos cales 150 eran para o CDG, 125 para a produción privada, 3 para bolsas e 1 para o premio Cunqueiro), distribución (240 millóns, dos que 25 irían para a Feira de Teatro) e promoción (23,5 millóns). Canto á primeira, entendíase este nun nivel básico para espectadores, xestionado a través de asociacións e centros de ensino, outro para afeccionados e outra para profesionais; así, contemplábase a posibilidade de realizar mesas de

[188] A iniciativa máis problemática desta etapa foi a intención de convertera a Xove Orquestra nunha Orquestra da Comunidade Autónoma de Galicia que se situaría no Auditorio e que se convertería nunha nova unidade de produción do IGAEM, mentres que a XOG se integraría nesta con fins didácticos. Isto xeraba problemas cos Concellos compostelán e coruñés que, á súa vez, querían poñer en marcha cadansúas orquestras. Pola súa banda, os integrantes da XOG consideraban a medida unha manobra para a eliminación da orquestra, e, a fins de 1994, obrigaron o Consello Reitor a ter en conta as súas reclamacións. Con todo, finalmente a XOGA foi eliminada. A polémica coas orquestras escureceu a xestión doutras áreas do IGAEM coma a teatral; de feito, é menor a documentación sobre o CDG atopada sobre esta etapa ca para etapas anteriores e posteriores.

formación, programas específicos e unidades didácticas, así coma bolsas de estudos que se canalizarían, segundo consta en documentos de fins de 1994, a través dunhas "salas alternativas" que, por fin, o IGAEM recoñecía como interlocutoras e focos de expansión teatral. A respecto da produción, había unha partida para o CDG e outra para a Profesión, incidindo en compañías, autores, tradutores e nos premios Álvaro Cunqueiro. Na distribución, tamén se xeraba unha iniciativa propia, a Feira de Teatro que o IGAEM volvería retomar en 1997; a distribución profesional canalizaríase a través da axuda a festivais e mostras, a circuítos culturais e a proxección do teatro galego no exterior, facendo eco dos obxectivos do recén aprobado Decreto 107/1993. Tamén habería unha partida orzamentaria para a distribución dos espectáculos afeccionados (universitarios, asociacións...). Por último, contemplábase unha campaña de promoción baseada nunha liña de sensibilización social e nunha acción editorial a través do convenio con Xerais para Os Libros do CDG e maila edición propia dos libros sobre os espectáculos.

Nunha reunión de marzo de 1994, o Presidente relataba unha programación cultural para os concellos galegos que se quería canalizar a través do IGAEM, cun número fixo de espectáculos escénico-musicais que pretendían rendibilizar as produción propias das unidades do IGAEM e mais aquelas produción postas en marcha con subvención do Instituto. É a primeira elaboración, como acción institucional, dun circuíto xestionado polo IGAEM que se faría cargo dos "Circuítos culturais" da Consellería. Outro dos cambios que tratou de levar adiante García Iglesias foi a mudanza de competencias dos directores das unidades de produción. Así, o director do CDG sería un "Director da Área Escénica", e o da Xove Orquestra sería "Director da Área Musical", o mesmo ocorrería co xefe de produción do CDG, que pasaría a ser "Xefe de Produción do IGAEM", mudanza de competencias e responsabilidades que, ademais e segundo el, non traería custo ningún debido a que non se tería en conta a nova situación nas súas respectivas nóminas. Finalmente, en 1995, recollíanse nomeamentos de responsábeis da área escénica e da de música e danza que non coincidían cos directores das unidades de produción; serían Manuela Domínguez Amoscótegui e Victoria Lestón

González, respectivamente, ámbalas dúas cun perfil claramente administrativo e non político-xestor.

Unha das primeiras iniciativas que levan adiante é a promoción e distribución do programa "Galicia. Cultura Viva"[189], coa Secretaría Xeral de Turismo, que potenciaría de xeito especial a música e a danza galega e, en menor medida, o teatro. Neste ámbito, o Consello Reitor iría resolvendo os trámites de aprobación das axudas á produción teatral e mais das programacións do CDG, incidindo de xeito especial na necesidade de potenciar coproducións "coa Dirección Xeral de Promoción do Camiño de Santiago con respeto a algunha actividade a vincular, dalgún xeito, coa temática xacobea", como se expresaba na acta do 5 de outubro de 1994. Chegaba, así, ao IGAEM a política global do goberno Fraga e do novo Conselleiro de Cultura, Manuel Pérez Varela, centrada nunha promoción cultural baseada nos valores tradicionais e patrimoniais ben xestionábeis a través das políticas de turismo e coa posibilidade de canalizalas a través da celebración de grandes eventos coma o Ano Xacobeo e da potenciación do Camiño de Santiago.

A primeira acción para realizar unha Rede de Teatros é de fins de 1994, poñendo en marcha unha oferta que o IGAEM realizara en 1994 aos Concellos das grandes cidades: tratábase de subvencionar os Concellos para a programación de compañías con subvención (tamén o CDG) a través dunha primeira función a cargo do IGAEM, unha segunda a cargo do concello e as seguintes a taquilla, dispoñendo gratuítamente do local, aínda que a taquilla do primeiro día sería para o IGAEM, a do segundo para o Concello e a do terceiro para a compañía. No Consello Asesor debátese unha proposta, derivada de contactos coa Profesión Teatral, para crear un circuíto nas catro capitais de provincia, Santiago, Ferrol e Vigo. Porén, a proposta axiña se converteu en mais ambiciosa, xestionando unha temporada teatral de oito meses (de outubro a maio) na que participarían un máximo de 15 concellos que deberían programar tres funcións ao mes cun caché medio de 300.000 ptas. a repartir entre o

[189] Consistía nun programa propio que, durante cinco días consecutivos no verán dos lugares con máis vida turística e por medio doutras tantas actuacións, abranguese "o máis representativo no terreo da nosa danza, o noso teatro e a nosa música". No documento explicativo do programa comparábase este coa "liña do que foron noutro tempo os 'Festivais de España'".

concello (75%) e a Consellería (25%), cunha taquilla dividida entre o Concello e a Compañía. Procurábase, tamén crear un "Circuíto Autonómico" que consistía en "intercambiar 5 compañías de teatro galegas con outras tantas doutras Comunidades Autónomas que estean interesadas nisto"[190]. Nesa iniciativa estaba o xermolo da futura Rede Galega de Teatros e Auditorios, que aínda nacería uns anos despois.

O Presidente García Iglesias tamén desexaba mudar case totalmente a estrutura do IGAEM. A respecto do CDG propuña unha mudanza nos modelos de contratación dos actores que permitise telos ao servizo do Centro durante 11 meses, de tal xeito que se puidesen ampliar as xiras, en función das necesidades de promoción das políticas culturais emanadas da nova Consellería. Ao fío disto, xurdiría a cuestión formativa e, nunha reunión de marzo de 1994, decidirían contactar con responsábeis universitarios para realizar un plano de formación a catro anos que, finalmente, non tivo lugar. Ao tempo, aprobaban tamén aplicar ao CDG un criterio habitual na XOG consistente en "introducir nas obras de teatro do CDG a figura do bolseiro que realizaría papeis secundarios e que pasarían a ocupar actores en período de formación", acción para a que consideraban idónea "a porcentaxe do 33% do elenco de cada obra" (acta do 27 de abril de 1994). Era un intento de converter o CDG en espazo non profesional que, dadas as circunstancias, podería ser a causa da súa eliminación (como sucedería coa XOGA) pois dunha medida dese tipo se derivaría a perda de lexitimidade artística da compañía pública. A cuestión abriu unha fenda nas relacións entre a presidencia do IGAEM e a dirección do CDG que se chegou a materializar nunha proposta de dimisión por parte do entón director do Centro, Manuel Guede, que finalmente non se efectuou pois ese plan de reformulación do CDG non chegou a poñerse en marcha.

Con respecto á concesión de axudas, foi este Consello Reitor incompleto quen sistematizou o nomeamento das Comisións de Valoración para o estudo das solicitudes de axudas á produción e á

[190] Sinalábase que xa o estaba Madrid, Aragón, País Vasco e Castela León e que cada compañía realizaría 6 actuacións en Galicia, aportando o IGAEM o 60% do caché das mesmas.

distribución[191] que, en 1995, terían modalidades anuais e bianuais. É tamén en 1995, no momento no que acceden ao Consello Reitor os vogais designados polo Parlamento, que as resolucións e propostas en materia teatral se acollen a un maior control. Para ese ano, ademais, o orzamento ampliábase lixeiramente a 656.542.000 ptas.

Da iniciativa directa deses novos vogais ou da súa capacidade mediadora dependen accións como por exemplo a implicación do IGAEM na Aula de Teatro da Universidade de Santiago ou a proposta á TVG de gravación de tódolos espectáculos subvencionados, de tal forma que puidese ir creándose un arquivo dos mesmos que se aprobaba baixo o nome de Arquivo do Teatro Galego e que nunca chegou a completarse, iniciativa que, como sinalaba Francisco Pillado, tamén pretendía forzar a TVG a que puxese en marcha un programa dramático. Nesas datas, por fin, edítase o Anuario Teatral de Galicia que realizaría Antón Lamapereira e que tería continuidade bianual ata a actualidade. Hai tamén noticia de que a fins de 1995 se estaba elaborando un regulamento interno para o CDG que finalmente se pon en funcionamento, de modo experimental, en maio de 1996. Nesa data, tamén se eleva ao Consello Reitor unha convocatoria para directores de teatro para a producción e distribución de obras para o CDG, estabelecendo así un sistema de colaboracións e xestión de proxectos que respondese aos criterios dun concurso público[192]. Esta iniciativa, vencellada á devandita tentativa de reformulación do CDG, non chegou a levarse a cabo debido ao bloqueo

[191] Había, con todo, certa arbitrariedade no criterio de selección: polas deputacións, habería un representante da deputación da Coruña e, como suplente, un representante da deputación de Lugo; polos concellos, un representante do concello de Pontevedra, que podería ser o concellerio de cultura, e, como suplente, un representante do concello de Santiago; en representación das salas, un representante do Centro Cultural Caixa Vigo e, como suplente, un representante do Teatro Principal de Ourense; habería tamén escritores: Euloxio Ruibal e, como suplente, Xavier Lama; e finalmente, polos actores, sería a AADTEG quen propuxese un titular e un suplente. Do fracaso deste modelo dá conta que, na convocatoria de 1995, xa había a intención de que a comisión de valoración estivese formada polo xerente, o director do CDG e dous expertos nomeados polo xerente, pero, ante presións da profesión, propúñase, nun documento do 24 de febreiro dese mesmo ano, que, ademais do xerente, a comisión estivese composta por un presidente, catro vogais e un secretario, e nela habería un programador, unha persoa realiconada co teatro, un autor, un profesor universitario e unha persoa coñecedora do mundo da cultura, sendo o secretario, sen voto, alguén do cadro de persoal do IGAEM.

[192] O orzamento global non debía exceder os 20 millóns de pesetas e distribuiríase en dous prazos nas anualidades de 1996 e 1997

do proxecto grazas á oposición da directiva do Centro e grazas tamén aos intereses dunha recén renovada cúpula da Consellería de Cultura.

Ao ano seguinte, 1997, o presuposto total do IGAEM era de 663.052.000 ptas aínda que se ampliaría considerabelmente con posterioridade (ata 749 millóns). Para ese ano estabeleceríanse as seguintes liñas de actuación en canto á área de artes escénicas segundo o plan presentado pola xerencia:

- Montaxe de tres obras polo CDG.
- Grabación de teatro radiofónico.
- Edición do 2º tomo da fonoteca teatral.
- Publicación de 6 libros de teatro.
- Cursos de Formación Teatral en Convenio
  - -coa Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena
  - -con UNIMA
  - -coas Universidades.
  - -coas Salas Alternativas de Santiago
- Potenciación da Rede Galega de Teatros.
- Posta en funcionamento da Biblioteca e Arquivos das Artes Escénicas e Musicais do IGAEM.
- Campaña de promoción do Teatro Galego.
- Mostra de Teatro Galego.
- Premio de creación de textos teatrais do IGAEM.
- Convenios de producción teatral con compañías profesionais privadas.
- Convenios de distribución teatral con compañías profesionais privadas.

Efectivamente, 1997 é o ano no que se crea a Rede Galega de Teatros e Auditorios, incidindo na capacidade institucional do IGAEM para a distribución teatral e poñendo orde, definitivamente, nas diversas iniciativas de distribución levadas adiante ata ese momento. Do mesmo

xeito, a realización da "Mostra de Teatro Galego" ía ser, en realidade, a inauguración da Feira de Teatro de Galicia. A posta en funcionamento dunha biblioteca e arquivo sería, finalmente, a inauguración do Centro de Documentación das Artes Escénicas e Musicais de Galicia que, co tempo, non só se encargaría de labores de arquivo e conservación, senón que se encargaría da distribución das publicacións financiadas total ou parcialmente polo IGAEM (RGT, Revista *Escaramuza* da AADTEG, Libros do CDG...), editaría a súa propia revista, orientada ao mundo dos títeres *Bululú* (desde 2001, e en colaboración coa Sala Sant-Yago), e publicaría un *Catálogo de Dramaturgos Galegos* (2004). Ademais, realizaríase unha reforma tendente a unha maior concreción e especificación nos perfís e criterios de valoración na convocatoria de axudas e convenios á produción e distribución de espectáculos profesionais, coa intención, sinalada por Francisco Pillado, de que se permitise "concentrar algo máis as axudas". Esa reivindicación habíase materializar máis claramente ao ano seguinte, en 1998, cando a comisión de valoración[193] das axudas presentaba unha proposta ao Consello Reitor (acta do 6 de outubro de 1998) na que se facía unha advertencia:

> Así mesmo, distintos membros do Consello fan observar que existen demasiadas compañías de teatro para un país tan pequeno e para un público potencialmente escaso. Cómpre, pois, evita-la excesiva fragmentación para profesionaliza-lo sector. Vese interesante incentiva-la marxe de risco para que as empresas teatrais se comprometan e se reagrupen de xeito que fagan moito máis viables os seus proxectos. Conviña, por outra parte, arbitrar algún mecanismo que permitise valora-lo éxito ou fracaso dunha obra teatral mediante sistemas coma o control de taquilla ou similares co fin de poder reflectilo na convocatoria. Trataríase, xa que logo, de subvenciona-la producción e mailo risco.

Aínda que despois se separaría a convocatoria de distribución e a de produción, esas medidas non se tomarían ata a convocatoria de 2006, ano no que se estabeleceu un control de taquilla e un ítem no baremo no que se valoraba o número de producións do ano anterior. Isto,

[193] Estaba integrada por Chema Paz Gago, Carlos Paulo Martínez Pereiro, Manuel F. Vieites, Euloxio R. Ruibal, Dolores Vilavedra, Gustavo Docampo e Luciano Fernández.

finalmente, deu lugar a certo malestar no eido da Profesión, pois nun país no que aínda non está normalizada a programación, entendíase que un criterio así ía en detrimento de tipos de teatro máis experimental e, sobre todo, en detrimento daquelas compañías que, malia moi asentadas, puidesen non realizar unha montaxe nova nun ano determinado debido a que os seus membros, en función do pluriemprego que caracteriza os axentes de produción no sistema teatral galego, estivesen traballando noutro espectáculo (mesmo no CDG) ou no audiovisual.

A formación tamén sería unha preocupación deste Consello Reitor desde que se incorporan os vogais do Parlamento. En primeiro lugar, conséguese formalizar definitivamente o convenio coa Universidade de Santiago para realizar cursos de formación de tres anos dentro da Aula de Teatro; en segundo lugar, aproban unhas bases para a convocatoria de bolsas de formación profesional no eido das artes escénicas e musicais. En 1998, a contribución do IGAEM á formación teatral incidiría xa en diversos aspectos, alén da concesión de bolsas: a colaboración co Curso de Posgrao da Universidade de Santiago Teoría e Práctica da Interpretación, cursos de reciclaxe en colaboración coa AADTEG, cursos de títeres en colaboración con UNIMA, cursos para técnicos en colaboración coas salas Galán e Nasa e cursos de teatro, en colaboración coa Secretaría de Relacións coas Comunidades para animadores de Casas de Galicia, de España, Europa e América. Esas serían, *grosso modo*, as liñas de actuación que se porían en marcha de alí en diante no relativo á formación, engadíndose, a partir de 2000, unha intención específica de apoio á posta en marcha da Escola Superior de Arte Dramática, que finalmente non se crearía ata 2005.

Malia a protesta dalgún membro do Consello Reitor (F. Pillado), o IGAEM eliminou no 97 a convocatoria do Premio Álvaro Cunqueiro de Textos Teatrais, que non se recuperaría ata dous anos despois. Con todo, nesa edición de 1999 as bases aparecen modificadas ao contemplar a posibilidade de outorgar un accésit que non levaría implícita nin a publicación nin a representación.

En 1998 ábrese unha nova fase marcada, unha vez máis, pola renovación do Consello Reitor. Nese ano, pasa a presidir o IGAEM José María Sánchez González, e fan parte do Consello Reitor o director Xeral Homero Pérez Quintana, Xavier Senín, José López Calo, Damián Villalaín polo Consello da Cultura Galega, María Luísa Madriñan, Laura Tato e Lois Manuel Rodríguez, que sería substituído por Thais de Picaza en 1999. O xerente segue a ser Aníbal Otero. Para a mellor xestión da toma de decisións, deciden crear unha comisión de Artes Escénicas e outra de Música e Danza, podendo incorporarse cada membro do Consello á que lle resultase máis afín. O Presidente e o Xerente estarían nas dúas. Na Comisión de Artes Escénicas estarían, ademais, Laura Tato e Damián Villalaín.

Despois dunha fase na que o presidente García Iglesias tomara o control absoluto da institución, o novo presidente encetaba un mandato no que a súa figura se relega a un plano de discrección, deixando máis protagonismo ao resto do Consello Reitor e, sobre todo, ao xerente. Este presidente, con todo, presentaba a súa dimisión en abril de 2000, dando paso a Amado Ricón Virulegio.

A cuestión das subvencións é, nesta fase, central, a través dunha comisión de valoración que realizaba ano a ano múltiples suxestións para inserir mudanzas na convocatoria que, á súa vez, xeraban numerosas polémicas co sector profesional que habían marcar as relacións entre a institución e os axentes do sistema teatral. Se nun primeiro momento indicaban a necesidade de estabelecer criterios cuantificábeis coma índices de taquilla ou número de funcións, en xullo do 99 decidían que "como criterio orientativo, enténdese que o 75% se destina á producción e o 25% á distribución"; nunha acta de abril de 2000 sinalaban a necesidade de considerar un apartado específico para "Novos valores escénicos".

É nese ano 2000 cando se pon en marcha, tamén, unha iniciativa que irá adquirindo importancia co paso do tempo: a convocatoria de axudas para o mantemento da actividade de salas de teatro, danza e exhibición escénica en xeral, coa intención clara de promover a

estabilidade teatral e permitir a existencia de programacións máis extensivas. Mediante a convocatoria outorgábase un máximo de 10 millóns de pesetas por solicitude, que non podía constituír un importe superior ao 50% do orzamento global. Valoraríase o acondicionamento, equipamento e potencial de mellora do local, a antigüidade, cantidade de membros, gastos e obxectivos artísticos da empresa, así coma unha programación de actividades nas que non só se tería en conta o número de representacións, senón outras actividades coma a organización de festivais, cursos, seminarios, conferencias, exposicións, publicacións, etc.[194] Ademais, comezaríase nese momento a sondaxe aos profesionais e sectores implicados sobre a conveniencia de iniciar desde o IGAEM a posta en marcha de compañías residentes en salas estábeis de titularidade pública. Desde a institución, e a través destas iniciativas, dábase polo tanto un xiro á política teatral, tratando de potenciar deste xeito a estabilidade teatral, entendendo coma ruinoso o tradicional financiamento da itinerancia a un número sempre crecente de compañías.

A reacción dos profesionais non se fixo agardar, e axiña comezaron a responder ao IGAEM con suxestións e ideas que trataban de orientar as políticas de estabilidade en favor da non agresión ás compañías estábeis xa existentes. Os integrantes da Sala Nasa, así, enviaron ao xerente, xa en xaneiro de 2001, unha serie de propostas para a xestión dunha posíbel Rede de compañías residentes, solicitándolle que se tivese en conta a titularidade privada dalgúns teatros e a necesidade de mellorar neste sentido a Rede Galega de Teatros e Auditorios. Pero a suxestión fundamental chegaría no mes de abril, cando o o IGAEM recibía un borrador de proxecto de estabilidade teatral realizado polo Concelleiro de Cultura do Concello de Pontevedra, daquela Luís Bará que sería aproveitado para sondear a Profesión para unha futura creación de compañías estábeis residentes en teatros de titularidade pública[195]. O seu obxectivo era enmarcalo

[194] Nesa primeira convocatoria concedíanselle 4.000.000 a cada unha das salas Galán e Nasa, e 2.000.000. á sala Yago. En 2001 reduciríase a subvención ás dúas primeiras (3.630.000 ptas. para cada unha) e ampliaríase para a segunda (2.430.000 ptas.).

[195] Falarase con detemento sobre este aspecto no capítulo 4.2.2.3.

> nun deseño global de política cultural municipal que ten como primeiro obxectivo a promoción da actividade cultural de base, isto é, a vivencia da cultura […] dun número cada vez maior de cidadáns, eliminando os atrancos […] que dificultan o coñecemento e disfrute das distintas manifestacións culturais do noso tempo.

En xuño, o Foro de Sada, colectivo de persoas vencelladas ao mundo do teatro creado en 2000 para analizar desde o espazo non gobernamental a situación do teatro galego, presentaba a súa propia reflexión sobre as compañías residentes, partindo da base de que no seu *Programa básico para o teatro galego*, do que aínda habemos falar, se amosaban partidarios da creación das mesmas. Nesa proposta, o Foro definía o concepto de residencia teatral, de compañía residente e a interación do seu proxecto de creación, produción e programación nunha sé que sería un teatro de titularidade pública "encargándose da súa xestión e dotándoo de producción propia". Estabelecían, tamén unha serie de actividades complementarias que terían que ver co fomento de liñas estéticas e creación autóctona, a búsqueda de grupos de público, a realización de conferencias, exposicións e outras actividades sobre o teatro, etc. Propuñan para as compañías residentes un financiamento triple baseado no concerto co IGAEM e a entidade titular do espazo escénico, as administracións públicas locais e provinciais e os ingresos xerados pola actividade, un orzamento complementario correspondente ás outras administracións públicas e un financiamento suplementario que se incorporarían posteriormente.

Pero, unha vez máis, a Profesión, como veremos máis detidamente no capítulo 5 deste traballo, amosaba pouca unidade de opinión canto a unha proposta de estabilización residente. O sector aproveitou que o IGAEM solicitou opinións sobre o proxecto de Bará para presionar a institución, cada un desde a súa posición, nunha toma de decisións que non perxudicase a súa actividade concreta.

Sería case un ano despois, en xuño de 2002 que, finalmente, se estabelecería un primeiro borrador para unha Orde pola que se estabelecen as bases reguladoras da convocatoria para a realización de convenios de colaboración entre o IGAEM e os concellos de Galicia co fin

de crear compañías estables de teatro profesional. No borrador da orde da convocatoria, cuxos obxectivos e definición xeral da compañía residente e da súa actividade coincidía coas propostas do Foro de Sada, sinalábase:

> Na Comunidade Autónoma de Galicia, no momento actual, parece necesario amparar e promove-la creación de COMPAÑÍAS ESTABLES RESIDENTES (CER) de teatro profesional, que ubicadas nos respectivos Concellos, tivesen como obxecto a dinamización da vida teatral nos municipios nos que tivesen a súa sede, constituíndo entidades que realicen unha programación estable, coa finalidade de alcanzar un maior acercamento do feito teatral á sociedade e ó público, seguindo as pautas do que constitúe unha tradición na Unión Europea.

As CER deberían ter como centro da súa actividade un teatro de titularidade pública (IGAEM, Deputacións e entidades locais) e estarían financiadas a través dunha triple vía: fondos públicos (non máis do 75% do seu orzamento global anual), recursos propios xerados pola súa propia actividade e outros fondos procedentes do ámbito privado. A definición que se daba de Compañía Estábel Residente non deixaba lugar a dúbidas do obxectivo da iniciativa:

> Enténdese por Compañía Estable Residente a estructura organizativa estable de producción teatral profesionalizada que instalándose como compañía titular dun teatro ou espacio escénico de titularidade público, o rexenta dotándoo de producción teatral propia e da programación allea complementaria, xestionando os seus recursos co obxectivo fundamental de fornecer o seu entorno social dunha oferta teatral permanente, diversa e continuada, acorde coas necesidades culturais da cidadanía e obtendo unha máis profunda e rica impregnación social do feito teatral.

Se lembramos o modelo francés, do que xa temos falado en varias ocasións, estábase a propor desde o IGAEM o modelo de institucionalización teatral que faltaba nunha Galicia que xa tiña unha sorte de Théâtre National. As CER viñan aplicar ao sistema galego o modelo dos Centros Dramáticos franceses, o único capaz de espallar fóra dun centro metropolitano concreto a actividade teatral e, así, conquistar os públicos que se estaban a amosar como a gran conta

pendente do proceso de institucionalización do teatro galego. Había, polo tanto, un obxectivo de estabilidade na produción que beneficiaba ás compañías profesionais que optasen ao proxecto; pero tamén había un obxectivo de difusión que pretendía estabelecer nas vilas galegas unha programación teatral continuada que permitise a creación dun *tecido teatral* fortemente demandado polo sector desde a creación do IGAEM. En consonancia con esa aposta do IGAEM a prol da estabilidade, tamén se aumentaba o presuposto para os convenios de colaboración coas salas privadas, que acadaría os 30.000 € en 2002.

En maio de 2001 o IGAEM entra nunha fase máis aperturista a través do estabelecemento de liñas de acción co INAEM, presidido por Andrés Amorós. En concreto, acordan realizar entre as súas unidades de produción e, máis concretamente, poñer en marcha a coprodución co CDG de *Os vellos non deben de namorarse* de Castelao; tamén acordan que haxa presenza de especialistas galegos nas comisións que xulgan as axudas que convoca o INAEM para o teatro, música e danza, "de xeito que se poida supera-la situación actual na que só se solicita unha valoración previa do IGAEM dos proxecto presentados que afecten a Galicia" (en acta do 22 de febreiro de 2001).

En 2002 volve mudar o Consello Reitor, en función da presenza dunha nova Directora Xeral de Cultura, Carmen García Campelo, e a renovación dos vogais que serían: Manuel F. Vieites, Olga Cristina Ruíz, José López Calo, Laura Tato, Thais de Picaza e Xavier Senín. Continuarían o presidente, Amado Ricón, e mailo xerente, Aníbal Otero.

Manuel F. Vieites sería belixerante a respecto do continuísmo no que o IGAEM levaba anos instalado, limitándose á xestión de subvencións de diverso tipo e á sinatura de convenios interinstitucionais. Na presentación do plan anual de actividades, o 3 de xuño de 2002, Vieites realizaba algunhas observacións que amosaban a liña que trataría de pór en marcha no Consello Reitor: en primeiro lugar, facía notar que no plan non había referencia ás novas músicas coma o jazz ou o rock e que non se mencionaban acontecementos coma o Festival de Música Alternativa de Vigo; en segundo lugar, observaba que non se tiñan en conta as

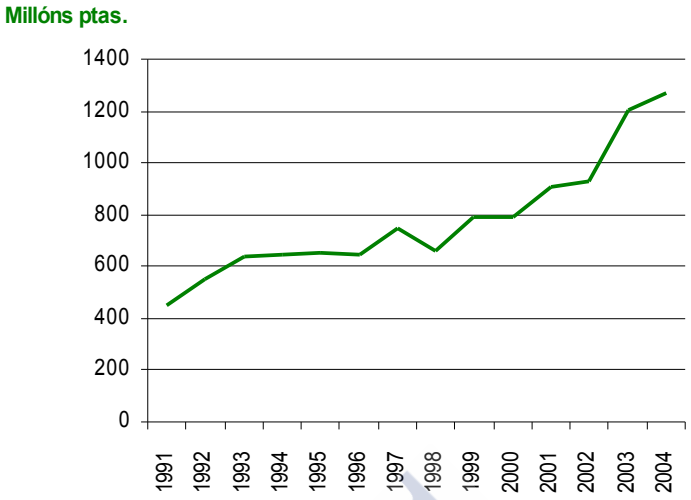
compañías residentes que o propio Conselleiro de Cultura sinalara coma do seu interese; por último, sinalaba que non se mencionaba a Compañía Galega de Danza. A resposta dos presidente e mais do xerente tamén ía amosar unha liña de enfrontamento: o plan non pretendía recoller polo miúdo toda a actividade nos campos do teatro a música e a danza.

A partir de 2002 tamén habería cambios na comisión de valoración dos convenios de produción e/ou distribución de espectáculos teatrais. Nesa convocatoria estabelecíase unha puntuación mínima (de 60 puntos) para que as compañías optasen aos convenios, unha decisión que defendían os membros da comisión Manuel F. Vieites e Damián Villalaín coa finalidade de que non se fragmentase o orzamento entre moitas compañías para facer viábeis as producións propostas, e non só unha parte das mesmas que, seguramente, conduciría ao fracaso da proposta total. Laura Tato, pola súa banda, manifestaba o seu desacordo debido a que se trataba dun cambio demasiado substancial a respecto da convocatoria de 2001 (corte de máis de 15 puntos de diferenza), que, alén de certos defectos de forma, representaba unha decisión que marcaba a política teatral do INAEM, competencia do Consello Reitor e non da comisión de valoración. Porén, esas modificacións foron finalmente aprobadas polo Consello Reitor e rexeron as convocatorias de subvencións en anos sucesivos, tratando de materializar o intento de concentración das axudas, mais sen chegar a logralo nunca definitivamente. Ao ano seguinte, ademais, habíase realizar unha diferenciación entre compañías con sala e compañías sen sala, debido a que xa funcionaba outro tipo de convenios para a promoción da estabilidade teatral, uns convenios que tamén foron modificados substancialmente a partir da convocatoria de 2003, xa coa nova xerencia, e con certa polémica. Estabelecíase, de certo, un máximo de 24.040 € por convenio, co fin de aumentar o número de salas con opción a convenio; reducíase, tamén, o volume da produción propia e autóctona galega coma criterio de valoración, permitindo unha maior produción de compañías de fóra, aínda que, ao tempo, se reducía o número de producións mínimas esixidas para a segunda temporada do convenio (de 90 funcións no segundo ano pasábase a esixir 65, igual ca no primeiro).

Aníbal Otero, o xerente que máis tempo permaneceu no cargo, cesou finalmente en abril de 2003 e foi substituído por José Manuel Soto Virulegio, que había poñer en marcha unha xestión continuísta a respecto do anterior mais aumentando nun 5% o orzamento destinado a subvencións á produción e distribución do teatro privado profesional, mantendo ademais unha forte vontade de contacto cos sectores profesionais implicados na acción do IGAEM e tratando de vencellar o Instituto coa política cultural global da Xunta, poñéndoo á súa disposición, por exemplo, para a celebración do Xacobeo 2004. Acometería, tamén, unha reforma da Rede de Teatros, como lle viña solicitando o Foro de Sada e outras voces desde a Profesión, e comprometíase a pór en marcha durante o 2004 as CER, cuxo proxecto quedara paralizado trala primeira proposta de convocatoria e que, finalmente, tampouco chegou a realizarse.

Ata este momento, as políticas teatrais do IGAEM acusaban determinadas constantes que estabelecían unha liña de actuación centrada en aspectos ata certo punto xa automatizados e burocratizados, nunha liña orzamentaria sempre ascendente, como se ve no seguinte gráfico; dalgunha maneira, ese gradual aumento dos orzamentos daba conta da confianza da Xunta na actividade dun organismo que demostrara a súa capacidade institucional de acción sobre o sector, polo menos desde un punto de vista económico, ao tempo que incentivaban a posta en marcha de novas políticas que non sempre se implementaron.

Orzamento IGAEM



Fonte: Elaboración propia

Canto ás políticas levadas adiante, si habería certas liñas asentadas que marcan as características dunha política teatral pública xerada desde o IGAEM.

En primeiro lugar, estaban as cuestións relativas a un CDG que, se ben nun primeiro momento se amosaba coma fonte de debates, había irse independizando da xestión do IGAEM á medida que o seu director tamén se ía afianzando no posto e, á súa vez, automatizando a súa propia xestión.

En segundo lugar, o IGAEM encetaba co século XXI unha preocupación pola estabilidade teatral que se traduciría na posta en marcha de iniciativas orientadas ao fomento das salas estábeis e mais aos proxectos de residencia teatral en colaboración cos concellos galegos que, finalmente, non se había levar adiante malia ser unha iniciativa que chegaba a un estado avanzado de definición.

Por último, a traxectoria do IGAEM, co tempo, había amosar tamén un xiro nas relacións da Profesión co teatro institucional, canalizando a súa vontade reivindicativa polo eido laboral que se materializaba, finalmente, en dous aspectos fundamentais:

a) A xestión dos circuítos teatrais e mais da Rede Galega de Teatros e Auditorios.

b) A problemática e a polémica que ano tras ano rodeaba a convocatoria e a resolución dos convenios de axudas á produción, exhibición e distribución de espectáculos teatrais.

Será 2005 o ano no que se dea un xiro máis radical debido ao cambio de cor política no goberno da Xunta de Galicia que o IGAEM experimenta por primeira vez nos seus catorce anos de funcionamento[196]. Un novo xerente, Miguel Martín, enceta nese ano unha política de cambios profundos na institución que, nunha lectura economicista do sector teatral, se propuña como obxectivo unha racionalización do sistema de subvencións priorizando os novos valores creativos, a estabilidade empresarial das compañías e a fidelidade dos públicos ás mesmas.

A presidencia do Consello Reitor sería asumida pola propia Conselleira de Cultura, Ánxela Bugallo, nun principio de forma provisoria, aínda que permaneceu no cargo ata o momento de escribir estas liñas, rompendo deste xeito cunha liña de relativa independencia do IGAEM a respecto da Consellería polo menos na aparencia formal da súa presidencia. Deste xeito, ademais, e debido á evidente imposibilidade de intervención directa da presidencia na xestión do Instituto (que, por outra banda, e dado o cargo da presidenta, non sería conveniente), deposítanse no Xerente algunhas das atribucións executivas de carácter práctico que, segundo o Decreto 107/1993 recaían no Presidente. O novo Director Xeral de Cultura, Luís Bará (que presentara aquel primeiro proxecto de estabilidade como Concelleiro de Cultura do Concello de Pontevedra) tamén estaría no novo Consello Reitor, alén dos vogais Francisco X. González Naval (coma Subdirector Xeral de Cultura), José López Calo, Rodrigo Romaní, Margarita Romero, Olga Cristina Ruíz, Manuel F. Vieites e Damián Villalaín (polo Consello da

[196] O IGAEM segue a ser un organismo autónomo de carácter comercial dependente da Consellería de Cultura, conforme a súa lexislación que en ningún momento é derogada na múltiple literatura lexislativa que xerou o cambio de goberno; con todo, o IGAEM non aparece nin así sinalado nin sequera nomeado no Decreto 36/2006 que se estabelece a estrutura orgánica da Consellería de Cultura.

Cultura Galega). Ademais, e como xa temos sinalado, muda tamén a dirección do CDG, destituíndo a Manuel Guede e poñendo no seu lugar primeiro a Ánxeles Cuña e, despois, a Cristina Domínguez.

Nunha extensa entrevista publicada na revista *ADE* en 2006, cando aínda non se fixera un ano da súa aceptación do cargo, Miguel Martín expresaba as liñas básicas do seu proxecto para o IGAEM. A xestión dos públicos ía ser un aspecto fundamental, non só porque unha das grandes contas pendentes da política teatral galega ata o momento fora o coñecemento do perfil dos espectadores e os seus hábitos de consumo, senón porque sería o consumo, xustamente, a pedra de toque da nova xestión. Este vencellábase, tamén, á cuestión dos espazos e, dun xeito ou doutro, á posición do CDG no sistema teatral (ADE Teatro, 2006: 187):

> Es cierto que tanto el teatro gallego en su conjunto, como el Centro Dramático Galego en particular, tienen carencias de infraestructuras, pero debo reconocer que el impulso a nuestra producción teatral y la captación de nuevos públicos son preocupaciones mucho más importantes para nosotros en estos momentos. […] En lo que se refiere al Centro Dramático Galego, la culminación de la Ciudad de la Cultura debería dar una solución definitiva a todas sus necesidades de espacios, tanto de exhibición como de producción. Pero, aun en este caso, lo que realmente nos gustaría es que el trabajo que desarrollemos en apoyo a la producción teatral y a la captación de públicos volviera a provocar en un futuro próximo problemas de espacios.

O obxectivo último sería ir obrigando os axentes do sistema teatral a ser conscientes da obriga de xestionar os seus públicos, cun criterio tendente ao mercantil que non resultou fácil de asimilar para unha Profesión para a que aínda non se sentaran as bases de estabilidade laboral que lles permitirían un trato *normal* cos seus públicos. Para fomentar ese coñecemento, unha das primeiras iniciativas que se puxeron en marcha durante o ano 2006 foi a ampla enquisa para a definición e caracterización dos públicos teatrais galegos realizada polo IGAEM e que xa temos comentado (*vid.* 2.2.2.2.). A consecuencia destas premisas sería, para Martín, a xeración dunha industria cultural con empresas dinámicas que fosen ademais autónomas e rendíbeis, co fin de

que tamén xerasen creación de emprego cultural de calidade (ADE Teatro, 2006: 188), un emprego que, ademais, desbotaba o modelo de compañías residentes que centrara moitas das iniciativas dalgúns membros do Consello Reitor do IGAEM sobre todo nos últimos cinco anos de funcionamento (ADE Teatro, 2006: 189):

> En lo que se refiere al modelo de compañías residentes […] hemos realizado una primera evaluación de las posibilidades de su aplicación a nuestra realidad. Es cierto que el modelo de compañías residentes se está implantado en algunos países de nuestro entorno. Sin embargo, también es cierto que las valoraciones existentes acerca de este modelo en el conjunto de la profesión no son uniformes: existen experiencias muy positivas, pero otras que no lo son tanto. Como consecuencia, desde el Instituto Galego de Artes Escénicas e Musicais, si bien no descartamos el modelo, pretendemos actuar con cierta prudencia en su aplicación, de forma que estamos estudiando la posibilidad de impulsar alguna experiencia piloto, que permita contrastar su validez.

Velaí unha liña importante de ruptura a respecto da política anterior, que, ademais, se concretaría noutros obxectivos que se poñerían en marcha baixo a premisa de converter o teatro nunha "industria cultural" (a pesar da súa imposíbel definición teórica como tal, como vimos no capítulo 1.2.2). Alén diso, a nova xestión propúñase potenciar as políticas de apoio á música e á danza empregando, tamén para isto, a infraestrutura existente na Rede Galega de Teatros e Auditorios. A creación de emprego estábel e de calidade tamén era un obxectivo á vista, aínda que non materializado en ningunha iniciativa concreta. Unha vez máis, insistíase desde o IGAEM na potenciación da dramaturxia galega, unha liña na que ía contribuír profundamente, como xa vimos, a xestión do CDG. E, sobre todo, poñeríase en marcha unha reestruturación das unidades de produción e da propia organización do IGAEM, sempre coa perspectiva de conceder "especial relevancia a la consolidación de un mercado interno para la producción teatral y de danza" (ADE Teatro, 2006: 191).

O novo IGAEM, tras eliminar o Ballet Galego Rei de Viana e relegar a un segundo plano o Centro de Documentación das Artes Escénicas e

Musicais, crea unha unidade de produción para a danza contemporánea, o Centro Coreográfico Galego (2006), e promove a difusión da danza e da música a través de Redes específicas, fuxindo da tradicional marxinación destas modalidades escénicas en favor do teatro dentro da institución. Varias reformas da Rede Galega de Teatros e Auditorios (a última en 2007) tamén trataron de ir paliando os defectos detectados tanto pola Profesión coma polos anteriores responsábeis da institución. E, finalmente, unha reforma en profundidade do reparto de subvencións, contemplando novas categorías (primeiros espectáculos, menores de trinta anos...) culminaría coa última convocatoria, en 2008, na que, ademais das subvencións "tradicionais" á produción e á distribución de espectáculos, se engadiría o chamado "Crédito Cultura" en virtude dun convenio entre a Consellería de Cultura e Caixa Galicia, como crédito a baixo interese, ata 60.000 euros para a produción dun espectáculo teatral.

Por último, e quizais como aspecto máis importante, aos novos xestores do IGAEM tamén se lle encarga unha reforma total da institución e mais das políticas teatrais da Xunta de Galicia. É para isto que se elabora un primeiro borrador para un Plan Galego das Artes Escénicas e mais un anteproxecto de lei para a creación dunha Axencia Galega das Industrias Culturais, dos que falaremos a seguir.

3.4.3.5 Consecuencias da institucionalización. O futuro institucional das artes escénicas

As voces que reivindicaban a necesidade dun cambio nas políticas teatrais das institucións galegas comezaron a xurdir xa en 1997, cando desde diversos sectores, tanto profesionais coma culturais e políticos, se empezaba a detectar unha parálise na actividade e nas iniciativas de xestión desde as institucións para a política teatral en Galicia, fundamentalmente o IGAEM.

En 1997, nun encontro organizado en Viana do Castelo, Pazos Varela seguía a reivindicar practicamente os mesmos aspectos ca a fins da década anterior: "a consecución de infraestructuras axeitadas", "potenciar a actividade que se xenera no ámbito xeográfico desa Administración Local" e "propiciar unha programación o máis estable e continuada posible" (Pazos, 1997: 59). No mesmo ano, Teatro do Noroeste publicaba baixo o título conxunto "Unha política teatral, *please*", diversas entrevistas con responsábeis dos partidos políticos: EU-EG (Xosé M. Pazos), BNG (Francisco Pillado) e PSOE (Antón Louro).

Neste contexto, Pillado expresaba os problemas da relación entre o teatro galego e as institucións políticas nos termos dunha relación na que o sector pasara de axente a vítima, aínda que sinalaba na Profesión parte da responsabilidade de que a xestión teatral posta en marcha desde as institucións políticas non fose realmente un espazo para a promoción do teatro: "Creo sinceramente que un dos problemas do teatro radica en que determinados sectores se centraron máis en demandar subsidios que en reclamar a criación dunha política teatral da que agora si poderiamos estar falando" (Gómez & Alonso, 1997a: 35). Na mesma entrevista, ademais, Pillado estabelecía como liñas básicas da acción institucional, se o BNG chegase ao goberno, a ampliación da partida orzamentaria do IGAEM, unha normalización da política de axudas, subvencións e convenios, e tamén unha política de recuperación de espazos escénicos e recuperación de novas infraestruturas, alén, por suposto, da creación dunha Escola Superior de Arte Dramática, recollendo unha longa tradición de reivindicación da mesma e, sen dúbida, emparentado coa propia experiencia de Pillado e o sector coruñés no seo da EDG. Con estas liñas políticas estaba a resumir as que, a mediados dos noventa, un lustro despois de creado o IGAEM, eran as reivindicacións do sector teatral: as condicións de produción, exhibición e distribución dos seus espectáculos, nas que a responsabilidade recaía nas institucións políticas máis ca no quefacer dos artistas.

Antón Louro, Secretario de Cultura do PSG-PSOE, incidía na vertente clientelar instalada na forma tradicional de facer politica cultural

en Galicia. Coma Pillado, tamén Louro sinalaba que a vontade de dotar de flexibilidade á xestión teatral coa que nacera o IGAEM estaba convertida no momento da entrevista nunha institución que era en realidade "o Centro Dramático e as subvencións […] e unha estructura de persoal desmedida que non se xustifica, que non se corresponde, pero na que uns mandatarios e outros mandatarios foron colocando e foron situando os seus compromisos" (Gómez & Alonso, 1997b: 50). Na opinión de Louro, a ruptura política cos principios cos que nacera o IGAEM rematara por converter a institución en algo inservíbel, nunha entidade que, en realidade, non xeraba políticas teatrais integradas nunha política cultural xeral. Tamén el expresaba un compromiso do seu partido a prol da creación dunha rede de distribución por toda Galicia e mais dunha Escola de Arte Dramática, así coma "devolvé-lo protagonismo ós axentes culturais […] é dicir, a política debe intervir no espacio cultural a mínimos, debemos devolvé-lo protagonismo a quen crea" (Gómez & Alonso, 1997b: 61). Louro amosaba, así, que tamén o seu partido facía eco das reivindicacións que procedían de diversos sectores do eido teatral, pero dando coma motivo un cambio de modelo de pensamento no campo cultural galego (Gómez & Alonso, 1997b: 52):

> […] cando eu digo que en Galicia pasamos en quince anos dun modelo resistencial a un modelo de organización democrática, aínda que neste momento o funcionamento da política non sexa moi democrático, hai que dicir que formalmente dase así. Isto fai que as cousas se vaian normalizando, hai un proceso de normalización cultural.

A proposta concreta de Louro, mantendo unha estrutura coma o IGAEM, era "desenrolar unha política concertada entre as tres administracións e desde a Xunta de Galicia concertar tamén, dentro dos seus programas, a iniciativa privada, que é fácil" (Gómez & Alonso, 1997b: 54). É dicir, o investimento económico no teatro, máis cá súa rendibilidade ideolóxica, estaba na base do deseño de políticas culturais dun partido que aspiraba ao goberno, sabendo que o sector teatral demandaba, xustamente, eses niveis de compromiso nos representantes

políticos, deixando para si mesmos, se cabe, as cuestións máis simbólicas.

Manuel F. Vieites (1997) desde a revista *Tempos Novos* resumía naquelas datas a situación á que se chegara desde a creación do IGAEM ata mediados dos noventa chamando ao tempo por unha política cultural integradora que procedese dun verdadeiro plan de acción e normalización en materia teatral:

> A falla dunha política cultural e teatral e de criterios de intervención a nivel autonómico tamén incidiu e orientou a actuación nos outros ámbitos de acción institucional. Neste sentido hai que dicir que nin os concellos, agás moi poucas excepcións, nin as deputacións souberon pór en marcha planos de dinamización sociocultural que fosen máis aló do pagamento por función realizada, moitas veces evitando implicar as entidades organizadoras no seu financiamento ou no cobro da correspondente entrada, feito que contribuíu a espallar a idea de que o teatro ten que ser unha actividade gratuíta e a recortar o investimento da administración local e de diversas organizacións e entidades privadas na programación cultural.

Para Vieites, se algo definía o labor desenvolvido pola Consellería de Cultura neses anos era "a posta en marcha de medidas basicamente conxunturais, baseadas no simple reparto de subsidios para a producción e distribución", de xeito que, contra todo prognóstico nun proceso de institucionalización *normal*, o sector teatral aumentou a súa dependencia a respecto da Administración. Alén diso, os poderes locais, fóra iniciativas moi puntuais que non sempre chegaran a desenvolverse totalmente, recolleron o facho para iniciar políticas teatrais capaces de dinamizar a cultura cidadá, limitándose a unha programación que se limitaba ao pago por función e que a miúdo entenderon que a promoción e difusión teatral consistía na gratuidade da localidade, cousa que, para Vieites, "contribuíu a espallar a idea de que o teatro ten que ser unha actividade gratuíta e a recortar o investimento da administración local e de diversas organizacións e entidades privadas na programación cultural".

Como vemos, a institucionalización conduciu a unha relación entre os axentes do sistema teatral e o espazo social menos determinado

polos problemas derivados do conflito cultural. O foco de atención, así, trasladouse a cuestións de tipo económico, mercantil, laboral e social. Alén diso, a mediados dos noventa, xa pairaba por Galicia a opinión de que, despois dos convulsos oitenta nos que todo estaba por facer e os axentes teatrais vivían ilusionados un momento de fondo dinamismo, a parálise se apoderaba das institucións.

Pero estas consecuencias tamén deron pé a que xurdise unha proposta máis integradora e sistemática para a implementación dunha política teatral global, unha vez que o sistema teatral galego xa tiña postas en marcha as súas institucións tanto políticas coma sociais, profesionais e simbólicas.

Manuel F. Vieites, en 2001, retomaba o seu primeiro artigo sobre a política teatral galega antes citado, e resumía unha proposta total que se convertía en diagnose programática ante unha fase de posíbeis cambios electorais: titulábase "O teatro galego na encrucillada (II). 47 propostas para un plan de goberno no eido das artes escénicas" e volvía aparecer en *Tempos Novos* (*Vid.* Vieites 2001d, recollido en Vieites, 2003a). O artigo facía eco do remate dun ciclo, despois dunha primeira fase de asentamento e diversificación, no que o teatro galego precisaría establecer novos modelos de produción, exhibición e distribución, co fin de pór en marcha estratexias de captación de públicos novos e, sobre todo, para crear un "tecido teatral" que permitise o normal funcionamento do sistema teatral galego. Vieites incidía na necesidae de actuar en relación cos públicos co fin de visibilizar o teatro ante a cidadanía, responsabilidade directa, en opinión do autor, das Administracións. En definitiva (Vieites, 2003a: 343):

> Falamos dun novo paradigma que, amais de fomentar a pluralidade e a diversidade, tamén sabe da importancia dos recursos propios, o que supón, en definitiva, imaxinar e apostar decididamente por unha comunidade creadora fronte a unha comunidade receptora, por unha comunidade de actores fronte a unha comunidade de espectadores. Cuestión que nos podería levar a analizar a importancia da sociedade civil e a súa relación cos movementos socioculturais […] pois as

> políticas teatrais sempre van depender das políticas culturais, e estas do modelo de sociedade.

Vieites demandaba, polo tanto, recuperar un *pacto polo teatro* no que estivesen implicadas as administracións públicas, as institucións privadas, os traballadores do teatro e os axentes sociais. Desde aí, sería posíbel pór en marcha os ámbitos e liñas de actuación nos que era imprescindíbel incidir con urxencia: os públicos, a formación, a animación, a realización, a exhibición e distribución, a información e crítica, o fomento da dramaturxia nacional, a investigación e o teatro institucional.

Canto aos públicos, Vieites propuña catro iniciativas de urxente implementación:

> 1.Estudio das carencias e necesidades de sectores específicos da poboación para desenvolver plans específicos de actuación orientados ó fomento da súa participación na vida sociocultural da comunidade.
>
> 2.Posta en marcha de campañas de formación e información destinadas á captación de novos públicos.
>
> 3.Fomento da creación espectacular orientada a sectores especialmente deficitarios no eido do consumo teatral.
>
> 4.Promoción de campañas de fidelización de públicos.

A respecto da formación, o autor facía eco da necesidade de crear unha Escola Superior de Arte Dramática [ESAD], demanda tradicional tanto do sector escénico coma doutros sectores e axentes sociais e culturais que, ademais, podería ser un foco desde o que se irradiasen outras accións en favor do proceso de normalización teatral. Así, regularizaríanse as ensinanzas teatrais nos diversos niveis do ensino, recoñecidas legalmente pero non postas en marcha. Ademais, unha política de apoio aos grupos de teatro escolar e universitario, así coma a potenciación das escolas municipais de teatro e danza permitirían crear na sociedade unha necesidade de aprendizaxe escénica que contribuíse a deseñar unha familia profesional relacionada coas artes escénicas. Faríase necesario, así, unha modificación dos plans de estudos da Titulación en Maxisterio e mais de Educación Social, Pedagoxía e Psicopedagoxía. A

formación dos profesionais do teatro e do profesorado sería tamén unha necesidade a desenvolver tanto desde unha futura ESAD, coma desde as institucións políticas.

En relación con isto están as iniciativas relacionadas coa animación teatral, a desenvolver a través dun plan nacional que fomentase por igual a creación e a difusión, cun plan piloto para a formación de animadores teatrais e a súa progresiva inserción profesional así coma proxectos específicos de animación das artes escénicas nos concellos galegos. Implicaríase, ademais, ás asociacións veciñais e recreativas con proxectos específicos para o teatro afeccionado ben canalizábeis a traves das escolas municipais de teatro e danza.

Canto ás medidas que afectarian ao sector profesional, Vieites propuña un plan de produción, exhibición e distribución no que, a proposta número 22, insistía na "Posta en marcha de Compañías Residentes de teatro nas principais cidades galegas: A Coruña, Ferrol, Lugo, Ourense, Pontevedra, Santiago e Vigo", unha medida que se debería combinar cun novo modelo de axudas que contemplase a posibilidade de proxectos plurianuais e que potenciase os espazos alternativos de exhibición. Canto a esta, Vieites falaba tamén da necesidade de incrementar os tempos de exhibición e a creación de circuítos no Eixo Atlántico, así coma a creación dun Festival Internacional e a separación dos circuítos profesionais dos afeccionados.

A vertente analítica do feito teatral (información e crítica) era tamén un obxectivo do novo ciclo de políticas teatrais que Vieites propuña na súa diagnose. A potenciación da presenza das artes escénicas nos medios de comunicación así como a promoción da crítica facíase prioritario, do mesmo xeito que a presenza do teatro na TVG era unha conta pendente desde había anos que nunca chegara a poñerse en marcha realmente. A investigación teatral tamén era unha liña a desenvolver a través do fomento da realización de estudos teóricos e mais do estímulo á pescuda estética en novas linguaxes escénicas. Para iso, Vieites propuña convocar proxectos de investigación e integrar un centro superior de investigación na ESAD, así como desenvolver os

centros de documentación teatral e a creación dun Museo Nacional de Teatro e Danza de Galicia.

O fomento da dramaturxia nacional podía canalizarse, segundo o autor, a través da potenciación de liñas editoriais que apoiasen a produción dos autores clásicos máis significativos e que estimulasen as aparición de novos autores. Así mesmo, non debería esquecerse, tampouco, a promoción de liñas editoriais orientadas á difusión en galego da literatura dramática universal. Sobre o teatro institucional Vieites insistía na liña do teatro nacional a través da súa construción física na cidade de Santiago de Compostela (punto 44), edificio que acollería o CDG.

Para poder poñer isto en marcha, Vieites propuña a creación ou reestruturación dunha serie de instrumentos coma a realización dun mapa das artes escénicas que permitise identificar variábeis, elementos e axentes do sistema co fin de crear políticas *ad hoc*, a recuperación do compromiso de tódalas institucións, e non só as especificamente teatrais, a posta en marcha de políticas vertebradoras desde o IGAEM, non renunciando, ademais, á coordinación institucional e ao aumento dos orzamentos destinados ás artes escénicas, implicando á iniciativa privada (caixas de aforro, por exemplo) e xerando o diálogo social imprescindíbel para visibilizar un ámbito cultural coma o teatro. Algunhas destas propostas que Vieites propuña en 2001 foron asumidas a partir de 2005 desde a nova orientación institucional de políticas teatrais no IGAEM, mesmo retomadas no *Plan das Artes Escénicas*, do que falaremos, aínda que con algunhas diferenzas e sempre sometidas ao debate público cos diversos sectores implicados, cousa que ten ralentizado a súa posta en marcha.

En 2001, o Foro Teatral de Sada[197] elaboraba un *Programa Básico do Teatro Galego* que, en vinte puntos, desexaba "debater e facer chegar á sociedade e ás institucións os problemas da vida escénica galega". Como xa sinalamos, ese programa foi presentado ante o Consello Reitor do

[197] O Foro Teatral de Sada estaba integrado daquela por Eduardo Alonso, Lino Braxe, Antonio Durán "Morris", Luma Gómez, Xulio Lago, Cándido Pazó, Gustavo Pernas, Miguel Pernas, Xosé Manuel Rabón, Antonio F. Simón, Manuel F. Vieites e Damián Villalaín.

IGAEM en marzo dese ano. Tratábase dun rápido estado da cuestión que daba conta das liñas políticas do teatro institucional e, ao tempo, do grao de acordo e desacordo do sector profesional a respecto delas.

O primeiro punto era siginificativo: seguían a esixir o apoio público ás compañías profesionais para poder consolidar empresas con medios e recursos suficientes. En segundo lugar, esixían a creación da Escola Superior de Arte Dramática e a promoción de Escolas Municipais e/ou Comarcais de Teatro. A cuestión das compañías residentes nos teatros de titularidade pública das principais cidades galegas tamén tiña o seu espazo no manifesto, entendidas coma un ámbito necesario para "establecer unha nova e máis rica relación entre o teatro e o seu entorno social". No punto 4º expresaban a necesidade de reestruturar o IGAEM no sentido de situar á fronte de cada departamento "persoas cos coñecementos e coa competencia profesional necesaria para deseñar, poñer en marcha e coordinar proxectos de fomento e regularización das artes escénicas e musicais". Para eles, facíase necesario, neste sentido, redefinir o organismo e capacitalo para coordenar unha política teatral global.

Unha referencia ao CDG estabelecíase no punto 5º, sinalándose a necesitade de dotalo cunha sede propia con infraestruturas axeitadas. A política cultural xeral e a súa vinculación co teatro centraba o punto 6º, no que se expresaba a necesidade de incluír a actividade teatral galega nos grandes proxectos institucionais; así, o Foro de Sada facía referencia explícita á Cidade da Cultura, indicando a necesidade de que nesta se tivese en conta a necesidade dunha programación teatral e da adaptación arquitectónica das súas infraestruturas para a produción e exhibición teatral. No punto 7º, o Foro de Sada volvía centrarse nas compentencias exclusivas do IGAEM ao pedir o "establecemento de novos modelos de exhibición e distribución" co fin de conseguir algo que a Profesión viña demandando desde comezos dos oitenta: unha programación que garantise a presenza prolongada dos espectáculos nos teatros. Neste sentido, o punto 8º responsabilizaba destes problemas a Rede Galega de Teatros e Auditorios, na que cumpriría unha redefinición e mellora,

> promovendo a incorporación de novos puntos de representación, aumentando o número de días de permanencia dos espectáculos en cada praza e estendendo a súa actividade a todos os meses do ano, mellorando substancialmente as súas infraestructuras, equipamentos e recursos.

O punto 9º propuña poñer en marcha un novo modelo de relación entre a Administración e a Profesión que non se suxeitase estritamente á convocatoria de subvencións e permitise contemplar proxectos puntuais, anuais e plurianuais.

A necesaria implicación das institucións de carácter privado con intereses no eido teatral, coma as caixas de aforro ou as fundacións, era outra das demandas do Foro, no punto 10º, pois a promoción e difusión do teatro galego, teoricamente, estaría entendido entre as súas competencias. Despois, demandaban a creación dun mapa de mostras e festivais, a posta en marcha dun Festival Internacional de Teatro e a creación dun circuíto de exhibición que tivese en conta as posibilidades de distribución en Portugal, a través, por exemplo, da infraestrutura xa existente do Eixo Atlántico. Do mesmo xeito, habería que promover espazos alternativos de exhibición co fin de fomentar a pescuda estética e atraer outros públicos ao teatro galego. O punto 15º orientábase tamén neste sentido, xa que demandaba "campañas de promoción, de información, de divulgación e de formación e captación de novos públicos".

No punto 14º, o Foro de Sada falaba da necesidade de estimular a escrita dramática en lingua galega, así como promocionar a súa difusión editorial e escénica, unha vontade de difusión que se estendía aos medios de comunicación nunha esixencia de "cumprimento por parte dos medios audivosiuais de titularidade pública […] das funcións que lles son propias con respecto á consolidación do teatro en Galicia, creando espacios específicos e permanentes de información, divulgación e exhibición". Con eses medios de comunicación habería que estabelecer, segundo o punto 17º, acordos e convenios para potenciar a presenza do teatro.

A investigación teatral tanto desde un punto de vista teórico coma estético era tamén preocupación dos integrantes do Foro de Sada segundo o punto 18º, igual cá promoción do teatro para públicos específicos coma a infancia e a mocidade, o teatro de títeres e o teatro de rúa (punto 19º). Remataba o *Programa Básico do Teatro Galego* coa demanda, no punto 20º, de fomentar o teatro afeccionado, o teatro escolar e outros tipos de práctica teatral non profesional.

O cambio de goberno de 2005, como vimos indicando, fixo eco destas reivindicacións desde diversos sectores e puña en marcha unha total renovación das políticas teatrais en Galicia que se encontra nestes momentos en fase de debate.

A fins de 2006, e xunto cos Orzamentos Xerais da Comunidade Autónoma para 2007, a Xunta publicaba *on line* unha Memoria na que se estabelecían liñas de actuación e competencias específicas para as distintas áreas de goberno. Dentro da área de "Teatros, cines e auditorios" da Consellería de Cultura e Deporte, estabelecíanse as seguintes competencias:

> a)Incentivar as artes de representación nos eidos do teatro, a música e a danza. Creación de espazos para estas actividades nos concellos, contemplando a existencia dos devanditos ámbitos no momento de planificar as novas casas de cultura.
>
> b)Mellora das infraestruturas físicas existentes mediante a restauración e readaptación, por medio de convenios, dos espazos con que se conta como auditorios, espazos multiusos e outros.
>
> c)Apoio e fomento ao sector audiovisual, favorecendo o acceso dos novos profesionais á industria audiovisual.
>
> d)Ampliación ao ámbito das salas cinematográficas da política lingüística, favorecendo a exhibición de cine en galego.
>
> e)Promover a produción audiovisual en Galicia e a súa difusión tanto dentro como fóra do noso país.

Os cinco puntos semellan o punto de partida dunha nova política para as artes escénicas, que se completa máis adiante con toda unha relación de obxectivos que, no marco da creación e difusión cultural

insiste especialmente na idea de "cultura galega como marca de calidade do país" (punto 5.D), obxectivo que semella responder a unha finalidade primeira de estabelecer liñas de actuación entendendo a cultura galega

> no máis amplo sentido: historia, identidade, redes sociais, valores, creación, coñecemento, innovación, industria, etc... no que se poña de manifesto o compromiso da sociedade galega e das institucións para facer da cultura un dos elementos centrais da vida do noso país e da súa imaxe no mundo.

Trataríase, para a nova Consellería, de "promocionar a calidade dos produtos culturais galegos cunha proposta ambiciosa que recolla actuacións en todos os ámbitos e que implique a todos os sectores non só aos directamente relacionados senón ao conxunto da sociedade" (puntos 5.A e 5.B).

Nese mesmo informe tamén había unha liña de actuación específica para o IGAEM, conforme estas liñas de actuación de política cultural xeral e continuando unha tendencia xa iniciada no 2006 na que se priorizaban aspectos de promoción e difusión cunha especial referencia á creación de públicos, un obxectivo que, por primeira vez, se especifica como prioridade e como eido de acción en si mesmo, non só coma unha finalidade que resultaría derivada doutras políticas:

> Desde o IGAEM promoverase a formación dos profesionais dos espectáculos, o apoio á produción e a dinamización da distribución. Farase especial fincapé nas políticas conducentes a incrementar o público para as producións galegas, tanto no ámbito da música como no teatro ou na danza.

Porén, a Dirección Xeral para a Creación e a Difusión Cultural, entre os seus múltiples obxectivos para o 2007, só sinalaba o teatro no seu punto 19: "Promoción do teatro, a música e a danza realizada por artistas galegos cunha potenciación dos circuítos culturais". Tratábase dun obxectivo xeral que non implicaba unha liña de acción específica nin especialmente derivada dunha mudanza na cor política dos novos responsábeis de cultura. De feito, no punto 21 si se sinalaba unha intención específica de fortalecemento da industria da música e, porén, non había unha reflexión específica sobre o sector profesional e

económico do teatro. Este incluíase, como se demostrou despois no borrador dun proxecto de lei para a creación dunha Axencia Galega para as Industrias Culturais do que falaremos a continuación, no concepto amplo de *industria cultural*. A respecto disto, estabelecíase tamén unha intención de fortalecer este tipo de industrias a través da "formación, profesionalización, apoio á distribución e a promoción exterior" (punto 20).

Esta mesma memoria tamén estabelecía unha serie de obxectivos a desenvolver en 2007 no IGAEM. En primeiro lugar, declarábase a intención de poñer en marcha un *plan de estabilización do teatro*, "a abordar cos concellos de Galicia cunha programación plurianual que permita o intercambio de actuacións das diferentes compañías do país". A intención da estabilidade, polo tanto, volve ás intencións dos xestores da política cultural da Xunta de Galicia, aínda que non na fórmula das CER que se viñera propoñendo anteriormente desde o Consello Reitor do IGAEM, senón a través dunha fórmula sen especificar que orientase a programación teatral cara á continuidade e a intensidade que o sector profesional viña reclamando desde comezos dos oitenta. Esa estabilidade tería como consecuencia "o papel que o teatro debería cumprir para o público galego", papel que a Memoria non especifica e cuxa explicación expresaría as liñas dunha política que, como se ten sinalado noutros lugares, si implementa estratexias de formación e captación de espectadores: búscase que o teatro sexa unha opción de lecer?, ou aplícase sobre o teatro unha funcionalidade desde as políticas da democracia e da democratización cultural?, procúranse públicos creadores e xeradores de opinión ou públicos receptores ben formados no consumo de artes escénicas?

Na terceira liña de actuación do IGAEM fálase do "Fortalecemento da actividade empresarial cun apoio á creación, á produción e á distribución dos produtos feitos nos eidos das artes escénicas e musicais, realizando convenios, coproducións e concertos con empresas artísticas de carácter profesional". Hai aquí unha intención de continuidade dunha das funcións tradicionais básicas do Instituto mais coa intención

específica de xerar a conciencia de sector empresarial que concorda tanto co proxecto de creación dunha Axencia de Industrias Culturais coma coa liña moderna e economicista que, como viamos ao citarmos a entrevista realizada por *ADE* ao Xerente, era prioritaria na súa política de colaboración co teatro de iniciativa privada. Esta liña pode ser posta en relación co punto 11, no que se fala da vontade de realizar "Convenios de colaboración e de patrocinio directo do teatro tanto *amateur* como profesional", nunha iniciativa que, ao pór en relación dúas realidades distintas, a do teatro afeccionado e o profesional, semella declarar a intención de contribuír a que o primeiro se aproveite do afianzamento empresarial do segundo en políticas de fomento do mecenado que non se especifican, tampouco, máis alá desta declaración.

Fálase por iso, de aí en diante, de "industrias culturais" cando esta relación de liñas de actuación do IGAEM se refire ao que nós preferimos denominar *empresas culturais*.

Así, no punto 4º, declárase a intención de apoiar a presenza das "industrias culturais galegas nos foros internacionais", aplicando no IGAEM unha liña político-cultural que, tralo cambio de goberno, se amosaba coma un dos obxectivos prioritarios por explorar: a exportación da cultura galega en tódolos ámbitos, e non só nos espazos emigrantes ou con interese turístico para Galicia. En consecuencia, a seguinte liña de actuación, falaba do "Apoio á produción ou coprodución de espectáculos dirixidos ao circuíto internacional".

A conservación do patrimonio teatral e mais o fomento da investigación que figuran entre os obxectivos do IGAEM segundo o seu artellamento legal, exprésanse nesta Memoria para 2007 a través do punto 6. Fálase, así, do apoio á actividade dun centro de documentación, investigación e divulgación teatral que non debe de corresponderse especificamente co Centro de Documentación do IGAEM, cuxa actividade foi reformulada en canto mudaron os xestores do Instituto. A Cidade da Cultura, espazo que contará no futuro cun grande arquivo e biblioteca de Galicia, semella o lugar idóneo para levar adiante esta liña de acción (malia presentarse coma unha opción a medio prazo), do mesmo xeito ca

un posíbel Museo do Teatro de ubicación posíbel na cidade de Vigo que, na actualidade, contempla entre os seus proxectos a ESAD de Galicia. O inventario e a catalogación do patrimonio escénico galego (punto 10) sería un obxectivo dunha entidade deste tipo. Unha intención semellante é a que se amosa coa liña de actuación número 9, na que se indica a vontade de estabelecer estratexias de fomento da edición da literatura dramática en galego (tanto contemporánea coma clásica), así coma a o ensaio e a divulgación teatral. Con todo, nin a Cidade da Cultura nin un Museo do Teatro se nomea nestes obxectivos do IGAEM da Memoria de Orzamentos para 2007 ou no Plan das Artes Escénicas (versión máis completa deste conxunto de intencións) elaborado no mesmo ano e do que falaremos despois.

O punto 7 dá un paso de maior concreción e especifica a intención de atender concretamente a formación das artes escénicas, como tamén é obriga do IGAEM segundo a súa lexislación, como vimos, pero dada a actual existencia dunha ESAD, a iniciativa oriéntase de aquí en diante a estabelecer "relacións cos distintos centros dedicados en Galicia a esta función, co fin de aproveitar enerxías e desenvolver un labor conxunto e complementario." Con todo, un punto 15, de carácter moi xeral, fala tamén da "Formación continuada dos profesionais do sector", de xeito que semella que o IGAEM non renuncia a estabelecer desde a súa propia infraestura liñas de formación, como ocorre, de feito, con algunhas das accións do CDG ou do Centro Coreográfico.

En oitavo lugar, as liñas de actuación para 2007 indican a intención de mellorar as infraestruturas escénicas co fin de paliar as deficiencias materiais "por medio de convenios de utilización de locais, tanto doutras institucións, como de entidades públicas ou privadas", ámbito que o xerente xa indicaba coma prioritario na entrevista de *ADE* en 2006. Desde este punto de vista, enténdese a reforma levada adiante sobre a Rede Galega de Teatros e Auditorios, que contemplaba unha liña de acción cunha partida orzamentaria específica para o acondicionamento dos espazos escénicos.

O obxectivo número 14, "Fomento e difusión das artes escénicas e musicais", está enunciado nuns termos demasiado xerais que contrastan coa concreción doutros, quizais porque esta declaración de intencións está realizada coa vontade de amosar un certo equilibrio entre unha renovación total da institución e o respecto polas liñas tradicionais da mesma[198] que, ademais, figuran na súa propia lexislación e só son modificábeis mudando a propia lei.

A Axencia Galega de Industrias Culturais

Esa mudanza da lei é a que se puxo en marcha, xustamente en 2007, a través do deseño dun Anteproxecto de Lei para a creación dunha Axencia Galega das Industrias Culturais [AGADIC] (*vid.* Anexo 3), nova institución suxeita ao dereito público cun réxime propio que combina o funcionamento tamén en réxime de dereito privado. Esta institución viría asumir as funcións do IGAEM, integrándoas nun proxecto máis amplo que, ao mesmo tempo, parte dunha concepción diferente das artes escénicas, entendéndoas coma un sector económico que xera mercados, consumo e postos de traballo a partir das dinámicas sociais xeradas arredor da cultura e das artes.

A primeira consecuencia dunha conceptualización da institución desde este punto de vista é a definitiva separación entre as políticas públicas de fomento das artes escénicas coma sector profesional e coma sector afeccionado. Haberá, polo tanto, unha liña de acción cara á actividade teatral asumida coma dinámica cidadá creativa e mesmo social, e haberá outra liña na que o sector das artes escénicas se entende coma un eido no que actuar desde os poderes públicos fomentando a normalidade económico-empresarial e mais o consumo, con diversas estratexias.

[198] De feito, os puntos 12 e 13, falan de "Potenciar a actividade da Escola de Altos Estudios Musicais" e de "Colaboración coas iniciativas de orquestas sinfónicas que existen no país", respectivamente.

Malia un certo receo dos profesionais contra unha medida deste tipo, cremos que se trata, en realidade, dunha proposta que pretende probar outro tipo de relación entre o sector e as institucións para a política teatral, asumindo finalmente que o papel destas no sistema teatral xa non é o da produción directa e mesmo a protección dos artistas (a pesar da ausencia dos consumidores), senón o de servir de garante para a creación dun mercado que sosteña as empresas culturais[199]. Velaí o cambio radical de concepción da política teatral a respecto das liñas tradicionais coas que nacía e se desenvolvía o IGAEM.

Este cambio, na miña opinión, representa unha tentativa de afianzamento e modernización do proceso de institucionalización. Probabelmente amosa tamén unha vontade desde certos axentes do campo cultural por rematar coa definición do teatro galego como sistema emerxente, malia que, noutros aspectos, non resiste unha caracterización coma sistema *normal*.

A pesar de que, como vimos xa con certo detenemento, non é idónea a definición económica do teatro coma unha "industria cultural", o Anteproxecto de lei de creación da Axencia Galega de Industrias Culturais [AGADIC], realizado en maio de 2007, enmarca o teatro dentro dese termo amplo que si é aplicábel ao sector da música e ao audiovisual[200]. Na Exposición de Motivos, dábase conta da nova orientación tanto da lei coma das políticas culturais en materia de artes escénicas da Xunta de Galicia:

> Mais a cultura é tamén un campo cada vez máis importante de desenvolvemento económico sustentábel. O enfoque económico dos sectores culturais e creativos cobra unha paulatina importancia a medida que os seus produtos xeran un alto valor acrecentado e

[199] Coa intención de estabelecer unha liña de actuación económico-empresarial deste tipo de empresas, o IGAEM publicaba en 2006, unha *Guía da Actividade Empresarial. Artes Escénicas* en colaboración co IGAPE que pretendía ser un instrumento para a profesionalización da actividade das compañías. Na guía realízase unha análise do sector, unha análise do mercado segundo parámetros de demanda e competencia e unha proposta de actuación, desde unha compañía tipo, nas áreas de marketing, finanzas e recursos humanos.

[200] Lembremos que *industria cultural* se aplica a aquelas empresas capaces de xerar produción en serie. A empresa teatral, pola contra, dá lugar a un produto único que xera gastos cada vez que se *reproduce*, aplicándoselle a Lei de Baumol ou de *fatalidade de custos*.

> adquiren, pola súa singularidade, un alto potencial competitivo nos mercados.

E, máis adiante, aplicábase isto especificamente a Galicia:

> Resulta probada a indispensable achega da produción privada para mantermos un mercado no que primen a independencia e a diversidade das propostas culturais; a significativa contribución do sector cultural galego á prosperidade económica e ó emprego; a importancia de creadores, empresas e industrias culturais no fomento da innovación e tecnoloxía, motores do crecemento sostible no futuro; o rol principal que xogan na evolución do sector cultural autoempregados, microempresas, e empresas de pequeño e medio tamaño; a estreita relación entre a produción de bens e servizos culturais e as estratexias de desenvolvemento territorial e cohesión social, pola súa especial relación co entorno cultural e lingüístico de Galiza; e o papel sobranceiro de creadores, empresas e industrias galegas no progreso e no espallamento da cultura galega, tanto a nivel interno para incrementar o nivel de consumo cultural dos galegos, como a nivel externo para achegármonos a outros pobos establecendo intercambios e encontros que poñan de manifesto a existencia de espazos culturais comúns dende o respecto e a protección dos rasgos específicos das distintas culturas que os compoñen.

Esta especificidade cultural, vencellada ás características específicas das empresas culturais de Galicia (podemos aprezar cómo no texto do anteproxecto non se emprega para tódolos casos o concepto de *industria*) xustifica para os xestores a necesidade de crear un novo organismo autónomo especializado para o "desenvolvemento do tecido empresarial propio do mercado cultural galego".

A súa función, polo tanto, é moito máis específica cá que tiña o IGAEM, organismo para a produción, promoción e difusión das artes escénicas. Trátase agora, concretamente, de crear un organismo que contribúa a mellorar a situación do sector profesional das artes escénicas en Galicia. A Axencia, de feito, nacía para substituír un IGAEM[201] que tiña un campo de actuación limitado para unha nova política que desexaba

[201] No proxecto de lei de creación do AGADIC derógase explicitamente a Lei 4/1989 modificada pola Lei 2/1991.

"desenvolver unha programación uniforme para o fomento das actividades artísticas e culturais no seu conxunto" de xeito que a Axencia non desexaba restrinxir o seu campo de acción sobre o sector estrito das artes escénicas, senón sobre o sector cultural en xeral.

Quere isto dicir que a política cultural proposta polo novo goberno entende *toda* a actividade cultural de Galicia desde este punto de vista, primando o ámbito empresarial e industrial presente na cultura coma sector económico e fuxindo de concepcións simbólicas e ideolóxicas que poderían posibilitar unha instrumentalización política da cultura. Ao mesmo tempo, concretábase moito máis a relación entre o sector político e o sector cultural.

Agora ben, é evidente que no fondo da idea da Axencia está unha vontade de mudar concretamente as políticas derivadas do IGAEM e non tanto unha conceptualización global de tódolos sectores culturais. En primeiro lugar, no propio anteproxecto de lei proponse substituír con esta Axencia o IGAEM, pero non outros organismos autónomos que xestionan outros sectores culturais (o audiovisual, por exemplo). Alén diso, é dos xestores do IGAEM de onde procede a iniciativa e é neste ámbito onde se está a desenvolver o debate. Polo tanto, de aprobarse a lei, poderá incidir en sentido amplo sobre todo o sector cultural e contribuír á súa conceptualización industrial, ou a Axencia verá reducido o seu ámbito de actividade ás artes escénicas *en vivo* (a competencia do actual IGAEM), xustamente o ámbito onde menos se axusta a definición destas empresas como *industria*?

O artigo 3º do anteproxecto de Lei estabelece coma obxectivo da AGADIC "o impulso e a consolidación do tecido empresarial no sector cultural galego, cooperando na achega de factores produtivos, no fomento da oferta de bens e servizos, e na asignacións de ingresos suficientes e estables", entendendo como "empresas culturais privadas" as organizacións constituídas baixo calquera das formas mercantís recoñecidas pola lei, "dedicadas á produción, distribución ou comercialización de produtos culturais incorporados en calquera clase de soporte, de espectáculos en vivo, e de factores de producción

exclusivamente destinados ao mercado cultural". Polo tanto, a Axencia actúa en todo o ámbito empresarial da cultura, desde unha editorial ata unha compañía de danza, pasando por unha produtora ou por unha empresa de xestión cultural, entendendo a *industria* do título no sentido amplo de *sector cultural* e empregando o termo empresa para referirse a cada unha das organizacións implicadas.

O salto a respecto das políticas culturais e teatrais institucionais é cualitativo, pois desvíase a atención do ámbito exclusivamente produtivo para ter en conta, desde unha institución pública, tódalas actividades relacionadas coa produción, consumo e mercado cultural.

Tendo isto en conta, o artigo 4º recolle como finalidades da AGADIC todas aquelas competencias da Consellería de Cultura e Deporte vencelladas coa garantía do progreso da cultura galega, "nomeadamente a normalización e impulso do idioma galego como medio para protexer e fomentar a identidade cultural de Galiza", o desenvolvemento, o crecemento económico e o diálogo intercultural, recollendo ideas habituais non só na lexislación galega no eido da cultural, senón tamén na europea. O impulso da consolidación de empresas na produción, conservación, difusión e comercialización do patrimonio cultural galego, coa intención e xerar un mercado autosustentábel que fomente a participación cidadá é a finalidade b), que non sería posíbel sen a c), de fomento da demanda. Unha finalidade a prol da investigación e desenvolvemento cultural ("I+D+C") "que faciliten a incorporación das empresas culturais galegas na sociedade do coñecemento" é a finalidade d), mentres que a e) ten que ver co fomento da relación interinstitucional e cos axentes privados. Recóllense, deste xeito, intencións expresadas a fins de 2006 na Memoria dos Orzamentos para o ano seguinte, amosando as liñas dunha política cultural global.

No artigo 5º sinálase un total de once funcións vencelladas a eses obxectivos:

> a)Impulsar a creación e desenvolvemento de empresas que produzan bens e servizos culturais, prestando especial atención ás

industrias culturais que xeren mecanismos de produción eficientes e que subministren bens culturais de amplo consumo.

b)Favorecer os produtos que difundan a lingua, cultura e tradicións propias de Galiza como elemento singularizador do mercado, e os que acheguen á cultura galega innovacións creativas e ofertas de calidade de novas estéticas e linguaxes artísticos.

c)Promover a distribución e comercialización dos produtos culturais dnetro e fóra do noso país, fomentando a captación de públicos e facilitando o acceso da cultura galega a novos mercados internacionais. […]

d)Contribuír á mellora na preparación, e cualificación artística, técnica e empresarial dos recursos humanos, impulsando planos formativos acordes coas necesidades profesionais das empresas do sector, en especial na formación de persoal cualificado para a súa administración e xestión e no deseño, acceso e emprego das novas tecnoloxías.

e)Estimular a creación, avivar o talento e acapacitación e incitar o recoñecemento social e económico de artistas e autores, en canto subministradores de recursos inmateriais no proceso de produción. Tamén apoiará a colaboración entre empresas e creadores como instrumento necesario para o impulso e asentamento do sector cultural.

f)Fomentar a creación, mantemento e utilización de infraestruturas e equipamentos por parte dos axentes culturais, en especial o impulso de centros que faciliten o acceso á cultura dos cidadáns dos núcleos pequenos, a promoción dos procesos de I+D+C, e o estímulo da mellora e modernización tecnolóxica.

g)Incentivar a presenza das empresas culturais nos mercados financeiros en condicións vantaxosas, con programas de préstamos públicos ou actuando como intermediario entre os produtores culturais e as entidades financeiras privadas, en especial para poder afrontar grandes proxectos dende a iniciativa privada.

h)Impulsar a cooperación e asociacionismo entre os traballadores e as empresas dos distintos sectores culturais, así como as medidas dos profesionais galegos para aumentar a súa presenza e

> competitividade nos mercados culturais, en especial no apoio ás exportacións de bens e servizos culturais galegos.
>
> i)Adoptar programas que potencien as sinerxias entre o desenvolvemento empresarial das actividades culturais e outros fins públicos como a protección do patrimonio natural, material e inmaterial, a contribución o desenvolvemento territorial, e o fomento da educación, do emprego, da integración social, do turimso e da investigación.
>
> j)Facer estudios e planos estratéxicos sobre o sector cultural, así como difundir a información sobre os recursos destinados ás empresas culturais en calquera ámbito.
>
> m) Calquer outra iniciativa e acción dirixida á consecución dos seus fins.

Segundo a función a), a AGADIC priorizaría empresas orientadas á creación de consumidores, de *comercio cultural*, especificándose ademais, coa referencia ao "amplo consumo" a prioridade para as empresas que consigan ampliar os seus públicos. Pola súa banda, a función b) prioriza unha liña de *galeguidade* na política de fomento que discrimina positivamente a lingua galega e as "tradicións propias", realizando unha clara aposta a prol da lingua B nos termos do conflito que se vencella claramente cunha política de normalización lingüística. Consciente de que o fomento das tradicións propias non sempre garante o progreso estético, esa función b) engade o fomento dunha liña de innovación máis entendida coma importación (implícito en "que acheguen á cultura galega") ca como xeración desde a cultura galega. Para promover a difusión desta produción, está o obxectivo c) que incide na vocación xa tradicional no IGAEM de distribución; entendemos así, a posibilidade de reformular, desde aí, a Rede Galega de Teatros e Auditorios ou crear algún circuíto semellante no que tamén se contemplen posibilidades de exportación e importación.

A función f), neste sentido, fai referencia á responsabilidade da AGADIC a respecto das infraestruturas e equipamentos, vencellándoas concretamente ao acceso cidadán nos núcleos pequenos e á promoción nos procesos de investigación e desenvolvemento, mais non tanto ás

necesidades e características da produción cultural, como viña sucedendo no IGAEM. O perigo dunha funcionalidade tan ampla canto ás infraestruturas é, xustamente, o da indefinición dos equipamentos que sucedeu xa naqueles países nos que os contendores culturais multiusos acabaron infrautilizados (a miúdo por descoñecemento do seu complicado funcionamento) nas súas posibilidades e inaxeitados para a produción de determinados produtos; por exemplo, non se necesita a mesma infraestrutura para a produción de teatro ca para o fomento da lectura, ambas atribucións dos espazos públicos que, segundo os seus obxectivos e finalidades, debería xestionar a AGADIC.

Dado que a formación artística é xa un eido no que Galicia xerou institucións propias, a vontade formativa dunha institución coma a futura AGADIC céntrase especificamente nas novas necesidades xeradas por unha conceptualización empresarial e mercantil do sector, incidindo niso a través da función d).

O punto e) refírese á responsabilidade da AGADIC en relación cos creadores e artistas, reservando para eles unha función produtiva diferente da empresarial ("subministradores de recursos inmateriais") e estabelecendo a necesidade de colaboración coas empresas. Neste sentido tamén se orientan as funcións h) e i), especificamente orientadas ao impulso das relacións entre os diversos axentes dos sectores culturais implicados nas competencias da AGADIC e mais destes con outros sectores.

A función g) parécenos unha das máis novidosas e, ao tempo, necesarias (fortemente demandada desde algúns sectores, tamén) pois, de pórse en marcha, mudaría absolutamente o modelo de relación económica entre a Administración e o sector teatral privado. Xa non se trataría de subvencionar ou de derivar fondos públicos ao fomento das actividades das empresas culturais, senón que se trataría de que as institucións públicas, desde a súa posición de poder político e desde o prestixio e lexitimación que as define, actúen como *mediadoras* para que as empresas culturais, debido á súa particular definición económica, accedan a un financiamento vantaxoso que non ten por qué proceder do

eido público e que non ten por qué consistir nun trasvase de diñeiro senón nun modelo de préstamo. Porén, segundo o punto 2 deste artigo 5º, a AGADIC segue tendo atribucións para "celebrar convenios con institucións públicas e privadas, realizar actividades comerciais e industriais, […] conceder subvencións", recollendo as liñas de actuación do IGAEM non só no relativo á concertación con empresas privadas, senón tamén na liña de produción propia que permitiría, chegado o caso, integrar na AGADIC as unidades de produción do IGAEM, das que non se especifica nada nin neste anteproxecto de lei nin no Plan das Artes Escénicas.

Ainda que nin na Exposición de Motivos nin na natureza da institución se expresa claramente a capacidade da AGADIC para o ditame de políticas culturais, o certo é que a función l) lle atribúe a posibilidade de deseño de "plans estratéxicos" directamente traducíbeis en liñas de actuación política, como vimos no capítulo 1.2.4, eido lóxico nunha axencia de carácter gobernamental cuxa xestión e relación coas empresas culturais pode variar en función dos intereses políticos do goberno, que tamén poderán engadir funcións ou liñas de xestión que fican abertas co punto m). Neste sentido, e en relación coa preocupación pola coordenación interinstitucional, é evidente que a independencia de actuación e de deseño de liñas de actuación da AGADIC será relativo.

Esa independencia de actuación tampouco se resolve na AGADIC a través do órgano de goberno colexiado que no IGAEM é o Consello Reitor. Pola contra, a Axencia ten tamén unha estrutura de goberno que constaría dun Consello de Dirección e un Director (artigo 7º), pero o Consello de Dirección está formado exclusivamente por membros do goberno. En primeiro lugar, estaría presidido "pola persoa titular da Consellaría con competencias en materia de cultura"[202]; ademais, estaría integrado polo Director Xeral de Creación e Difusión Cultural e o seu Subdirector Xeral, por un representante da Consellería de Innovación e Industria con rango de Director Xeral e por un representante da

[202] Supoñemos que non se refire especificamente ao Conselleiro ou Conselleira de Cultura, pois doutro xeito estaría así expresado, e imaxinamos que, deste xeito, déixase a porta aberta a implicar na presidencia un cargo da Consellería derivado dunha posíbel reestruturación orgánica da mesma.

Consellería de Economía e Facenda con rango de Director Xeral. A Dirección da AGADIC é o órgano executivo ao que corresponde a xestión; a persoa encargada da mesma sería nomeada polo Consello da Xunta por proposta do titular da Consellería correspondente en materia de cultura.

Para integrar dalgún xeito os sectores profesionais na estrutura da AGADIC, engádese un Consello Asesor que, segundo o artigo 10º, sería o encargado "do estudo, deliberación e proposta nas materias competencia da AGADIC", en concreto, informar a planificación anual de actividades e a memoria sobre actuación e xestión da Axencia, sobre os anteproxectos de orzamentos, sobre a aprobación das contas, o proxecto do Estatuto, e realizar propostas que consideren convenientes aos órganos de goberno. En ningún caso, polo tanto, participaría na toma de decisións nin os seus votos serían vinculantes, alén de que "o Estatuto da Axencia establecerá a composición e o réxime de funcionamento" deste Consello Asesor do que só se indica que se garantirá "a presenza dos representantes das administracións públicas con competencias en materia cultural, así como das asociacións empresariais e profesionais máis representativas do ámbito da cultura galega".

O Consello de Dirección da AGADIC tería atribucións análogas ás que na actualidade corresponden ao Consello Reitor do IGAEM: aprobación de memorias, orzamentos, proxectos de xestión, plan de actividades e o control e seguemento do director da institución. Tamén se encargaría da determinación dos criterios de selección de persoal, aprobación da relación de postos de traballo, resolución dos recursos e outras que se poidan determinar nun futuro Estatuto da AGADIC. A presidencia do Consello de Dirección, como sucede na actualidade co Consello do IGAEM, ten unha respondabilidade esencialmente respresentativa, aínda que o Estatuto da institución podería outorgarlle outras funcións.

O Director, pola súa banda, ten como atribucións tódalas de carácter executivo que son análogas, tamén, ás da actual xerencia do IGAEM: elaborar memorias, orzamentos, proxectos de xestión, plan de actividades e inspeccionar tódalas unidades integradas na AGADIC, exercer

a xefatura de persoal, propor os nomeamentos do persoal directivo, executar acordos do Consello de Dirección e asumir outras competencias que se lle poidan atribuír, sendo ademais, retribuíbeis grazas a unha cláusula sobre rendementos de produtividade[203].

Polo demais, a estrutura organizativa e a departamental da AGADIC déixase para un futuro desenvolvemento no estatuto específico para a Axencia, aínda que si se sinala que, á fronte de cada departamento, haberá un coordinador ou coordinadora que dependerá directamente da dirección, como sucede actualmente nas diferentes unidades que integran o IGAEM (artigo 12º). Canto ao réxime económico e financeiro (Título IV do ante proxecto de lei), este non se distingue do actual IGAEM, que rexe habitualmente para as axencias e organismos autónomos da Administración Pública. Con todo, o artigo 21º estabelece que "o orzamento de ingresos da AGADIC ten a consideración de simple previsión", de xeito que se poderían realizar sobre o mesmo modificacións que corresponden ao Conselleiro de Economía e Facenda e ao Director da AGADIC que, a diferenza do Xerente do IGAEM, si ten potestade para o control económico cando a procedencia da contía non é derivada dos orzamentos globais da Xunta, senón dos ingresos procedentes das actividades e concertos da Axencia.

A creación da AGADIC foi aprobada no Parlamento de Galicia o 19 de febreiro de 2008.

O Plan Galego das Artes Escénicas

A iniciativa posta en marcha coa creación da AGADIC complétase con outra liña de acción tamén sometida ao debate público actualmente: un *Plan Galego das Artes Escénicas e Musicais* (*vid.* Anexo 4) que estabelece o sector coma ámbito estratéxico no que poñer en marcha liñas de actuación que conduzan ao estabelecemento das circunstancias que

[203] Artigo 9º, punto 5: "A Dirección percebe unha parte da súa retribución como incentivo de rendemento, meidante o complemento correspondente que valore a produtividade, de acordo cos criterios e procentaxes que se establezan polo Consello de Dirección".

permitan, "a posta en marcha de transformacións de carácter estrutural que permitan definir un novo modelo de política cultural para os próximos anos", segundo se sinala na Fundamentación do seu segundo Borrador[204]. Neste sentido, o Plan non só declara poñer en marcha algunhas das liñas que esixía o sector desde o ano 2000 (nas 47 propostas de Vieites ou no Programa Básico do Foro de Sada, arriba comentados), senón que tamén semella dar por concluído o proceso de institucionalización política do teatro galego, tratando de xerar outras liñas de institucionalización vencelladas á iniciativa civil e privada, e procedendo a abrir un proceso claro de planificación no marco dunha liña política de xestión que emprega o proxecto a medio prazo como ferramenta, ideario e razón de ser.

O Plan, xurdido tamén dos actuais xestores do IGAEM, é un conxunto de intencións a desenvolver no futuro inmediato, tratando de abarcar tódolos eidos de necesidade e que, en realidade, vén completar aquelas liñas que se publicaban xunto cos Orzamentos de 2007. Deste xeito, o plan estrutúrase en cinco eixes de actuación segundo se sinala na súa "Misión", cinco eixes que se refiren a cadanseu ámbito do sistema teatral (consumidores, produtores e axentes de produción, mercado e relacións intersistémicas):

1.Promover a dimensión sociocultural das actividades escénicas.

2.Consolidar e fomentar os procesos de creación, innovación e formación e poñer en valor o patrimonio escénico.

3.Potenciar e promover as industrias vinculadas ás artes escénicas en Galiza.

4.Consolidar o mercado das artes escénicas.

5.Promover a internacionalización das artes escénicas galegas.

Cada un deses ámbitos de actuación xerais desenvólvese no documento a través dunha serie de liñas de actuación máis específicas con obxectivos concretos, tendencias, desexos e medidas a curto e medio prazo.

[204] Extraído da páxina web do IGAEM.

Canto ao primeiro obxectivo, o goberno pretendería por en marcha tres iniciativas máis concretas orientadas a "promover e potenciar as funcións de cohesión sociocomunitaria das artes escénicas de Galiza", a "potenciar a presenza das artes escénicas no sistema educativo", a "consolidar un modelo de vertebración territorial dos centros e recursos públicos destinados ás artes escénicas" e a "facilitar o acceso da cidadanía á oferta de programacións de artes escénicas". Para pór en marcha estes obxectivos, proponse accións fortemente vinculadas con aspectos propios da animación sociocultural e teatral, cunha gran conciencia pedagóxica e baseadas na promoción da participación activa da cidadanía. A coordinación das distintas administracións, entre si e con outras institucións do sistema, será prioritaria neste conxunto de medidas, entre as que se contemplan aspectos coma o fomento do teatro amador, o apoio á recuperación e exhibición do patrimonio escénico ou o fomento do emprego das artes escénicas no ámbito educativo con programas específicos para fomentar a práctica escénica nos centros de ensino, incentivando a inclusión destas actividades no currículum, fomentando a formación permanente do profesorado e explicitando o apoio á esad "como entidade coordinadora das accións formativas no ámbito escénico". Finalmente, medidas de acción directa sobre accesibilidade física aos espazos escénicos e de protección de grupos desfavorecidos no que atinxe á programación son as medidas específicas para a cuarta liña de actuación neste gran eixo, unhas medidas nas que, na miña opinión, resulta rechamante a ausencia dunha acción clara relativa a programas de captación de públicos clasificados por *targets*, así coma o fomento de programacións específicas que palíen a desorientación dos públicos.

A respecto do segundo eixe, centrado nos procesos creativos, estabelécense catro liñas de actuación:

1. Potenciar as estruturas, recursos e redes organizacionais de apoio á creación e á innovación.

2. Promover e apoiar a creación e a innovación no ámbito escénico.

3. Poñer en valor o patrimonio escénico galego.

4. Apoiar os procesos de formación artística dos axentes do sector das artes escénicas.

Para acadar estes obxectivos, o Plan recolle accións orientadas fundamentalmente á mellora profesional, estabelecendo como prioridade tanto o fomento da nova creación coma a promoción da investigación artística. Para iso, o Plan contempla unha figura a definir, os "núcleos de apoio á creación […] como instrumentos de xestión e impulso dos programas de apoio á creación e á innovación", vencellados a unha rede territorial de espazos de traballo e a un servizo de apio á creación e un centro de xestión de recursos. Os procesos de innovación, pola súa banda, se artellan arredor dun sistema de bolsas destinado a estadías en centros de prestixio e do fomento de liñas de intercambio entre creadores, que se verían intensificadas por liñas de coprodución e residencias temporais en compañías privadas e por diferentes medias para a promoción da creación innovadora, tanto a través de medidas de apoio coma da convocatoria de premios. A investigación máis académica sería un obxectivo a promover nas liñas de protección e valoración do patrimonio escénico, para a que se estabelecen accións específicas para a recuperación, compilación, catalogación e exhibición do mesmo, así como o apoio á edición e á tradución de textos. Chama a atención, neste eido, a ausencia de referencias a un posíbel Museo do Teatro que si viña contemplado nas medidas sinaladas na memoria dos orzamentos de 2007 arriba comentadas. Por último, co fin de apoiar a formación artística tanto de profesionais coma de axentes do sector (contémplase, así, a figura do xestor como axente do sistema teatral), o Plan propón "constituír un órgano colexiado de apoio á planificación e coordinación das políticas de formación" que se completaría cun mapa de centros e recursos de formación, alén de liñas de apoio aos centros de formación privados de ensinanzas artísticas e dun sistema de bolsas de prácticas en empresas.

No terceiro eixe para a promoción das industrias vencelladas ás artes escénicas, un único obxectivo guía tódalas liñas de actuación:

"Promover a formación dun tecido produtivo forte, caracterizado pola súa calidade artística, capacidade produtiva, innovación e competetitividade".

Baixo a mesma premisa que guía os obxectivos da AGADIC, este paquete de medidas oriéntase ao emprego do sector das artes escénicas como espazo xerador de riqueza empresarial, de xeito que se estabelece unha liña para "potenciar e consolidar a capacidade produtiva das empresas de artes escénicas", "apoiar os procesos de modernización das empresas e de mellora da xestión, con especial atención ás novas tecnoloxías", "mellorar a situación laboral dos profesionais" e "promover a vertebración do sector, apoiando o asociacionismo profesional, a cooperación entre os axentes produtivos e o diálogo coa administración". Contémplase, así, un incremento das axudas directas ao sector nun 20% anual ata triplicar as dotacións correspondentes ao exercicio de 2005, cuestión para a que se fai imprescindíbel un incremento substancial do orzamento do IGAEM ou do organismo que se encargue da xestión das políticas teatrais. A introdución nas subvencións de mecanismos que contribúan á estabilidade do sector a través do concerto bianual e trianual combínase, ademais, con liñas de apoio a grandes proxectos de produción a través de modelos de coprodución e axudas reintegrábeis e a través do acceso ao crédito bancario (xa se puxo en marcha, co "Crédito Cultura") e do patrocinio. Alén diso, faise unha mención específica á promoción de "residencias estables de empresas de artes escénicas, como fórmulas de asociación a un espazo escénico de produción e distribución preferente", aínda que no Plan non se especifica se se trata de modelos de residencia pública como os que se expoñen neste traballo, ou se se trata da explicitación da defensa da estabilidade teatral nunha relación compañía-espazo. Canto ao segundo obxectivo, predominan as accións para a mellora empresarial das compañías, tanto no relativo á formación empresarial coma á xestión da calidade epresarial, comprometendo o goberno, ademais, no asesoramento para a apertura de liñas de actividade en áreas diversas coma a animación sociocultural, a intervención social, o turismo ou o tempo libre.

O estabelecemento dun convenio colectivo dos traballadores do sector, a implantación dun plan de prevención de riscos laborais e a definición dun decálogo de normas básicas para garantir a publicidade, concorrencia e igualdade de oportunidades, e a incorporación da muller, a mocidade e as persoas con discapacidade, encóntranse entre as medidas prioritarias da liña de actuación que persegue mellorar a situación laboral dos profesionais escénicos. Estas accións, axúdanse no plan con liñas de actuación que perseguen a vertebración do sector, animando con axudas económicas e físicas o asociacionismo e promovendo os instrumentos de comunicación coma os espazos de debate, os medios de comunicación específicos e, sobre todo, favorecendo a comunicación entre axentes públicos e privados.

A consolidación do mercado das artes escénicas que se pretende a través do cuarto eixe tamén ten como fórmula de implementación idónea a AGADIC, aínda que, mentres esta non se crea, o IGAEM estabelece certos compromisos para "consolidar e coordinar as programacións […] das entidades públicas e privadas", "aumentar a extensión e profundidade dos consumos culturais" e "promover a eficiencia e transparencia dos mercados profesionais das artes escénicas". Tamén neste conxunto de estratexias se estabelecen medidas concretas que requerirían un aumento importante do orzamento xeral do IGAEM, xa que se contempla un aumento da dotación para programacións de artes escénicas ata duplicar o investimento correspondente ao exercicio de 2005, introducindo, tamén, mecanismos que contribúan a aumentar os niveis de contratación e de permanencia en praza (descontos por segundas e terceiras funcións), insertando, ademais, a Rede nun plan de promoción baseado na imaxe de marca e de calidade. No Plan fálase, tamén, do especial coidado coa estabilidade e a consolidación das salas de teatro privadas con axudas e subvencións directas, e tamén do estabelecemento de acordos de colaboración coas fundacións para potenciar a inclusión de espectáculos galegos nas súas programacións.

Pola súa banda, a preocupación polo consumo amósase en estratexias orientadas á visibilidade das programacións, sexa desde a

imaxe de calidade, sexa desde a potenciación de soportes de información e difusión (revistas, folletos, webs) e mais da facilidade de acceso á venda (venda telemática, por exemplo), ou intensificar a presenza das artes escénicas nos medios de comunicación, intención xa tradicional nas medidas de fomento do teatro desde os poderes públicos e que pedían tódolos sectores implicados (políticos, Vieites, Foro de Sada...). Alén diso, o Plan comprométese a "garantir a presenza das artes escénicas con continuidade na programación dos medios de comunicación de titularidade pública" e a fornecer o sector de estudos sobre perfís de públicos, pautas de consumo e públicos potenciais, como vén facendo desde 2006 cos estudos realizados pola empresa Cidadanía (vid. Bibliografía). A figura do "teatro asociado ao CDG" é a medida específica que o Plan contempla para mellorar a difusión das producións da compañía pública. Agora ben, fóra desta intención informativa e das accións de animación do primeiro eixe de acción, o Plan non contempla outras medidas de actuación sobre os públicos, como campañas específicas de captación de espectadores ou o estabelecemento de prioridades sobre os mesmos. Unha vez máis, observamos unha preocupación polo sector profesional como guía das políticas teatrais, derivada, nesta ocasión, da preocupación pola vertebración do sector e o seu emprego como fonte de riqueza na economía galega.

Sobre a eficiencia e transparencia dos mercados profesionais, o Plan compromete o Goberno en medidas relativas á publicación de índices de asistencia así coma a mellora das formas de contratación, así coma a potenciación da Feira Galega das Artes Escénicas e o deseño de soportes gráficos e audiovisuais de difusión. Evidentemente, son as medidas que se poden tomar desde o espazo de contratación pública, e, sen dúbida, na miña opinión, esas medidas veríanse completadas por prácticas derivadas do convenio de traballadores anteriormente comentado.

Finalmente, o eixe quinto, referido á exportación das artes escénicas, plantexa en concreto tres liñas estratéxicas: promover a presenza exterior das artes escénicas, apoiar a presenza do sector

escénico nos mercados exteriores e apoiar os procesos de colaboración entre empresas galegas e do resto do estado e internacionais. A promoción de programacións panorámicas no resto das cidades do Estado e de Europa así coma garantir a presenza institucional das artes escénicas galega nos principais festivais nacionais e internacionais son medidas prioritarias que se completarían con "postular un dos espazos da Cidade da Cultura como referente na exhibición da produción e coprodución pública". Entendemos, neste sentido, que se procura un espazo para o CDG na nova infraestrutura cultural. Para incrementar a presenza galega nos mercados exteriores, contémplase, por suposto, a proxección exterior da Feira de Artes Escénicas, e mais a promoción da figura de "teatros asociados" á RGTA. Alén diso, medidas económicas coma a potenciación das axudas á distribución exterior, ou o estabelecemento dunha liña de subvencións á tradución, veríanse completadas pola implantación dunha imaxe de marca dirixida á visibilidade exterior.Por último as accións para a colaboración entre empresas galegas e foráneas, teñen que ver con medidas para a participación de profesionais de referencia na produción pública, o impulso da coprodución internacional, o asesoramento para o desenvolvemento de programas cofinanciados pola Comisión Europea e a organización de encontros estatais e internacionais.

Este paquete de medidas, concebidas como declaración de intencións (con certo ton programático-político) e sometidas ao debate público baixo as premisas dun "plan estratéxico" denotan, como diciamos, unha forte vontade de cambios para os que, na nosa opinión, se fai prioritario un aumento orzamentario nun compromiso xeral da Xunta de Galicia e tódalas súas administracións en favor das reformas no sector das artes escénicas. O orzamento para a implementación total 2008-2011, é de 66.364.000 euros. É o eixe 4, de consolidación do mercado das artes escénicas, o que recibe un maior investimento, con 23.052.000 euros. O eixe 2, para a consolidación da creación, recibe só 3.478.000. É evidente, no plano orzamentario, que a política teatral pasa a centrarse no mercado, asumindo a promoción doutros aspectos

produtivos á mellora das condicións de venda e consumo no sistema teatral.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

4 O PAPEL DAS INSTITUCIÓNS NA DIFUSIÓN DO TEATRO

Nun documento publicado en 1993, o Ministerio de Cultura recoñecía que un dos grandes problemas do teatro español era a falta dunha demanda que evitase que fose o Estado quen tivese que paliar os déficits xerados por unha modalidade artística cun particular comportamento económico. Alí mesmo comentábase que isto era debido, entre outras causas,

> a la falta de una cultura de consumo escénico, al poder de atracción de otras ofertas culturales y de ocio, a la escasez de oferta en algunas zonas del país […] y, por último, a la ausencia de formación hacia las artes en el sistema educativo.

Esa lista de motivos, así coma a constatación dunha necesaria acción sobre a conquista dos públicos para as salas, está na base de moitas das accións de xestión teatral desde as institucións, nunha constante tensión entre a preocupación pola produción e a vontade de captación de espectadores, pois só dese xeito é sostíbel o teatro. Trátase, como sinalabamos no capítulo 1.2.3, da aplicación dunha determinada modalidade de política teatral ao espazo administrativo como fórmula para conseguir unha *mediación* máis efectiva entre os produtores de teatro e os seus consumidores (*vid.* 1.3).

Porén, na actualidade este propósito que, en esencia, é simple, bate de fronte con múltiples condicións contextuais que imposibilitan a súa posta en funcionamento. En primeiro lugar, os parámetros que rexen no nivel global a produción artística dificultan enormemente o traballo teatral como actividade que, no nivel económico e empresarial, non se axusta plenamente ás características da *industria cultural* que priman na actual fórmula de distribución e expansión da cultura e as artes. En segundo lugar, as formas de ocio das sociedades occidentais actuais non sempre son compatíbeis cunha actividade coma o teatro, que por

definición foxe das maiorías, impedindo deste xeito tanto a súa visibilidade coma o seu propio sustento. E en terceiro lugar, a actitude sempre crítica co poder que caracteriza o feito teatral practicamente desde as súas orixes, pero moi especialmente a partir do século xx, convérteo nunha actividade dificilmente controlábel desde o campo do poder político, do que, paradoxalmente, adoita depender debido á súa deficitaria definición económica.

Estes tres aspectos xerais determinan que, hoxe en día, a integración do teatro nas sociedades actuais precise de apoios e accións que vaian alén da propia actividade escénica, facéndose prioritaria a opción pola *xestión* como fórmula máis axeitada de política cultural aplicada ao teatro pois esta se erixe, en palabras de Francisco J. Sanjiao (2007:155-156), en "salvagarda do mercado privado" debido a que se trata dun modelo de relación entre o Estado e o sistema teatral no que a intervención se limita á mediación practicamente estratéxica, facilitando así a actuación doutros axentes institucionais de carácter civil e privado, tamén lexitimados para a intervención no sistema, e mobilizadores de dinámicas interesantes que poñen en relación produción, mercado e consumo, alén da interacción co campo do poder. Neste sentido, Sanjiao é claro cando defende a xestión como un modelo que vai alén do puramente económico, xa que

> a xestión cultural constitúe o instrumento máis axeitado para garantir o cumprimento dos intereses culturais realmente manifestados pola sociedade, e para desenmascarar a aqueles individuos ou grupos específicos que pretendan impoñer no conxunto as súas posturas.

Deste xeito, concordamos con Sanjiao cando sinala que este modelo de relación é o que constitúe a obriga do xestor teatral a tomar os cidadáns como centro de interese e atención da súa actividade. De aí derivaranse, como veremos a seguir, múltiples accións políticas que, centrando o pólo de acción na recepción e consumo artístico, terán consecuencias na difusión do teatro e na mellora das condicións de participación cidadá no sistema teatral, así coma na definición das institucións que o sistema xera para a posta en marcha destas dinámicas.

Cada vez máis, o íntimo vencello entre teatro e cidadáns supera a pura actividade dos artistas para conquistar os eidos da vida cotiá duns

espectadores que se atopan con múltiples opcións de ocio que compiten directamente co teatro. É por isto polo que os procesos de *animación teatral* se fan necesarios para garantir a existencia de públicos na difusión do teatro e se xeran axentes institucionais encargados do labor de *mediar* directamente entre a actividade teatral e as bases sociais que a sustentan.

En Galicia, a estes aspectos cómpre engadir as condicións derivadas do conflito cultural e lingüístico, de xeito que as especiais circunstancias socioculturais e sociolingüísticas, económicas, poboacionais e xeográficas da sociedade galega, determinantes tamén na relación entre o teatro e os seus destinatarios inmediatos, deberán ser engadidas ás anteriores para comprendermos a complexidade que rodea a actividade escénica nun espazo no que teñen especial relevo, como xa vimos, aspectos lingüísticos, identitarios e ideolóxicos que contribúen a que se estabeleza unha relación tensa coa noción de *globalización*, cada vez máis presente nos procesos de difusión de tódalas artes.

4.1 A difusión teatral nun contexto de tensión entre a identidade nacional e cultura global

Segundo Xan Bouzada, Galicia é aínda un país con fortes desequilibrios que "dificultan su afirmación identitaria al tiempo que su integración en contextos externos de mayor amplitud" (Bouzada, 2006: 171). Por isto, é fundamental ter en conta que o proceso de institucionalización cultural experimentado aquí nos últimos anos non é alleo á necesidade de apertura cara ao exterior dun país e unha cultura tradicionalmente baseada en criterios identitarios dificilmente exportábeis na *cultura global* do século XXI. Segundo Bouzada, entón, a aparición de iniciativas institucionais e de accións de fomento da expansión pública da cultura propia (creación do CDG, dobraxe televisiva, fomento da edición en galego, apoio á música tradicional) contribuíron en moitos casos ao desenvolvemento das propias potencialidades e á

proxección exterior dunha industria cultural nacente que, ademais, aproveita o maior acceso dos galegos ao ocio[205].

Thompson (1996: 150) estabeleceu tres aspectos que caracterizan a *globalización*:

> a)Calquera actividade realízase nun marco global ou case global, antes que en ámbitos de carácter local ou rexional.
>
> b)Tódalas actividades globalizadoras comezan a planificarse a escala global.
>
> c)Toda actividade supón un certo grao de reciprocidade e interdependencia, de xeito que o que sucede nun lugar do mundo non é independente das cousas que suceden noutros lugares do planeta.

Segundo estas teses, especialmente segundo a a), a actividade cultural nun espazo coma o galego atópase cunha circunstancia estrutural que, dun xeito ou doutro, contradí os parámetros da *cultura nacional* que, como xa comentamos en capítulos anteriores, teñen baseado os procesos de identificación entre os axentes e mailos consumidores do campo cultural. A globalización, desde este punto de vista, vén enfrontarse cuns criterios de autodefinición nacidos para paliar os déficitis que provoca no campo cultural a *incompletitude* e a incerteza causadas pola súa condición *periférica*, xerando así unha problemática engadida ás xa comentadas da *cultura menor*. O teatral, como sistema aínda heterónomo no marco do campo cultural galego e como espazo onde a conflitividade ten consecuencias estruturais, acusa especialmente esta contradición xa que o seu bo funcionamento depende do correcto axuste entre a oferta produtiva e as expectativas dos consumidores.

En definitiva, que agardan os consumidores de teatro nun espazo no que a supervivencia da cultura nacional depende da identidade *local*? Como compatibilizar o *xenuíno*, o *irrepetíbel* e o *tradicional* propios das

[205] Sobre isto, reflexiona Héctor Pose cando sinala: "La cada vez mayor disponibilidad de tiempo libre […], el valor añadido del ocio, la tendencia normalizadora de la incorporación de la mujer al trabajo, la casi generalizada extensión de la jornada escolar en sesión única y el destino de importantes recursos económicos por parte de instituciones y colectivos hacia el ocio, son contundentes indicadores que así lo confirman. Mas creo que es necesario matizar que este tiempo de ocio no supuso un uso cualificado del mismo en nuestras vidas. Pienso que se sigue considerando a aquel un 'tiempo blando', residual, que apenas profundiza en umbrales de calidad y eficacia que sí exigimos a otros ámbitos de lo personal o social" (Pose, 1999: 67).

prioridades culturais da identidade galega cun espazo cultural global no que a integración é inevitábel a pesar de que estas prioridades xurdiron, precisamente, coma mecanismos de defensa contra á homoxeneización da globalización? Como garantir, neste marco, a rendibilidade económica e simbólica dos produtos culturais?

A fórmula parece ter sido integrar a especificidade nacional nunha corrente globalizante que valora positivamente os aspectos orixinais das culturas menores case coma espazos para a curiosidade ou para a demostración da *diversidade*, espazos onde os grandes poderes económico-culturais conviven (non sen conflitos) cunha produción local-nacional (mesmo nacionalista) que vai asumindo e se vai integrando nas formas de produción, visibilización e comunicación propias da cultura global.

O teatro, malia todo, segue a padecer problemas que outros discursos foron quen de resolver. A música, por exemplo, é un discurso cultural que puido integrar uns parámetros de definición local no marco da cultura global a través do *boom* da chamada *música étnica*, xerado en boa medida desde as grandes discográficas multinacionais. Pero o teatro, efémero por definición e imposíbel de reproducir en serie, co seu forte vencello coa sociedade para a que nace nos niveis simbólico e lingüístico, resulta difícil de transnacionalizar dun xeito comunicativamente eficaz, de maneira que o teatro producido en espazos limitados coma o galego semella condenado a experimentar o peso da cultura global que o prexudica, e a non ser quen de integrarse nela para aproveitar algúns dos seus beneficios.

Galicia, tendo en conta esta tensión entre a definición local da súa cultura e a súa inevitábel integración nun espazo global, responde ao que Néstor García Canclini (1990) denomina *cultura híbrida*. Neste sentido, o teatro é só un discurso máis no maremágnum da oferta cultural globalizante onde se fai difícil *utilizar* produtivamente un discurso limitado.

O dilema non é, porén, irresolúbel, sobre todo tendo en conta que, como ten sinalado Xan Bouzada, hai ocasións nas que só unha perspectiva local é capaz de "interpretar las prácticas y las lógicas del

consumo cultural, insertándolas en el contexto múltiple de la vida cotidiana de una comunidad", de xeito que só así se fan interpretábeis, tamén, as mensaxes globais no marco da cultura local (Bouzada, 2002: 303). Neste senso, cómpre apelar ao que Roland Robertson ten denominado a perspectiva *glocal* (Robertson, 1992)[206].

Que o termo "glocalización" proceda do eido do *marketing* dá conta das necesidades de integración das culturas locais nun marco económico e empresarial (un mercado, en determinados sectores coma o cultural) de escala practicamente planetaria. Nun caso coma o galego, fóra de rendibilidades económicas que, en todo caso, deben ser contempladas dun xeito relativo, esa perspectiva integradora e espalladora significaría a garantía para a visibilidade dos produtos culturais propios da cultura local, entre eles, principalmente, o teatro galego. Mais, como ben sinala García Canclini (1999: 32), neste proceso cumprirá determinar doses de realismo e decatarse do funcionamento dos *intereses* así coma da procedencia e modos de imposición das *regras do xogo*:

> Habrá que diferenciar quiénes se benefician con el ensanchamiento de los mercados, quiénes pueden participar en él desde las economías y culturas periféricas, y cuántos quedan descolgados de los circuitos globales. Las nuevas fronteras de la desigualdad separan cada vez más a quienes son capaces de conectarse a redes supranacionales de quienes quedan arrinconados en sus productos locales.

Os perigos destas dinámicas en espazos conflitivos e periféricos coma o galego, igual ca na América Latina que describe García Canclini, fanse evidentes cando se pensa na capacidade de acción dos seus grupos de poder (cultural, económico, empresarial) no nivel global. O perigo de engulimento do *teatro menor*, desde este punto de vista, faise evidente, e de aí que, por paradoxal que pareza, a necesidade de autodefinirse desde a *resistencia* e a *minoría* no sentido de Deleuze e Guattari siga sendo

[206] The very formulation, apparently in Japan, of a term such as *glocalize* (from *dochakuka*, roughly meaning 'global localization') is perhaps the best example of this. Glocalize is a term which was developed in particular reference to marketing issues, as Japan became more concerned with and successful in the global economy; against the background, as we have seen, of much experience with the general problem of the relationship between the universal and the particular (Robertson, 1992: 174).

imprescindíbel para garantir unha mínima visibilidade, aínda que sexa só no seu limitado espazo.

Porén, os modos de produción e a relación cos consumidores, necesariamente, experimentarán cambios ante un mundo invadido por novas formas de comunicación e consumo cultural, afastadas por definición das formas tradicionais nas artes escénicas.[207] Por iso, como ten sinalado Xan Bouzada (1999b: 95-96),

> el reto más genuino al que nos enfrentamos en este momento en Galicia, desde la perspectiva de la relación entre cultura y territorio, es el de la reformulación de las identidades como un proceso colectivo de construcción abierto e imaginativo que se incardine en un objetivo doble de desarrollo genuinamente cultural y -simultaneamente- local. El camino para ello […] sería el de pensar y concebir la Galicia que se quiere construir a partir de programas y acciones sociales implicativas. La línea de acción desde la que hablamos remite a una *acción sociocultural vertebradora y participativa* que facilite un nexo complejo y fecundador entre identidad, cultura y desarrollo. [*cursiva miña*]

Un teatro menor coma o galego, por tanto, ao longo do seu proceso de institucionalización, tivo que lidar coa procura dunha definición no nivel simbólico e conceptual que o visibilizase e individualizase, e mais coa actualización duns modos de produción e duns procedementos de captación de públicos que lle permitisen sobrevivir no competitivo mundo da cultura do ocio de fins do século xx. Esa defensa da identidade en conxunción coa adaptación ás dinámicas da cultura de consumo está na base do xurdimento das políticas culturais e doutros procesos planificadores[208]. A animación

[207] Ademais, a propia identidade cultural se vai enchendo desas novas dinámicas que xorden coa tensión global – local: "El universo abierto de la sociedad global conjuga una triple dimensión de posicionamientos haciendo posibles tanto las presiones homogeneizadoras, los desmarques reactivos de las culturas y las identidades como los encuentros e hibridaciones en el marco de los cuales frecuentemente las culturas ensayan y experimentan sus propias y genuinas soluciones. La diferencia surge como un hecho inexorable, como un patrimonio de libertad irrenunciable al tiempo que como un legado a reconstruir y a defender por las etnias, grupos y comunidades" (Bouzada, 2002: 311).

[208] "La pertinencia o aún, la exigencia, de articular medidas excepcionales que sirvan para defender las propias culturas para evitar tanto una disolución indiscriminada como la fragilización social, simbólica e identitaria de la colectividad es algo que ha venido siendo frecuente y se ha activado de manera particular en aquellos momentos en los que los distintos países y colectividades han vivido situaciones de crisis y riesgos de disolución. En este sentido sirvan de ejemplo dos casos europeos: el de la aparición de las políticas culturales como tales en la Francia de De Gaulle […] Tampoco es otro que un objetivo cauterizador el que orienta la creación del Consejo de Europa" (Bouzada, 2002: 318). Tamén García Canclini propón, para o caso concreto da especificidade cultural latinoamericana, a pertinencia da intervención con vontade protectora e visibilizadora. E para o caso español, teñen feito

teatral, sen ningunha dúbida, era o medio polo que a actividade escénica podía conxugar eses dous aspectos necesarios para equilibrar a tensión entre defensa da identidade e necesidade de comunicación global.

Estes procesos de animación teatral, en Galicia, téñense canalizado fundamentalmente a través das políticas culturais locais. A definición para as mesmas que proporciona Héctor Pose ilustra os aspectos que vimos de comentar e insiste na concepción pública da cultura propia do Estado Español da que xa temos falado en diversas ocasións. Pose di que política cultural local é (2005: 45-46):

> Un conxunto de intervencións públicas e privadas orientadas á satisfacción das necesidades culturais —e cada vez máis, tamén lúdicas— da cidadanía dunha comunidade. Mais non é un inventario de accións sen máis: impónse un fío condutor, unha articulación, unha sistematización e unha xerarquización racional e planificada de medidas, que non poden ser accións convulsas […] Anticipándonos a maiores concrecións, entendemos que toda política cultural institucional si debe supor a definición de obxectivos e estratexias, a posta en marcha de estruturas de apoio á acción, a disposición de recursos humanos e económicos e a existencia dun sistema de información e de avaliación dos seus resultados.

Ademais, para Pose (2005: 50), hoxe en día son seis as principais liñas xerais das políticas culturais locais, que resumimos:

1.A política cultural dótase de importancia estratéxica para o desenvolvemento local integral, promovendo as industrias culturais e a conservación do patrimonio, con atención á contemporaneidade cultural.

2.A política cultural adoita estar subordinada á política económica, mais gaña en centralidade a primeira a través da planificación, a organización e a xestión.

3.A política cultural estabelécese coma ámbito desde onde xerar cambios no papel da Administración, tratando de restarlle burocracia para que poida abrirse á participación e implicación dos axentes socioculturais do sector coa perspectiva da *xestión relacional da cultura*. Búscase así unha maior democratización do proceso de

propostas semellantes Bonet e Zallo.

toma de decisións e xestión e unha forma de traballo intermunicipal.

4.Deséñanse políticas culturais específicas *para* o municipio, contra a desterritorialización da cultura.

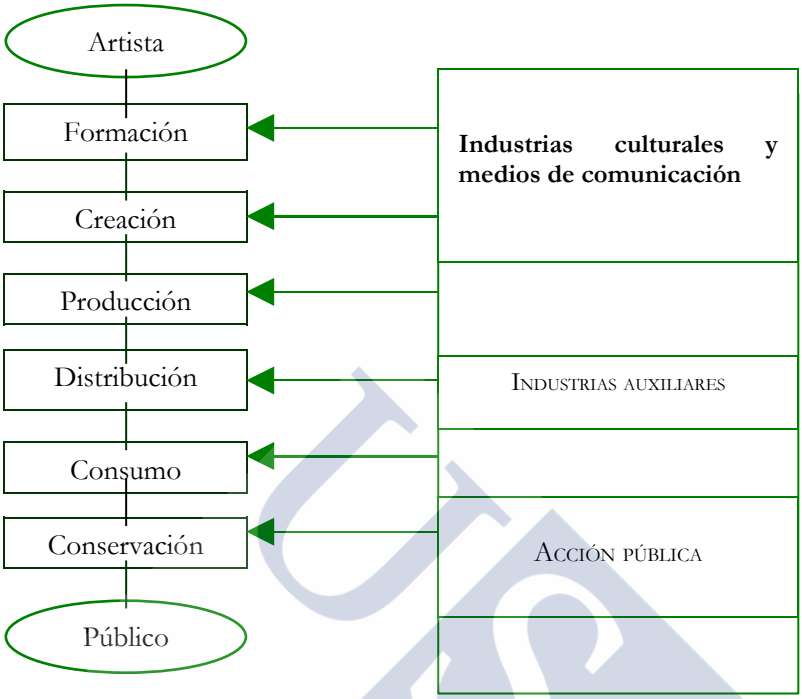
5.A través destas políticas procúrase atender á pluralidade cultural entendida coma enriquecedora e coma instrumento de loita contra a exclusión social.

6.As políticas culturais e educativas adoitan converxer, cunha vontade pedagóxica de programas que pasan a definirse coma socioculturais.

Esta conceptualización das políticas culturais locais, implementadas en boa medida a través de dinámicas de animación, vén demostrar que a procura de públicos (e consumidores) para o sector cultural en xeral, e para o teatro no noso caso concreto, é o punto de confluencia entre os distintos axentes do campo cultural. Trátase da acción que, en definitiva, dá sentido á actividade de cada un deles (produtores, artistas, políticos culturais, xestores) e permite o sustento e continuidade do sistema.

O proceso de produción cultural, desde este punto de vista, e como ten sinalado López de Aguileta, é indisociábel tanto do elemento industrial, económico e mercantil, coma da actividade política, tendo como obxectivo final ao público, nunha cadea de relacións que o unen co artista.

O proceso de produción cultural



Fonte: López de Aguileta, 2000: 24

4.2 A filosofía da cultura participativa. A animación como base para a conquista do público

Como xa se dixo no primeiro capítulo, o aumento do tempo libre propio das sociedades postindustriais provocou unha ampliación do acceso ás actividades de formación non formal e de lecer que *democratizou* a cultura, isto é, que a converteu nun *dereito* común ao conxunto da cidadanía. Esta, ademais, non só esixiu desde entón o seu acceso ao consumo de bens culturais, senón tamén a súa responsabilidade *participativa* no proceso de construción simbólica da comunidade, vencellada en boa medida ás tensións entre o local e o global que acabamos de explicar. Consecuentemente, a Administración tivo que asumir a xestión e o coidado tanto da produción coma do consumo da

cultura, como corresponde á relación entre o Estado e os seus servizos públicos.

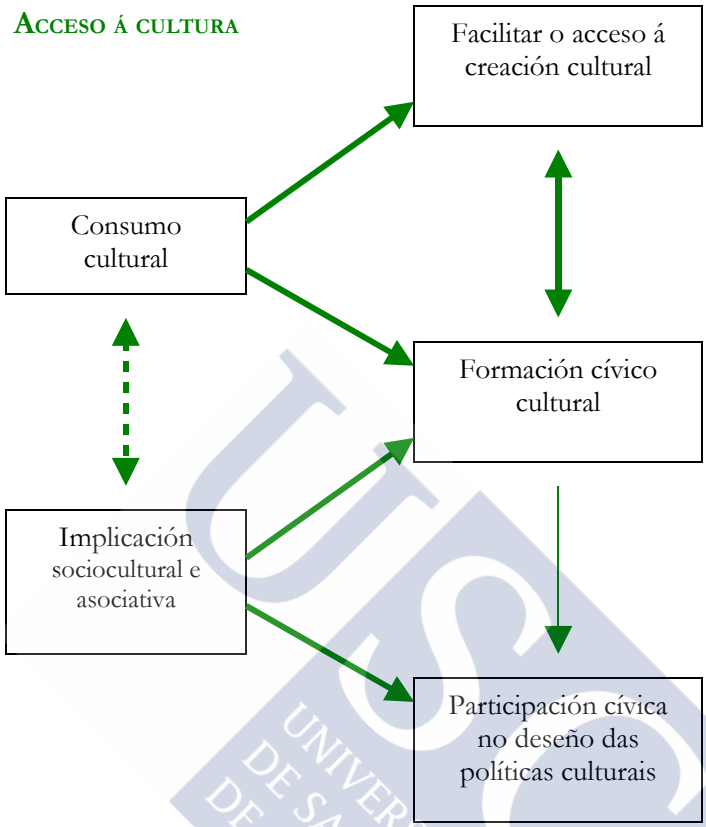
Non é casual, de feito, que a evolución natural dos modelos político-culturais de *democratización cultural* e *democracia cultural* se orientase cara a un modelo de *xestión cultural* que coordena as relacións entre a produción e o consumo cultural no marco dunha serie de prioridades situadas nun proxecto global de políticas sociais, económicas e culturais (vid. 1.2.3.3). En España, ademais, a vinculación entre democracia e participación é fundamental para comprender as políticas culturais da Transición[209]. A vertente participativa da xestión cultural, polo tanto, practicamente non foi cuestionada no noso contorno, xerando ademais unha galla importante da acción político-cultural municipal: as accións de animación.

Para Xoán Bouzada (2004: 33) a política cultural, no seu labor de mediación, ten un papel relevante "en facilitar un amplo acceso da poboación á creación e gozo da cultura e das artes". Se poñemos esta prioridade en relación coa definición de política cultural local proposta por Héctor Pose e que ofreciamos máis arriba, veremos que esa necesidade expansiva da produción cultural no marco do mundo globalizado, canalizada a través de diversos medios para o contacto cos seus consumidores, atopa unha canle idónea de realización a través do concepto de política cultural que funciona en España e en Galicia. Ademais, dinámicas deste tipo entraron de cheo na definición da propia noción de "cidadanía" nas sociedades occidentais postindustriais, de xeito que a defensa e promoción das actividades culturais de lecer, pasan a considerarse un síntoma de desenvolvemento. É así como a institucionalización da *animación cultural* se converte, nunha boa cantidade de casos, en prioridade política, fortemente cargada de capital simbólico.

---

[209] "[…] cumpriría dar conta aquí do feito de que este campo de coñecemento aplicado, o da *cultura da participación*, e probablemente por mor do noso, en termos cronolóxicos, relativo *atraso democrático*, non contou entre nós cun desenvolvemento contrastable e equiparable ó doutros países do ámbito occidental, sinaladamente os anglosaxóns, nos cales a tradición do *community development* propiciou a existencia dunha continuidade moito máis fecunda cá nosa na análise e aplicación do coñecemento a este tipo específico de dinámicas sociais" (Bouzada, 2004: 43). É por isto polo que, entre nós, foi promovida unha participación de tipo político-administrativo, centrado específicamente no ámbito municipal.

Da cultura á cidadanía cultural



Fonte: Bouzada, 2004: 31

O deseño dunha política cultural participativa, planificada conscientemente coa finalidade de achegar a cultura aos seus consumidores, está na base das dinámicas de animación (Trilla, 1997: 23); estas serán, polo tanto, as accións concretas realizadas para pór en marcha unha filosofía democratizadora da cultura e unha vontade participativa que rompa coa distancia e as posíbeis dificultades de comunicación entre aqueles que producen cultura e os que a consomen. É por isto polo que a participación, no sistema teatral, ten como

finalidades prioritarias a expansión do lecer e o libre acceso dos cidadáns ao teatro a través dunha serie de actividades que lles resulten atraentes e que os fagan sentirse parte desa entelequia integradora e xeradora de conciencia de grupo á que chamamos "cultura" materializada a través da expresión teatral.

Para Bouzada (2004), nesta liña, os obxectivos da participación serían os seguintes:

- A xeneralización do gozo dos bens culturais.
- Favorecer a existencia dunha rede social de proxectos e organizacións culturais e socioculturais.
- Promover o acceso dos cidadáns á creación cultural e artística.
- Apoiar a participación dos cidadáns e creadores no deseño e xestión de políticas culturais.

As estratexias a empregar para acadar estes obxectivos serían a posta en marcha de actividades e programas a prol da difusión do teatro, grazas a unha asunción da relevancia do feito sociocultural, alén de promover a formación e o apoio aos grupos de creación e aos creadores, recorrendo, tamén, a técnicas participativas no deseño de programas teatrais. Trátase, polo tanto, de conciliar a difusión e visibilidade do teatro coa implicación e compromiso a prol deste por parte da maior cantidade posíbel de sectores da cidadanía.

Cómpre non confundir, con todo, as dinámicas de *difusión cultural* coas de *animación*, aínda que ámbalas dúas se xeren desde unha concepción participativa da política teatral.

Víctor Ventosa ten insistido neste aspecto, co fin de clarificar que o deseño de políticas de acción cultural (nos concellos) adoita basearse en dúas liñas que poden cruzarse pero que responden a obxectivos distintos. Mentres que as accións para a difusión e xestión cultural se centran fundamentalmente na vertente produtiva e artística da cultura, a animación procura esencialmente a integración da cultura nas dinámicas de interacción social dunha comunidade concreta. Así, a obra artística (o

produto) é un obxectivo en si mesmo a promover nas accións para a difusión cultural, centrando as políticas na oferta e tratando de incentivar a produción como modo de garantir a existencia dun campo artístico. Na animación, pola súa banda, a obra artística e a actividade dos artistas é o medio que o xestor aproveita para xerar un *tecido cultural* ben integrado no social que garante o bo artellamento do campo artístico no resto dos campos presentes tanto na esfera pública coma nos eidos de consumo privado e xestión do tempo libre. A través da conxunción de ámbalas dúas liñas de acción cultural é que se pode xerar unha política cultural completa que, sen esquecer que a produción de cultura é un sector empresarial e economicamente estratéxico nas sociedades actuais, é tamén un medio que determina graos de benestar na cidadanía e ámbitos desde onde canalizar políticas de tipo social.

MODALIDADES DE ACCIÓN CULTURAL EN CONCELLOS

	OBXECTO	AXENTES	DESTINATARIOS	POLÍTICA CULTURAL	COMUNICACIÓN	FUNCIÓNS
DIFUSIÓN – XESTIÓN	A obra ben feita coma resultado ou produto rematado. Obra = Fin	Creadores Artistas Críticos Xestores culturais	Consumidores Receptores pasivos de obxectos culturais	Democratización cultural. Centrada na oferta.	Vertical Unidireccional	Selectiva Creativa Individualizadora
ANIMACIÓN S-C	Os procesos que se desencadean. Obra = Medio	Animadores Dinamizadores Educadores Monitor	Axentes activos participantes no mesmo proceso cultural	Democracia Cultural. Centrada na demanda.	Horizontal Bidireccional	Integradora Expresiva Participativa

Fonte: Ventosa, 2000a.

Pódese deducir de todo o dito que as dinámicas de participación cultural a través de estratexias de animación son indisociábeis dos

obxectivos de benestar social propios da acción política actual, cuestión que contribuíu ao asentamento do termo *animación sociocultural*[210].

4.2.1 Animación sociocultural e xestión da cultura

Igual que os procesos de planificación dan pé a unha idea de política cultural mesmo antes de que esta existise como entidade propiamente dita e fose sistematizada no nivel teórico, tamén podemos dicir que sempre houbo accións de animación, como procedementos de mediación entre produción e consumo cultural ou como formas de propaganda cultural, sempre vinculados aos espazos lexitimados para a intervención sobre o campo cultural e sobre os sistemas artísticos, isto é, as institucións públicas ou privadas.

Unha animación "difusa, non institucionalizada" (Pose, 2005: 58), polo tanto, existiu sempre. Con todo, e como xa sinalamos no capítulo dedicado á historia das políticas culturais, as dinámicas de animación tamén teñen un momento álxido tanto de teorización coma de praxe, moi vencellada ao auxe da democracia cultural e ás tentativas descentralizadoras que, fundamentalmente en Francia, orientaron a acción político-cultural no eido municipal.

Como ten sinalado Jean Caune (1999: 154), é no momento no que queda definitivamente rexeitada a idea de Malraux sobre a evidencia da beleza, cando os equipamentos culturais se organizan a partir da polivalencia e da pluridisciplinariedade, dando pé á actividade específica da *animación*, que se estabeleceu como forma de integrar os públicos en espazos que debían ser aglutinantes, integradores e facilitadores do acceso democrático de todos á cultura. Cómpre adiantar, con todo, que un conflito cultural coma o que experimenta Galicia ten capacidade para causas que algún dos elementos definitorios e algunha das funcións habituais dos procesos de animación non teñan lugar en condicións normais, cuestión que explica, en boa medida, que non sempre poidamos

[210] De aquí en diante, ASC.

atopar iniciativas deste tipo no noso contexto, ou que o seu funcionamento no sistema teatral sexa anómalo e mesmo deficitario, como veremos.

A ASC tal como hoxe a entendemos xorde en España nos primeiros tempos da democracia[211], aínda que, como ten sinalado José Mª Hernández (1997), tanto a fins do século XIX coma, sobre todo, durante a II República puxéronse en marcha accións esenciais definíbeis desde a actualidade como *animación*. Alén das primeiras iniciativas de Manuel Bartolomé Cossío á fronte da Institución Libre de Enseñanza (as excursións escolares, por exemplo, ou as colonias de vacacións), outras accións tiveron lugar a comezos do século XX coma os casinos obreiros ou as extensións universitarias e universidades populares. Pero probabelmente o principal antecedente da actual ASC sexa un proxecto fundamental como as coñecidas Misiones Pedagógicas, acompañadas doutras iniciativas postas en marcha desde as ringleiras do socialismo (Casas do Pobo, xuventudes socialistas, bibliotecas obreiras...). As Misións serviron coma modelo para o auxe da ASC que había ter lugar trala fin do franquismo, debido a que foron capaces de basearse nunha "metodoloxía da participación" (Hernández Díaz, 1997: 66)[212].

[211] "A sensación de participación cidadá e de harmonía comunitaria que se derivaba, por exemplo, das manifestacións festivas, da ocupación lúdica da rúa, dos obradoiros creativos, parecía indicar saúde democrática e identidade local. Así mesmo, […] algúns municipios –os mais– optaron pola ASC coa crenza de que, ante a imposibilidade técnica e económica de poderen ofertar programacións culturais de calidade, recrearse nos recursos da cultura popular –folclore, artesanías, festas, fomento do asociacionismo, etc.– resultaría moito máis económico e asequible cos medios técnicos e materiais cos que contaban. Outros concellos –os menos–, inclináronse polo labor sociocultural convencidos de que o uso destas metodoloxías sería o máis axeitado para tratar de cubrir a distancia entre os valores culturais convencionalmente recoñecidos e a realidade da vivencia cultural do país" (Pose, 2005: 52).

[212] O mesmo autor engadía: "Las misiones pedagógicas nacen por decreto de 29 de mayo de 1931 con el objeto de 'difundir la cultura general, la moderna orientación docente y la educación ciudadana en aldeas, villas y lugares, con especial atención a los intereses espirituales de la población rural'. Tal como recoge el texto legal citado, son iniciativa que promueve el Ministerio de Instrucción Pública, conocedor de las graves lagunas culturales que presenta el pueblo. […] Su objetivo de llevar la cultura al pueblo se traduce en desplazamientos periódicos en los que se incluyen representaciones teatrales, la música, actividades de alfabetización y lectura, recopilación de tradiciones etnográficas, coro, museo ambulante, conciertos, instalación de bibliotecas populares y ambulantes, conferencias, recitales poéticos, exposiciones fotográficas y cartelísticas, cinematógrafo, y todos aquellos medios técnicos disponibles que pudieran contribuir a la expansión de la cultura de los campesinos, muchos de ellos analfabetos totales. Al finalizar la misión, se ha previsto su continuidad posterior, basándose en el apoyo de los agentes culturales allí existentes, en especial el maestro, y dejan como donación o en depósito libros, reproducciones de cuadros y otros materiales de utilidad para la posterior tarea cultural".

Así, nas Misións había un Teatro do Pobo liderado por Alejandro Casona (ao que se agregou un Retablo de Fantoches que dirixía Rafael Dieste e se estreou na misión de Malpica en 1933), un Coro, un Museo do Pobo e unha intensa actividade cultural (conferencias, bibliotecas ambulantes, audicións musicais...) que levaban por toda España non só o acceso á aprendizaxe e á cultura propias, senón tamén, unha *mensaxe* democrática que pretendía educar á cidadanía nos valores da República.

Mais a ditadura franquista acabou con tódolos proxectos de cultura popular republicana. As iniciativas de animación, orientadas á recuperación da cultura popular, o folclore, as tradicións orais e a música tradicional, centráronse esencialmente na Sección Feminina e na Institución Sindical, alén dunha Igrexa Católica que aglutinou boa parte das actividades de tempo libre. Será coa chegada da democracia, e coincidindo tamén coa chegada a España da *moda* da ASC en Francia e en toda Europa[213], que se porán en marcha accións de intervención socioeducativa esencialmente vencelladas aos poderes locais e que se traducen, en Galicia, na creación das Escolas de Tempo Libre en 1985[214].

Que entendemos, entón, en sentido xeral, por *animación sociocultural*? Para José Antonio Caride (2000a: 25), a ASC consiste nunha serie de actuacións críticas e libres,

> xerando procesos de participación nos colectivos e comunidades, recorrendo a unha metodoloxía que coadxuve nese logro, que implique e responsabilice ós cidadáns, que leve á pluralidade cultural e social vertebrando culturas alternativas e, en definitiva, fomentando a capacidade de análise, organización, creación e expresión. Todos eles aspectos que coinciden en significar a súa finalidade eminentemente educativa, desde novas relacións pedagóxicas, e con metas individuais

[213] Froufe e Sánchez (1990) relatan a importancia do Consello de Cooperación Cultural do Consello de Europa na definición do termo, que finalmente se materializa en 1972, cando o goberno italiano e o Consello organizan un simposio sobre animación, equipamentos e democracia cultural que se celebra en San Remo: "El simposio de San Remo establece que la ASC no sólo se fundamenta en la buena voluntad y apoyo de los gobiernos, sino también en la elaboración de una política de la animación" (Froufe & Sánchez, 81). Será en 1974 que o termo *animación sociocultural* se faga popular e se estableza un estatuto e formación dos animadores (no congreso de Bruxelas nese mesmo ano). A fins dos setenta, a maior parte dos gobernos xa asumira os principios da política para a ASC, como se demostrou na Conferencia dos Ministros de Cultura da Unión de Oslo (1976). Os principios da ASC quedaron finalmente fixados na Declaración de Bremen (1983).

[214] Orde da Consellería de Turismo, Xuventude e Deportes do 22 de outubro de 1985.

> e sociais que apelan á liberación, á participación e á democracia cultural, á innovación e á transformación social, á identidade-diversidade cultural, á creatividade colectiva e ó desenvolvemento autónomo e integrado.

Segundo este autor, a ASC responde a unha serie de principios básicos que podemos resumir en seis aspectos (Caride, 1993: 310-311):

1. É un conxunto de prácticas socioculturais participativas que procuran a implicación activa de tódolos axentes da comunidade.

2. O "público-espectador" convértese en "protagonista-actor" e afianza, así, a súa condición cidadá.

3. Xérase a través de actividades que activen o diálogo social e as actitudes reflexivas.

4. Procúrase o recoñecemento da identidade cultural de cada comunidade, así coma a súa diversidade e pluralismo.

5. Baséase nunha visión pedagóxica do proceso que desenvolve.

6. Posúe diversas funcións, sempre coa perspectiva da transformación social: integración, formación, lecer, terapia social, comunicación intergrupal, desenvolvemento cultural, promoción da cultura popular e crítica á cultura dominante.

Froufe e Sánchez (1990: 36), que pola súa banda aportan á teoría da ASC o enfoque comunicativo inherente á relación estabelecida entre os participantes nos seus procesos e dinámicas, defínena como

> un proceso racional y sistemático que pretende conseguir por medio de la claridad de las metas una organización/planificación de los grupos/personas, mediante la participación activa para realizar proyectos eficaces y optimizantes desde la cultura, para la transformación de la realidad social.

Deste xeito, a ASC estaría determinada por trazos como a participación colectiva, a vida asociativa, o protagonismo do individuo como cidadán, a interxeneracionalidade e un propósito de mellorar a calidade de vida.

Pierre Besnard (1991: 39-43) distinguiu, neste sentido da aportación cidadá da ASC, entre funcións sociais e funcións culturais da animación. Para el, as funcións sociais son as seguintes:

> a) *Adaptación* e *integración*, "que tiende a asegurar la socialización de los individuos y los prepara para los cambios múltiples vinculados con la sociedad industrial"
>
> b) *Recreación*, unha función "ligada al ocio y a su organización".
>
> c) Unha *función educativa*, coma escola paralela, que "permite, a veces, completar la formación rudimentaria".
>
> d) *Corrección* de "ciertas carencias de tipo educativo o cultural, en la medida en que ayuda a enmascarar ciertos desequilibrios, prevenir posibles conflictos o limitar desviaciones".
>
> e) *Crítica*, fomentando o espírito crítico para estabelecerse coma "ámbito de la investigación de nuevas relaciones entre los individuos y los grupos […] que garantice el ejercicio de la democracia".

Entre as funcións culturais da animación, Pierre Besnard insiste na capacidade polivalente dun concepto de animación que é capaz de integrar en si mesmo a polisemia da noción de cultura. Besnard, así, fala da *capacidade mediadora* ("estructura intermediaria") da animación como iniciativa capaz de intervir na relación entre a creación cultural, a difusión e o público. Neste sentido, o autor sinálalle outras funcións derivadas:

> a) Unha *función creativa*, vencellada á producion de obras que se empregarán ou ben coma instrumento de democratización da cultura ou ben coma elemento de sacralización dunha cultura de elite.
>
> b) *Difusión cultural*; esta función obriga ao animador a elixir qué cultura quere ou debe difundir no contexto para o que traballa.
>
> c) *Atención aos públicos*; aí a a animación pode aparecer coma "un aparato técnico e ideológico que sirve para la difusión comercial de la cultura […] que sirve asimismo para

condicionar las mentalidades que se forjan ampliamente por la cultura, o que sirve para el desarrollo real de los individuos".

Deste xeito, e segundo ten sinalado Caride (2006: 35), a ASC é un conxunto de procedementos que permiten que a acción política e a planificación cultural se proxecte nas realidades sociais a través do que el denomina "elementos clave", a saber: o territorio, as comunidades locais, a cultura coas súas políticas culturais, os modelos de desenvolvemento e a educación. Conflúe, por tanto, con aspectos inherentes ao modelo de política cultural que denominamos *xestión*, amosándose coma unha ferramenta útil para poñer en marcha determinados aspectos da mesma.

Tendo isto en conta, a ASC é unha práctica social pero tamén unha práctica educativa que, como comenta Toni Puig (1988: 23), se debe contemplar coma un método de intervención social "que, desde la cultura, facilite a las personas con deseos y necesidades no satisfechas la posibilidad de reunirse en grupos para iniciar un proceso conjunto […], interrelacionados en redes de cooperación".

Héctor Pose (2005: 54-55), refunde as reflexións dos principais teóricos, e amósanos en conclusión unha serie de características constantes en todo proceso de ASC:

> –Inclúe unha intención comunicadora, un intaxible que emerxe coa vontade de se materializar en proxectos.
>
> –Propón unhas metodoloxías baseadas na implicación dende a pluralidade de intereses e de problemáticas da cidade e dos cidadáns.
>
> –Desenvolve unha acción reflexiva, matizada polos seus implicados, que a sopesan e a priorizan no seu actuar.
>
> –Ten como meta favorecer unha participación real e implicadora da poboación nos deseños e nas decisións, nas execucións e na avaliación dos proxectos desenvolvidos.
>
> –Promove o suscitar unha conciencia social crítica.
>
> –Facilita a xestión do conflito social.
>
> –Activa programas e servizos plurais como instrumento, non como fin.

–Avala valores de solidariedade, de tolerancia e de respecto para unha cidadanía implicada co seu contorno, dende unha ética da participación.

–Intenta que novas formas de organización social ocupen o lugar de seu na actual sociedade, optando por todo o que signifique veciñanza e procura dunha sociabilidade en vías de desaparición, especialmente nas cidades.

–Traballa para suscitar unha convivencia inclusiva, solidaria.

–Propón a estruturación dos movementos sociais dinámicos nas súas diferentes modalidades: fundacións, asociacións, entidades e institucións, mesmo grupos informais emprendedores.

–Pretende unha cultura viva, nomeadamente, comprometida, arriscada, pluralista, comunitaria e aberta.

Cómpre non perder de vista, como teñen sinalado practicamente todos estes analistas da cuestión, que a ASC e a implementación de políticas culturais son indisociábeis. Por isto, tamén, o espazo lóxico para a posta en marcha destes procesos é o ámbito institucional, esencialmente público, pero tamén privado e civil. Unha planificación cultural orientada a través de procesos de animación desde os poderes políticos, polo tanto, dará lugar á presenza de accións que, sen dúbida, dinamizarán o espazo social e cultural dunha comunidade determinada, alén de xerar unha *gobermentalidade* afín ao campo do poder político que, como comentabamos na primeira parte deste traballo, contribuirá á aceptación das *regras do xogo* e ao control da conflitividade do sistema. A relación coa noción de democracia, como xa viñemos sinalando, estará ademais no fondo do deseño de políticas culturais que pretendan materializar o sentido público da cultura a través da participación cidadá, pero tamén as condicións que impón a contextualización nun marco de conflito cultural que implica unha determinada estruturación do sistema canto ás súas dinámicas de funcionamento, as súas relacións co campo do poder e a vinculación entre os cidadáns e os seus produtos artísticos. Coincidimos, así, con José Antonio Caride (2006: 40) cando afirma que as políticas que toman a cultura como ámbito prioritario da súa actuación "han de asumir como tarea propia cuestiones que afectan

directamente a la socialización cultural y la redistribución del poder, además de una mayor participación de las personas en la vida social y cultural".

O ámbito idóneo para o desenvolvemento desas políticas que prioricen a participación a través de accións de ASC é o local, a través das súas institucións públicas e privadas. Efectivamente, a maior parte dos concellos puxeron en marcha unha acción cultural baseada na oferta nunha concepción pedagóxica da politica cultural municipal. Pero en Galicia, segundo diversos autores (Bouzada, 1999; Pose, 2005), a acción cultural local ten unha dobre finalidade derivada da conflitividade do campo: potenciar os elementos fortemente vencellados á identidade e a mellora das relacións sociais. Como sinala Héctor Pose (2005: 72), a xeito de diagnose da situación,

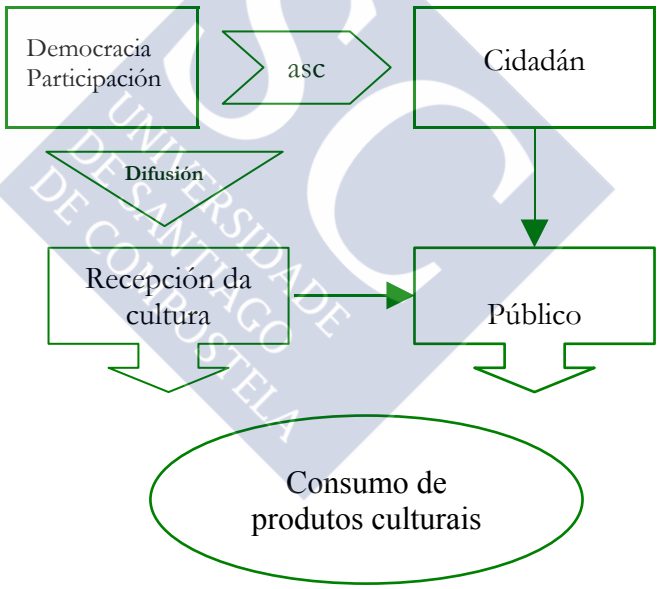
> […] en Galicia sostemos unha argamasa de valores e formas de cultura tradicional por unha banda e, por outra, existen uns desafíos modernos, globais e cosmopolitas que demandan os públicos máis novos, un dilema que, ou ben resolvemos axeitadamente ou deriva, volvendo a tirar dunha idea de Bouzada (1999), nun *totum revolutum* de hibridacións, mestizaxes e actuar na acción cultural local de condición e alcance diverso, que é o máis habitual. […] O denominado *non público* é aínda unha inmensa maioría, constituíndo un estímulo para a conquista de novas camadas de practicantes culturais. Posiblemente proceda, por unha banda, fornecer unha oferta cultural coherente e mantida no tempo para consolidar o público xa existente, aumentado a intensidade e a frecuencia das súas prácticas. Por outra, conviña estimar como obxectivo a conquista desa poboación con maior volume de capital escolar e supostamente con máis formación, dende estratexias axeitadas.

Héctor Pose expón aquí unha das cuestións que máis están preocupando ultimamente aos xestores teatrais e sobre a que se trata de actuar desde o ámbito institucional público, como demostra un documento coma o Plan Galego das Artes Escénicas: o vínculo entre os participantes nas actividades de animación e os axentes de produción, procurando que os primeiros se convertan en públicos dos segundos. Non nos debe esquecer, ademais, a estreita relación existente entre

público e consumidor, especialmente na era dunha concepción industrial e empresarial da cultura coma a que demanda o teatro profesional.

Retomando aspectos comentados en 2.2.2 (*vid. supra*), polo tanto, o reto dos actuais axentes e institucións para a xestión cultural nun contexto coma o galego é que os procesos de ASC sexan capaces de fomentar a participación nas actividades culturais de *receptores* ou *espectadores* que poderán ser considerados *público* no momento no que, alén de *participar* activamente nos procesos de creación e difusión cultural do seu contorno, se converten en *consumidores* de produtos culturais, comportándose, na medida do posíbel, coa normalidade que supón o ser capaces de evitar as anomalías causadas polo conflito cultural nos seus hábitos de recepción.

Consecuencias da ASC no consumo cultural



Fonte: Elaboración propia

Neste senso, importará máis ca o procedemento de recepción (ben estudado, e en profundidade, desde a semiótica teatral), o *comportamento do consumidor*, definido por Cuadrado e Berenguer (2002: 39) coma o "conjunto de actividades que realiza un individuo cuando selecciona,

compra y utiliza bienes o servicios con el fin de satisfacer deseos y necesidades". Haberá que ter en conta, neste proceso, aspectos de tipo condutual, cognitivo e mesmo emocional, que, finalmente, determinan a *actitude* e a *dispoñibilidade* positiva do público (aquí retomamos un termo de Even-Zohar moi útil en planificación cultural e moi ilustrativo dos preconceptos que determinan as actitudes en conflito), imprescindíbel para convertelo nun consumidor efectivo e, polo tanto, en espectador real de espectáculos teatrais.

Así, e segundo os mesmos autores, funcionarán diversas variábeis que condicionan o acceso do público: o nivel de implicación (interese previo), os beneficios procurados polo consumidor cando decide acudir ao teatro (de todo tipo: contacto social, enriquecemento persoal, ostentación socioeconómica...) e tamén os obstáculos que se opoñen a que finalmente o público se converta en espectador (as condicións sociolaborais, climatolóxicas, recursos, situación, características poboacionais do contorno...) (Cuadrado & Berenguer, 2002: 41-42).

Para Héctor Pose (2005: 222), é posíbel estabelecer unha serie de tendencias socioculturais nos comportamentos do consumo da cidadanía que determinan fortemente o seu acceso á cultura e, en consecuencia, o deseño da xestión e programación cultural, mesmo a súa forma de participar en procesos de ASC:

- Inclinación crecente para privilexiar a calidade sobre o prezo nas decisións de consumo.
- Cambios no uso e na valoración do tempo libre, para gañar este en sentido lúdico e hedonista.
- Perda do protagonismo na vida cotiá da cidadanía da interacción no espazo público, dándose un repregue ao espazo privado como lugar de consumo cultural.
- Uniformización e masificación dos modelos culturais, mais tamén un auxe das interaccións entre grupos sociais distantes.
- Maior centralidade dos medios electrónicos, das industrias culturais e das novas tecnoloxías nos hábitos culturais da poboación.

- Inquedanza por ter capacidade de elixir e visualizar que existe unha oferta aberta e competitiva.

- Demanda de maior, máis especializada, detallada e pormenorizada información para difundir e/ou conseguir unha nova diversidade de espazos e soportes (centros comerciais, parques, valados publicitarios, móbil...)

- Progresiva secularización da sociedade, coa súa perda de valores fortes e tendencia á desideoloxización a favor do hedonismo no consumo.

- Valoración social das propostas multifacéticas, é dicir, apertura á posibilidade de contemplar experiencias culturais que antes non se tiñan en consideración.

- Auxe da superficialidade, quizais causado polo fenómeno da globalización, mais esta tamén provoca o rexeitamento dos produtos excesivamente dominantes a prol dos elaborados en contornos locais.

- Marxe para a pasividade ante a oferta cultural pública.

Despois destas matizacións, é evidente que *participación* e *consumo* non son a mesma cousa, aínda que ámbalas dúas son parte integrante das dinámicas de ASC, a primeira como *medio* e a segunda coma *finalidade*. Os dous termos, iso si, teñen que ver coa *implicación*, mesmo coa *dispoñibilidade* dos públicos a respecto da cultura producida no seu contexto, e mesmo cos parámetros que poden influír na toma de decisións en favor dunha oferta cultural ou doutra, mesmo dunha cultura ou da outra se nos situamos nun espazo de convivencia de dúas culturas (identidades) distintas. Así, aspectos coma a maior información que rodea as culturas dominantes ou metropolitanas, sumada á valoración social positiva que adoita irlles parella, pode ser un criterio a ter en conta á hora de explicar que un consumidor non opte, por exemplo, polo teatro feito na lingua B, no noso caso o galego. Hai, polo tanto, unha vontade *partidaria* en decisións deste tipo que, dalgún xeito, responde ao interese de apropiamento do capital simbólico que vai de seu cunha filiación cultural determinada, tanto en termos de identidade coma en termos económicos e de clase.

Jean-Michel Guy ten sinalado isto ao facer fincapé no valor de compromiso que vai implícito no termo de participación: "on sous-entend qu'elle est active, que participer c'est s'engager" (Guy, 1994: 27). Pola contra, se para Guy "participar" só significa responder a unha oferta de bens e servizos culturais por un acto de compra, os resultados do proceso de xestión estarían reducidos a unha simple taxa de audiencia. De aí que as institucións encargadas de vencellar os produtos culturais (nomeadamente o teatro) cos públicos, traten esencialmente de relacionar ámbolos dous elementos, co fin de que as actitudes en positivo conseguidas nos públicos grazas a dinámicas de promoción do *compromiso* en favor da cultura, se traduzan ao mesmo tempo nunha vontade de consumo que non sexa exclusivamente mercantil, senón tamén culturalmente activa e participativa.

A ferramenta empregada polas institucións da xestión cultural para estabelecer esa súa función de *animar* o comportamento dos consumidores en relación coa actividade dos consumidores será a *planificación cultural*, da que xa temos falado (*vid.* 1.2.4), concretada neste caso a través de accións concretas de animación a través da programación de actividades emanadas sempre desde instancias institucionais. Non debemos esquecer, de feito, que en teatro é fundamental para xerar dinámicas de fidelización de espectadores a existencia dunha programación continuada que permita que xurdan expectativas e se poidan organizar os tempos de acceso á cultura e ao lecer.

Neste sentido, consciente da importancia dunha boa planificación para que a cultura fose accesíbel a toda a cidadanía en función dos principios de democracia e participación, a UNESCO propuña en 1991 unhas recomendacións para a xestión da participación cultural[215]. Esas recomendacións, en realidade, viñan demostrar que a cuestión da participación tiña necesariamente que ser contemplada en termos

[215] Entre o 23 e 25 de abril de 1991 púxose en marcha, organizada polo CIRCLE, unha reunión en Moscova en forma de mesa redonda europea sobre a participación na vida cultural na que tamén participou o Consello de Europa e mais o Insituto de Investigación Artística da UE. As conclusións desta reunión e as recomendacións da UNESCO están recollidas en Skok, 1994 (Vid. Bibliografía).

políticos en tódolos niveis (local, rexional, nacional e internacional). Falábase, polo tanto, dunha "política da participación" que debía ser implementada, en boa medida, a través de procesos de planificación.

A UNESCO propuña, así, que os Estados membros promovesen calquera ocasión de comunicación entre os produtores da cultura e os seus públicos (reunións, debates, presentacións, actividades de grupo, festivais...), nunha aposta polo labor *mediador* das institucións públicas que apunta, directamente, ás funcións que neste traballo sinalamos para os organismos encargados da xestión teatral. Tratábase, en definitiva, de

> promouvoir la participation active des publics en leur donnant voix au chapitre dans la sélection et la production de programmes, en encourageant la création d'un échange permanent d'idées entre le public, les artistes et les producteurs et en favorisant l'établissement de centres de production à destination des publics aux niveaux local et communal,

segundo resumía Vladimir Skok (1994: 16). Había, nesa declaración de principios, un fondo contido democratizante que recuperaba principios dos setenta e que se dirixía directamente aos países que, moi pouco despois (falamos de 1991) habían deixar de estar baixo a órbita soviética e habían aplicar tamén á cultura unha economía de mercado.

A UNESCO, polo tanto, estabelecía unha vez máis que a participación na vida cultural debía implicar a posibilidade de que tódolos cidadáns se expresasen libremente e pudidesen comunicar e crear de modo que a súa vida se enriquecese, contribuíndo así ao desenvolvemento cultural das súas respectivas sociedades. Sería responsabilidade dos Estados, polo tanto, facilitar e promover entre as súas institucións e entre as institucións de iniciativa cidadá o uso de técnicas de planificación e posterior xestión para mellor desenvolver estes aspectos acordados no ámbito internacional. En Galicia, dun xeito ou doutro, foise aplicando este principio, especialmente no nivel local urbano, aínda que non sempre con éxito.

4.2.2 Da animación sociocultural á animación teatral. Institucións para a animación ao teatro entre os cidadáns

4.2.2.1 ASC vs. AT, semellanzas, diferenzas e apunte histórico

Lucía González Díaz sinalaba a mediados dos anos oitenta un parentesco entre a formación e intereses básicos do animador sociocultural e do actor. Dicía que o animador socio cultural "tiene que ser un agente de cambio social" e, por isto, o animador debería "promover un posible cambio en su actitud a través de la experimentación viva en el propio proceso de aprendizaje", así como ser "una persona informada, al día en la medida de lo posible, de los acontecimientos más importantes de nuestra sociedad y nuestro mundo, con una visión crítica de la vida" (González Díaz, 1987: 95). Ese parentesco é un dos síntomas da relación entre o teatro e a ASC, e o primeiro paso para entender a existencia dunha Animación Teatral[216] coma disciplina individual.

Algo semellante tamén o sinala Héctor Pose cando fala de que é a ASC quen, como tecnoloxía social que ofrece estratexias de intervención socioeducativa baseadas na educación non formal, podería ofrecer un marco teórico para a AT, debido a que "o teatro baséase na comunicación e a proximidade, posibilita a creatividade, o encontro e a relación entre persoas, de aí a súa polivalencia como recurso de ASC" (Pose, 2000: 202).

Polo tanto, cales son os aspectos específicos da AT e que diferencias posúe con respecto á ASC?

Xavier Úcar ten estabelecido que a AT é unha modalidade específica da ASC que supón un punto de encontro interdisciplinar entre a cultura, a ASC e o teatro baseado nos principios da democracia cultural e enmarcada na socioeducación[217]. Por iso, para el (Úcar, 2000: 104), "o

[216] De aquí en diante AT.

[217] Víctor Ventosa ofrece tamén unha definición semellante, desenvolvida en traballos seus desde fins dos oitenta. É el quen dá pé en España ás reflexións posteriores sobre o tema: "Chamaremos Animación Teatral a ese tipo de Animación Cultural que se aproveita do teatro e das súas técnicas para

obxectivo procedemental básico dos procesos de AT consiste en posibilitar e estimular a aprendizaxe dramática de persoas, grupos e comunidades". A partir de aí, o autor desprende unha definición (Úcar, 2000: 91)[218]:

> […] consideramos que son Animación teatral todas aquelas prácticas con persoas, grupos e comunidades que, a través de metodoloxías dramáticas ou teatrais, xeran procesos de creación cultural e perseguen o empoderamento dos participantes. Non hai que esquecer que unha ferramenta fundamental do traballo teatral é a interpretación de papeis e que esta é unha estratexia extraordinariamente útil para traballar o cambio de actitudes e ampliar os universos de referencia persoais.

O propio Úcar expón o problema de cómo saber qué accións poden ser consideradas AT e cales non. Neste senso, parécenos algo arriscado determinar que "en principio, parece claro que todas aquelas experiencias profesionais que teñen ánimo de lucro non formarían parte do que denominamos AT" (Úcar, 2000: 105), xa que, vista esta definición e tendo en conta os principios conceptuais presentes na filosofía da democracia cultural, non semella apropiado nin determinar finalidades económicas ou antieconómicas, nin tipos ou xéneros de teatro máis axeitados para a implementación de accións de AT[219]. Unha compañía profesional residente, por exemplo, como empresa privada que é, ten un *ánimo de lucro* determinado pola súa necesidade de sustento, e porén pode poñer en marcha no seu teatro accións de AT tanto ou máis efectivas cás postas en marcha pola equipa de animadores do departamento de cultura dun concello, nun principio sen vocación lucrativa. Tanto é así, que Úcar mesmo recoñece dous criterios moi amplos para determinar qué

a consecución da súa meta fundamental, isto é, o desencadeamento de procesos autoorganizativos mediante o desenvolvemento da creatividade individual e da expresión colectiva" (Ventosa, 2000b: 134).

[218] Para unha maior concreción nas funcións e obxectivos específicos derivados desta definición da AT, *vid.* tamén, Úcar, 2006:120-123.

[219] Este autor ten proposto unha análise ampla dos "teatros da animación teatral" (Úcar, 2000 e 2006) como metodoloxías máis comúns e máis utilizábeis na praxe que, en realidade, corresponden a correntes estéticas e dramatúrxicas que non sempre xurdiron con conciencia animadora: o teatro-acción, teatro-foro ou teatro-interactivo; teatro popular; teatro do oprimido; teatro da concienciación; teatro ritual, tradicional e indíxena; teatro-festa; teatro social; teatro deportivo; teatro invisíbel; teatro para o desenvolvemento; teatro histórico.

actividades se poden considerar AT: a súa demarcación dentro dos parámetros da *democracia cultural*, "perseguindo o empoderamento dos participantes", e "que xeren ou posibiliten procesos de *creación cultural* a través de procedementos técnicos ou recursos teatrais" (Úcar, 2000: 105).

Esta definición, paradigmática das reflexións procedentes do eido da pedagoxía social, entende o teatro como un medio dunha modalidade de animación que non deixa de ser sociocultural en sentido amplo.

Pero nós quixeramos reflexionar aquí sobre a posibilidade de empregar as accións de animación desde a perspectiva de asumir o teatro como *fin en si mesmo*, de xeito que as dinámicas animadoras sirvan para procurar a mellor relación entre os artistas escénicos e os seus públicos. Ao tempo, contribuirán a unha mellora da situación sociocultural da comunidade, a un benestar cultural e a unha mellora nas condicións do tecido teatral que, en definitiva, beneficiarán tanto as opcións de lecer e tempo libre dos cidadáns coma as estruturas escénicas.

Nesta liña sitúase unha reflexión de Víctor Ventosa (1993: 184-185; 2000b:141-142; 2006a: 115-116), que ten falado da existencia dunha dobre dimensión, *finalista* e *instrumental* da AT. Desde a primeira perspectiva, o teatro sería un recurso da ASC perseguindo unha finalidade social ou cultural. Na perspectiva instrumental, é a animación a que é un recurso empregado para

> motivar á poboación cara ó teatro, educando a súa sensibilidade e capacitando o seu sentido crítico, contribuíndo en definitiva ó desenvolvemento dunha demanda cultural que garanta unha boa aceptación e un óptimo aproveitamento da oferta existente, mediante a creación dun público formado e esixente.

Nesta segunda posibilidade trataríase, logo, de aproveitar a filosofía da cultura participativa e da implicación dos cidadáns no sistema teatral (como actores e actrices afeccionados, coma participantes nun xogo escénico, etc., pero tamén como simples consumidores que teñen o teatro coma opción de lecer principal) para dous aspectos complementarios:

a)A mellora das condicións socioculturais da comunidade, no sentido amplo da noción de ASC, aproveitando especialmente a súa definición como proceso socioeducativo (estamos no eido da educación non formal) e a súa inserción tanto nas filosofías da democracia e da democratización cultural (as dúas, pois a segunda, isto é, a garantía de igualdade de oportunidades no acceso á cultura, aínda non foi conseguida).

b)A difusión teatral que, a través da captación e ampliación de públicos, garante a presenza social do teatro como forma cultural ao servizo das actividades de animación, de xeito que, así, os públicos se converten en consumidores de teatro e en espectadores efectivos.

Esta dobre posibilidade é tamén sinalada por Vieites (2000a: 151) cando indica que

> o verdadeiramente importante é que o teatro se converta nun feito central da vida comunitaria, sexa como un instrumento de promoción das capacidades creativas e comunicativas dos seus integrantes, sexa en procesos de formación, difusión, recepción ou formación para a recepción; mais sempre ofrecendo á cidadanía novas formas de gozar do seu tempo libre.

É dicir, a AT perde o adxectivo "socio-" (Gourdon, 1986: 22) para ampliar os seus cometidos e para permitir no plano teórico a versatilidade que na práctica teñen tódalas actividades de animación que serven, como a etimoloxía indica, para "dar vida", a través do teatro ou para o teatro (Vieites, 2000a: 159), xerando unha actividade que, máis alá de ser unha simple tecnoloxía, comeza a ser reivindicada coma disciplina teórica que se relaciona con outras coma a pedagoxía (teatral e social) ou as teorías do teatro[220].

Esta perspectiva, de feito, contribúe a que cada vez teña menos sentido a confrontación entre animación e difusión cultural, "pois todo vai depender da maneira en que se deseña e realiza" cada unha delas (Vieites, 2000a: 155), especialmente tendo en conta que os principios da

[220] Para unha análise en profundidade sobre a dimensión teórica e disciplinar da AT e a súa inserción no marco dos Estudos Teatrais, vid. Vieites, 2006b.

democracia ou da democratización cultural (a primeira baseada na demanda e a segunda na oferta) acaban rompendo coa dicotomía pobo vs. elite que baseaba a loita entre animación e difusión[221]. En definitiva, a animación teatral "puede y debe ser mucho más, pues no solo abarca los procesos de la creación teatral de base, sino muchos otros procesos de dinamización, potenciación y promoción de las artes escénicas" (Vieites, 2006a: 71).

Outra clave neste sentido dánola Paloma López de Ceballos (1987: 116), quen distingue entre tipos de "acción" como obxecto principal do quefacer dos animadores. Así, haberá animadores orientados á acción cultural e animadores que se dedican á acción sociocultural: na primeira, o obxectivo básico sería *a creación e a difusión*, mentres que, na segunda, terá que ver coa expresión e o *encontro dos cidadáns*. A acción cultural, así, estabelece comunicación, desde un viveiro artístico, entre expertos e públicos, mentres que a acción sociocultural faino, no marco de asociacións e redes de relacións, entre individuos e grupos. A capacidade mediadora de ambos tipos de animador é evidente, pero só o animador vinculado a actividades de *acción cultural* (animación cultural pura, ou, no noso caso, teatral) vinculará a súa actividade a procesos de difusión cultural e mesmo *normalización* que ceden o seu posto á procesos de integración e vertebración social no caso da acción sociocultural.

Malia que a teorización sobre a AT, por regra xeral, insistiu preferentemente na primeira vertente (como amosa a definición de Úcar), o certo é que, en Galicia, foi a segunda opción a que se veu poñendo en marcha de xeito máis xeral (agás exemplos coñecidos como os desenvolvidos en Cangas do Morrazo ou no Concello de Narón[222]), ata o extremo de que os labores (en sentido moi amplo) dun animador teatral, na actualidade, son postos en marcha, en realidade, polos programadores. Pero tradicionalmente, foron os líderes intelectuais quen

[221] "[…] aínda que non dubidamos que as políticas de difusión cultural están máis centradas na distribución de productos culturais que na promoción de procesos de creación cultural de base, tamén podemos sinalar que, en moitas ocasións, nos programas e plans de acción e dinamización cultural os programas de difusión cultural van acompañados de programas de animación cultural" (Vieites, 2000a: 156)

[222] Pódese ver, para unha descrición polo miúdo das actividades postas en marcha nesa conxunción específica de animación e difusión: Fernández Vicente, 1998.

implementaron as primeiras accións neste sentido, sempre postas ao servizo da progresiva autonomización do campo cultural galego a respecto do español.

En Galicia, as primeiras inicativas de dinamización especificamente teatral, nesta liña, foron desenvolvidas a fins do século XIX, e teñen que ver coa actividade de coros e outras agrupacións de carácter *amateur*, como xa demostraron Henrique Rabunhal ou Laura Tato. Este teatro, resume Vieites (2003: 160), tiña "no ámbito rural e nas festas de carácter cíclico (Entroido, Maios, Nadal...) o seu medio natural de existencia", pero conseguiu consolidar un público para o teatro galego que podería garantir liñas de continuidade no futuro. Efectivamente, como indica a continuación Vieites, o gran reto estaba nas vilas onde o teatro

> tiña que loitar contra os moitos prexuízos que pesaban en moi diferentes estamentos da sociedade respecto do uso da lingua galega en espacios reservados para a creación e a difusión artística considerada culta, e polo mesmo de expresión castelá.

Como e para que vehicular un proceso de animación (proto-animación, se cadra) desde unha fórmula cultural marxinal nunha lingua marxinal? Como utilizar o teatro galego como medio de animación se a súa propia existencia estaba posta en dúbida? Máis aínda: como encetar procesos de AT sen a posta en marcha dun sistema teatral dotado doutras infraestruturas e institucións que permitisen a mediación entre produtores e consumidores? Velaí as precondicións impostas polo conflito nas iniciativas de animación nun sistema coma o galego.

Evidentemente, os procesos de ASC a través do teatro teñen sentido desde a perspectiva da aceptación dos procedementos empregados, e mais, en certo modo, da finalidade procurada a través das actividades realizadas. Esa finalidade e o sentido dunha liña de animación (quizais máis política ca cultural) ía xurdir do proxecto galeguista e da súa finalidade ideolóxica na construción da identidade.

O recoñecemento da identidade na esfera pública, en última instancia, podía traducirse no acceso ao campo do poder (desde o da

cultura) dos líderes galeguistas, cuestión que lles permitiría pór en marcha un proceso educador e culturizador que, de chegar a pórse en marcha, probabelmente asumiría actividades de ASC, dado o interese depositado polos líderes galeguistas na acción cultural, ámbito no que era patente a cuestión diferencial a través da promoción dunha cultura *en galego*. Federico Zamora, nos anos vinte[223], dános esta clave a través da crítica que realizaba á actividade dos coros e, polo tanto, dos seus cadros de declamación:

> […] lles non faltóu aos Coros, ni os aprausos, nin as loubanzas por parte de quenes temola obriga de atender o rexurdimento das cousas da Terra, mais agora que xá os Coros saben andar soios, agora que xá os coros ven como a xente acode aos Teatros os días de función, agora repito: os Coros debían ir pensando en facer algunha cousa que sexa capaz de que este rexurdimento folk-lórico figurase n'a historia de Galicia que algún día terá que se escribir.

Con todo, sen a actividade dos coros e a popularización dos dramaturgos galegos derivada dela, sería impensábel a extensión dos procesos de galeguización da actividade cultural e sería imposíbel que os líderes galeguistas puidesen albiscar minimamente unha definición dos públicos posíbeis do teatro galego. Estivesen ou non de acordo co repertorio e coa estética empregada, o certo é que os coros foran capaces de xerar públicos, como demostra, por exemplo, a actividade do ferrolán Toxos e Froles, creado en 1915 e cunha intensísima actividade fondamente descrita por Laura Tato (1995).

No proxecto teatral posto en marcha polas Irmandades da Fala, e, en concreto, pola Irmandade da Coruña (entre 1919 e 1922), é innegábel o carácter proselitista albiscado nunha actividade de visibilidade pública que, sen dúbida, permitía aos políticos galeguistas acceder en galego a capas da poboación alleas á cultura libresca e, ao mesmo tempo, ampliar o seu ámbito de acción, por fin, a cidades e vilas:

> O empeño no pode ser nin mais honroso, nin mais patriótico e comenente. Os ideás galeguistas van conquerindo a estio moitos novos prosélitos d'entrambolos sexos. As pubricaciós feitas no noso

223 "Os coros galegos". *A Nosa Terra* 206 (bis). 1-XII-1924.

> idioma crescen e son maores en cada data que pasa. O estudo concenzudo dos nosos valores propios veise extnedo moito. Temos música autóctona, temos costumes autoctonos, temos unha natureza femrosa e difrente da do resto de Hespaña, unha historia groriosa, unha tradición brilante. Todo isto soilo pode apreciarse na forma axeitada unindo cantos esforzos áchanse espallados, n'un senso d'organización boa e moderna. Todo isto soilo pode ser fecundo apreixoándoo n'unha forma culta d'unidade. Por iso e para iso nasce o Conservatorio Nazonal do Arte Galego.[224]

Este aspecto vese corroborado polo carácter simbólico, neste senso ideolóxico, da peza e do autor coa que se estrea en 1919 o Conservatorio Nazonal da Arte Galega (*A man da santiña*, do "Poeta da Raza" Cabanillas) e, algo despois, en 1922, a Escola Dramática Galega (a obra tradicional, canónica quizais, *Filla!*, de Galo Salinas). O carácter "nazonal" do Conservatorio e do teatro posto en marcha polas Irmandades dá conta do tipo de espectador implícito co que traballaban, así coma a utilización do teatro máis ca, coma fin en si mesmo, coma ferramenta para a visibilización do proxecto político galeguista e, sobre todo, da construción nacional-identitaria (lembremos o carácter institucional e canónico dos teatros nacionais do que falábamos páxinas atrás).

Porén, ao centrárense estas iniciativas institucionais na exhibición por unha banda e na formación de profesionais da escena, por outra, afástanse dunha definición estrita dunha ASC vehiculada por medio do teatro.

Verdadeira intención de ASC (polo tanto, cunha vontade educadora e democratizadora coma obxectivos primeiros da propia actividade) é a que as Misións Pedagóxicas desenvolveron desde 1932 unha intensa actividade dinamizadora por toda España, chegando a Galicia en 1933[225].

---

[224] "A tódol-os nosos compatriotas. Conservatorio Nazonal do Arte Galego". *A Nosa Terra* 78. 25-I-1919. (citamos por Vieites, 2003: 263).

[225] Tivo lugar entre agosto e decembro de 1933 e nela participaron Rafael Dieste, Ramón Gaya, Sánchez Barbudo, Otero Espasandín, Arturo Serrano Plaja, Cándido Fernández Mazas e Antonio Ramos Varela. Percorreron Xinzo de Limia, Allariz, Carballiño, Maside, Lalín, Silleda, A Estrada, Rianxo, Borio, Noi, Outes, Muros, Serres, O Pindo, Corcubión, Cee, Fisterra, Carballo, Malpica, Betanzos, Vilalba, Ribadeo, A Fonsagrada, Baralla, Becerreá, A Mezquita, Queiruga e O Barco de Valdeorras (Otero Urtaza, 1982: 57-58).

Na misión de Malpica púxose en marcha o Guiñol que lideraba Rafael Dieste (esa foi a encomenda que lle propuxo Pedro Salinas cando Dieste lle solicitou unha bolsa para investigar tradicións vivas no interior de España), nun primeiro momento como unha idea improvisada que xorde ao chegar á vila. Durante as posteriores misións galegas, foise perfeccionando o dispositivo escénico do guiñol (teatriño, marionetas...) e por iso a súa implantación definitiva tivo lugar xa en León. Alí é onde os misioneiros comprobaron a capacidade dinamizadora das fórmulas escénicas de acordo co seu obxectivo culturizador, segundo se recolle na Memoria 1931-1933[226].

Hoxe en día, do proceso de institucionalización política no sistema teatral galego derívanse iniciativas institucionais que se lexitiman dentro do sistema a partir da súa actividade coma entidades que xeran dinámicas de at. Falamos das escolas de teatro e da actividade teatral *amateur*.

4.2.2.2 Das escolas municipais aos grupos afeccionados

Non quixeramos pasar por alto aquí, aínda que só sexa a título informativo, a importancia que, nalgúns concellos galegos, tiveron as escolas municipais de teatro[227] e outras entidades privadas ou semipúblicas para a formación[228]. De feito, Héctor Pose, partindo dunha experiencia persoal na escola municipal en Malpica, resumía a xeito de decálogo vencellado á AT as directrices pedagóxicas da ensinanza na Escola Municipal de Actividades Escénicas (Pose, 2000: 223) moi vencelladas a procesos de AT:

---

[226] "Se hicieron misiones con sesión complementaria de Guiñol en San Román de la Vega, Nistal de la Vega, Valdespino y en el Hospicio de Astorga. Los niños del Hospicio se mostraron intensamente regocijados. La gente aldeana de aquellos pueblecitos acreditó con su atención y comentarios la eficacia espectacular del Guiñol. […] Se hicieron también imporovisaciones circenses para niños y se representó la primera farsa escrita expresamente para este Guiñol: *El dragón y su paloma.*"

[227] Hai escolas e talleres municipais de teatro nos seguintes concellos: A Estrada, Allariz, Betanzos, Boborás, Brión, Cabana, Caldas de Rei, Camariñas, Carballiño, Cee, Lalín, Laxe, Malpica, Monterroso, Muxía, Narón, Ortigueira, Ribeira, Sada, Silleda, Soutomaior, Teo, Xinzo de Limia.

[228] Hai escolas de teatro privadas coma El Andamio e Casahamlet, na Coruña, Espazo Aberto e Sant-Art, en Santiago, ou Ensalle e Círculo Mercantil en Vigo, que combinan a súa programación con actividades de AT fortemente vencelladas a un espazo formativo máis ou menos formal.

–Prioridade da actividade práctica.

–Entender que o traballo na "normal convivencia entre os participantes" favorece a Educación cívica, obxectivo tamén destas iniciativas.

–Corresponsabilidade do/a alumno/a en todo o proceso creativo, sen caer no intento de alcanzar índices de máxima rendibilidade artística.

–Potenciar a autoestima e autovaloración persoal.

–Afondar no proceso de sociabilidade do/a alumno/a dentro do grupo, fomentando as interrelacións de recoñecemento, aceptación e relación cos seus iguais.

–Educar nos valores artísticos, espertando sensibilidades culturais amplas.

–Recoñecemento e coñecemento do corpo como posibilitador de múltiples personaxes.

–Favorecer o desenvolvemento da concentración, atención, recursos emocionais e a linguaxe oral e corporal.

–Vital importancia do aspecto lúdico, pois é a través do xogo onde o/a neno/a libera as súas tensións, proxéctase, aprende e comprede o seu contorno […].

–Animar á participación nas diversas ensinanzas ar´tisticas ofertadas cara a unha integralidade artística do/a mozo/a.

Ademais, na EMAE descrita por Pose, esta actividade non se entende sen un complemento de programación de espectáculos teatrais que fomente o incremento de públicos teatrais. Para iso, arredor da EMAE, xéranse tamén actividades de exhibición, festivais, actividades paralelas, etc., que exemplifican a necesidade que os procesos de animación teñen de vérense complementados por un bo deseño da programación que permita aos públicos canalizar a súa vontade participativa na experiencia receptiva de *ver* teatro e convertelo en actividade de lecer, a cuxa promoción social e empresarial contribúen *consumíndoo*.

Un proxecto semellante, e de enorme éxito pola súa proxección na cidade, é o da Escola de Formación de Actores e Actrices de Narón,

creada polo patronato cultural do concello en 2001, cun programa de dous ciclos, no que o primeiro é de dous anos e o segundo de tres.

O teatro afeccionado ou *amateur* é outra das accións de AT máis habituais en Galicia, unha opción que adoita estar vencellada a actividades formativas en escolas municipais e, moi habitualmente en centros de ensino.

Segundo datos da Guía Teatral de Galicia de 1990, e dos Anuarios das artes escénicas do IGAEM, podemos estabelecer que o número de compañías de teatro afeccionado en Galicia é inversamente proporcional á profesionalización, cuestión lóxica se temos en conta que moitas compañías afeccionadas deron o salto á profesionalización (Pazos, 2006) grazas á progresiva institucionalización do teatro galego e, en consecuencia, ao estabelecemento dun tecido empresarial[229], criterio, o da autodefinición como empresa, empregado para distinguir entre compañía afeccionada e compañía profesional (Prego Cabeza, 2002 e 2004). En relación con isto, Manuel F. Vieites ten sinalado que un dos problemas para o asentamento e clarificación de actividades no teatro afeccionado en Galicia é que non se chegou a estabelecer "con exactitude as fronteiras entre o teatro profesional e o teatro afeccionado"; alén diso, funciona tamén (Vieites, 2000c: 352)

> a teima de entender o teatro afeccionado como un paso previo para o teatro profesional, unha crenza que está particularmente estendida en países como Galicia, onde o acceso ó exercicio profesional se produciu a través de procesos de autoformación.

En 1990, por exemplo, eran 139 as compañías afeccionadas computadas, mentres que para 2007, o rexistro da Consellería de Cultura e Deporte recolle 94, amosando un claro descenso no espazo de quince anos. Pedro Pablo Riobó (2007), nunha panorámica histórica en cifras

[229] Como indica Pedro P. Riobó (2006: 262), o teatro afeccionado "se vio desposeído del *status* de equiparación con el teatro profesional en un proceso que se dilató durante toda la década de los ochenta con la conversión en compañías profesionales de algunos de los llamados grupos independientes y con la consecución por parte de éstas de un tratamiento y un respaldo diferenciados desde la administración, los programadores, el público y la sociedad en general. […] Pese a las proptestas del teatro aficionado, el teatro profesional comenzó a ocupar plazas y horarios de privilegio y, con la llegada de las instituciones autonómicas un apoyo a la producción y a la distribución que acabaron por separar definitivamente los dos sectores".

do teatro afeccionado, computa a existencia de 208 grupos (146 formados nos noventa e 62 formados entre 2000 e 2005). A Coruña é a provincia máis prolífica (96), mentres que Ourense é a que menos grupos aporta (22).

As características dunha compañía afeccionada, en función da súa definición como actividade de tempo libre que se enmarca dentro da educación social e da AT, son moi diferentes dunha compañía profesional, como afirmou Vieites (2000c: 361-362):

> Falar de teatro afeccionado supón facer referencia a unha actividade que se realiza por moi diversas motivacións, moitas delas semellantes ás que pode ter un profesional, pero cunha finalidade diferente na medida en que non constitúe a actividade central da persoa, non existe ánimo de lucro e non hai máis esixencia artística que aquela que o propio grupo decide aceptar. Trátase dunha actividade que normalmente ocupa os espacios propios do tempo libre e que, en consecuencia, nin esixe dos participantes unha dedicación exclusiva nin un alto grao de especialización.

Neste senso, e no mesmo lugar, o autor propón para o teatro afeccionado funcións coincidentes en boa medida coas da AT:

- Adaptación e integración para a convivencia e para o estabelecemento dunha sociedade multicultural.
- Lecer e entretenemento en relación co uso do tempo libre.
- Educación e formación.
- Corrección e compensación de carencias educativa sou culturais.
- Visión crítica da realidade.
- Promoción e difusión cultural
- Promoción do patrimonio (cultural, artístico e lingüístico).
- Creación de tecido teatral.
- Creación de públicos
- Desenvolvemento comunitario

• Creación artística

É evidente, xa que logo, que as funcións do teatro afeccionado difiren dun teatro profesional que, para selo e xogar no terreo do mercado dos bens culturais, haberá de definirse como empresa e haberá de estabelecer uns criterios mínimos de dedicación e formación. O teatro afeccionado, pola contra, xorde por e para o desenvolvemento persoal (no artístico, no psicolóxico e no social) e mais para o desenvolvemento colectivo da comunidade que o emprega como actividade de lecer e tempo libre.

Baixo este paraugas común, polo tanto, podemos estabelecer como compañías e grupos de teatro afeccionado aquelas que se vencellan dun xeito ou doutro aos ámbitos da AT. Así, habería que ter en conta grupos e colectivos nacidos por e para realizar teatro, a miúdo ao abeiro dunha asociación cultural, social ou gremial, sen unha vocación lucrativa e profesional e que desenvolven a súa actividade neste eido (son paradigmáticos, por citar algúns dos máis coñecidos o Ditea de Santiago, o Orballo, do Carballiño, Escoitade e Teatro Avento en Vigo, Metátese en Palas de Rei, ou Aurin en Moaña).

Como teatro afeccionado tamén deben ser definidos tódolos grupos –innúmeros- de teatro escolar en primaria ou en secundaria e bacharelato que, a miúdo, desenvolven accións para a educación transversal e non formal en centros de ensino, guiados case sempre desde a paixón e o voluntarismo dalgúns docentes (pensemos, por exemplo, no Grupo Sardiña, do instituto Sardiñeira da Coruña, o grupo de teatro do compostelán colexio Manuel Peleteiro ou o Grupo de Teatro do IES de Rodeira – Cangas, dirixido por Antón Lamapereira). As Aulas de Teatro Universitario, oficiais nas distintas universidades galegas[230] e os grupos universitarios xurdidos como actividade de

[230] Na Universidade de Santiago hai unha Aula de Teatro en Santiago dirixida por Roberto Salgueiro, e un Taller de Arte Dramática no campus de Lugo desde 2003. Esta Aula é a máis antiga de todas, remontándonse a un Cadro Dramático da Universidade que dirixiu Cotarelo Valledor nos anos vinte e que é continuado polo TEU, dirixido por Lorenzo Batallán e Miguel Daporta, e despois epor Rodolfo López Veiga (que lle mudaría o nome para chamala Teatro Experimental Uiversitario) e Maximino Queizán nos sesenta. Con todo, é a fins dos oitenta que se recupera a Aula de Teatro (dirxida por Ángel Basanta e despois por Ángel Gómez Segade) que desaparece n 1983 e non será retomada ata 1990, co seu actual director. A Coruña e Vigo, con universidades fundadas en 1991, poñen en marcha

formación e tempo libre dos estudantes (é paradigmático o Captatio Benevolentiae, da Facultade de Filoloxía compostelá, xurdido en 1987 ou Eis, de 1989) é un dos ámbitos que, xunto cos grupos afeccionados nacidos nas escolas municipais de teatro ou en escolas de teatro privadas, está a fornecer os grupos profesionais dunha canteira de artistas novos que contan con algún tipo de formación específicamente teatral, fóra da formación oficial das Escolas Superiores de Arte Dramática.[231]

Habitualmente ligados ao ámbito local e ás actividades de carácter asociativo-social que este medio xera (asociacións de mulleres, xubilados, discapacitados, terceira idade), non é fácil o estabelecemento de accións de institucionalización que lexitimen e visibilicen a actividade das agrupacións adicadas ao teatro afeccionado. Desde o ámbito público, aínda non existiu unha iniciativa institucionalizadora de cara ao teatro afeccionado comparábel ás accións que, como xa temos comentado no capítulo anterior, si se puxeron en marcha de cara ao teatro profesional.

Desde a iniciativa cidadá, porén, hai xa unha infraestrutura institucional mínima e incipiente que garante a visibilidade desta actividade de AT e que, ao tempo, media entre os grupos afeccionados e os distintos axentes do sistema teatral.

A ausencia de iniciativas institucionalizadoras desde os poderes públicos, é a miúdo o centro dos comentarios e queixas que, desde colectivos vencellados ao teatro afeccionado e á ASC, son a miúdo pronunciadas en medios especializados e prensa. Esas declaracións

actividades teatrais. A Universidade da Coruña fai efectiva unha Aula de Teatro en 2003, dirixida desde entón por Pablo Rodríguez e, a partir de 2006, por Zé Paredes, e que ten como momento estelar a organización do Festival Internacional de Teatro Universitario da Coruña; esta Aula viría dar un pulo decisivo á actividade teatral xerada desde un grupo institucional Hac Luce que organizaba unhas Xornadas de Teatro. cun Club Universitario que logo é Aula de Teatro (dirixida por Pablo Rodríguez, e actualmente por Zé Paredes). Nos campus de Vigo e Pontevedra, resólvese a cuestión a través dun programa de convenios con compañías (Teatro de Ningures, desde 1999), mentres que en Ourense existe unha Aula de Teatro Universitaria Maricastaña, dirixida por Fernando Dacosta.

[231] Vieites (2000c: 369-370) tamén considera como afeccionados os "grupos de teatro independente que, aínda que acostuman a se autocualificar de profesionais, desenvolven unha actividade que hai que encadrala no ámbito afeccionado na medida en que dificilmente cumpren a maioría dos requisitos sinalados anteriormente en relación coas prácticas profesionais". O autor, define a súa actividade, en realidade, coma "semi-profesional", debido a que si responden a un certo ánimo de lucro e debido a que a súa vocación non sempre se pode vencellar coa AT ou as actividades de tempo libre.

poden resumirse no estado da cuestión que comentaba hai pouco tempo Pedro P. Riobó (2006: 263):

> […] la desatención y el olvido en que el teatro aficionado se encuentra en Galicia claman al cielo. El anteriormente citado Certame Galego de Creadores Novos ampara solamente a los grupos de jóvenes y además en formato de concurso, de igual forma que esos certámenes teatrales que proliferan últimamente apoyados por algunos ayuntamientos y que no son sino una forma de asegurarse una semana de teatro a bajo coste so unas bases de participación que parecen redactadas por piratas esclavistas. Y no hablemos de los convenios con las diputaciones, dentro de los cuales un grupo teatral puede permanecer durante años sin que le concedan una sola actuación […]. La Xunta de Galicia ha tenido consuetudinariamente relegados a sus grupos, sin ayudas económicas, sin atención a la formación de sus integrantes, sin la creación de espacios de distribución propios, sin el más mínimo gesto hacia ellos […] Únicamente algunos ayuntamientos han apoyado y apoyan a sus grupos locales, con pequeños festivales, temporadas teatrales e incluso con escuelas municipales.

Efectivamente, Antón Lamapereira computaba en 2003 (practicamente todas se manteñen na actualidade), 25 mostras para o teatro amador, que, na súa maior parte, tiñan que ver con iniciativas cidadás apoiadas economicamente por concellos ou deputacións e, por regra xeral, organizadas por asociacións e outros colectivos culturais (velaí a importancia dos poderes locais nas accións de ASC e AT). Entre elas, o autor salientaba as Xornadas de Teatro Galego que da Sociedade de Amigos da Paisaxe galega de O Seixo – Mugardos, o Certame Galego de Teatro e Xuventude da Conselleria de Família e Mocidade, do que falaba arriba Riobó e que se celebrou durante máis dunha década; a Mostra de Teatro de Cee, que organiza desde 1988 a Asociación Cultural Domingo de Andrade e a compañía de teatro Talía, e non só programa teatro afeccionado; a Mostra de Teatro Cotarelo Valledor, organizada pola Consellería de Cultura entre outubro e decembro en Vilagarcía de Arousa, ou a Semana de Teatro Afeccionado do Valadoruro (Lugo). A estas habería que engadir o Festival Agustín Magán de Teatro Afeccionado, que, con apoio do IGAEM e organizado pola FEGATEA, se

celebra no mes de decembro, no Salón Teatro de Santiago, desde 2001, consolidándose coma a principal cita do teatro afeccionado en Galicia.

Lamapereira tamén falaba de mostras específicas para o Teatro Escolar, nas que se podería citar, no nivel do ensino secundario, a Mostra de Teatro do Ensino Secundario do Morrazo que ten lugar desde 1996 ou o Certame de Teatro Intercentros, en Santiago, tamén tradicional, organizado desde 1998 pola Concellería de Educación do Concello de Santiago e a Coordinadora de Equipas de Normalización Lingüística, e cita obrigada dos grupos vencellados aos centros de ensino da comarca. Certames deste tipo, de feito, teñen lugar noutras cidades e vilas como Laxe ou A Coruña. Finalmente, no nível universitario, tódolos campus celebran mostras, entre as que podemos salientar a Mostra de Teatro Universitario da USC, organizada pola súa Aula, a Mostra Internacional de Teatro Universitario (MITEU) organizada pola Universidade de Vigo con apoio do IGAEM e do Concello de Pontevedra, ou a FITEUC, da Universidade da Coruña, que fixo catorce edicións en 2007.

Desde a iniciativa civil, si se deu o pulo insitucionalizador necesario para a normalización da actividade teatral afeccionada en Galicia, a través da creación da Federación Galega de Teatro Afeccionado (FEGATEA). En 1999, o grupo de Palas de Rei (Lugo) Metátese, foi increpado pola Confederación Española de Teatro Amateur [CETA] para formar algún tipo de asociación en Galicia. O grupo puxo en marcha unha rolda de contactos ata que, finalmente, se fundou a FEGATEA o 17 de xullo de 2001, con sete integrantes: o devandito Metátese, Atrezo de Vigo, Aurín de Moaña, Ditea de Santiago, Escoitade de Vigo, Asociación de Mulleres de Moaña e O Trasno Novo Teatro de Vigo.

Nos seus estatutos (Artigo 4º), a FEGATEA defínese como:

> Unha entidade privada, cultural, sen ánimo de lucro, con personalidade xurídica e capacidade de obrar, que se propón defender e promove-lo teatro afeccionado, interrelaciona-los grupos de teatro afeccionados no sentido máis amplo, promove-lo intercambio de

> experiencias, o debate colectivo e defender, no nome dos grupos, os intereses que lles son propios e, ademais, traballar a prol da normalización cultural e lingüística de Galicia. Para o cumprimento dos fins especificados, servirase dos medios legais que en cada momento se consideren máis axeitados e da organización e promoción de actividades como festivais, mostras, encontros, cursos de formación, xuntanzas, asembleas, charlas, conferencias, coloquios, debates, mesas redondas, publicacións, o favorecemento da creación propia, a prensa periódica, difusión e publicdade, así como a arquivación, clasificación e proporcionamento de informacións e documentación e cantas outras accións se consideren oportunas ós efectos especificados.

Hai, polo tanto, unha triple funcionalidade na Federación:

a)Asociativo-gremial, de xestión e orientación da actividade teatral dos grupos afeccionados.

b)Animación, a través da visibilización da actividade dos grupos asociados e da von tade de normalización cultural.

c)A difusión, a través da exhibición e programación de actividades culturais.

Actualmente, a Federación abarca vinte grupos[232] e organiza (en cinco edicións consecutivas xa) o Festival Agustín Magán de Teatro Afeccionado, que citamos arriba.

4.3A programación teatral. Formas de exhibición e distribución

Un dos principais teóricos da ASC, Ezequiel Ander-Egg, aínda non defendendo un concepto dirixista de *planificación cultural*, entende que a

[232] Achádego Teatro, Asociación Xuvenil Noitebra, Centro Dramático Vilalbés, Grupo de Teatro Aforo, Grupo de Teatro da Asociación de Mulleres de Moaña, Grupo de Teatro Lohengrin, Grupo de Teatro Rueiro, Grupo Teatral Metátese, O Trasno Novo Teatro, Teatro Atrezo, Teatro Aurín, Teatro Candelexas, Teatro de Cámara Ditea, Teatro Escoitade, Teatro Falcatrueiros, Teatro Mutante, Teatro Palimoco, Teatro Porta Aberta, Teatro Tiruleque, Teatro Vichelocrego.

programación de actividades é unha ferramenta básica dos procedementos de animación dentro das institucións para a xestión cultural. Para el (Ander-Egg, 1989: 34-35),

> Programar […], en su sentido más simple consiste en decidir anticipadamente lo que hay que hacer. Se trata de prever un futuro deseable (cuyos objetivos se presume racionalmente decididos) y señalar los medios para alcanzarlos.

Moi próxima, en realidade, á noción ampla de planificación, esta definición condúcenos á organización diaria do traballo orientado á mediación entre os produtores e os seus públicos, sexa cunha finalidade de animación, sexa co obxectivo da difusión ampla de cultura.

En Galicia, fóra de iniciativas formativas xeradas esencialmente a través das escolas ou talleres municipais de teatro e, sobre todo, fóra da actividade afeccionada, como vimos intensa, os procedementos de animación e difusión teatral céntranse esencialmente na programación de espectáculos teatrais, se temos en conta, ademais, que este tipo de acción cultural adoita ter que ver coa xestión desde as políticas teatrais públicas de carácter local. É certo que o teatro é empregado a miúdo como ferramenta doutras accións de ASC, pero a AT propiamente dita, é moitas veces substituída pola simple organización da exhibición e a distribución coma mecanismo de difusión.

Neste sentido, Héctor Pose non dubida en sinalar para Galicia o déficit de actividades de AT en favor de actividades de programación, indicando ademais que as políticas culturais urbanas deberían repensar as súas finalidades e pór en marcha actuacións nas que a AT sexa estratéxica, para

> adecuar y contextualizar las iniciativas socioculturales y teatrales a las necesidades y demandas de la población […]; compensar el poder expansivo del mercado y de las industrias culturales con prácticas de naturaleza asociativa y comunitaria, etc.

Pose fala, ademais, de que as iniciativas de natureza sociocultural que serven como complemento á contemplación pasiva de espectáculos son "insuficientes, inconsistentes, nada integrales y están demasiado

supeditadas a los vaivenes y avatares de la política local", debido, claro está, a que ese emprego de programas socioculturais con clara vontade pedagóxica é moito menos visíbel cá difusión cultural e, polo tanto, "políticamente poco atrayentes en nuestros días de políticas culturales volcadas en lo espectacularmente mediático" (Pose, 2006: 192).

Nas sete áreas urbanas galegas que este autor estudou (Pose, 2005), en realidade, dáse un intervencionismo e un dirixismo que, dun xeito ou doutro, contradín os principios da ASC e que contribúen así á invisibilidade da cultura en xeral, e do teatro en particular, para amplos sectores da poboación. Como indica nun balance posterior (Pose, 2006: 193),

> Los modelos predominantes de políticas culturales referidos a las artes escénicas son parciales, minusválidos, pues carecen de una deseable visión integral del teatro. […] Y es que articular el tejido teatral de una ciudad-municipio, de una área metropolitana, es sumar múltiples elementos, interdependientes e interrelacionados entre sí, configurando una estructura reticular, el mapa escénico de ese espacio territorial. Tal visión sistémica del hecho teatral no lo observamos en ninguna de las áreas urbanas gallegas.

Os xestores teatrais, neste senso, válese no nivel local, esencialmente, de tres ferramentas institucionalizadas para a posta en marcha desa exhibición escénica que, enténdese, é a opción xeralizada para a *mediación* entre os produtores e o seu público:

a) A programación deseñada por técnicos vencellados esencialmente aos poderes públicos municipais, pero tamén a outras organizacións de iniciativa privada.

b) A creación de organismos para a difusión teatral coma redes de teatros.

c) Os proxectos de residencia teatral.

4.3.1 Do animador teatral ao programador e xestor

4.3.1.1 Entre o animador e o programador: cara a un perfil profesional

Tendo en conta a diferenza entre a acción cultural e acción sociocultural que estabelecía López de Ceballos (1987), constataremos que un animador teatral será aquel que é capaz de promover a creación e a difusión teatral, así como mediar para que se estabeleza unha boa comunicación entre os axentes para a creación teatral e os seus públicos. Para Manuel Vieites (2000b: 254), a definición do animador ten que ver con aquel que "coordina, dinamiza ou organiza actividades teatrais orientadas a alcanzar os máis diversos obxectivos", de xeito que un animador non é outra cousa ca "aquela persoa que, situada no ámbito do teatro profesional ou non profesional, realiza moi diversas funcións relacionadas coa promoción, a formación e a divulgación teatral".

María Salas Larrazábal (1997: 122-123), pola súa banda, insiste no feito de que a profesión de animador se sitúa entre a do educador e a do axente social puro, aspecto que nos interesa de xeito especial pois, cando a autora define as características comúns aos diferentes tipos de animadores, engade ás definicións de educador e axente social a de "relacionador", alguén "capaz de establecer una comunicación positiva entre personas, grupos y comunidades, y de todos ellos con las instituciones sociales y con los organismos públicos". Evidentemente, trátase dunha función de *mediación*, propia das institucións culturais da que xa temos falado.

Polo tanto, un animador teatral teatral será un *mediador* capaz de estabelecer, a través do teatro, unha boa comunicación entre os diversos elementos que interveñen no campo artístico, así como entre o propio campo artistico e outros (o dos poderes políticos, outros campos artísticos, etc.).

Se unha das particularidades do caso galego é que a AT aparece derivada a actividades de programación situadas principalmente nos concellos, entón enténdese mellor que o animador teatral propiamente dito adoita ser substituído por un programador ao que se poden atribuír funcións amplas ou que, como adoita suceder, decide voluntariamente se asume actividades de animación ou se o seu plan de acción se basea unicamente na exhibición teatral.

Galicia amosa, polo tanto, a equiparación de dous conceptos que, nun principio, non se refiren a realidades idénticas, a do *programador* e a de *animador*. Eses dous conceptos englóbanse, é certo, no que Ander-Egg (1989) denomina "trabajadores de la cultura" e que se enmarcarían, na tipoloxía de animadores socioculturais proposta por este estudoso, no que el denomina "animadores especializados nunha actividade artística".

Agora ben, tamén é certo que a actividade de programar nos teatros galegos non sempre queda aí, pois algunha acción complementaria por parte do programador nos leva a entender que a indefinición de ámbolos dous oficios redunda, en Galicia, nunha concepción tendente á posición de Ander-Egg, na que eses "traballadores da cultura" van organizando os traballos e as actividades en función de aspectos tan básicos coma a súa percepción dos gustos e desexos dos públicos para os que traballan, as necesidades do contorno ou, sinxelamente, a vontade de abrir o teatro (ou a casa da cultura) a algo máis cá simple exhibición.

Se temos en conta, con Vieites (2000b: 250[233]) que na AT deben confluír as correntes de democratización do consumo cultural e a promoción da participación cidadá, o lóxico sería definir o labor do animador desde a combinación de políticas de promoción e difusión que poden potenciar aspectos como a creación e a formación, "sempre que a finalidade última sexa promover o desenvolvemento comunitario a

[233] Neste traballo, Vieites realiza unha proposta de formación regrada orientada ao estabelecemento de títulos profesionais específicos para as diferentes tarefas vencelladas ao traballo do animador. A proposta, polo de agora, non foi contemplada desde os planos de estudo dos diversos niveis formativos, fóra de másters e posgraos específicos para a xestión e/ou animación cultural que, con carácter xeral, preparan xestores e animadores en diversas universidades españolas. En Galicia, o proxecto INTEREA vencellado á Deputación da Coruña con docentes da universidade da cidade trata de paliar a ausencia dunha formación específica para animadores culturais.

través da participación, da cooperación e da solidariedade ou situar as prácticas teatrais nun espacio central da vida comunitaria."

Unha ollada superficial aos espazos galegos de difusión teatral (concellos e salas) amosa que, fóra as excepcións xa comentadas, poucas veces os procesos de planificación teatral (de habelos) teñen ese obxectivo último de *normalizar o teatro* (convertelo en espazo central da vida comunitaria) e que a promoción de aspectos como a participación, a cooperación e a solidariedade non xiran tanto en torno á actividade dos responsábeis da difusión teatral nos concellos, coma arredor de entidades de carácter asociativo e cidadán (compañías afeccionadas, asociacións de amas de casa, fogares de terceira idade, centros de ensino...). Insistimos: existen concellos e teatros que basearon a súa actividade, xustamente, nun plan de promoción da cultura participativa e democratizadora que redunda na creación de públicos e na importancia do teatro na vida cotiá da comunidade, pero iso só se dá nuns poucos casos, fundamentalmente naqueles que organizaron algunha entidade formativa que apoie a propia exhibición do teatro (escolas municipais de artes escénicas) ou que contan coa actividade dunha compañía (afeccionada ou profesional) con forte visibilidade. Nos demais casos, o traballador cultural é máis programador ca animador, e o seu traballo, entre outras moitas funcións a desenvolver (case nunca un programador teatral é exclusivamente isto, senón un "técnico en cultura" ao que se lle atribúe a organización de toda a actividade cultural do concello), limitarase á organización no tempo da exhibición no espazo ou espazos escénicos cos que conta o concello.

Podemos resumir as diversas funcións que Vieites (2000b: 260 e ss.) sinala para os animadores teatrais:

1. Crear estratexias e recursos que permitan manter un fluxo de información permanente para que a cidadanía coñeza as actividades teatrais.

2. Deseñar e pór en marcha proxectos para amosar á cidadanía diferentes medios de creación e expresión artística, xerando actitudes positivas para o consumo.

3. Detectar necesidades de formación teatral e deseñar proxectos para potenciala (se é necesario colaborando con institucións, entidades e compañías relacionadas directa ou indirectamente co teatro).

4. Fomentar a creación teatral con medidas concretas en función das necesidades de compañías e colectivos afeccionados (espazos, recursos, materiais).

5. Planificar actividades, programar actuacións e deseñar procedementos de intervención sociocomunitaria que teñan como obxectivo a promoción das prácticas teatrais.

6. Coordinar o traballo coa comunidade cultural e educativa e coas asociacións e entidades cívicas para xerar procesos de dinamización cidadá.

7. Elaborar, pór en marcha e avaliar plans de difusión teatral atendendo ás necesidades e intereses da comunidade, para, así, potenciar a democratización cultural.

8. Deseñar un uso do tempo libre baseado na liberdade e na creatividade, favorecendo o encontro en, de e para o teatro, de xeito que este se converta en eixe da vida comunitaria.

9. Xestionar todas as anteriores accións fuxindo da improvisación e xerando un proxecto propio.

Vieites ten claro, tendo todo isto en conta, que "non estamos a falar de 'programar' actividades senón de situar esas actividades no marco dun programa de difusión cultural que impregne a vida comunitaria no seu conxunto" (Vieites, 2000b: 264), de xeito que a actividade da programación, tal como a entendemos, deberá exercer un diálogo que dea sentido á exhibición teatral no marco doutras accións orientadas á promoción das artes escénicas e ao fomento da participación cidadá.

Como teñen demostrado algúns estudosos desta cuestión (Pose, 2005; López Carbajales, 2006) en Galicia isto non sucede, e isto redunda, evidentemente, na difícil lexitimación do teatro como actividade cultural

e de ocio en boa parte do territorio, especialmente nos espazos menos urbanizados, nos que unha tal concepción do traballo do animador-programador é estraña.

O perfil profesional dos programadores teatrais en Galicia, polo tanto, non sempre é o dun animador, e oscila, por isto, entre o autodidactismo e o pluriemprego: formándose a miúdo por conta propia ou na propia praxe diaria do seu traballo, o programador galego poucas veces ten como obxectivo único da súa xornada laboral a xestión dun teatro (municipal ou non), senón que a miúdo coordena os diversos actos culturais do concello, organiza diversas festas e celebracións (festas patronais, actividades de festividades estacionais, cabalgata de reis, actividades do Día das Letras Galegas) e, en moitas ocasións, é tamén o técnico en normalización lingüística, sendo ese perfil (máis especializado e con técnicos formados regradamente) o que en ocasións determina a adxudicación da praza de técnico en cultura. Por outra banda, a súa situación laboral é moitas veces precaria: á incerteza laboral, vencellada a contratos temporais e/ou a media xornada, hai que engadirlle a incerteza política, da que normalmente dependen os seus postos. Alén diso, normalmente as súas decisión vense supeditadas ou modificadas polos seus correspondentes concelleiros de cultura, en xeral políticos con formación heteroxénea (ou sen formación), que normalmente condicionan politicamente as decisións dos seus técnicos, mesmo con fins electoralistas.

Efectivamente, se durante moito tempo non houbo un acordo sobre a definición do animador, semella lóxico que a cuestión da súa formación tamén fose espiñenta, algo que redunda negativamente nas esixencias profesionais en contextos coma o galego nos que non están claras as súas atribucións e nas que mesmo se dubida da súa pertinencia. A súa inicial vinculación ao voluntariado afastou unha lectura "profesional" da actividade dos animadores que requerise algún tipo de formación regrada, deixando á parte que non se negaba a necesidade de estabelecer para eles algún tipo de formación. O mesmo sucede cando falamos dun "programador" de actividades culturais que, en realidade,

basea a súa actividade de animación na organización da exhibición e na relación dunhas actividades e outras. De feito, segundo múltiples autores, é fundamental na formación do animador a familiarización coa noción de programa e programación (Salas Larrazábal, 1997: 129):

> Mi experiencia de formación de animadores se sitúa en este ámbito y se basa en no institucionalizar demasiado la formación para no alejarla de la acción concreta. Consistió en propiciar espacios periódicos de reflexión sobre un programa, o al menos un proyecto concreto, para evitar la especulación teórica.

Imos obviar as capacidades e calidades persoais necesarias, como en calquera outra actividade profesional, para desenvolver con éxito o traballo cultural tal e como as enumeraron autores coma Pierre Besnard ou Ezequiel Ander-Egg. Supoñemos que esas mesmas calidades (ser quen de animar, vocación de servizo e solidariedade, sensibilidade, dispoñibilidade, entrega...) deben estar ao servizo dunha formación en técnicas e destrezas que, tamén, igual que sucede en calquera outra profesión, se aprenden. Como ben sinalou Ander-Egg (1989: 188 e ss.), a formación dun animador comprende "teorías, técnicas, habilidades y comprensión de la realidad", elementos todos eles subsceptíbeis dunha aprendizaxe que pode estar regrada en maior ou menor medida pero que, en todo caso, debe ser accesíbel a quen queira ser traballador cultural[234]. Para Vieites (2000b: 255) é indubidábel: "A cualificación do animador teatral debería vir dada pola formación inicial recibida".

4.3.1.2 Os xestores culturais e o teatro

Debido á pluralidade de accións desenvolvidas polos traballadores culturais en xeral, sexan animadores, técnicos en cultura ou programadores teatrais, na actualidade estase xeneralizando unha denominación que trata de ser funcionalmente máis abarcadora e, ao

[234] Así, esa persoa deberá entender coñecementos e conceptos que proceden doutras disciplinas (socioloxía, psicoloxía, psicoloxía social, antropoloxía, pedagoxía, economía...) e tamén pór en marcha procedementos que lle permitan resolver o día a día da actividade concreta, pescudar novas formas de traballar no seu campo específico e ser quen de retransmitilas a outros.

mesmo tempo, dar conta dos múltiples ámbitos de actuación dun traballador, suxeito a un determinado modelo de política cultural que no capítulo 1.2.3.3 denominamos *xestión*, e inmerso nunha *industria* ou, polo menos, nun sector profesional no que a animación e a programación son dous aspectos dunha actividade ampla. Falamos dos denominados *xestores culturais*.

O traballo dun xestor teatral, lonxe de ser contraditorio co dun animador e/ou programador, pode confluir con el, xa que se derivará da definición previa e clarificatoria dun proxecto de planificación concreto que responderá a obxectivos e estratexias determinadas; entre eses obxectivos poderemos atopar (ou non, dependendo do grao de *compromiso* comunitario do xestor) aqueles aspectos básicos da animación que máis arriba sinalabamos como determinantes: a promoción dunha cultura participativa tendente á democratización e ao desenvolvemento cultural. O concepto de xestor, por tanto, suporá, no caso concreto de Galicia, a unificación do programador teatral, do animador, do técnico en cultura e mesmo do normalizador lingüístico.

Neste sentido, parécenos elocuente a toma de posición do propio Ministerio de Cultura, cando en 1995 publicaba unha obra na que non dubidaba en incluír baixo a denominación de "xestores culturais" aos traballadores da cultura en xeral (Ministerio de Cultura, 1995a: 20):

> En primer lugar, nos referiremos a las actividades culturales de servicio público con clara intención de delimitar, dentro de los distintos escenarios de la cultura, aquellas actividades que se realizan con instrumentos y finalidades culturales y que tienen como objetivo incrementar el nivel de calidad de vida de la sociedad. Se trata pues, de un conjunto de actividades que el Estado y sus poderes asumen como consustanciales al desarrollo del Estado del Bienestar, estén o no gestionadas directamente por sus distintos niveles administrativos.
>
> La consolidación del estatus laboral del profesional de la gestión cultural y su plena integración en el catálogo de puestos de trabajo es, sin duda, un proceso lento en el que no están suficientemente definidas, ni las características profesionales de aquellas personas que asumen los distintos niveles de responsabilidad de los servicios culturales, ni los currícula formativos idóneos para que dichos

> profesionales puedan disponer de un adecuado nivel de conocimientos.

O traballo do Ministerio distinguía sete perfís básicos de xestor cultural entre os que atoparemos tanto os políticos coma os animadores e programadores culturais:

> a) Altos directivos das grandes políticas culturais.
>
> b) Responsábeis de procesos administrativos, económicos e laborais.
>
> c) Responsábeis de imaxe, comunicación e márketing.
>
> d) Responsábeis de grandes institucións culturais temáticas
>
> e) Programador-Planificador[235].
>
> f) Técnicos xeneralistas.
>
> g) Técnicos/Animadores de programas culturais[236].

Nesa liña de confluencia dos distintos traballadores culturais na figura do xestor é que nos sitúa, en diversas obras (vid. Bibliografía), Toni Puig, el mesmo xestor con fonda experiencia como técnico de cultura. Para el, non cabe dúbida da necesidade de estabelecer unha confluencia da *actividade* do xestor e as *intencións* do animador (Puig, 1999: 29):

> Las confrontaciones, absurdas, que los más radicales impulsaban entre gestión cultural –la profesión emergente- y la animación sociocultural –como profesión en declive- han terminado en dique seco por absurdas. Hoy sabemos que la gestión o el manejo de los recursos debe ir siempre pareja con la animación: la implicación de los

[235] Aparecen definidos como "Reponsables sectoriales: políticas artísticas, de promoción cultural, etc. Responsables de campañas y programaciones consolidadas. Responsables de equipamientos y proyectos artísticos, patrimoniales, etc., de carácter intermedio. Responsables de servicios y departamentos en un sector concreto de la actividad cultural. Gerentes de organismos temáticos de tamaño medio" (Ministerio de Cultura, 1995a: 26). Alí onde se sinala a posibilidade de adscribilos a un sector concreto da actividade cultural, podemos entender, por exemplo, a actividade teatral, integrando así o programador teatral.

[236] Neste punto o Ministerio aclara: "La expresión técnico/animador de programas culturales intenta redefinir el concepto de animador cultural, que por propia naturaleza es de una gran ambigüedad, así como englobar funciones axuiliares en la gestión cultural. Durante muchos años este perfil ha sido claramente hegemónico, dando lugar a una cierta idea de activista cultural. La consolidación de las políticas culturales ha permitido una considerable profesionalización del animador, dotándole de contenidos y funciones mucho más claros." (Ministerio de Cultura, 1995a: 27).

> ciudadanos. Para, desde una gestión animada o una animación gestionada, crear y sostener ciudadanía cohesionada –pública- desde el sentido: desde las presencias activas y de civismo vivo con las que queremos construír nuestras vidas, cualificándolas.

Parécenos suxestiva a idea de "xestión animada ou animación xestionada" insistindo no feito de que é consustancial ao traballo cultural a necesidade de animar no seu sentido máis básico (dar vida, e así, crear sentido cidadán, democracia e desenvolvemento) coa necesidade de organizar, planificar e proxectar accións que responden a un obxectivo de difusión e promoción teatral. Neste sentido, Toni Puig enuncia un conxunto de "mandamentos" que debe cumprir o xestor cultural e que, convertidos en liñas estratéxicas, enuncian un decálogo da actual actividade do traballador cultural aplicábel ás necesidades do xestor teatral tanto no marco das políticas públicas coma no traballo privado para unha empresa (Puig, 1999: 30-44). Trataremos de resumilas e aplicalas ao sistema teatral:

1. Entender a xestión como unha actividade ao servizo da calidade de vida e, polo tanto, indisociábel das estratexias culturais públicas así coma das civís (voluntariado)[237].

2. Traballar con múltiples organizacións, entendendo a xestión como un traballo de coordinación de tres sectores: as administracións, as empresas e as asociacións. Deste xeito, o xestor teatral convértese no instrumento de posta en marcha de políticas teatrais.

3. Entender o municipio como institución aglutinante do teatro na cidade.

4. Potenciar produtos e servizos teatrais locais, con creatividade e competitividade, insistindo en que unha cidade non se pode

[237] Puig cre que en poucos casos esa vontade educadora e beneficiadora da xestión cultural se pode atopar en empresas privadas, e de aí a vinculación indisociábel que tamén realizamos neste traballo entre xestión cultural e actuais políticas culturais (vid. 1.2.4.2.). "Las empresas —todo el discurso de los ochenta sobre la maravilla de las industrias culturales— trabajan hoy para el mercado del ocio. Que es otra cosa: es distracción. Alguna, de calidad. Mucha, pura basura narcótica. Cultura, pues, poca. Escasa. Y mucho autobombo: mucho espectáculo para hacer muchísimo dinero. Soy, pues, de los que creo que las administracions –y, en especial, los municpios- deben centrarse en la gestión cultural de sentido para la vida cualificada de los ciudadanos." (Puig, 1999: 30-31)

conformar con ser consumidora de cultura importada, senón creadora, xerando mesmo unha sorte de imaxe de marca.

5. Impulsar as asociacións culturais de voluntariado cidadán, co fin de tecer unha rede de servizos culturais.

6. Situar os traballadores e cidadáns no centro dos equipos abertos das institucións teatrais, non aos artistas.

7. Aplicar o método de xestión de servizos ás institucións teatrais, traballando desde as necesidades dos cidadáns.

8. Crear redes entre diferentes institucións teatrais, de xeito que as actividades culturais estean realmente inmersas no sistema teatral.

9. Traballar tamén con organizacións cidadás non estritamente culturais, co fin de detectar intereses e necesidades.

10. Implicar os cidadáns na planificación e a produción dos servizos teatrais da cidade. E aquí Puig fala directamente de participación mais xa non só como creadores ou como consumidores, senón incluso como organizadores eles mesmos[238].

A relación entre estes parámetros que guían a actvidade do xestor, segundo Puig, e a nosa propia reflexión sobre a animación parécenos evidente. Se nos puntos 1, 2 e, sobre todo, no 10, se vencella xestión a servizo cidadán, no 3 insístese na necesidade de localizar a actividade, para achegala aos consumidores e públicos. A cuarta e quinta liñas estratéxicas vencéllanse co parámetro creativo tamén desexábel, como vimos, nos procesos de animación. A estratexia 6 insiste en que o cidadán como consumidor de cultura é o centro do traballo cultural, no que as actividades organizadas serán para mellorar a súa inserción social e o seu desenvolvemento educativo.

Interésanos, ademais, insistir no feito de que Puig vencella estes traballadores coas institucións públicas e cidadás (como está a suceder en Galicia), sen negar a posibilidade de levar adiante obxectivos semellantes

[238] "Deben, pues, implicar a los ciudadanos, directamente, en los equipos de la organización para el análisis de la visión. En los procesos de planificación y priorización de necesidades culturales a satisfacer o a crear. Y deben implicarlos en los procesos de producción de los servicios" (Puig, 1999: 44).

desde a iniciativa privada, mesmo cunha vocación empresarial cuxo obxectivo tamén coincida coa vontade de servizo público na que, en definitiva, se está a insistir cunha teoría deste tipo e que, en consecuencia, se pon en relación coas correntes político-teatrais nas que se insire a xestión cultural e teatral en Galicia e España, como quedou amosado no capítulo 1 desta investigación.

4.3.2 A institucionalización da programación teatral en Galicia como labor dos xestores

Víctor L. Carvajales sinala como punto de partida dun sector para a xestión e programación teatral en Galicia os anos 1990-1991, momento no que se empezan a atopar e reunir en diversos cursos de formación os técnicos de cultura, encontros dos que xorde a iniciativa para crear a asociación sectorial Land Rover. Este xermolo dunha conciencia profesional entre os programadores galegos procedentes polo xeral do sector dos técnicos de cultura dos concellos, lévanos a observar as actividades de xestión cultural desde un punto de vista esencialmente público, o cal vencella profundamente a institucionalización da actividade programadora coas políticas teatrais desde a Administración gobernamental nos seus respectivos niveis (López Carbajales, 2006: 211):

> La programación que hacen los ayuntamientos es una programación directa, es decir, en sus propios espacios. Las diputaciones y el IGAEM programan de forma indirecta, es decir, subvencionando parte del caché de las representaciones de las compañías. Sin embargo, hay que decir que la Diputación de Ourense, al poseer teatro propio, el Principal, también hace una programación directa en la actualidad. La diputación de A Coruña, ante la inminente apertura del remodelado Teatro Colón, también de su propiedad, imaginamos que en el futuro hará una programación directa. En el caso del gobierno Autonómico, apuntar que combina los dos tipos de programación, ya que a través de la Rede Galega de Teatros y de los Circuitos autonómicos subvenciona, de igual manera que las diputaciones,

funciones de compañías, por lo tanto de forma indirecta y a partir de la temporada 2006-2007, de forma directa en el Salón Teatro situado en Santiago de Compostela.

O certo é que a programación directa, fortemente subvencionada, ten lugar nos concellos ou en patronatos promovidos desde os municipios. Este feito, vinculado á independencia administrativa e decisoria da xestión cultural municipal, os orzamentos dos diversos concellos, así coma candanseu reparto do gasto e a conseguinte partida orzamentaria para cultura, determinan fortes diferenzas nas intensidades e as extensións da programación teatral nos municipios galegos.

4.3.2.1A exhibición institucionalizada desde a xestión cultural municipal. Programación en concellos, mostras e festivais

Para poder valorar debidamente un servizo cultural concreto como é a exhibición e a programación do teatro en Galicia, debemos ter en conta un parámetro básico: os hábitos e inercias vencellados ao gasto en cultura dos concellos galegos. No tomo I do *Mapa cultural de Galicia* dedicado á "Situación sociocultural dos concellos galegos" (Bouzada, Pidal Diéguez & Rodríguez, 1991) indicábase que o 15% dos concellos galegos naquela altura gastaban 0 ptas. en cultura. O 71% non acadaban o 3% de investimento total en cultura e só un 14% investía máis desa cantidade. Na Galicia urbana é onde o gasto en cultura se incrementaba de xeito máis claro, concentrándose nas cidades e vilas da Coruña e Pontevedra boa parte dos concellos que invisten máis do 2% do orzamento neste tipo de actividades. Como vemos, o investimento de recursos en cultura é mínimo, cuestión que, evidentemente, condiciona fortemente o espazo de visibilidade, prestixio e lexitimidade que ocupa a cultura en boa parte do territorio galego, especialmente se temos en conta que tódolos teóricos ata o de agora comentados sinalan como fundamental para o desenvolvemento cultural a primeira instancia da política cultural, isto é, a acción municipal. Polo tanto, podemos concluír que, en Galicia, a xestión da cultura desde un punto de vista público está

derivada en boa medida ás institucións autonómicas, insistindo nunha concepción do Estado en sentido amplo como salvagarda dos bens simbólicos que afectan a toda a cidadanía, mentres que o municipio semella fixarse naqueles bens de carácter máis inmediato.

Desafortunadamente, carecemos do dato específico do investimento en actividades teatrais nos concellos galegos, pero, inmerso como está nun gasto en cultura pequeno, decatámonos dun primeiro síntoma de precariedade en canto aos recursos destinados ao teatro nos concellos galegos. Ademais, tendo en conta a deriva cara á Administración autonómica tanto das políticas de planificación e xestión cultural como teatral, podemos albiscar aquí un dos parámetros que nos permiten afirmar a existencia dunha fractura na comunicación directa entre os creadores e os consumidores, pois o mediador inmediato, o municipal, está situado nunha posición de marxinalidade (canto o acceso aos medios e recursos) para o desenvolvemento das súas funcións.

Posuímos, malia todo, outro dato que corrobora estas teses. Só o 30% dos concellos galegos ofrecen unha programación estábel de teatro, pertencendo na súa maioría á Rede Galega de Teatros e Auditorios (institución de filiación autonómica, a través do IGAEM). Deles, só Narón, Ourense e A Coruña, contratan directamente e con recursos propios, combinando este tipo de programación coas que lles subvencionan o IGAEM, as Deputacións ou entidades privadas (López Carbajales, 2006: 211-212).

Héctor Pose, ademais, sinala que hai unha serie de problemas que se converten en obstáculos para a consecución dos obxectivos de xestión cultural en xeral e organización do tempo libre, entre eles, a baixa calidade da oferta e a pouca atención á formación en ocio e tempo libre xa na escola (Pose, 1999: 69-70):

> Ofertas repetitivas y abanicos poco amplios y diversificados de actividades debido a la falta de contratación de profesionales y monitoraje especializado, infraestructuras y equipamientos de calidad, etc. Resulta difícil contrarrestar la "envolvente" oferta de los *mass-media*. Acudimos a empresas privadas de servicios culturales y de ocio, mas no son la panacea. […] Estimo que la formación en el ocio se

> debería trabajar en los currículums escolares y en los procesos formativos. Evitando la sensación de "adosado" de las actividades extraescolares. […] Los beneficios se palparían en el aumento de la participación, cooperación y comunicación profesor-alumno/a y entre docentes. Además, creo que reforzaría actitudes positivas, iríamos tejiendo una ética del ocio y posiblemente optimizaríamos mejor los fondos públicos.

Falta de recursos económicos, ausencia de programacións estábeis, trasvase das funcións do municipio á Administración autonómica, oferta pouco atractiva, ausencia de formación en ocio, etc. Todos eles son aspectos que se vencellan a unha necesaria caracterización da programación teatral en Galicia como ámbito no que predomina a improvisación, a desorganización, a indefinición e, sobre todo, a ausencia de proxectos.

Evidentemente, en Galicia prográmase teatro, e, como ben di López Carbajales (2006: 214), é necesario aplicar certa xustiza á análise e recoñecer que si hai espazos onde existe a coherencia, onde hai proxectos claros e onde os espazos escénicos están ben dotados, dando lugar a resultados positivos, con programacións estábeis e procentaxes altas de público. Porén, engadimos nós, eses espazos son excepcionais, e a través das excepcións non é posíbel a definición dunha situación global. Efectivamente, só nalgúns espazos coma os teatros municipais de Narón, Ferrol, A Coruña, Santiago e Ourense ou os espazos privados de teatros como a Sala Nasa en Santiago e Caixanova ou Ensalle en Vigo (e, ata hai pouco, os recentemente desaparecidos Teatro Galán e Sala Yago), ofrecen programacións estábeis e, o que é quizais máis importante desde o punto de vista da planificación e a animación, con proxectos predeseñados que guían o traballo cultural.

Héctor Pose (2006) realiza unha descrición da programación nas cidades que resulta interesante, tomando como base dous parámetros: o feito de posuír un teatro e mais de integrar a programación nas Redes galega e española.

Na Coruña, cumpren ámbolos dous requisitos tódolos espazos da cidade, amosándose, ademais, coma unha das cidades que vencella á

programación (actividades de exhibición) unha gamma de actividades de animación en programas coma "Descubrir o teatro" e "Todo público", alén de talleres e clubes de teatro que dan conta dunha vontade de situar o teatro como importante opción de ocio na cidadanía (AT pura), así coma dun interese en empregar o teatro en accións de pedagoxía social (ASC baseada no teatro). A Coruña conta, así, con dous espazos fundamentais, ámbolos dous integrados nas dúas redes: o Forum Metropolitano e o Teatro Rosalía de Castro.

Non lonxe da Coruña érguese na comarca de Ferrolterra unha auténtica comarca teatral de Galicia que, tradicionalmente, protagonizou acontecementos fundamentais da historia do teatro galego[239]. En Ferrol débeselle á importancia do Teatro Jofre, xestionado directamente polo Concello e adscrito ás Redes, a presenza e visibilidade do teatro no ocio da cidade, combinado cunha xestión que vencella a animación e a estabilidade na programación a través de accións coma o programa de fidelización "Domingos a escena" ou a promoción dunha Asociación de Amigos do Teatro Jofre que, dentro e fóra do Jofre, organiza actividades relacionadas co teatro (conferencias, talleres...).

Preto de alí, en Narón, encóntrase a vila media galega que habitualmente funciona como exemplo de xestión teatral (en parte grazas á figura, presente durante décadas, do seu programador-xestor: Luciano Rodríguez), e que na actualidade se beneficia dos resultados dun demorado proxecto de captación de espadores baseado, fundamentalmente, na programación estábel do seu Auditorio Municipal (integrado nas Redes) e, máis recentemente, na actividade da súa Escola Municipal de Teatro, que xera, á súa vez, outras actividades de animación (vínculo con compañías afeccionadas, organización de talleres paralelos, presentacións de libros, conferencias...). Ademais, en Narón ten lugar, desde 1996, a Mostra de Teatro Infantil Xeración Nós (que, entre 1983 e 1995 foi organizada pola Mancomunidade de municipios da ría de Ferrol), con 25 representacións para rapaces entre os 3 e os 17 anos que

[239] Primeiras compañías de coros e danzas a principios do século xx (Toxos e Flores, por exemplo), a segunda Escola Dramática Galega de Eduardo Sánchez Miño, ou a actividade de compañías afeccionadas moi activas durante os anos sesenta.

constitúe unha importante actividade de animación teatral para a infancia e a mocidade.

Cangas, coma Narón, tamén amosa un caso atípico no que á difusión, promoción e animación teatral se refire entre as vilas de tamaño medio. Sede de varias compañías profesionais do panorama teatral galego cunha recoñecida traxectoria e mais da *Revista Galega de Teatro*, Cangas tamén conta cunha programación estábel dentro do seu Auditorio Municipal, integrado na Rede Galega de Teatros e Auditorios, e xera accións de animación cultural apoiando a Asociación Cívico-Cultural Xiria que organiza anualmente a Mostra de Teatro Cómico con apoio do Concello, entre outras entidades. Nela non só se programa a exhibición teatral, senón que ademais se organizan actividades de formación para profesionais e afeccionados do teatro. Cangas conta cun Fondo Teatral María Casares integrado na súa biblioteca municipal, cun interesante fondo bibliográfico de disposición pública.

Na cidade de Pontevedra, pola súa banda, a presenza poderosa do Teatro Principal (agregado á Rede Galega de Teatros e Auditorios) como único espazo de exhibición aglutina unha actividade de programación que procura, esencialmente, difundir teatro. Esa actividade vén sendo xestionada por un grupo local (Migallas). As iniciativas de animación, en Pontevedra, directamente promovidas desde o Concello, teñen que ver con eventos puntuais, que concentran no tempo a atención e visibilidade desas actividades: Festiclown, Feira do Humor e Feira Franca (as dúas últimas como eventos non exclusivamente teatrais pero si cunha forte compoñente escénica).

En Vigo, a gran cidade galega, a actividade teatral está depositada fundamentalmente en salas privadas entre as que destaca o Teatro García Barbón, propiedade da Fundación Caixanova e integrado nas Redes. Cunha programación estábel que atende esencialmente a obras de carácter comercial con éxito en Madrid ou Barcelona, reserva algunhas datas para o teatro galego nunha das súas dúas salas. Así mesmo, dúas salas privadas, Ensalle e Teatro Livre, puxeron desde datas recentes unha programación estábel que opta pola exhibición de formas de teatro

contemporáneo e danza. O Concello de Vigo conta cun Auditorio Municipal integrado na Rede Galega de Teatros e Auditorios, e nel desenvolve unha programación que, sobre todo no eido infantil, responde a un proxecto de animación e estabilidade, como amosa, por exemplo, o programa "Con T de teatro". O programa "Domingos a escena" é un proxecto de difusión teatral e participación cidadá que trata de levar o teatro aos barrios da cidade máis afastados dos centros de cultura e ocio. Ademais, Vigo é unha das cidades que posúe unha Escola Municipal de Teatro moi activa, que aglutina as actividades de animación vencelladas á participación activa cidadá.

Santiago de Compostela pasa por ser a capital cultural de Galicia debido a que aglutina varios teatros, públicos e privados. Alén da sede do CDG no Salón Teatro, que, desde 2006 (aínda que con tentativas anteriores, como vimos) pon en marcha unha programación estábel (vencellada, esencialmente, á exhibición de obras producidas ou coproducidas por outros teatros públicos do Estado), existe tamén un teatro municipal, o Teatro Principal adscrito á Rede Galega de Teatros, que tamén ten unha programación estábel, de funcionamento constante, aínda que optando pola exhibición intensa no tempo. O apoio do Concello de Santiago a actividades de animación, é tamén constante, aínda que non sempre son emanadas desde a xestión municipal. É certo que a Concellería de Educación, entre os seus múltiples programas de ASC, si ten contemplado accións teatrais (sobre todo orientadas á infancia e á mocidade e sempre empregando o teatro coma un instrumento para a difusión dunha mensaxe de carácter civil, educativo ou sanitario), pero un teatro coma o Principal, por exemplo, carece de proxectos definidos de captación de públicos ou de organización de actividades paralelas de animación por e para o teatro. O compromiso con estas accións é resolto polo concello de Santiago a través do apoio (vía subvención directa, en moitas ocasións) ás actividades de exhibición (e en menor medida animación) organizadas polos demais teatros da cidade, neste caso salas privadas das que falaremos despois, así como por centros cívicos ou escolas de teatro.

O Concello de Lugo centra a súa oferta teatral no seu Auditorio Municipal Gustavo Freire, individualizándose a través de festivais, fóra da programación derivada da súa integración na Rede Galega de Teatros e Auditorios ou do seu convenio con Caixanova, que conduce á cidade a programación da Fundación, como sucede tamén na Coruña, Vilagarcía ou Cangas. A Mostra de Teatro Cidade de Lugo vai pola súa segunda edición, mentres que a cidade consolida festivais de alta calidade: a Mostra de Teatro Clásico de Lugo, que, cun elevado presuposto, convida a compañías e espectáculos de grande formato e éxito estatal, e mais a compañías galegas que axusten os seus espectáculos ao controvertido concepto de "clásico" e, na mesma liña, desde 2004, o Festival de Teatro Clásicos do Século xx, que o concello organiza en colaboración coa Fundación Caixa Galicia.

En Ourense, cidade fundamental nos setenta e oitenta na xénese do teatro independente galego e dos propios procesos de institucionalización, posúe un Auditorio que centra unha programación teatral pouco extensa, ao servizo, esencialmente, de programacións doutras entidades coma Caixanova. O concello conta tamén, desde 2006, cunha escola municipal de teatro, Talía, que organiza actividades formativas e aglutina as accións de AT orientadas esencialmente cara ao apoio do teatro *amateur*. O Teatro Principal de Ourense, dependente da Deputación, está integrado na Rede Galega de Teatros e Auditorios e, con patrocinio de Caixa Galicia, é espazo de exhibición da programación da súa Fundación.

Os demais concellos, por regra xeral, poñen a andar unha programación máis ou menos extensa, mais dependente, fóra de funcións concretas e excepcionais, das condicións impostas pola Rede Galega de Teatros e Auditorios que garanten, en maior ou menor medida, a presenza de exhibición (non así de procesos de animación e outros traballos de xestión) nesas prazas, como veremos máis adiante.

Non podemos esquecer un ámbito fundamental que aglutina boa parte da programación nos concellos galegos: as mostras e festivais. Estas resolven en moitos lugares un mínimo compromiso co teatro nos

concellos, así como (e sobre todo) a cota de funcións que vén imposta desde o IGAEM ou outras entidades públicas que subvencionan aos concellos, como xa vimos, a exhibición teatral.

Evidentemente, as mostras e os festivais, como fórmula de exhibición intensiva, son utilísimos no que á visibilidade do teatro se refire, garantindo a presenza nos medios de comunicación e garantindo, tamén, a presenza dun público que atopa, nuns días ou nunha semana de programación momentos para acudir ao teatro. Agora ben, a realización dunha mostra ou festival que non vai acompañada dun proxecto extensivo de programación e animación teatral, fica nun evento que, por si só, dificilmente será capaz de levar a termo unha política teatral, se é que esta existe.

Con todo, a tradición de mostras e festivais é fundamental para comprendermos os procesos de institucionalización do teatro galego, xa que as primeiras tentativas de recuperación e organización dun sistema teatral moderno e autoconsciente se deben, xustamente, á posibilidade de realizar unha exhibición intensiva que, sumada a actividades de animación, garantise a visibilidade do teatro, dando lugar a movementos de apoio e imitación. Pensemos, neste sentido, evidentemente, nas Mostras de Abrente de Ribadavia ou nas súas coetáneas Jornadas de Teatro de Vigo (xa falamos anteriormente delas), así coma a Mostra de Teatro Galego 82 de Fene, unha das primeiras e das poucas que tivo lugar nos primeiros anos oitenta, e non sen dificultades[240]. Fene, de feito, rematou especializándose na organización dunha Mostra de Teatro Infantil e Afeccionado, mentres que Ribadavia, en 1984, converteu a Mostra Abrente nun Festival Internacional que ata o de agora se celebrou ininterrumpidamente no mes de xullo.

A estas hai que engadir outras, entre as que queremos destacar as máis significativas ou que, pola súa continuidade e pola concreta

[240] Recólleo Carlos Biscainho (2007: 253) ao citar o convite que os organizadores enviaban á EDG: "A Asociación Teatral Tagallo tiña en mentes realizar a Mostra na primeira quincena do mes de xuño. […] O darse á circunstancia de que a un mes vista do escomenzo da Mostra non tiñamos conquerido nen ó 35% do presuposto toal (2.000.000) decidimos pospor á súa celebración para a segunda quincena do mes de decembro. Ista nova data é definitiva, xa que na actualidade contamos con subvención por un importe de 1.015.000 pts. E esperamos conquerir ó resto dos organismos que aínda non respostaron ás nosas peticións."

definición tanto dos seus contidos coma dos obxectivos, amosan someterse a un proxecto claro de difusión teatral.

Así, desde 1978 celebrábase en Cariño unha mostra que, a partir de mediados dos 80 se centrou na área da lusofonía; ao tempo, unha das máis exitosas, cando á afluencia de público se refire e canto á calidade das compañías convidadas, foise asentando desde 1983: a Mostra de Teatro Cómico e Festivo de Cangas. Outra das mostras máis tradicionais, é a que ten lugar en Cee, organizada actualmente pola compañía Talía e con apoio do Concello. O Festiclown de Pontevedra (que hai pouco pasou a celebrarse en Santiago) é outra das mostras clásicas, centradas, neste caso, no mundo dos pallasos e o humor, igual que o recente festival De Gorra, organizado no Concello de Santiago a iniciativa da compañía Pista Catro. Tamén en Santiago, e da man da Compañía Matarile, ten lugar un dos festivais máis prestixiosos, non só en Galicia, senón en todo o estado español: o En Pé de Pedra, que se celebra desde 1995 e que prioriza formas de danza e teatro-danza. En Vigo, asociacións e salas privadas organizan tamén programacións intensivas en forma de festival, coma o Alt, Festival de Teatro Alternativo organizado pola Asociación Noescaféteatro con apoio do Concello e a mostra Isto Ferve, do Teatro Ensalle. Unha asociación, a Asociación Cultural Telón e Aparte, é a que amosou a iniciativa de organizar, desde 1992, o Festival Internacional de Outono de Teatro, con apoio do Concello, nunha fórmula semellante á que ten lugar no Carballiño, onde a compañía Novedous organiza integramente, desde 2003, con apoio infraestrutural do Concello, outro dos festivais máis lonxevos o Festival de Teatro Galego, que, entre 1985 e 2000 organizaba a Asociación Cultural Orballo (co nome de Festival de Teatro Alternativo) e que, a partir de 2004 se recupera, organizado pola compañía local Nove Dous.

Finalmente, non quixeramos 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. Referímonos á Feira de Teatro de Galicia (desde 2006, Feira das Artes Escénicas de Galicia), onde, desde 1992, unha programación semanal na cidade de Santiago exhibe espectáculos galegos e non galegos, orientándose a amosar un escaparate dirixido á compra-venda de teatro, incidindo así desde unha institución pública no mercado teatral, como xa temos sinalado.

Parécenos elocuente o feito de que, fóra casos coma o do Concello de Lugo e o seu Ciclo de Teatro Clásico ou a propia Feira das Artes Escénicas do IGAEM, boa parte das mostras e festivais que, insisto, resolven as necesidades de programación de moitos concellos e visibilizan o teatro nun tempo moi concreto neses lugares nos que teñen lugar, funcionan grazas á acción de entidades asociativas cívico-culturais ou grazas á iniciativa de compañías de teatro profesionais ou afeccionadas que viron na organización directa unha posibilidade de contribuír modestamente a paliar a precariedade na exhibición teatral en Galicia. A estas iniciativas súmanse os concellos a través da provisión directa de recursos, mais descargando a organización nesoutras entidades cidadás, de xeito que, comprobámolo unha vez máis, a actividade non procede dun deseño previo dun proxecto teatral suxeito aos parámetros dunha política cultural para ese concello concreto.

4.3.2.2 Un ámbito de programación público fortemente institucionalizado: a Rede Galega de Teatros e Auditorios

Como vimos, a maior parte da difusión teatral, vía programación, nos concellos galegos depende da integración dos seus espazos nunha Rede. Pero en que consiste a programación a través dunha Rede e por que chega a institucionalizarse esa entidade en espazos coma o galego?

As redes de teatros públicos nacen en España dunha vontade de expandir a programación teatral e descentralizala a respecto das grandes cidades. O obxectivo democratizador, sen dúbida, estivo sempre no fondo deste tipo de proxectos, que garanten a posibilidade de acceder ao teatro a capas máis amplas da poboación. En Galicia, caracterizada xeograficamente pola dispersión poboacional, axiña se entendeu a creación dunha rede de teatros como fórmula organizativa que contribuíse positivamente a paliar os problemas que a necesidade de *itinerancia* causaba á produción e á recepción teatral[241] e, en consecuencia, a mitigar algunhas consecuencias negativas do conflito cultural nos espazos máis afastados dos centros culturais.

A importancia institucional e institucionalizadora das redes dáse mesmo no nivel estatal, a través da Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos de Titularidad Pública[242]. Esta rede, que algúns entenden como consecuencia directa e postiva do Plan de Rehabilitación de Teatros do MOPU e do Ministerio de Cultura (Rubio Aróstegui, 2003: 234), creouse en 1992, composta por 46 espazos co obxectivo de abaratar os custos de distribución e coordenar xiras, alén de institucionalizar un foro de interrelación entre os distintos teatros de España, nun obxectivo integrador que facilitaría, ademais, o intercambio escénico e o deseño de liñas de colaboración con outras institucións e entidades[243]. No ano 2000, converteuse nunha asociación cultural sen

[241] Cándido Pazó, con ironía, expuxo o problema da tensión entre estabilidade e itinerancia: "En Galicia non existiu nin existe a itinerancia teatral. A itinerancia supón a existencia de itinerarios, de camiños regularizados, con puntos de parada establecidos e sinalados neses camiños. A itinerancia supón que existen 50 ou 25 núcleos de poboación nos que a exhibición teatral é un feito suficientemente consolidado, decididamente apoiado polas institucións, mínimamente promovido polos medios, razoablemente coñecido e demandado polo público. A itinerancia supón a existencia dunha verdadeira rede de comunicación teatral. O que historicamente existe en Galicia é o nomadismo teatral" (Pazó, 2001: 135).

[242] De aquí en diante, "Red".

[243] Os obxectivos da Red, tal como se expoñen no seu sitio web, son os seguintes: "1. Fomentar y potenciar la creación y formación de públicos en el ámbito de las artes escénicas y musicales en España. 2. Garantizar la calidad y estabilidad en la programación de los teatros y auditorios de titularidad pública, potenciando la cooperación y colaboración entre ellos, así como con los circuitos de las Comunidades Autónomas. 3. Impulsar y promover una estrecha, permanente y enriquecedora cooperación entre los diferentes teatros, auditorios, circuitos y redes (públicos y privados), tanto nacionales como internacionales. 4. Establecer vías de comunicación entre los diferentes agentes que intervienen en el desarrollo de las políticas sectoriales del teatro, la música y la danza (creadores, productores, distribuidores y gestores culturales) en la perspectiva del mantenimiento y consolidación del sector. 5. Promover mecanismos de comunicación y colaboración con el sector escénico y de la

ánimo de lucro, organizada a través dun convenio de colaboración co INAEM e co Ministerio de Cultura. A fins de 2007, a Red conta con 114 organismos asociados, 104 teatros e auditorios e 10 circuítos ou Redes rexionais de Comunidades Autónomas, formando un conxunto que supera os 450 espazos públicos. Entre estes dez circuítos asociados encóntrase a Rede Galega de Teatros e Auditorios do IGAEM, e, entre os 114 organismos, atopamos seis galegos: o Instituto Municipal Coruña Espectáculos, o Teatro Jofre de Ferrol, o Teatro Rosalía de Castro da Coruña, o Auditorio Municipal de Narón, o Teatro Principal de Ourense e o Palacio de Congresos de Ourense.

En Galicia, a creación dunha Rede propiamente dita tivo lugar algo máis tarde, despois dun proceso de debate que daba conta da conciencia que o sector teatral tiña da necesidade dun organismo que garantise a institucionalización da distribución e programación teatral en Galicia. Esa institucionalización tería como teórica cosecuencia directa un paso adiante na normalización do teatro, no acceso dos públicos ao mesmo e, sobre todo, na mellora das condicións de distribución e exhibición para os profesionais da escena. Unha vez máis, e como sucedeu no caso do CDG ou do IGAEM, asistimos a un proceso institucionalizador derivado, directamente, de reivindicacións profesionais.

En Galicia houbo, con todo, un antecedente claro da Rede nos chamados "Circuítos Teatrais" da Xunta de Galicia, creados en 1985 e orientados a estabelecer unha programación teatral que contribuíse á mobilización das compañías privadas unha vez creado o CDG. A xestión deses Circuítos era unha das prioridades que o entón Director Xeral de Cultura, Luís Álvarez Pousa, expuña aos profesionais do teatro no mesmo momento no que se lles presentaba o CDG, e constituían, en parte, a garantía de que as institucións públicas tamén se preocuparían

música de los países que conforman la Comunidad Europea y los países Iberoamericanos. 6. Auxiliar a las administraciones públicas en el desarrollo técnico de la intervención y gestión en el ámbito de las artes escénicas y musicales. 7. Colaborar con entidades como universidades, unidades de producción teatral y musical, centros de formación, y especialmente, los Centros de Documentación Teatral y Musical del Ministerio de Educación y Cultura, para facilitar la investigación e intercambio de información sobre las artes escénicas".

pola difusión do teatro de iniciativa privada aínda existindo unha unidade de produción pública. Alén disto, estes circuítos xurdían, segundo o seu propio responsábel, Alfonso Blanco, da constatación dunha serie de eivas (Blanco Epifanio, 1991: 43):

> 1.A falta de salas estables de representación.
>
> 2.A necesidade de potencia-lo teatro.
>
> 3.A formación e creación dun público para o teatro en Galicia.
>
> 4.O papel das administracións neste campo.
>
> 5.A creación e supervivencia, en definitiva, dun circuíto escénico galego.

A preocupación primordial da creación destes Circuítos Teatrais da Xunta, ademais, non só tiña que ver coa garantía de distribución para as compañías de teatro, senón que respondía tamén á necesidade de "garantir espectáculos coherentes e asumibles, ademais, pola maioría dos potenciais espectadores" (Blanco Epifanio, 1991: 44), un obxectivo que só podía pasar, segundo el, pola mellora das condicións profesionais dos traballadores, previo paso por unha formación regrada. Eses circuítos, aínda existentes tras unha intensificación en 1993 centrada esencialmente en concellos pequenos con pouca actividade cultural, están hoxe en día en fase de revisión, pois a posta en funcionamento da Rede Galega de Teatros e Auditorios (1997) [RGTA] expuxo unha incompatibilidade entre a integración nesta e a integración nos Circuítos, de xeito que se obrigou aos concellos a optar por unha ou pola outra, aínda que as condicións da RGTA eran máis vantaxosas.

O modo de acadar os públicos, alén das cuestións que garantisen a calidade na exhibición e o traballo dos profesionais, era o outro gran motivo que xustificaba a necesidade de xerar redes de distribución estábeis desde a Administración. E velaí outro aspecto: xamais se dubidou de que a creación e organización das mesmas debera proceder da Administración autonómica, en concerto coas entidades de carácter local, esencialmente concellos e deputacións.

Xa en xaneiro de 1987, a Asemblea de Actores, Directores e Técnicos de Teatro elaboraba un documento no que se instaba á Consellería de Cultura e crear e consolidar un circuíto de exhibición sostido con fondos públicos (do goberno, das deputacións, dos concellos e das caixas)[244] e que proporcionase trinta puntos de representación, procurando acadar unhas 500 funcións teatrais por temporada e un investimento en contratación de 75 millóns de ptas. dos que a consellería aportaría uns 35, e o resto, as institucións programadoras.

En 1988, no marco do I Encontro do Teatro Profesional celebrado en Ferrol, antes incluso da creación do IGAEM, xa se falaba da creación de circuítos de distribución como un xesto básico para o asentamento e normalización da programación teatral en Galicia que fose alén dos Circuítos Teatrais. Desa inquedanza dá conta o feito de que os profesionais convidasen a Ferrol a Toni Pastor, que presentaría o Circuit d'Extensió Teatro da Generalitat de Valencia co fin de amosar unha experiencia previa, e cada un deles iría realizando a súa reflexión concreta sobre o asunto.

Xulio Lago (1991) propuxo alí un ambicioso proxecto que tiña por obxectivo a existencia de 80 puntos de representación sen contar os das capitais galegas, vinte por provincia, con financiamento compartido entre a Consellería, as Deputacións, os Concellos, entidades de aforro e os abonos das entradas. Ese circuíto proposto por Lago sería xestionado pola consellería, as deputacións, os concellos, as asociacións culturais e as compañías. O reparto do gasto sería asumido nun 30% pola Xunta de Galicia, outro 30% pola Deputación provincial, un 15% polo concello e outro 15% polas caixas. Vemos, polo tanto, que Xulio Lago outorgaba unha enorme importancia a un compromiso interadministrativo a prol do teatro, un compromiso no que a presenza das caixas de aforro era indiscutíbel e no que o control das compañías se garantía a través da súa presenza con capacidade organizativa no propio circuíto.

[244] Esa proposta, ademais, partía do bo funcionamento e acollida entre os profesionais dos circuítos que se organizaran baixo o nome "Martes teatrais" e "Xoves teatrais" que puxeran en marcha algúns concellos con axudas das caixas, aínda que non conseguiran comprometer ás deputacións ou outras institucións públicas. (Lago, 1991: 50).

Eduardo Alonso, nese contexto, indicaba a necesidade de deseñar redes de distribución que servisen de "punto de encontro entre o producto artístico e os espectadores". E aínda dicía máis (Alonso, 1991: 59):

> […] necesaria construcción dunha rede de teatros que permita a áxil e coordinada circulación dos espectáculos pola xeografía do país. E neste punto convén ser claros, hai que recuperar teatros, hai que adaptar especios escénicos, mais tamén hai que crear un plan de programación coordinada entre os diferentes puntos de representación.

Alonso propuña a posta en marcha dunha política global para garantir a programación teatral en todo o territorio a través dun plan en varias fases que se baseaba na creación e xestión do que el xa denominaba "rede de titularidade pública" (Alonso, 1991: 73). En primeiro lugar cumpriría, para Alonso, a adquisición ou construción de espazos a través dun convenio entre tódalas administración do Estado. En segundo lugar, sería necesaritario proceder á rehabilitación e adecuación dos edificios xa existentes, coa perspectiva de que deberían estar axeitados para a representación teatral. Para isto, faise indispensábel a dotación técnica do edificio. En cuarto lugar, Alonso sinalaba xa en 1988 a necesidade dunha "xestión profesionalizada da programación cultural dos espacios teatrais", isto é, "ir dotando ós teatros dunha persoa ou equipo que os programe e dirixa con criterios de profesionalidade na xestión e de calidade, interese e variedade na programación" (Alonso, 1991: 74). Por último, chegaríase á fase de concertación entre o goberno da Xunta, a deputación correspondente e o concello titular de cada teatro, unha concertación que, alén diso, debía estar aberta a entidades públicas e privadas de patrocinio.

A creación do IGAEM será decisiva na posta en marcha, unha vez máis, desta reivindicación dos profesionais, xa tanxíbel desde mediados dos oitenta e que se materializou, tamén, na acción da Deputación da Coruña (que tamén conta, desde datas recentes, cun teatro rehabilitado hai pouco, o Colón), que xestiona un circuíto estábel ao que pertencen os concellos da provincia, e que podemos considerar *institucionalizado*

debido á súa visibilidade e lexitimidade tanto entre os programadores coma entre os profesionais do teatro. A Deputación subvenciona neste circuíto (Programa de Música e Teatro para Grupos Non Profesionais e Programa de Teatro e Marionetas para Compañías Profesionais) ata o 50% do *caché* das compañías programadas polo concello, en función do seu número de habitantes. Cada concello pode contratar, así, de tres a cinco compañías profesionais e as mesmas afeccionadas, converténdose, tamén, no único circuíto que dá cabida ao teatro *amateur*.

Nunha acta de marzo de 1994, o daquela presidente do IGAEM, García Iglesias, faise eco das peticións de formalización de circuítos e liñas de programación estábel dependentes da institución, e informa o Consello Reitor da organización dunha programación cultural para os Concellos que, desde a Consellería de Cultura, se proporía cunha forte implicación do IGAEM. Habería así unha "Temporada Cultural", un "Verán cultural" E un "Mes cultural", modalidades entre as que os alcaldes dos concellos participantes deberían escoller unha. En cada unha delas habería un número fixo de espectáculos escénico-musicais coa intención de "rendibiliza-las producción propias das unidades do IGAEM e aquelas producción teatrais que se leven a cabo con subvención do IGAEM". Nese mesmo ano de 1994, ademais, o IGAEM intégrase na organización dos Circuítos da Xunta.

A fins dese ano, e como xa se sinalou, o IGAEM poría en marcha un proxecto cos concellos das grandes cidades consistente en que programasen as compañías con subvención e o CDG, cargando cos custos da primeira función o IGAEM coa segunda o concello e as seguintes a taquilla, con disposición gratuíta do local. É un primeiro momento do proxecto de creación dun circuíto nas catro capitais de provincia, Santiago, Ferrol e Vigo. Finalmente, xestionaríase unha temporada teatral de oito meses, con ata quince concellos participantes, que programarían tres funcións mensuais pagadas entre o concello (o 75%) e o IGAEM (25%).

Pero isto non era suficiente. En 1996, diversos sectores da profesión presentaban unha alternativa aos Circuítos Culturais que

denominaron "Plano de Exhibición de Teatro e Títeres". Este sería capaz de aumentar o número de prazas e o número de espectadores, de multiplicar o número de funcións e de conseguir que se xeneralizase o cobro en taquilla (o concepto subvencionado do teatro afectaba, tamén, á actividade do consumo). A organización, dependente do IGAEM, partiría dunha convocatoria pública anual para as compañías profesionais de teatro e títeres e ás entidades organizadoras. Estas últimas deberían cumprir requisitos coma a existencia de responsábel de programación, a posesión dun local dotado de infraestrutura técnica e equipamento, un proxecto de programación tanto no marco do circuíto coma á marxe del e os resultados obtidos en programacións anteriores.[245]

Pero o IGAEM xa traballaba nesa liña. Unha comisión formada por catro programadores, un de cada provincia[246], foi a encargada de deseñar, a partir de 1993 e durante dous anos, un circuíto teatral estábel para toda Galicia, un proxecto que constituíría o xermolo para a creación, entre fins de 1996 e comezos de 1997, da RGTA, composta daquela por 8 concellos.

No ano seguinte, recén inaugurada a revista *Tempos Novos*, o crítico Manuel F. Vieites, nun artigo sobre as necesidades e retos do teatro galego, facíase eco desa "tradición" a prol do estabelecemento dunha rede e escribía (Vieites, 2003a: 313):

> Un dos obxectivos prioritarios sería a consolidación dunha verdadeira Rede Pública de Teatros orientada a que as grandes e pequenas cidades, as vilas medias e aquelas que son cabeceiras de comarca dispoñan dun espacio público de exhibición teatral, dotado cos medios técnicos axeitados e cos recursos humanos necesarios para o seu correcto funcionamento. […] Un dos problemas que máis afectan ó desenvolvemento do sector radica nos atrancos para explorar novas propostas de exhibición e distribución que permitan alternar a itinerancia –modelo case exclusivo hoxe en día-, coa permanencia en cartel por períodos de entre sete e vinte días. Desde esta perspectiva,

[245] Asinado por 29 compañías que constituían a maior parte do teatro profesional e a actividade de títeres en Galicia, a proposta publicouse en *Teatro do Noroeste* 0 (1996).

[246] Mario Eijo, técnico de cultura do Concello de Xove (Lugo), Rubén García, director da MIT de Ribadavia (Ourense), Xavier Camba, técnico de culturado Concello de Vilagarcía (Pontevedra) e Luciano Fernández, técnico de cultura do Concello de Narón (A Coruña).

> unha das urxencias básicas radica na necesidade de articular unha temporada teatral que permita unha creación e distribución máis racional dos productos teatrais e máis axeitada ás necesidades reais do país, pois non é o mesmo traballar para o público de Compostela que para o de Viana do Bolo, O Barco ou Verín.

No IGAEM críase que a RGTA, en principio, podería paliar estes problemas que Vieites sinalaba e viría ofrecer un modelo institucional para a programación teatral en Galicia[247]. Segundo se redactaba en toda a documentación legal que, a partir de entón, emanaría a Rede, o circuíto tiña por obxecto

> ofrecer dun xeito sistemático e diversificado ó longo de toda a temporada unha programación de teatro profesional de calidade rendabilizando a producción teatral galega, garantindo a condinuidade na exhibición e permitindo ás compañías contar coun marco idóneo para a distribución racional dos seus propios espectáculos.

A estas intencións xerais, engadiríase, co tempo a previsión dunha "maior optimización dos recursos públicos e privados" destinados á programación teatral, así coma o desexo de facilitar o "intercambio autonómico de teatro e as xiras artísticas polo territorio da Comunidade Autónoma"[248].

Poderían participar nela, principalmente as entidades públicas (fundamentalmente concellos) sen detrimento de que algunha outra privada tamén se incluíse (como é o caso de Caixanova a través do García Barbón de Vigo), baixo a única condición de cumprir cos requisitos infraestruturais esixidos polo IGAEM: ter un local con equipamento e dimensións suficientes, ter un programador, estabelecer un prezo en taquilla, destinar unha partida orzamentaria aos gastos de caché de compañías profesionais de teatro e títeres (e non ter débedas con elas procedentes de anos anteriores), alén dos resultados obtidos con programacións anteriores (número de especadores, de compañías

[247] A convocatoria ás entidades públicas e privadas para formaren parte da Rede, publícase no DOG en maio de 1997. "Anuncio do 7 de maio de 1997 pola que se fai pública a convocatoria ás entidades públicas e privadas galegas para a formación dunha rede ou circuíto estable de programación teatral e de monicreques de carácter profesional" (DOG 22-V-1997).

[248] Publicábase na páxina web do IGAEM en 2004.

contratadas, etc.). Vemos, polo tanto, que estes requisitos recollían boa parte das aprezacións que os profesionais expuxeran en diversos foros durante os anos anteriores, aínda que a cuestión das infraestruturas había ser, desde entón, o gran elemento de debate entre as compañías, o IGAEM e os concellos. En opinión das primeiras, as esixencias infraestruturais eran demasiado xerais, o que provocaba que as condicións de exhibición fosen precarias.

A programación realizaríase a través dunha Comisión presidida polo xerente do IGAEM e integrada por un representante de cada unha das entidades que formasen parte da Rede. Esa comisión estabelecería aspectos básicos coma os períodos de programación, o calendario e a xestión do intercambio de información entre as compañías e os teatros.

A respecto do financiamento, o IGAEM estabelecía distintas pautas en función do número de días de programación. Para o primeiro día, o IGAEM aboaría o 50% do caché da compañía, e o outro 50% debía ser aboado polo propio concello. O segundo día, o concello aboaría o 25% do caché, o IGAEM o 50% e o importe da taquilla repartiríase ao 50% entre o Concello e a compañía. Ao tempo, os gastos de xestión, organización, difusión, montaxe e pago de dereitos, correrían por conta do Concello, mentres que os gastos xerais de programación e publicidade da Rede serían asumidos pola Consellería de Cultura a través do IGAEM.

Cómpre ter en conta que, deste xeito, a Rede non se estabelece como entidade de contratación directa senón que só *media* para facilitar o labor dos concellos asociados e estabelecer unha canle de contacto cos profesionais. Ademais, unha vez consolidada, a Rede asume o labor de representación en programas de intercambio autonómico, a través, por exemplo, da súa integración na Red. Vemos, polo tanto, que, desde o comezo (e derivado do feito de non ter entidade xurídica propia) a Rede galega se sitúa nun espazo institucional puro, non só por integrarse nunha entidade administrativa que, pola súa filiación pública e pola súa lexitimidade no campo teatral xa tiña adquirido a categoría de "institucional", senón tamén por asumir de antemán unha función

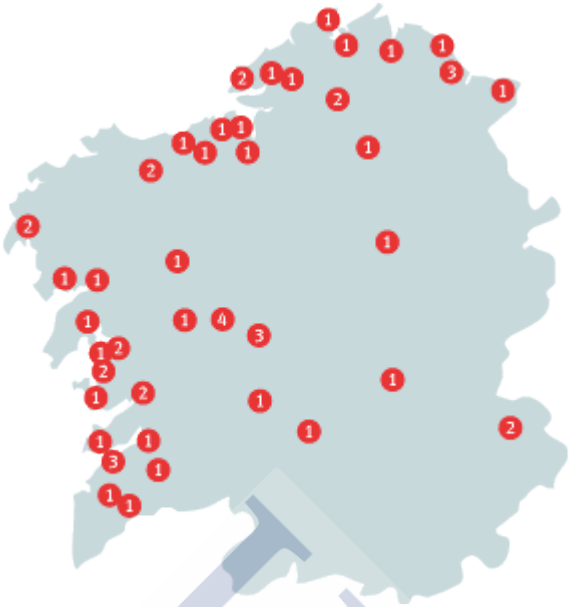
mediadora que é propia e consubstancial ao concepto de institución, como vimos na primeira parte desta investigación.

A RGTA, debido ás características poboacionais, xeográficas e económicas de Galicia, artellouse en virtude de dous circuítos diferentes, distinguindo entre unha Rede A e unha Rede B. Na primeira intégranse os concellos das grandes cidades, sempre cun orzamento moito máis elevado, e tamén aqueles que posúen unha importante tradición teatral e nos que, polo tanto, o orzamento para a programación teatral tamén é alto. Nestes casos, a rede subvenciona o 50% dos custos da compañía, que non deberán superar un máximo estabelecido polo IGAEM. Na Rede B, formada por municipios máis modestos cuxo orzamento en cultura e en programación teatral é máis baixo, o IGAEM tamén limita o caché máximo do que subvencionará o 50%, mais nunha cantidade considerabelmente máis baixa ca na Rede A. En decembro de 1997, formaban a Rede 27 concellos[249], representando un total de 113 funcións. Actualmente, está integrada en total por 45 entidades e 50 espazos. A Coruña é a provincia que máis integrantes ten na Rede, con 20, seguida de Pontevedra con 15, Lugo con 7 e Ourense con 3.[250]

[249] Na Rede A: A Coruña, Ferrol, Narón, Santiago, Lugo, Ourense, Pontevedra, Vigo, Vilagarcía de Arousa. Na Rede B: Betanzos, Boiro, Carballo, Cariño, Cee, Culleredo, Muros, Oleiros, Ortigueira, As Pontes, Burela, Monforte, Ribadeo, O Barco de Valdeorras,Pobra de Trives, Cambados, Cangas do Morrazo e Ribadavia.

[250] forman a Rede A, os seguintes espazos:Forum Metropolitano e Teatro Rosalía de Castro da Coruña, Centro Cultural Caixanova e Auditorio Municipal de Vigo, Teatro Principal de Ourense, Auditorio Gustavo Freire de Lugo, Centro Cultural Torrente Ballester e Teatro Jofre de Ferrol, Pazo da Cultura e Teatro Principal de Ourense, Teatro Principal de Santiago, Auditorio Municipal de Narón, Auditorio Municipal de Ribadeo, Auditorio Municipal de Vilagarcía de Aurousa. Na Rede B participan: Teatro Municipal da Estrada, Centro Sociocultural de Ames, Centro Cívico Sociocultural de Arteixo, Casa do Peso e Cine Alovi de As Pontes, Casa da Cultura de Betanzos, Casa da Cultura de Boiro, Casa da Cultura de Burela, Sociedade Cultural de Cambados, Auditorio Municipal de Cangas, Pazo da Cultura de Carballo, Auditorio Municipal de Cariño Auditorio Municipal de Cederia, Salón de Actos do Concello de Cee, Sala Bahía de Foz, Auditorio Municipal de Gondomar, Auditorio municipal de Lalín, Casa da Cultura de Monofrte, Centro Cultural e Xuvenil de Muros, Teatro Coleseo Noela de Noia, Teatro Municipal Lauro Olmo do Barco de Valdeorras, Auditorio Municipal do Carballiño, Teatro Municipal As Torres de Santa Cruz e A Fábrica de Oleiros, Teatro da Beneficencia de Ortigueira, Auditorio Municipal Reveriano Soutullo de Ponteareas, Multiusos da Xunqueira de Redondela, Centro Sociocultural de San Sadurniño, Casa da Cultura de Silleda, Casa da Cultura Pintor Lloréns de Sada, Pazo Emilia Pardo Bazán de Sanxenxo, Teatro Municipal de Tui, Auditorio Carmen Estévez Eguiagarai deVilalva, Casa da Cultura do Esteiro en Vilanova de Aurosa e Teatro Pastor Díaz de Viveiro.

Espazos da Rede Galega de Teatros e Auditorios (2007)



Fonte: IGAEM. www.igaem.xunta.es

En xuño de 2002, o Foro Teatral de Sada achegou ao IGAEM un documento para a "Redefinición e mellora da Rede de Teatros e Auditorios"[251], dentro do seu *Un programa básico para o teatro galego*. Nese documento, os asinantes partían de que, tras varios anos de funcionamento, a Rede non cumpría cos seus propios obxectivos fundacionais alén de que "a súa propia dinámica revela a necesidade de reformar algúns puntos do seu actual funcionamento".

Entre outras cuestións, as suxestións do Foro de Sada apuntaban aos problemas básicos da programación teatral en Galicia: a falta de continuidade no tempo, a necesaria itinerancia e a dificultade de conexión cos públicos. Propuñan, por exemplo, que o requisito para formar parte da Rede A fose garantir un mínimo de tres funcións consecutivas para a compañía elixida, mentres que a Rede B debería ofrecer dúas. Ademais, engadían a posibilidade de constituír unha Rede C, formada por vilas de menos de 20000 habitantes (co que asumiría boa parte da actividade dos Circuítos Teatrais), e unha Rede V que, durante o

[251] Asinábano Eduardo Alonso, Lino Braxe, Antonio Durán "Morris", Luma Gómez, Xulio Lago, Gustavo Pernas, Miguel Pernas, Xosé Manuel Rabón, Antonio F. Simón, Manuel F. Vieites e Damián Villalaín.

verán, cubriría un baleiro de programación e aproveitaría as programacións que non contan con local pero si poden ofrecer exhibición ao ar. Alén diso, o Foro de Sada estabelecía que o 80% dos espectáculos fosen en galego, precisando claramente o modo e as características dos intercambios con outras comunidades autónomas; alén diso, propuñan estabelecer dúas convocatorias anuais con periodicidade semestral; tamén especificaban claramente o tipo de infraestrutura técnica mínima que debía existir nos teatros para poderen formar parte dunha das redes insistindo tanto en cuestións técnicas básicas (camaríns, cámara negra, equipamentos...), coma en aspectos relativos á estabilidade e á frecuencia na programación. Propuñan ademais a creación de contratos de actuación, follas de taquila e rexistro de representación, así como un importante aumento do orzamento (un mínimo de 1.200.000€).

En realidade, o principal problema da Rede era (e é) o axuste entre oferta e demanda. Pensemos, por exemplo, que en Galicia traballaban na Rede, durante o 2003, 54 compañías galegas que realizaban un total de 128 espectáculos e 377 representacións, de modo que 31 que facían menos de 10 representacións nese ano, dato ao que se podería engadir que, en moitos casos, esas menos de 10 representacións estaban constituídas por espectáculos diferentes. Por iso en 2004 o Foro Teatral de Sada volve presentar outro documento (Foro de Sada, 2004) no que analizaba aspectos significativos da Rede, concluíndo a necesidade de limitar o número de espectáculos ofertados por cada compañía e a súa antiguïdade (distribuíanse espectáculos que chegaban ao lustro de idade), para o traballo de tódolos profesionais tivese máis posibilidades de ser programado.

Partían de datos empíricos: no concello da Rede A que máis compañías programaba, podíase ver só 1,5 compañías por mes, mentres que no que menos, a cifra era dunha compañía cada dous meses. E na Rede B, de 33 concellos, 23 contrataban menos dunha representación por mes coma media. Outro dos problemas da Rede, para o Foro de Sada, esta no grao de cumprimento dos compromisos por parte dos

municipios, pois, se ben era certo que existían teatros cunha programación teatral, tamén o era que había unha cantidade moi elevada de lugares nos que non só non se planificaba unha programación teatral, senón que ademais só había funcións de teatro de cinco a dez veces ao ano. Con esta perspectiva, non lle estrañaba ao Foro de Sada que un 88,5% da poboación aínda non fose nunca ao teatro, ou que só o fixera naquela altura menos do 1%. O Foro pedía ao IGAEM, por tanto, unha "refundación" da Rede co fin de paliar as súas carencias e, sobre todo, co fin de reconvertela nunha entidade capaz de dotar a Galicia dunha programación teatral de calidade.

Aínda así, na xornada de debate celebrada en decembro de 2004 arredor deste documento, a Profesión volvía amosar discrepancias que, unha vez máis, volvían ao vello debate da chamada "política de café para todos". Esta política, en realidade, demostraba, continuando coa metáfora, que o café non abondaba para todos, en opinión dos membros do Foro, e mesmo que non todos tiñan o mesmo dereito a tomar o café ao que convidaba o IGAEM. Para eles, a exclusión dalgunhas compañías da Rede non tería por qué significar que non puidesen facer teatro. En efecto, os procesos de institucionalización do teatro galego deran os seus froitos e a situación actual debería permitir estruturas de exhibición, distribución e programación non auspiciadas polos poderes públicos que si programasen teatro. Alén diso, semella que, na construción dun sistema teatral galego, se chegara ao punto no que o IGAEM puidese idear novos mecanismos de axuda institucional que promovesen un teatro *off* RGTA.

Os responsábeis do IGAEM, a partir dese momento, puxeron en marcha un proceso de reforma da rede que se traduciu en medidas concretas sobre a calidade dos espazos e mais nun plan de axeitamento dos teatros ás condicións esixidas.

En 2006 comezouse co desexado proceso de reforma da Rede, "na procura do fortalecemento deste circuíto como principal elemento de distribución das producións escénicas e musicais galegas". A partir deste momento, diversifícanse os espectáculos da Rede, retirándolle o

marchamo teatral e incluíndo nela espectáculos de música (Rede Galega de Música ao Vivo, Redesons Jazz, Redesons Clasica), danza (Rededanza), programando en paralelo, e con programas específicos, os espectáculos de monicreques e maxia.

Foi en novembro de 2006 cando se reconstituía legalmente a Rede Galega de Teatros e Auditorios[252]. Os obxectivos principais, nos que se recoñecía o desexo de integrar as necesidades formuladas nos dez anos de funcionamento, eran cinco:

> 1.Converter a Rede Galega de Teatros e Auditorios nunha alternativa real da oferta de ocio e cultura para unha gran maioría da poboación de Galicia.
>
> 2.Conformar a RGTA como unha rede de espazos, integrada por teatros e auditorios, na que se desenvolvan diferentes programacións cun carácter máis estable e regular, segundo so seus niveis de equipamento escénico.
>
> 3.Dotar a RGTA dun marco legal que lles dea seguridade xurídica ao conxunto dos axentes implicados.
>
> 4.Optimizar os recursos económicos, e garantir a calidade e a adcuación das dotacións e servizos técnicos dos espazos escénicos da RGTA.
>
> 5.Reforzar a imaxe corporativa e a presenza pública da RGTA.

Unha vez máis, o carácter mediador e institucionalizador canto á difusión escénica derivada da programación da Rede quedaba patente a través desas liñas de actuación que se propuñan. Do mesmo xeito, a Rede seguía a estabelecerse en virtude dun convenio coas entidades contratantes, nunca como entidade con capacidade xurídica para a contratación en si mesma.

A primeira modificación que dispón a nova normativa da Rede é o estabelecemento dun número de localidades mínimas para poder integrar un teatro: 120 prazas. Mantendo a existencia dunha Rede A e unha Rede B, estabelécense criterios moi definidos para a integración nunha ou noutra.

[252] Resolución do 21 de novembro de 2006 pola que se regula a estrutura, a organización e o funcionamento da Rede Galega de Teatros e Auditorios.

Rede A	Rede B
Compromiso de programación de non menos de 16 espectáculos anuais.	Compromiso de programación de non menos de 8 espectáculos anuais.
Dotación escénica específica Rede A.*	Dotación escénica específica Rede B.*
Condicións de sala de butacas específica Rede A.*	Condicións de sala de butacas específica Rede B. *
Dotacións técnicas específicas Rede A.*	Dotacións técnicas específicas Rede B.*
Equipamentos informáticos e comunicacións específicos Rede A.*	Equipamentos informáticos e comunicacións específicos Rede B. *
Un responsábel de programación e un xefe técnico de sala, 2 técnicos de escena e 2 tremoieiros permanentes. Servizo de acomodación, despacho de billetes, portaría, limpeza e carga e descarga.	Un responsábel de programación e un xefe técnico de sala permanentes. Para cada representación, servizo de acomodación, despacho de billetes, portaría, limpeza, carga e descarga.
Condicións de camerinos Rede A.*	Condicións dos camerinos Rede B.*
Servizos complementarios (vao para carga e descarga, aparcadoiro, montacargas, adoitoría)	Servizos complementarios (vao para carga e descarga, aparcadoiro, montacargas, adoitoría)

*Refírese ás características técnicas de teatros que na Rede A, teñen que ver co tamaño e a dotación dun espazo máis grande e preparado para espectáculos de maior tamaño, mentres que, na Rede B, serán de características máis modestas, axustábeis a miúdo ás características das salas polivalentes de Casas da Cultura.

Fonte: Elaboración propia a partir da documentación legal

Alén diso, estabelécense unha serie de obrigas, semellantes ás que reclamaba o Foro de Sada: cobrar a entrada, identificar vía imaxe corporativa da Rede qué programacións se deben ao convenio, identificar a pertenza do espazo á Rede, estabelecer polo menos un espazo na via pública para a difusión e promoción da programación, facilitar mensualmente os datos de asistencia e despacho de billetes e a emisión do certificado de actuación.

No primeiro semestre de 2007, primeira etapa de funcionamento co novo regulamento, a Rede Galega de Teatros e Auditorios ofreceu un total de 376 funcións teatrais.

4.3.2.3 O proxecto de residencia teatral

A Rede Galega de Teatros e Auditorios supón unha acción pública desde a que tratar de xestionar pola vía institucional unha condición

primordial dos procesos de exhibición e distribución no sistema teatral galego: a *itinerancia*, derivada, como xa temos dito, das condicións socioxeográficas do territorio (dispersión poboacional).

No proceso de construción do sistema teatral galego, triunfou, polo tanto, a opción por dotar de lexitimidade e apoio público a esa condición itinerante do teatro a través da Rede coma organismo coordenador, pero houbo propostas que apuntaban en sentido contrario: a residencia teatral.

Malia esa condición básica da itinerancia, o certo é que Galicia conta con antecedentes históricos de compañías e traballadores da escena que non optan por ela. Falamos, nestes casos, de compañías que xestionan a súa propia sala, aínda que, para elas, imos reservar a denominación de *compañías estábeis*, xa que o termo *residentes* ten que ver con outra definición, outra realidade e, sobre todo, cun vencello consubstancial ao teatro público.

É por esta vinculación co que entendemos por xestión pública do teatro, polo que, cando falamos da opción da *residencia teatral* como iniciativa capaz de incidir na institucionalización da difusión teatral a través dunha programación estábel, estamos a dar conta da forte impronta que neste tipo de accións ten a iniciativa pública en Galicia como axente institucionalizador de primeira instancia. A importancia lexitimadora das institucións da política cultural en Galicia, como estamos a ver, filtra practicamente tódalas accións de importancia no sistema teatral galego, en parte debido, tamén, á forte conciencia do teatro coma servizo público e, ademais, da capacidade das institucións políticas para preservar sistemas emerxentes coma o teatral das condicións adversas do conflito cultural.

É por isto polo que, desde cedo, houbo voces que reivindicaron a creación de compañías residentes como segundo piar que, xunto coa RGTA, permitiría normalizar e mellorar as condicións de exhibición e distribución, e, en consecuencia, a programación teatral. Derivaríase de aí, entón, unha relación máis fluída entre o teatro e os seus públicos. Tratábase da coordinación, organización e, dalgunha maneira,

burocratización, desde as institucións públicas das dúas opcións de exhibición en Galicia, a itinerante e a estábel. Ambas, a través dunha protección pública amparada polo procedemento da subvención e da elaboración dun marco legal, quedarían deste xeito lexitimadas. Así, tamén, se completarían dúas gallas fundamentais para a creación do que Vieites, nun traballo dedicado, xustamente, á caracterización das compañías residentes, denominaba "tecido teatral" (Vieites, 2001c).

Pero, que é unha compañía residente?

A residencia teatral é un modelo que se vencella a procesos de descentralización teatral, fundamentalmente en Francia e nos Estados Unidos[253]. Vieites (2002: 144-148) propón unha definición de "residencia teatral" baseada en cinco parámetros:

> 1. A dimensión de *permanencia*, en relación, ademais, coa potenciación da cidade como ámbito capaz de xerar a súa propia cultura[254].
>
> 2. O edificio teatral como elemento esencial da residencia, permitindo "realizar unha identificación inmediata entre compañía e teatro", un teatro que se converte, ademais, en símbolo da cidade.
>
> 3. O repertorio como elemento definitorio da compañía residente. Ese repertorio, ademais, non estará posto ao servizo da orientación estética determinada pola compañía, senón que tratará dea tender as necesidades de tódolos públicos da cidade.
>
> 4. O financiamento procede de varias fontes, tanto públicas como non públicas. Unha será a administración municipal, outra a estatal, e tamén fundacións de carácter nacional ou local[255].

[253] En Vieites, 2002, pódese ler un magnífico estudo sobre a residencia teatral na historia do teatro dos Estados Unidos.

[254] Remítese, así, á noción de "cidade creadora" (Marcé, 1996; Puig, 1997; López de Aguileta, 2000; Pose, 2005), básica á hora de entender as liñas actuais de acción cultural nos teatros e de animación teatral, como temos sinalado.

[255] Vieites refírese ao financiamento das compañías residentes estadounidenses, de xeito que estas recibirían axudas dos concellos, do State Arts Council e do National Endowment for the Arts, así como das numerosas fundacións que proliferan no país. O modelo parécenos facilmente utilizábel nun Estado coma o noso, no que esas fontes, con lixeiras variacións, tamén existen.

5. A dinamización da estrutura teatral local, estatal e federal, tanto no nivel profesional coma no afeccionado.

Esas son as liñas básicas do concepto de compañía residente. En Galicia, influídos polos modelos francés e portugués e acusando seguramente o desexo de resolver a través delas outros problemas do sistema teatral que van alén da programación e do traballo cultural cidadán (cuestións formativas e de animación, esencialmente), a proposta de creación de compañías residentes contemplaba para elas unha estrutura máis complexa e cunha diversificación de funcións que, dalgún xeito, as convertería en *xestoras* da vida teatral do seu contorno, aínda que tamén as afastaba desa definición básica (e norteamericana) do modelo.

O Consello da Cultura Galega, a través da súa Comisión Técnica de Teatro, así coma o Foro de Sada e outras entidades de reflexión teatral (Teatragal, RGT...) conseguiron artellar unha proposta de modelo de residencia teatral para Galicia. En 1997, a RGT centraba o seu número 16 no debate residencia-itinerancia, baseándose en boa medida nos Encontros Teatragal (Teatro de Galicia e o Norte de Portugal) que viñan celebrándose en 1996, 1997 e aínda terían lugar en 1998. Nesa ocasión, publicábase un debate-conversa que tivera lugar no Festeixo entre José Martins, Eduardo Alonso, José Castro Guedes e Xulio Lago que constituía unha primeira achega á cuestión da residencia teatral. Ao ano seguinte, a revista *Ensaio* publicaba un debate de ton semellante no que participaban Xulio Lago, Castro Guedes, Rui Madeira e Vidal Bolaño. O modelo portugués, comezaba a imporse, a pesar de non responder exactamente aos parámetros máis precisos do modelo americano, e a pesar de que o propio concepto de residencia teatral non era plenamente entendido por parte dalgúns sectores profesionais do teatro galego.

En 2001, o Consello da Cultura Galega publicaba un volume sobre a residencia teatral derivado dun simposio sobre o tema realizado no ano anterior, e alí quedaban fixados, xustamente, os parámetros cos que se desexaba definir unha proposta para Galicia que se axustaría ás necesidades e condicións específicas do emerxente sistema teatral galego. No marco dese simposio quedaron fixadas, tamén, as posicións do

sector, xa que había profesionais que non vían con bos ollos a iniciativa de posta en marcha das compañías residentes, especialmente se se vencellaba a teatros públicos. Xesús Ron desde Chévere e Ana Vallés desde Matarile, por exemplo e como veremos con máis detemento, reivindicaban a consideración das súas experiencias na Sala Nasa e no Teatro Galán como residencia teatral. Roberto Vidal Bolaño, ao tempo, abría un debate agrio sobre o tema con Xosé Luís Méndez Romeu, daquela edil de Cultura no Concello da Coruña.

Esas liñas básicas para definir a residencia teatral en Galiza podemos resumilas nos seguintes puntos (Vieites, 2001c):

1. As compañías residentes deberían ofrecer unha programación estábel, tanto de producións propias coma programando espectáculos doutras compañías. Velaí, cómo o modelo de compañías residentes pretendía ofrecer outra alternativa de programación á Rede, garantindo a estabilidade e amplas posibilidades de exhibición non só á compañía titular, senón tamén ás demais compañías profesionais do teatro galego. As condicións socioxeográficas de Galicia, deste xeito, quedarían resoltas no relativo á distribución de espectáculos.

2. O repertorio tamén é un eixo básico da actividade, e contemplaría clásicos universais e contemporáneos, complementándose con realizacións a partir de autores novos, con espectáculos específicos para a infancia e a mocidade e con oturas propostas destinadas a itinerar (a compañía residente non renuncia á itinerancia). Velaí outra gran diferenza a respecto do modelo americano: o repertorio do modelo galego trata de responder ás necesidades de sistematización dun repertorio nun contexto conflitivo, tratando de paliar os problemas para a institucionalización de repertorios e a canonización desde a compañía residente. A itinerancia non se contempla máis ca coma excepción na definición da residencia teatral.

3. Ante estas condicións de repertorio, as compañías residentes galegas contarían con dúas salas permanentes de diferente

capacidade, de espazos para os ensaios e espazos complementarios para realizar a itinerancia. A vinculación cun só teatro, que actúa ademais como elemento simbólico, elemento básico das compañías residentes no modelo anterior, desprázase aquí en virtude da ampliación de funcións da compañía residente.

4. As compañías residentes terían que implicarse activamente na vida sociocultural da cidade, de xeito que deberían de desenvolver (con outras institucións e entidades civís) actividades que redundasen na melora da posición do teatro dentro da vida da comunidade. Deste xeito, levarían adiante actividades de formación sobre o feito teatral, de animación teatral, de información cultural e de documentación e investigación.

5. A compañía residente debería contar cun equipo artístico, un equipo técnico, un equipo de administración e xestión. Con respecto ao equipo artístico, este debería ser o suficientemente amplo como para poder desenvolver tódalas actividades e producións que desenvolve a compañía, aínda que non se descarta a contratación temporal.

6. A identificación de públicos concretos e o deseño de públicos potenciais sería necesaria no proxecto de residencia teatral, coa finalidade última da fidelización do público que, finalmente, se converta en activo na xestión (e sobre todo no financiamento) do teatro.

7. A residencia teatral en Galicia desenvolveríase a través dun contrato de prestación de servizos entre unha ou máis institucións (xeralmente un concello, pero tamén podería ser unha deputación) e unha compañía ou asociación de compañías, adxudicada mediante concurso público e cunha duración mínima de catro anos, prorrogábeis.

8. A calidade sería o obxectivo último do traballo na compañía residente, mediatizada pola formación, a cualificación e

acompetencia profesional dos seus integrantes, así como polas condicións de representación.

9. A compañía residente, máis alá do que entendemos por *compañía estábel*, non se caracteriza por xirar en torno a un proxecto de director, senón pola convivencia de diversas estéticas e metodoloxías da posta en escena postas ao servizo dunha idea democratizadora arredor do teatro. Este aspecto, evidente para o modelo americano, precisaba dunha aclaración en Galicia debido ao costume de traballo estanco e, en certa maneira, endogámico no eido dunha soa compañía.

Nese mesmo traballo (Vieites, 2001c: 97), e quizais polas reticencias ante desvíos orzamentarios que podía supor para as vellas compañias e salas estábeis a creación de compañías residentes, insistíase en que

> as salas alternativas, as salas para espectáculos de pequeno formato, os "pubs" e outros espacios públicos que programan teatro, deben contar co mesmo apoio institucional que as compañías residentes, sempre en función dun proxecto artístico e sociocultural de producción, exhibición e/ou programación. A residencia teatral, tal e como aquí se explica e defende, non se confronta con outras posibilidades de facer teatro e de exhibilo, senón que as potencia e xustifica.

As propostas teóricas lanzadas desde os foros de crítica e reflexión foron recollidas polos xestores nunha tentativa de posta en marcha dun proxecto de residencia teatral para Galicia.

En 2000, e a partir das reflexións extraídas do simposio sobre o tema realizado no Consello da Cultura Galega, os vogais do IGAEM, Damián Villalaín e Laura Tato elaboraron un documento cunhas bases mínimas para a definición e funcionamento das compañías residentes en Galicia. Os mesmos vogais, puxéronse en contacto cos concelleiros de cultura e educación das principais cidades galegas, co fin de pescudar nas posibilidades reais de encetar o proxecto (concretamente, con Luís Bará do Concello de Pontevedra, Xosé Luís Méndez Romeu, da Coruña, e con Teresa García-Sabell, de Santiago). Os medios de comunicación,

ademais, facían eco do asunto a partir dunhas declaracións do presidente do IGAEM, Amado Ricón, e axiña se creaba un foro de opinión na esfera pública sobre o tema, como amosa unha carta datada o 8 de xaneiro de 2001 que a compañía Chévere envía ao IGAEM[256]. No escrito, Chévere considerábase a si mesma como compañía residente, a partir da súa estabilidade na sala Nasa, de xeito que esixían ao IGAEM que se considerase o modelo de residencia debía ter en conta

> un rigoroso estudio das necesidades reais de todos os profesionais do teatro e da sociedade galega e que debería aproveitar a experiencia daquelas iniciativas que, aquí mesmo, teñen demostrado unha contrastada viabilidade.

Chévere propuña, en realidade, que se entendese as compañías privadas estábeis como compañías residentes, esquecendo a necesaria vinculación a un teatro público do modelo teórico (e práctico noutros paises) da compañía residente.[257] Tampouco entendía, dalgunha maneira, a vontade descentralizadora presente en todo proxecto de residencia teatral como tentativa de ampliación da difusión teatral ("Que a Xunta de Galicia queira excluír a unha cidade galega (Santiago) dos posibles beneficios dun proxecto de ámbito autonómico é, cando menos, asombroso"), entendendo o proxecto de residencia como unha acción de ámbito autonómico cando, ao contrario, e como xa sinalamos, se trataban de proxectos de e para a difusión cultural na cidade, respondendo ao concepto de "cidade creadora". Probabelmente, por detrás da opinión dos Chévere estaba a percepción dun ámbito de competencia no espallamento de salas rexidas por compañías por toda Galicia, así coma o tradicional debate galego sobre a capitalidade compostelá e a centralidade administrativa. En conclusión, Chévere indicaba que

---

[256] Asinaban Xesús Ron, Miguel de Lira e Manuel Cortés, como "Membros da Xunta de Comandantes da Nasa e integrantes do grupo Chévere".

[257] Chévere aproveitaba a misiva, tamén, para pedir que se corrixisen deficiencias na Rede Galega de Teatros e Auditorios, intuíndo, dalgunha maneira, que residencia teatral e regulación da itinerancia, perseguían un único obxectivo de institucionalización da difusión teatral. Así mesmo, animaba a creación dunha Escola Superior de Arte Dramática e pedía un aumento das axudas á produción teatral e mais ao mantemento das salsas de teatro de iniciativa privada.

> O primeiro paso de cara á creación dunha rede de compañías residentes en Galicia pasa irremediablemente por un incremento importante e inmediato nas axudas destinadas aos teatros que xa teñen apostado por modelos semellantes, como é o caso da Nasa.

En abril dese ano, respondendo ao chamado de Damián Villalaín e Laura Tato como vogais do IGAEM en procura de propostas concretas, o concelleiro de cultura do Concello de Pontevedra, Luís Bará, enviaba ao IGAEM un proxecto que el definía como de estabilidade teatral para o seu concello co obxectivo de utilizar o teatro para a promoción da actividade cultural de base. Nese proxecto falábase dun acordo no que colaborasen a Administración autonómica a través do IGAEM e a Administración local, representada polo Concello. O proxecto nacía dunha experiencia levada a cabo en Pontevedra, a partir do verán de 1999, na que se puña en marcha liñas de actuación sobre formación dramática, promoción do teatro afeccionado, unha programación teatral para a infancia e a mocidade e, por suposto, unha programación estábel de teatro profesional, na que se tiñan en conta espectáculos teatrais e parataeatrais con elementos de identificación cidadá coma o entroido, a Feira do Humor, o Festival Internacional de Clown, a Festa do Demo ou a Feira Franca. A iniciativa, ademais, pretendía ampliar o marco de referencia aos concellos limítrofes e aproveitaba un espazo propio, o Teatro Principal, xestionado a través do Organismo Autónomo Pazo de Congresos e Exposicións. Era desexábel implicar tamén á Consellería de Educación, á Dirección Xeral de Política Lingüística e á Deputación de Pontevedra. Deste xeito, o proxecto non só tiña unha lectura estabilizadora canto ao feito teatral, senón tamén institucionalizadora en si mesma, dando un paso que salientaban os defensores das Compañías Estábeis Residentes: o paso da institucionalización teatral autónomica á local.

O proxecto pontevedrés baseábase en cinco liñas: formación teatral, apoio ao teatro afeccionado, programación teatral, animación e promoción da cidade e recuperación e divulgación do patrimonio teatral pontevedrés e galego.

Canto á formación, propúñase crear unha Escola Municipal de Expresión Dramática en torno á que xiraría toda a actividade formativa, que contemplaría tamén obradoiros de teatro escolares e obradoiros nos ámbitos social e terrritorial. A preocupación polo teatro afeccionado xestionaríase a través dos seis grupos *amateur* que operaban en Pontevedra en 2001, ofrecéndolles actividades formativas, asesoramento, cesión de equipos, infraestrutura e espazos de ensaio, apoio económico e colaboración na celebración da Mostra de Teatro Afeccionado e no desenvolvemento de circuítos nas parroquias e barrios.

A programación teatral contemplaría teatro para escolares que poñería en marcha a compañía titular do teatro e a organización de mostras de teatro (institutos de secundaria, teatro infantil, universitario e afeccionado); así mesmo, habería unha programación de teatro profesional na que a compañía titular tería que representar catro espectáculos por temporada das que un seria infantil de títeres, outra infantil cun "claro plantexamento didáctico" e dous para adultos ("un baseado nun texto galego apto para escolares de secundaria e bacharelato"); a programación das compañías convidadas, segundo o proxecto, era máis libre. Finalmente, habería unha liña de programación chamada "Teatro Familiar" consistente en "espectáculos infantís de fin de semana" a desenvolver entre novembro e decembro e maio e xuño. Vemos, polo tanto, que a liña de programación proposta incidía fortemente na promoción dos públicos infantís, xuvenís e familiares, condicionando a actividade da compañía titular a ese *target* específico.

A liña de animación e promoción da cidade convertería a compañía titular do teatro na responsábel da animación dos eventos do Concello e en asesora do mesmo para a contratación de espectáculos; así mesmo, deberían responsabilizarse de difundir fóra do Concello a oferta cultural do mesmo. Por último, co fin de pór en marcha un proxecto de recuperación patrimonial, propúñase crear un Centro de Documentación-Arquivo Teatral que, ademais, realizaría publicacións de carácter didáctico e divulgativo sobre o feito teatral, a historia do teatro galego, a historia do teatro en Pontevedra e realizaría exposicións.

O IGAEM, pola súa banda, aproveitou a iniciativa do Concelleiro de Pontevedra para sondear o sector.

A compañía viguesa Teatro Alla Scala 1:5 consideraba a proposta coma un grande proxecto que procedía dun concello no que a realidade teatral era entendida a través de tópicos e que, en todo caso, debería pór en marcha unha liña de actuación específica no momento: "Para iso é fundamental a figura do 'programador' […] Curiosamente, tal figura aínda non existe no Concello de Pontevedra", escribían na súa carta do 27 de abril de 2001. Eran, así, contrarios ao proxecto de estabilización de Bará, alegando que o modelo "fracasou xa na maioría dos países europeos" debido ao gasto público que supuña "encher o país de compañías institucionais ou 'residentes'"; lembraban, ademais, que cun proxecto coma o de Pontevedra, se derivarían cartos autonómicos a financiar festas locais. Máis concretamente, vían como "inxenuamente perigosas" propostas como mesturar nun mesmo equipo de xestión funcións como a formación de profesionais, a produción de espectáculos e a programación de espectáculos alleos.

Teatro do Noroeste, nunca carta do 10 de maio de 2001, sinalaba concordar co proxecto "na súa filosofía de partida e nos seus obxectivos a conseguir", pero realizaba precisións a cada unha das súas áreas que Eduardo Alonso, en representación da compañía, entendía demasiado mesturadas, vendo problemas esencialmente na Escola de Teatro, xa que

> efectivamente, entendemos que a proposta do IGAEM de creación de compañías residentes está para dar unha alternativa estrictamente ao que neste análise se especifica como Área de Producción e Programación teatral. […] Tendo en conta isto, preténdese transformar os teatros das cidades de Galicia non só en receptores de producións alleas, senón tamén en espacios de producción propia, a ser posible exportable.

Neste sentido, Teatro do Noroeste reservaría o teatro e a compañía residente para as actividades de produción, programación e exhibición e propuña que o Concello de Pontevedra crease, para conseguir os seus propios obxectivos de promoción e difusión teatral, tres entidades adscritas ao Organismo Autónomo Pazo de Congresos e

Exposicións, pero de xestión diferente do teatro estábel ao que se adscribiría a compañía residente: unha Escola Municipal de Expresión Dramática e a Oficina de Animación Socio-Teatral.

A Factoría, nunha carta enviada ao IGAEM o 10 de maio do mesmo ano, vía como principal problema que o teatro programado se entendese no proxecto pontevedrés como unicamente ao servizo da actividade cultural de base entendida coma "poboación infantil e xuvenil escolarizada, asociacións veciñais, de amas de casa e centros da 3ª idade", deixando os grandes eventos culturais en mans doutras promotoras. Ao tempo, botaban en falta que o proxecto non contase cunha vocación de dinamizar a investigación de novas formas de expresión dramática, tendo en conta, ademais, a Facultade de Belas Artes de Pontevedra, dubidando, así mesmo, da necesidade da Escola Municipal de Expresión Dramática.

A AADTEG vía como problema fundamental que se esixise experiencia acreditada *en Pontevedra* para a xestión tanto da compañía coma da Escola, vendo un problema no feito "de que o Concello defina o sistema de uso das instalacións e a actuación do persoal do teatro", de xeito que "hipoteca plenamente a liberdade de acción do equipo". Os profesionais entendían, así, que a programación debía estar definida polo equipo que optase a xestionar o teatro, vendo problemas, ademais, no feito de que non se citase a cuestión económica. Concluían:

> Parécenos, por tanto, que a esta proposta lle sobran letras e lle faltan números, tendo con todo grandes virtudes, pero parece máis un proxecto concreto dun equipo solicitante que unha proposta municipal de actuación.

Sarabela[258], o 14 de xuño de 2001, tamén facía a súa análise do proxecto de Luís Bará. Vían un problema de indefinición de obxectivos aos que debería axustarse a selección do equipo: cántas persoas, cántos directores, técnicos e actores, escenógrafos, dramaturxistas... Faltaría, ademais, a especificación dun proceso de selección e un marco de relación institucional entre o Concello e o equipo asesor. Alén diso, vían un problema na definición da Escola, sen coñecerse o equipo docente,

[258] A partir de 2003, Sarabela traballa na organización e xestión dalgunhas actividades teatrais do Concello de Ourense, como por exemplo a organización da Mostra de Teatro Infantil.

os seus rangos de formación e o deseño do plano formativo, sen presupostos, e cunha excesiva atención aos autores galegos e clásicos, desbotando outras liñas. Con respecto á programación, Sarabela preguntábase "¿A que se reduce a producción e distribución da Compañía Residente?" e vía problemas nos axentes de organización de tódalas actividades propostas.

Buratini, o 21 de xuño, valoraba o proxecto coma unha iniciativa importante e realizaba puntualizacións á súa ánalise da situación xeral do teatro en Galicia, no que tamén eles vían a caída en tópicos e aventuraban que para eles, "a causa máis importante da falta de público no teatro é precisamente a falta de educación teatral nas escolas e a case nula distribución dos espectáculos para nenos". Neste sentido, consideraban imprescindíbel separar a formación teatral da produción de espectáculos, pero entendían fundamental a existencia desa Escola Municipal que propuña Bará e, en función dos propios intereses da compañía, vían ben o coidado na programación infantil. Ao contrario de Sarabela, Factoría e Teatro do Noroeste, entendían que a produción debía estar encargada a un departamento diferente da compañía residente, e concluían que "Este tipo de programa debería extenderse a moitos Concellos interesados na normalización teatral, incluso promoverse por estes colectivamente, para conseguir unha continuidade no traballo que nestes casos é a que garante o éxito".

Xulio Lago, membro do Foro de Sada pero representando nesta ocasión á súa compañía Teatro do Atlántico, enviaba o 8 de xuño unhas *impresións* sobre o proxecto de Pontevedra. Teatro do Atlántico celebraba a iniciativa procedente dun goberno municipal, entendéndoa coma unha "magnífica noticia". Porén, non compartían o enfoque de determinados aspectos. Por exemplo, como outros profesionais que tamén se dirixiran ao IGAEM comentando o proxecto, non estaban de acordo con que un mesmo equipo de xestión controlase as moi diferentes partes de que se compuña o programa. Para eles, a compañía titular debería ter liberdade para elaborar e abordar o seu programa, pois este estaba "predeterminado en demasía e condicionado por moitas das outras

estruturas do proxecto". Alén diso, parecíalles excesiva a esixencia de experiencia acreditada na xestión de espazos e mais na formación teatral e atopaban unha carencia que entendían como fundamental no proxecto: "a definición e características principais da compañía titular ou residente". Así, aínda que a Teatro do Atlántico lle parecía un documento valioso, entendían que a liberdade de creación e de funcionamento dun proxecto de produción profesional para a cidade estaba excesivamente coartada e vían problemas, ademais, noutros eidos:

> Nos aspectos de financiamento e relacións institucionais parécenos necesario tamén unha extractificación, unha división en partes con programas diferenciados que demandarían tamén un financiamento diferenciado, xa que hai programas para Educación, outros para o IGAEM, probablemente, e outros que si demandan financiamento para o conxunto do proxecto.

Había, por tanto, opinións diversas, aínda que, en boa medida, daban conta da que era a principal eiva do proxecto de Luís Bará: non se trataba dun proxecto de residencia teatral *stricto sensu*, senón dun proxecto de animación teatral xestionado no marco dun concello e con forte relación coa actividade dunha compañía nun espazo.

En todo caso, a resposta dos profesionais ao chamado do IGAEM daba conta dunha verdade: a profesión xa tiña feita unha reflexión sobre o asunto das compañías residentes e, por regra xeral, parecían conformes con proxectos desas características.

O IGAEM, polo tanto, puxo en marcha, a partir de aí, un proxecto de creación de compañías residentes que chegou a estar avanzado[259].

---

[259] Entre a documentación manexada no IGAEM, encóntrase o documento, redactado con forma de norma legal, encabezado como segue: "2001/.... Orde de...de xullo de 2001 pola que se establecen as bases reguladoras da Convocatoria para a realización de convenios de colaboración entre o IGAEM e os Concellos da Comunidade Autónoma de Galicia co fin de crear Compañías Estables Residentes de Teatro Profesional (CER)". Nunha acta do Consello Reitor, reunido o 3 de xuño de 2002, o vogal Manuel F. Vieites sinala que no plan anual de actividades non se teñen en conta as Compañías Residentes, "cando o propio Conselleiro de Cultura, Comunicación Social e Turismo ten manifestado o seu interese no sentido de que se poñan en marcha". Case un ano despois, o 29 de abril de 2003, o mesmo vogal "pon de manifesto a necesidade de impulsa-las compañías residentes para 2004 tal e como se aprobou nunha anterior reunión do IGAEM. Propón aproveita-la constitución das corporacións locais que nacerán das próximas eleccións municipais e que levan nos seus programas esta idea. Considera que habería que impulsar un modelo definitivo para a súa negociación cos concellos e as deputacións", cousa que parece amosar que o documento de 2001 aínda non era definitivo nin estaba totalmente consensuado coas entidades participantes.

O proxecto estabelecía coma fins das compañías estábeis residentes os seguintes:

> •Dar un novo servicio á cidade e ó seu entorno, dotándoa dun teatro producido e programado en función da súa cidadanía e acorde coas súas necesidades culturais, educativas e de ocio para que o teatro vaia penetrando progresivamente en todo o seu tecido social.
>
> •Conservar e difundi-lo noso común patrimonio teatral na Comunidade atuónoma de Galicia, facilitando a súa difusión cultural, especialmente no ámbito municipal da súa creación.
>
> •Promove-la dramaturxia galega, española e universal, tanto contemporánea como clásica, fomentando a súa difusión e acceso ó público.
>
> •Difundir e promociona-lo teatro para nenos e mozos.
>
> •Fomenta-lo teatro de títeres, e de rúa.
>
> •Facilita-los proxectos de renovación de linguaxes escénicas e fomenta-los programas de difusión e desenrolo da comunicación teatral.
>
> •Conquistar na cidade e no seu entrono un público teatral habitual e habituado que vaia medrando en cantidade, calidade e diversidade, posibilitando a existencia dunha tradición teatral.
>
> •Fomenta-lo intercambio con outras compañías de características similares permitindo unha diversidade creativa e estética na programación.
>
> •Conseguir que a actividade teatral actúe como un factor de dinamización económica que revirta na cidade e no seu entorno.

Tratábase, polo tanto, de pór en marcha Compañías Estábeis Residentes [CER] que "ubicadas nos respectivos Concellos, tivesen como obxecto a dinamización da vida teatral nos municipios nos que tivesen a súa sede". Deberían, por tanto, nacer dun convenio plurianual entre as CER, o IGAEM, e as entidades locais que lles prestan a sede. A súa obriga sería realizar unha programación estábel coa finalidade de "alcanzar un maior acercamento do feito teatral á sociedade e ó público". O carácter

institucionalizador canto á programación e canto á capacidade mediadora desta, igual que sucedía coa Rede, estaba na base das novas institucións.

Para levar a cabo a súa actividade, as CER debían centrar a súa actividade nun teatro de titularidade pública, sinalándose que terían para isto fondos públicos e tamén recursos propios derivados da súa actividade, así coma outros fondos que poderían ser captados do ámbito privado. Segundo o borrador, o orzamento público non superaría o 75% do total.

O proxecto de creación de compañías residentes para Galicia, con todo, non chegou a realizarse. Os representantes do Consello da Cultura Galega e mais do PSOE no Consello Reitor do IGAEM teñen declarado, en entrevistas realizadas para a elaboración deste traballo, que o motivo foi a falta de vontade política.

4.3.2.4 A programación nas salas privadas con compañía estábel

Adiantamos arriba unha diferenza importante entre compañía estábel e compañía residente. Tanto unha coma a outra, como indicamos, teñen que ver cun traballo xerado arredor dun teatro que ten as súas consecuencias sobre a programación, a exhibición e a distribución teatral fundamentalmente no marco dunha cidade. Pero mentres que o modelo de compañías residentes ten que ver, como comentamos, coa iniciativa pública e, polo tanto, cun factor engadido de lexitimación, o traballo das salas privadas con compañía estábel débese ao traballo dunha compañía teatral profesional que non só utiliza a sala como mecanismo de difusión teatral, senón tamén como ámbito no que poñer en marcha un proxecto estético vencellado á propia poética da compañía.

No nivel das consecuencias para a visibilidade do teatro, isto é, dos resultados que, no ámbito da programación, estas compañías estables con sala en propiedade aportan á programación teatral nas súas respectivas cidades, a experiencia vainos interesar igualmente, xa que

tamén se trata de elementos para a institucionalización da disfusión teatral a través dunha programación estábel e a través dunhas condicións de exhibición específicas.

Como se pode intuír a partir das referencias xa feitas, en cidades como Santiago e Vigo a presenza de salas privadas de exhibición teatral constitúe unha referencia de programación fundamental. A iniciativa privada para a programación teatral en Galicia é reducida en canto extensión territorial, pero trátase dun elemento esencial naquelas cidades nas que ten lugar, funcionando así eses teatros como espazos fortemente lexitimados para a xestión e programación teatral en Galicia. As salas galegas, ademais, constitúen a única experiencia de estabilidade teatral da que dispoñemos, sempre desde a iniciativa privada e sen o cariz público-municipal co que, xa o vimos, se tratou de pór en marcha de xeito falido a experiencia de residencia teatral en Galicia.

Os motivos para entender esa forte lexitimación coa que contan estas salas privadas, son diversos. En primeiro lugar, supoñen os únicos espazos nos que atopamos unha programación que trata de visibilizarse como proxecto estético en si mesmo e como imaxe que individualiza a propia sala. En segundo lugar, algunhas desas salas serán os únicos espazos nos que as compañías galegas atopan unha posibilidade de exhibición extensa no tempo, máis alá dun par de noites en cartel como sucede na maior parte das prazas da Rede. En terceiro lugar, as salas privadas, por regra xeral, puxeron en marcha programas de captación de espectadores (mesmo como medida de supervivencia imprescindíbel) que conseguiron fidelizar segmentos de público e, deste xeito, garantir unha atención cidadá ao teatro. Achéganse, por todos estes motivos, e nuns casos máis ca noutros, a un funcionamento como *espazos institucionalizados*.

Non debemos esquecer, por outra banda e como xa se indicou, que esta opción de exhibición ten antecedentes históricos moi importantes na actividade xerada nos anos oitenta pola Compañía Luís Seoane na Coruña ou Caritel en Ourense nas súas salas homónimas, unha experiencia que tivo outro momento álxido nos noventa e na

cidade de Santiago de Compostela, onde chegaron a funcionar tres salas privadas, á parte dos dous teatros públicos. Na actualidade funcionan tres salas de exhibición privadas, xestionadas, ademais, por compañías que residen nese mesmo espazo. En Santiago, a sala Nasa da compañía Chévere, e en Vigo, a sala Ensalle e Arte Livre do Brasil, con cadansúa compañía homónima. Cómpre engadir a éstas dúas salas compostelás recentemente desaparecidas, o Teatro Galán e a Sala Yago, indispensábeis para entender o proceso de institucionalización da iniciativa privada na programación teatral desde os anos noventa ata a actualidade.

Un dos elementos que individualizou todos estes espazos e, polo tanto, que os visibilizou, foi a súa definición a través dun termo vago e controvertido, pero que funcionou coma marchamo: o de "teatro alternativo". Tanto é así que un dos sinais de identidade das salas compostelás Galán e Nasa foi a organización conxunta dun festival de teatro alternativo (a "Alternativa") que procuraba caracterizar esteticamente as súas respectivas programacións, e que tamén está na base da participación de Ensalle no Alt de Vigo e mais do festival propio "Isto ferve". Tradicionalmente, de feito, os espazos estábeis nas cidades galegas son denominados "salas alternativas", amosando na propia denominación unha vontade de diferenciación a respecto do "outro" teatro galego, isto é, aquel que itinera, e que engadían a esta identidade de carácter organizativo unha definición de tipo estético, con programacións "que puideran incluír risco (novas compañías, novas linguaxes, etc.)", dicía Baltasar Patiño nun artigo no que tamén propón para as salas alternativas catro características (Patiño, 1998: 119):

> 1.**Outro público, outro teatro**. Todas as salas teñen un público propio, que na maioría dos casos é un público novo, primordialmente mozo e urbano, que era alleo ó teatro convencional. […]
>
> 2.**Espacio para a creación**. As salas manteñen a frescura e o risco das novas propostas, a investigación, as colaboracións e os erros, salvagardando a creación de imposicións comerciais e/ou políticas.
>
> 3.**Relación directa co público, pequeno formato**. O pequeno formato das salas, o seu reducido aforo e a ausencia de separación

> entre público e escenario, traen consigo unha relación actor-espectador máis intensa e sobre todo unha forma diferente de acudir ó teatro.
>
> 4.**Titularidade xurídica privada e baixos custos**. As salas parten iniciativas privadas, na súa xestión, mantemento e obxectivos. O fito de que detrás de toda sala estea unha compañía de teatro, imprímelle un carácter particular de atención ó público e ás compañías; todo está pensado e concibido desde a perspectiva de profesionais da escena que utilizan eles mesmos ese espacio. As salas son privadas, pero necesitan de axuda pública para subsistir, como a necesitan as compañías privadas de teatro, como os circuítos de exhibición […] pero necesitan moi pouco diñeiro, e demostraron que é posible facer un importante labor de producción e exhibición de forma moi económica.

É importante esta última afirmación. Se na definición das salas alternativas hai un elemento estético que estabelece un diálogo directo tanto co público coma do propio espazo físico do teatro, o certo é que os propietarios destas salas tamén senten a necesidade de definir a posición que unha empresa privada ocupa con respecto aos procesos de difusión e programación teatral no sistema teatral galego.

As salas privadas, polo tanto, ofrecían unha *alternativa* de exhibición e distribución, máis alá da definición do "alternativo" coma un concepto estético que trataba de definir un teatro que cuestiona o convencional e que se basea na investigación na procura desa *outredade* implícita no propio adxectivo. Pero nun espazo coma o galego, onde se atopaba o espazo para a diferenza? Nunha área periférica, onde a "minorización" e o conflito impregna tódolos discursos e onde a definición do "comercial" bate frontalmente contra a ausencia e indefinición dos públicos, as salas alternativas só atopaban a súa *alternatividade*, en realidade, no propio modelo de exhibición, arrequentado, por suposto, cunha oferta estética voluntariamente *diferente*.

O concepto da alternatividade en Galicia, con todo, procedía do eido estatal, onde chegou a ser tan importante, que tamén arredor del, en 1992, se xerou unha rede de exhibición que pretendía promover a

difusión tanto do concepto coma do teatro que se facía baixo el. Tratábase dunha entidade de carácter estatal chamada La Red (de Teatros Alternativos), pertencente á Coordinadora Estatal de Salas Alternativas, que conta con 32 espazos escénicos asociados de dez comunidades autónomas. A Rede de Teatros alternativos coordena un circuíto estatal para a xira de compañías definidas como "alternativas" e realiza tamén unha Mostra de Teatro e Danza contemporáneos, cada ano nun lugar. Actualmente forman parte desta rede a Sala Nasa e o Teatro Ensalle. Mentres estiveron en funcionamento, tamén se integraron a Sala Yago e o Teatro Galán.

Son estas, e mais o Teatro Arte Livre en Vigo, as experiencias de sala privada estábel que tiveron lugar en Galicia despois daquela primeira etapa pre-IGAEM na que traballaron a Sala Caritel e a Luís Seoane. Nasa, Galán, Yago, Ensalle e Teatro Arte Livre entran, como salas de exhibición e como espazos de programación, en diálogo directo coas estratexias de difusión teatral procedentes tanto do IGAEM como dos concellos no que inscriben a súa actividade.

A máis antiga de todas elas é a Sala Nasa, que abre as súas portas en 1992. Nunha reportaxe elaborada para a *RGT* sobre as salas privadas, Xesús Ron explicaba o nacemento da Nasa, tratando de ser desmitificador (López Silva, 2005b: 11):

> A NASA non nace dunha motivación empresarial, nin comercial, nin institucional, nin cultural. Responde a unha necesidade de expresión dun grupo de artistas mozos, vencellados ao grupo Chévere, que precisaban dun lugar no que traballar sen se someter á arbitrariedade con que funcionaban (e funcionan) os espazos públicos, que entón eran os únicos dispoñibles. Por tanto, responde tamén ás expectativas dunha xeración criada arredor da música rock, os cómics, o cine e a televisión, e que creceu na transición desde unha ditadura militar a unha democracia insuficiente.

Para pór en marcha o espazo, os integrantes de Chévere escolleron unha gran nave nunha zona non teatral de Santiago, relativamente periférica, mais que se axustaba a un proxecto que insistía na súa diferenza a través da selección do espazo. Efectivamente, nesa

nave industrial Chévere non só pretendía amosar o seu propio teatro, senón tamén programar música (rock e electrónica), danza e realizar outras actividades. O espazo tiña que ser necesariamente polivalente. En virtude diso, a sala puxo en marcha varias liñas de programación, orientadas a distintos públicos (teatro, danza, música, novo circo desde 2003, videocreación, desde 1995, e, desde 1994, *performances* e cabaret, un elemento que tería fondo éxito na sala) e liñas de animación que trataban de atraer ao teatro, fundamentalmente, o público familiar e infantil[260], pero tamén a tódolos públicos nun programa de fidelización de públicos que xira a través do concepto de "nave" e "tripulación", con programas de abono e prezos reducidos, nunha liña de socios que supera, na actualidade, os dous centenares. A organización de festivais será fundamental tamén, na visibilización da sala, en especial a programación, xunto co teatro Galán, do festival de teatro alternativo Alternativa, desde 1999.

O Teatro Galán funcionou entre 1993 e 2006, cunha programación estábel de teatro e danza, con forte presenza da compañía titular, Matarile, e cunha intención clara de abrir os espazos galegos de exhibición a outras compañías estatais definidas como "alternativas". En boa medida, e co paso do tempo, a individualización da programación da sala tivo que ver cunha forte visibilidade pública que xirou en torno a

[260] Xesús Ron resumía para a *RGT* as liñas de programación da Nasa (López Silva, 2005b: 12): "Nos últimos anos a NASA traza un plan xeral de actuación para cada temporada, que abrangue de setembro a xullo. Un plan que logo se materializa nunha programación artellada por trimestres. O plan xeral organízase a partir dunha serie de programas regulares consolidados, aos que haberá que engadir determinados programas sonda que poden continuar ou desaparecer ao longo de varios trimestres, deixando sempre unha marxe para a presenza puntual doutros espectáculos e grupos convidados. Os programas regulares agora mesmo son: Ultranoite (un cabaré colectivo de creación propia), Fanzinasa (un laboratorio de creación musical, con grupos locais residentes, jams, concertos de músicas non usuais e proxección de curtametraxes e vídeos de creación), Portugal&cía. (novas expresións escénicas portuguesas), Zona Alternativa (novas linguaxes escénicas), Pistacatro (novo circo). Os programas sonda son catro principalmente: Os Novos, que ofrece a posibilidade á xente máis nova de dispoñer da sala durante varios días para presentar en público os seus primeiros traballos; SÓS, un ciclo que presenta espectáculos unipersoais caracterizados por unha singular presenza escénica; os Seráns da NASA, unha cita para os afeccioandos ao baile e a música tradicionais; e Rock Cabo Sam Lourenzo, unha plataforma para as novas bandas de música xuvenil. Ademais a NASA contempla a presenza en temporada de, como mínimo, unha compañía galega, ben sexa a compañía residente na sala, ben sexa outra. Isto significa facer un mínimo de 8 funcións seguidas dunha obra, normalmente aproveitando a súa estrea. Ademais de Chévere, teñen accedido a esta posibilidade grupos como Belmondo, Teatro do Aquí, Bacana, Factoría, Contracontos ou Cía. As Marías. Isto sen esquecer a presenza puntual doutras compañías convidadas, tanto galegas como de fóra, ou a colaboración con festivais, ciclos e mostras organizados por outras entidades e institucións."

tres eixos: o éxito de Matarile como compañía, a organización da Alternativa, un festival organizado xunto coa Nasa que se converteu nunha liña de programación que ocupaba tres meses, e, finalmente, a organización do festival de danza En pé de pedra, de fondo éxito no nivel estatal, que converteu a compañía e o teatro en pioneiras da defensa das estéticas máis contemporáneas. Igual cá Nasa, o teatro Galán tamén puxo en marcha cursos de formación e campañas de teatro para escolares, debates e ensaios abertos, co fin de encetar desde a sala unha acción de animación que atrouxese públicos ao propio espazo.

A Sala Yago, que nace coma cine e que, desde 1997, acolleu á compañía Cachirulo cunha programación de espectáculos de títeres para a infancia, converteuse en espazo exclusivamente escénico en 2001, cando Cachirulo se asocia a Teatro do Noroeste, na procura da posta en marcha dunha programa de exhibición extensiva. É no ano 2002 cando atopamos a sala en pleno funcionamento, cun plan de xestión orientado, fundamentalmente á procura de públicos para o teatro en Compostela. Unha das preocupacións esenciais na xestión da Sala Yago foi a captación de públicos xuvenís e infantís en convenio cos institutos de Secundaria e coas escolas da cidade, para ocupar as mañás da sala, e tamén a través dunha liña de programación para público familiar intensificada cos títeres ("Títeres na Yago", "Títeres na Escola", "Teatro para o Ensino Medio",). A procura dun público adulto, asiduo ao teatro, era o obxectivo primordial dunha liña de programación estábel durante cinco días á semana chamada "Teatro no Yago", na que se exhibía a produción de compañías galegas e tamén de compañías procedentes de todo o Estado. Esa preocupación polos públicos era, sen dúbida, o obxectivo esencial do proxecto Yago, como eles mesmos recoñecían á *RGT* (López Silva, 2005b: 14):

> Un dos obxectivos principais da Sala Yago é crear un hábito de demanda cultural desde a infancia, estabelecendo un vínculo entre este espazo e a cidadanía, de forma que os nenos que hoxe veñen aos títeres acompañados dos seus pais sexan no futuro espectadores asiduos que veñan ao teatro e ao cine á sala; e que os domingos traian os seus fillos aos títeres, volvendo así comezar a cadea.

> Neste sentido, desde esta sala enténdese a cultura, e as artes escénicas en particular, como algo esencial na educación e considérase a actividade escénica como un servizo público que posibilita o desenvolvemento dun espírito crítico co que entender e achegarnos, non só á arte, senón tamén á sociedade da que nace a arte.

Ademais, a organización de actividades complementarias (ciclos de debate, conferencias, presentación de libros, ciclos de cine, en programacións específicas coma "Cine no Yago" ou "Especiais no Yago", orientadas esencialmente á música) guiaban unha vontade de animación que, en boa medida, se xestionou a través da colaboración coas accións de animación levadas adiante polo Concello de Santiago, un labor de AT que a propia sala intensificaba nas funcións para a infancia e a mocidade a través da organización de guías didácticas e coloquios entre os estudantes e os membros da compañía. A edición da revista de títeres *Bululú*, xunto coa organización do Festival Internacional Galicreques serían elementos de visibilización da actividade na sala, así coma unha intensa utilización do espazo web e un programa de abonos e clube de espectadores que insistiría nos labores de dinamización e difusión teatral (arredor de 6000 persoas eran destinatarias da información relativa á sala).

Cunha media de 45 funcións por temporada na programación para adultos e unha media de entre 50 e 90 nos programas para nenos e mozos (títeres e teatro), a sala Yago fechou as súas portas en 2007, a causa de problemas entre as compañías xestoras e os propietarios do espazo.

O Teatro Ensalle, pola súa banda, recuperaba a experiencia dunha sala estábel na cidade de Vigo, anos despois do primeiro teatro independente da cidade, a sala Carral. Rexentada por unha compañía homónima procedente de Madrid e creada en 1995, instalouse na sala viguesa en outubro de 2003, escollendo como espazo un garaxe diáfano de 400 m^2. Preocupados por ofrecer unha programación de tipo contemporáneo e por incluír danza na programación (dá fé o convite á compañía Pisando Ovos como residente de danza ou a organización do Festival de Danza Contemporánea Catropezas), a compañía ofrece,

tamén unha programación estábel que, como era o caso da Sala Galán en Santiago, se orienta a un *target* de público específico, o interesado polas estéticas máis contemporáneas. Unha vez máis, unha Sala se individualiza e visibiliza a través do concepto de "alternativa". Efectivamente, a publicidade inicial do Teatro Ensalle o definía coma "primeira sala alternativa de Vigo". A actividade da sala céntrase, coma nos demais casos, con programacións estábeis para adultos de xoves a domingo, alén dunha programación de teatro para públicos infantís e familiares que é variábel e que se centra nas fins de semana e se intensifica no Nadal. Así mesmo, un certo labor de animación xira entorno a unha escola infantil de teatro, que identifica o teatro coma espazo de formación na cidade, poñendo tamén cursos á disposición dos profesionais.

Por último, neste rápido percorrido polas salas privadas galegas, cómpre que nos refiramos á máis recente, aberta en 2006 tamén en Vigo, e chamada Teatro Arte Livre. Xestionada por Roberto Cordovani e Eisenhower Moreno dando unha opción de estabilidade á compañía homónima, a sala ofrece unha programación "Domingos en familia", así coma unha programación de teatro e danza durante os días laborais, esencialmente da compañía estábel que rexenta o teatro.

No proceso de institucionalización deste modelo de estabilidade teatral a través da xestión de salas privadas foi moi importante, coma nos demais casos, o apoio económico do IGAEM. Desde 1997, mesmo ano no que pon en marcha a Rede, o IGAEM estabelecía convenios privados e puntuais asinados entre a institución pública e as salas destinados, fundamentalmente, a financiar actividades de formación.

A partir do ano 2000, esa situación sistematizouse a través dunha convocatoria pública de "Convenios de colaboración para o mantemento da actividade de salas estables de teatro, danza e exhibición escénica de titularidade privada". Tratábase de subvencións que limitaban a aportación individual a unha cantidade determinada (nas primeiras convocatorias o 50% do importe global e, posteriormente, nunha cantidade fixa arredor dos 24000 €) e no que unha porcentaxe maioritaria do importe tería que estar vencellado á actividades de programación (o

80%), mentres que a porcentaxe restante sería para unha inversión en material permanente do local e equipamento. Valorábanse aspectos coma a traxectoria e equipamento do local, a antigüidade e capacidade económico-laboral da empresa, a cantidade e calidade de actividades de programación, as accións de difusión cultural orientadas a "aproximación e coñecemento social das artes escénicas".

As compañías que solicitaban na primeira convocatoria eran Sala Galán, Sala Nasa e Sala Yago (naquel momento as únicas existentes) e, na primeira convocatoria, o pub compostelán Dado-Dadá, que programaba actividades musicais esencialmente e tamén escénicas de pequeno formato (contacontos, esencialmente). A concesión contemplaba só as tres primeiras[261]. Foron estas, ata a aparición doutras salas estábeis en Vigo, as que se beneficiaron destas axudas nas convocatorias sucesivas.

En 2003 esas axudas experimentaron unha modificación. Con ela retirábase o límite da cantidade que podía percibir cada sala e reducíase a cantidade de días de programación que deberían acreditar con actividades propias da compañía titular, de compañías galegas ou con producións de compañías foráneas. Un documento interno do IGAEM explicaba esta decisión:

> Redúcense neste apartado os días de exhibición de espectáculos propios da compañía e dos espectáculos producidos por compañías galegas, sen que se menoscabe, como anteriormente se dicía, a aintención do IGAEM do fomento das producións de compañías galegas. Por outra banda dáse un marxe máis amplo para a cobertura con producción de compañías foráneas, tendo en conta a realidade existente e a intención do IGAEM de colaborar co maior número de salas posibles.

Ademais, reducíase o número de funcións esixidas no segundo ano de funcionamento (igualábanse co primeiro, xa que anteriormente se lles esixía unha evolución da exhibición de 65 funcións a 90 en espazo dun ano).

[261] O reparto era salomónico. 4 millóns de ptas. para Galán e Nasa e 2 millóns para a recén aberta Sala Yago. Ao Dado-Dadá non se lle concedía por non cumprir os requisitos técnico-escénicos do escenario e por non acreditar unha programación continuada.

Esas modificacións non foron ben acollidas nunha parte do sector, que se ergueu contra o IGAEM, protestando non só contra as modificacións en si mesmas, senón contra o feito de que estas fosen realizadas sen un debate previo con eles. Así, o 6 de xuño de 2003, Xesús Ron, no nome da Sala Nasa, impugnaba varios puntos da convocatoria, coincidindo, en boa medida, coa reclamación que realizaba, mediante un oficio datado tres días despois, Baltasar Patiño, no nome de Matarile Teatro S.L. empresa xestora do Teatro Galán. Queixábanse, esencialmente, de que se reducía demasiado a porcentaxe mínima a xustificar como investimento en equipamento e por incrementar demasiado o número mínimo de días de exhibición, esixindo un 70% de teatro en galego e eliminando criterios anteriores de calidade e cantidade de programación. Alén diso, alegaban que se alterara arbitrariamente o sistema de puntuacións (beneficiando certas empresas, segundo eles), que se valoraba só a organización de festivais nos dous anos inmediatamente anteriores á convocatoria mentres algunhas salas tiñan traxectorias de máis de cinco anos organizando eses festivais e que estes eran orientados a públicos socialmente definidos. Pedían, por isto, a paralización dos convenios de colaboración para a súa discusión e posterior consenso co sector.

En 2005, este tipo de axudas, finalmente, experimentan un cambio substancial[262]. Esixindo un mínimo acreditado de 65 funcións por ano, e estabelecendo un balance retroactivo dun ano (e non de dous, como viña sendo habitual), o IGAEM estabelecía unha partida orzamentaria de 85000 € dos que unha soa sala non podería percibir máis de 30000 €, nunha cantidade proporcional ao número de semanas de actividade demostrada no ano anterior; ademais, no seu orzamento, podían xustificar ata un 20% destinado ás melloras técnicas e inmóbeis do local, melloras para as que era obrigatorio destinar, iso si, o 10% do orzamento. A novidade máis salientábel, con todo, era o peso que se lle concedía na convocatoria a aspectos empresariais (a especificación do equipo de xestión,

[262] Resolución da Xerencia do IGAEM pola que se aproban as bases da convocatoria de convenios de colaboración para o mantemento da actividade e programación de salas estables de teatro, danza e exhibición escénica en xeral durante o ano 2005.

fundamentalmente) e mais á programación, esixindo e valorando fortemente un "proxecto de programación" que demostraba o interese en apoiar, desde o eido público, eses espazos como ámbitos de programación que se sumarían, vía estabilidade, á opción itinerante que ofrecía unha rede, como vimos, en vías de reformulación. Engadíase, ademais, unha cláusula de inspección que avisaba do control ao que o IGAEM podía someter ás salas beneficiarias das axudas[263].

Mención á parte merécea a actividade difusión teatral xerada polas fundacións vencelladas a caixas de aforro (entidades xuridicamente denominadas "terceiro sector"[264]) que, en Galicia, ten unha fonda tradición. A diferenza das salas de iniciativa privada con compañía estábel, Caixanova e Caixa Galicia realizan unha programación na que posúe unha gran importancia o teatro definíbel coma *comercial* e na que o teatro galego non sempre é o protagonista. Sobre a actividade deste tipo de entidades, Héctor Pose (2006: 196) constataba

> cierto solapamiento dada la falta de coordinación de agendas culturales entre las diversas entidades; un manejo, a nuestro juicio inadecuado, de la política de precios; un condicionamiento negativo de la relación entre creadores y espectadores, pues los espectáculos que itineran por las provincias apenas disponen de un par de días de estancia en cada ciudad, dificulta la la fidelización de público; o un excesivo escaparatismo cultural […] que, entre otros valores inconscientes, por lo general, entiende que la excelencia artística casi siempre procede del exterior, en muy contadas ocasiones de la propia ciudad o del entorno próximo.

[263] Na última resolución, correspondente á convocatoria de 2007 as cantidades oscilaban entre os 15000 euros que recibía Teatro del Andamio, e os 34000 da Sala Nasa. A Sala Yago recibía 28000 euros, Ensalle, 21000 e Teatro Arte Livre, 18000.

[264] A súa actividade regúlase a través da Lei 49/2002, de Réxime Fiscal das Entidades sen Fins Lucrativos e dos Incentivos Fiscais ao Mecenado. A lei ofrécelles unha gamma ampla de deducción en relación co Imposto de Sociedades e dos tributos locais que trata de incentivar a actividade non lucrativa e a promoción do mecenado cultural, alén dun réxime fiscal especial para o IRPF e para os donativos en favor de determinados suxeitos. Na Lei 50/2002 de Fundacións, os fins culturais son considerados *ad aexemplum* como fins típicos dos intereses xerais que se esixen ás fundacións. En Galicia, é actualmente a Lei 12/2006 de 1 de decembro de Fundacións de Interese Galego a que regula as fundacións da súa competencia (BOE de 16 de xaneiro de 2007). O gasto en cultura das Fundacións é, aproximadamente, do 40% do gasto en cultura das Comunidades Autónomas, o cal pode darnos idea da importancia que poderían adquirir se se dese o caso de estender a súa actividade de mecenado cara ao teatro, dun xeito semellante ao que realizan en relación coa actividade dos artistas plásticos.

As caixas de aforro galegas, a través das súas fundacións e obras sociais, poñen en marcha un labor de programación nas cidades. Caixanova, posuidora dun teatro en propiedade, o vigués García Barbón, programa directamente neste espazo e, ademais, organiza xiras noutros teatros nas cidades galegas de Santiago, A coruña, Lugo, Pontevedra, Cangas, Vilagarcía, Narón e Ferrol, xerando unha especie de circuíto propio, centrado en compañías de renome ou en cabeceiras de cartel, e que se centra fundamentalmente en teatro de fóra de Galicia. A Fundación Caixa Galicia, pola contra, non explota directamente os seus espazos en propiedade, e distribúe espectáculos concretos, habitualmente visíbeis debido á súa comercialidade e só en moi contadas ocasións galegos, establecendo tamén un programa de convenios con concellos para a posta en marcha de liñas de programación concretas, fundamentalmente ciclos e festivais cos que colabora, aínda que sen programalos directamente.

Estas características obrígannos a constatar a práctica ausencia de mecenado no teatro galego, fórmula pola que poderían optar estas empresas posuidoras de teatros e con capacidade económica para xerar fortes campañas de programación, como demostran coa súa actividade a prol das compañías de ámbito nacional ou coa organización, a carón de certos concellos (Lugo, A Coruña e Vigo) de ciclos e festivais que actúan para elas coma imaxe de marca.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

5 As institucions profesionais

Acabamos de ver que os procesos de exhibición teatral son un elemento esencial para a difusión do teatro e, polo tanto, para a visibilización dos seus artífices. A exhibición, deste xeito, *media* entre os produtores e os consumidores permitindo que a comunicación teña lugar. Agora ben, non podemos esquecer, lembrando a Bourdieu, que no eido da produción, e xustamente debido ás loitas pola visibilidade e aos procesos de empoderamento dentro do sistema teatral, tódolos campos xeran unha serie de mecanismos que organizan a visibilidade e que facilitan as relacións dos produtores co campo do poder, así coma as tomas de posición dentro do propio campo cultural. Eses procesos, formando parte das *regras do xogo* do sistema teatral, adquiren lexitimidade na medida en que son capaces de *institucionalizarse* e de constituír, polo tanto, as súas propias organizacións que xestionan e poñen orde nas relacións *inter pares*, garantindo así o equilibrio do sistema teatral e as relacións intra e intersistémicas.

Esas institucións *inter pares* terán moito que ver na *loita* polo recoñecemento e a visibilidade entre os produtores, un recoñecemento e visibilidade que lles garantirá, en boa medida, as posibilidades de continuar na súa actividade e, por tanto, de integrarse no sistema teatral. Itamar Even-Zohar, ademais, insiste na necesidade de estudar estes procesos coma fondamente vinculados aos discursos de poder (Even-Zohar, 1990), mesmo cando os propios axentes negan o seu interese nese campo. Do mesmo xeito, o seu labor de produción será indisociábel das relacións que estabelecen tanto con outros produtores coma con outros axentes de campos adxacentes ao cultural. Isto é, cómpre analizar o seu *capital social* para determinar a medida na que o grupo adquire

lexitimidade entre os demais axentes do sistema para posicionarse en relación co poder e para expor os parámetros de adquisición de prestixio.

A acumulación de *capital social*, en boa medida, está relacionada coa capacidade dun sistema para xerar as institucións que visibilicen, dean unidade e identifiquen o seu ámbito de produción. Como sinala o teórico de Tel Aviv, un produtor pon en marcha unha serie de actividades que mesmo poden chegar a ser incompatíbeis entre sí[265] (Even-Zohar, 1990: 35-36), actividades que nos obrigan a entender o produtor coma o membro dun grupo ou comunidade de semellantes, "organized in a number of ways, and at any rate relating to each other no less than to their potential consumers". É así como, para Even-Zohar, os produtores fan parte dunha mesma *institución* e dun mesmo *mercado*.

A actividade grupal e social dos produtores non pode obviarse na explicación dos fenómenos artísticos, xa que, como indica noutro lugar (Even Zohar, 1999: 48),

> Los productores individuales normalmente no tienen un particular impacto en la cultura, en el sentido en que sus acciones no lideran un cambio o una modificación del repertorio cultural. Incluso cuando sus acciones han provocado dicho cambio, los productores suelen permanecer en el anonimato, nunca como parte de un poder capaz de imponer elementos nuevos en el repertorio. Por otro lado, existen ciertos individuos que se involucran en una producción de corte innovador y que, a veces en el seno de un grupo de productores similares, son aceptados —de manera establecida o *ad hoc*— como proveedores reales o potenciales de nuevos elementos. La actividad en cuanto grupo de estos productores, tanto en sus manifestaciones más evidentes como en las más sutiles, constituye un cierto tipo de «industria» cuyos productos compiten en el mercado con más fuerza que los productos sin identificación procedentes de productores casuales.

Quizais debido á conflitividade intrínseca ao seu medio e mais á constante necesidade de autonomía derivada da caracterización do sistema como emerxente, a actividade grupal dos produtores no sistema

[265] Os exemplos son ilustrativos no sistema teatral: un actor pode ser a un tempo dobrador, modelo de publicidade ou protagonista no audiovisual; ou, máis aínda, é posíbel dirixir unha compañía pública e manter unha compañía privada.

teatral galego tende a artellarse a través dunha concepción gremial que procura *protexer* a produtores, produtos e actividades de exhibición e distribución das adversidades do propio sistema, contribuíndo, ademais, á súa actuación unitaria como grupo. Deste xeito, os axentes de produción no sistema teatral galego aproveitan a súa visibilidade e a súa forza mesmo corporativista para asumir posicións de poder ante os outros sistemas do campo cultural e ante os produtores do sistema teatral alleos ao grupo ou situados nas marxes (evidentemente, o artellamento institucional do grupo persegue situarse no centro do sistema). Amósanse así coma grupo dominante e coma axentes con atribucións para o diálogo e interlocución, capaces incluso de exercer a *representatividade* de iguais a eles con menor visibilidade. En efecto, estas características sitúan esa acción mediadora e lexitimada de grupos claramente delimitados como *institucións* dentro do sistema teatral, artellándose, esencialmente, a través do *asociacionismo*.

Pierre Bourdieu (1985b: 724) ten sinalado que os axentes e os grupos de axentes se definen polas súas posicións relativas dentro do espazo social, de xeito que a formación de grupos definidos por un obxectivo común (tal é o caso de gremios ou asociacións), responde a unha vontade consciente de remarcar unha posición determinada, no noso caso, unha posición que facilita enormemente o estabelecemento de relacións co campo do poder político e o acceso ao espazo de toma de decisións que afectarán directamente á actividade definitoria do sistema: o teatro. Neste sentido, a constitución consciente e voluntaria de grupos sociais e culturais, seguindo a Bourdieu, non é outra cousa que unha apropiación, desde o capital social, doutras formas de capital:

> The active properties that are selected as principles of construction of the social space are the different kinds of power or capital that are current in the different fields. Capital, which may exist in objectified form—in the form of material properties—or, in the case of cultural capital, in the embodied state, and which may be legally guaranteed, represents a power over the field (at a given moment) and, more precisely, over the accumulated product of past labor (in particular over the set of instruments of production) and thereby over the

> mechanisms tending to ensure the production of a particular category of goods and so over a set of incomes and profits.

A posición, polo tanto, que un axente ocupa no espazo social terá que ver coa posición que ocupa nos diferentes campos sociais (o do poder, o económico, o cultural) e nos sistemas nos que desenvolve a súa actividade (o teatral), apropiándose da distribución de poderes en cada un deles e adquirindo, así, capital económico, cultural, social e simbólico, capitais que pode poñer ao servizo da súa integración nun grupo onde a acumulación de capital dos distintos membros se sumará en beneficio da adquisición de prestixio, recoñecemento e lexitimidade institucional.

Igual cás *clases* detectábeis no espazo social, os grupos definidos que atopamos nos campos artísticos non son tanto entidades *reais* prefixadas coma *espazos de relacións* (Bourdieu, 1985b: 725) nas que funcionan dinámicas de traballo, esforzos e loitas que se sitúan nun espazo e nun tempo concretos, en función dunhas circunstancias contextuais que as condicionan. A necesidade de visibilidade, isto é de obxectivar, publicar e mesmo facer oficial unha actividade de cuxa existencia non hai aínda conciencia colectiva e obxectiva (Bourdieu, 1985b: 729), é, evidentemente, un mecanismo de institucionalización fundamental nos procesos de emerxencia cultural e de lexitimación artística. Deste xeito, conséguese "a formidable social power, the power to make groups by making the *common sense*, the explicit consensus, of the whole group" (Bourdieu, 1985b: 729).

Efectivamente, facer explícito o *sentido común* do campo (qué é teatro, qué é teatro galego, quén son os axentes do sistema teatral galego...), é un paso fundamental para a *identificación* pública e social do mesmo, así como para o estabelecemento e acordo das *regras do xogo*. É así como a existencia de grupos e a procura do recoñecemento *inter pares* se nos amosa coma un factor importante non só no estabelecemento de estratexias de clasificación (estética, artística, económica) senón tamén nas mesmísimas dinámicas de conservación ou modificación da vida teatral, facendo prevalecer sempre os intereses dos membros do sistema,

de xeito que ningunha dinámica sexa perniciosa para o propio sistema ou o faga correr perigo de desaparecer.

5.1 A profesión teatral en Galicia

Noutros lugares deste traballo (2.2.1), calificamos como *precaria* a actividade do sector profesional do teatro galego, unha precariedade que incide directamente na súa conceptualización como grupo (mesmo coma clase), así coma nas dinámicas de produción teatral, difíciles por definición se pensamos nalgúns datos ofrecidos pola Fundación AISGE en 2004: no nivel estatal, máis da metade dos artistas intépretes en España non chegaron a recibir o salario mínimo interprofesional, só o 27% viviu exclusivamente da súa profesión, e un 2% non atoparon emprego, mentres que o 47% se dedicou ao teatro, quizais polas dificultades de contratación como asalariados e a relativa facilidade para emprender o risco de crear unha compañía con poucos custos iniciais e de explotación (Sanjiao, 2007: 137).

Alén diso, en Galicia, os traballadores do sector escénico non teñen un convenio laboral que regule ou palíe os efectos perversos das particularidades propias dun sistema emerxente sobre o seu traballo, de xeito que a súa actividade se ve regulada só pola súa observación nunha lei de 1985[266] que regula a súa integración e mailo carácter "especial" da súa cotización á Seguridade Social. Esas especificidades da cotización dos artistas e toureiros recollíanse no Real Decreto 2621/1986 e teñen que ver co modo de determinación das cotizacións en virtude da discontinuidade da súa actividade, de xeito que se prevén topes anuais en lugar de mensuais (coma para o resto dos traballadores), así como aspectos especiais para a súa xubilación anticipada.

Esta conciencia certeira de malestar laboral, en boa medida, vese incrementada en Galicia, como xa se dixo, polas condicións de

[266] Ley 26/1985.

produción e consumo ás que conduce o conflito cultural. Alén diso, o lento proceso de emerxencia do sistema teatral galego, coa consecuente falta de normalidade nas relacións entre os distintos axentes que o conforman (especialmente canto á distribución do produto entre os consumidores) ten consecuencias directas sobre a vida profesional e persoal dos produtores.

Cómpre non esquecer tampouco a importancia que ten o factor do consumo sobre a conformación profesional e institucional do teatro galego. Se o teatro, por definición, presenta unha caracterización deficitaria en canto ao económico (Lei de Baumol), este feito verase incrementado en Galicia pola ausencia duns públicos dos que é imposíbel agardar un sostemento do teatro galego. Isto, como dixemos, conduce a unha forte dependencia do mecanismo da subvención pública como sustento e garantía de continuidade das compañías galegas cuxos integrantes, por isto, se ven inmersos na inestabilidade laboral e no pluriemprego derivado dos altos ingresos que se perciben da actividade no sector audiovisual (dobraxe, cine, tv)[267].

Nun artigo sobre os oficios teatrais en Galicia, Santiago Prego (2007: 335) insiste no paradoxo existente nun eido artístico eminentemente artesanal como é o teatro que esixe unha especialización cada vez maior, á medida que a configuración do sistema se complica:

> Falar dos oficios teatrais en Galicia é falar dun sistema en configuración que cada vez se fai máis complexo, pero do que temos que ter en conta á hora de analizalo que a súa profesionalización e moi recente: apenas trinta anos. A división do traballo especializado acádase a partir dos anos noventa, no que o diñeiro […] posibilita —e esixe— que determinados profesionais se especialicen.

[267] Neste sentido, é interesante sinalar, como fai Santiago Prego (2007), que, en boa medida, a profesionalización no teatro galego procede da profesionalización do actor a través do seu traballo para o audiovisual coa chegada da dobraxe. Con todo, e tendo en conta que, no esquema do sistema teatral, non consideramos o actor por si só, senón a compañía (a carón do autor e do director de escena) coma principal instancia de produción no teatro galego, deberemos ter en conta a importancia que, para a profesionalización do teatro galego, adquire a conciencia ampla de grupo ou sector laboral no que existen diversas actividades, cuestión da que dá conta a preocupación por integrar nas primeiras asociacións a representantes das diversas actividades escénicas (actores, directores e técnicos) ou por crear, en sucesivos intentos, unha asociación de compañías.

Pero, en realidade, non se trata só dunha complexidade que proceda da minuciosidade coa que se vai definindo e artellando o sistema, senón da súa integración cada vez máis imprescindíbel nun *mercado* no que a definición laboral e profesional dos distintos "oficios" determinará a capacidade de acción da compañía coma unidade de produción dentro do sistema, así coma a súa posición e as relacións que sexa capaz de estabelecer cos demais axentes do sistema e mesmo con outros campos, nomeadamente, o do poder político ou o económico. Un exemplo pode resultar ilustrativo: á medida que se vai definindo progresivamente un minucioso sistema de subvencións, en relación coa institucionalización pública do teatro galego, o labor de produción (xestión, distribución, organización interna) nunha compañía faise cada vez máis necesario, pois deberá aumentar o tempo dedicado a ese tipo de actividades. Agora ben, como soster un incremento do persoal dedicado a un traballo non artístico en compañías cuxa estrutura é tradicionalmente artesanal? É nese momento que aparece a autoconciencia de profesionalización e de integración do teatro na cultura de mercado (mesmo na cultura comercial), coas necesidades que iso conleva.

Estas necesidades danse, por suposto, no nivel da propia compañía, especialmente no relativo á especialización de actividades profesionais dentro da mesma[268]. De feito, a definición como *profesional* dunha compañía ou dun traballador do sector teatral non terá que ver coa súa vontade artística, senón cunha serie de requisitos legais e fiscais que implican un criterio económico da profesionalidade. Daquela, sendo estritos con ese criterio legal, un profesional do teatro é o que está dado de alta no Imposto de Actividades Económicas no subepígrafe dedicado á súa actividade artística. Pero Francisco J. Sanjiao propón un criterio máis amplo e complexo, e, polo tanto, máis útil, para comprender a situación dos traballadores do teatro galego: un "criterio económico de

[268] "Mentres o teatreiro que monta unha compañía a título individual deberá facer de actor, director, iluminador, escenógrafo, montador, cobrador, xestor, promotor, distribuidor, e calquera outra tarefa necesaria, coa conseguinte perda de eficiencia na administración dos seus recuros, no caso das compañías formadas por varias persoas, cada un pode especializarse naquelas tarefas que lle resulten máis axeitadas, beneficiándose o conxunto da suma de capacidades de cada membro individual" (Sanjiao, 2007: 105).

profesionalidade". Isto é, para definir un profesional do teatro, haberá que ter en conta que a actividade teatral consiste para el nunha forma de emprego remunerado, aínda que tamén é unha actividade na que os integrantes da compañía aportan recursos co obxectivo de percibir unha rendibilidade económica (Sanjiao, 2007: 109):

> Os membros da compañía desenvolven na mesma o seu oficio de forma habitual, realizan un acto de investimento co que pretenden obter do seu traballo (ou da achega de calquera outro recurso físico ou financeiro) un salario ou renda que constitúe, en todo ou en parte, o seu medio de vida. Nas compañías non profesionais, a actividade teatral é unha actividade na que os participantes pretenden satisfacer necesiades lúdicas, educativas, culturais ou semellantes, xa que os seus membros non realizan a súa actividade como como un investimento, senón como un acto de consumo no que gastan os seus recursos propios.

Cómpre lembrar aquí que a rendibilidade simbólica derivada das dinámicas de produción e consumo nos campos artísticos discorre paralela á anterior, evidentemente, e constitúe un obxectivo case sempre primordial nas motivacións éticas e estéticas polas que alguén decide facerse profesional de teatro, pero que coincide en parte coas motivacións daqueles que non se dedican a esta actividade desde unha perspectiva profesional[269].

Pero interésannos máis as necesidades que xorden no sistema teatral, xa que a acción dos profesionais como grupo, necesariamente, ha de saír do espazo reducido da compañía para actuar na esfera pública e dialogar coas instancias do poder en procura de mecanismos que contribúan a que as compañías dean o paso do artesanal ao técnico, e a que, dadas as circunstancias, poidan posicionarse nun sistema teatral que

[269] Sobre a diferenza entre unha compañía profesional e outra afeccionada di Fransco J. Sanjiao (2007: 111): "A diferenza básica é que a compañía afeccionada desempeña a súa actividade cun modelo baseado nas achegas de bens e traballo voluntario sen contraprestación económica polos seus membros, co que reduce ó mínimo o que debe cobrar para continuar coa súa actividade. […] Un produtor afeccionado non ten intención de vivir do teatro (aínda que poida pensalo cara o futuro non afecta á situación nese momento) senón que o feito mesmo de facer teatro proporciónalle satisfacción. Obteñen ingresos noutras actividades e na medida do posible gastan parte do seu tempo e dos seus cartos facendo teatro, e non esperan recuperar os seus custos xa que asumen o pago realizado a cambio doutros beneficios non pecuniarios".

esixe delas a súa integración noutras dinámicas económicas, políticas, mercantís e humanas.

O nacemento de institucións de carácter asociativo será, en boa medida, o elemento que contribuirá a garantir a estruturación e posicionamento da profesión teatral en Galicia e, derivado disto, a servir de canle lexitimada para artellar tanto as relacións *inter pares* coma as relacións co campo do poder político, garantindo así as dinámicas propias do sistema teatral.

Cándido Pazó (1998), nunha "historia" do oficio de actor en Galicia, distinguiu entre os "tempos da vontade" (1965-1978), "tempos da vocación" (1978-1984), "tempos de oficio" e "tempos do talento" (1984-1998, distinguindo os segundos dos primeiros pola dedicación a outros campos da interpretación no sector audiovisual) e "tempos da formación" que, se ben en 1998 estaban por chegar, na actualidade, semellan chegados coa creación da ESAD de Galicia.

A "vontade" de profesionalización que detectamos na época Abrente (en concreto en 1978) é a que dá o pistoletazo de saída para o proceso definitivo de constitución do sistema teatral en Galicia. Así, os procesos anteriores (época das Irmandades, por exemplo), desde o noso punto de vista, tamén neste tipo de institucións deberán ser considerados antecedentes ou elementos dun "protosistema" só parcialmente instituído e, por tanto, incompleto en canto ás dinámicas e factores necesarios para podermos considerar a existencia dun sistema totalmente definido. É por isto polo que, antes de Abrente, non podemos falar de profesionalización en sentido estrito, xa que non se trata dunha dinámica derivada dunhas condicións sistémicas nas que a necesidade de definir "profesionais do teatro" (máis alá de artesáns ou máis alá de soportes dun ideario ou proxecto identitario) devén da existencia dun mercado, duns consumidores e dunhas dinámicas de institucionalización que sosteñan un sistema de valores, un canon e un repertorio conscientemente formado.

A profesionalización no teatro galego, por tanto, é un xesto consciente cara á constitución do propio sistema (non derivada del),

mesmo poderiamos dicir que se trata dun proceso *planificado* que procura as vantaxes da institución de *grupos* que comentamos arriba.

O seu percorrido como proceso, igual ca outros no sistema teatral galego, é tamén o percorrido cará á súa institucionalización, que chegará relativamente cedo (1984) coa creación das primeiras asociacións (fito fundamental para Pazó) e dos premios derivados da visibilidade da profesión como grupo (*vid. supra*). Neste sentido, Santiago Prego (2007: 339) é claro:

> Sería inxusto por tanto darlle o mesmo tratamento aos oficios teatrais no período anterior á chegada da democracia que aos mesmos oficios cando empezaron a existir as axudas ao teatro en galego, a Rede de Teatros e Auditorios, as casas de cultura nas vilas e barrios das cidades, os Circuítos Culturais, os convenios da Deputación, os teatros restaurados polo MOPU, etc.

Ou sexa: a profesión teatral en Galicia muda cando no sistema teatral incide unha rede institucional, e, polo tanto, tamén os profesionais, co fin de posicionarse e lexitimarse en pé de igualdade co resto das institucións, se institucionalizan a través das asociacións, "gremios de oficios" para Prego, un termo afortunado que nos achega á concepción do grupo profesional como *clase* que actúa dentro dun sistema determinado, no noso caso, o teatro.

Pero que implica a profesionalización e agrupación gremial dos teatreiros en canto aos mecanismos de produción, consumo e mercado no sistema teatral galego? Implica, fundamentalmente, unha definición empresarial do concepto de produtor, coma "un sinónimo do concepto de empresa ou empresario teatral" de xeito que, máis alá de *creador*, os produtores son grupos de inviduos que "mediante o emprego dos recursos necesarios e especialmente co seu traballo, tempo e coñecementos, teñen como obxecto da súa activiade a realización de obras de teatro" (Sanjiao, 2007: 104).

Desde esta perspectiva, entender o feito teatral desde o mundo da empresa, dá conta das implicacións e necesidades dos profesionais do teatro en calquera espazo, condicións ás que deberemos engadir en

Galicia as derivadas da conflitividade sociocultural. Isto é: os parámetros que os obrigan a reaccionar como grupo unitario desde o que exercer unha forma de *poder*.

Cando falamos de profesión ou de sector teatral, por tanto, estamos a referirnos ás condicións mercantís, económicas e laborais nas que esta actividade artística ten lugar; unhas condicións, ademais, que determinan fortemente as dinámicas do sistema e que, á súa vez, se ven condicionadas por este nas súas circunstancias contextuais (o conflito, por exemplo). Estas condicións, que afectan directamente ao sustento vital dos produtores, son as que xeran a necesidade de acción grupal dos mesmos dentro do sistema teatral, nunha sorte de necesidade de sindicarse que, no eido da produción do sistema teatral funciona como unha fórmula de visibilidade e como unha ferramenta para a toma de posicións e para a relación coas institucións do teatro público, esencialmente co IGAEM.

Algunhas das iniciativas institucionais levadas adiante na historia recente do teatro galego tiñan que ver con propostas e suxestións procedentes de ámbitos asociativos, do mesmo xeito que non se podería comprender a emerxencia institucional do sistema teatral galego sen a acción dos profesionais como grupo máis ou menos artellado nas accións que deron lugar á fin das Mostras de Ribadavia, á aparición da EDG ou á creación do CDG, por exemplo.

Por tanto, a mediación *inter pares*, que é propia dos procesos de institucionalización grupal, en termos de Bourdieu, vese superada en Galicia pola acción institucional das estruturas asociativas como entidades que tratan de incidir no sistema teatral dotándose das propiedades e responsabilidades vertidas sobre os axentes culturais como salvagardas da propia identidade e existencia do teatro galego, nun cometido semellante ao das institucións teatrais derivadas do poder político que, sen dúbida, procede da concepción do teatro coma servizo público en tanto que *habitus* do campo, excedendo deste xeito a acción gremio-sindical deste tipo de institucións, a primordial en sistemas normalizados. É por isto polo que as actividades procedentes da *clase*

profesional do teatro galego teñen un elevado carácter institucional (comunicados, publicacións, congresos, convenios) e polo que a miúdo proceden dela as iniciativas canonizadoras (premios, por exemplo).

5.2 As asociacións profesionais de teatro en Galicia

5.2.1 Primeiras iniciativas. Asociación Profesional do Teatro Galego

Como a maior parte das accións intitucionais do sistema teatral galego, tamén as asociacións profesionais parten da etapa Abrente. É lóxico se temos en conta que é no marco das Mostras de Ribadavia onde ten lugar o caldo de cultivo que propicia o xurdimento dun estado de opinión sobre o teatro galego que *anima* a actividade teatral ata que xorden, entre as compañías habituais do festival, as primeiras que dan o salto á profesionalización.

A presenza de axentes profesionais en Ribadavia leva consigo unha profunda reestruturación dos parámetros laborais e cualitativos desde os que medir o incipiente teatro galego moderno. Por unha banda, xorde o problema de cómo distinguir teatro afeccionado de teatro profesional. Por outra, faise necesario definir a posición que han de ocupar eses novos axentes do sistema teatral galego. Xa desde eses primeiros momentos, a actuación unitaria dos profesionais se encamiña a asumir unha posición institucional que asuma non só a propia creación e continuidade do sistema, senón tamén as iniciativas, accións e organismos teatrais que, naquel momento previo á creación do Estatuto de Autonomía, habería que propor ás instancias políticas que se encargarían de pór en marcha a institucionalización política e pública do teatro galego. O vencello co poder político, por tanto, máis alá do gremial, está xa no xerme do xurdimento das primeiras asociacións.

Non esquezamos, ademais, que nos achamos nun momento de esplendor do asociacionismo como fórmula de acción cultural derivada directamente da falta de liberdade durante o franquismo. A propia Mostra de Ribadavia era organizada por unha asociación cultural, Abrente, que decidiu centrar a súa actividade na promoción do teatro galego.

Foron os debates e liortas causadas pola definición profesional do teatro galego durante as Mostras Abrente de 1979 e 1980 as que deron lugar á iniciativa de crear un organismo que dese unidade aos profesionais e, deste xeito, os visibilizase, os lexitimase como interlocutores ante os poderes político e económico e, sobre todo, que os estabelecese como líderes no campo cultural e no sistema teatral. Era un primeiro intento de toma de posición.

Nunha monografía sobre esta época (López Silva & Vilavedra, 2002: 138-139), analizabamos estas circunstancias e concluïamos que eses debates foron os que conduciron á celebración na compostelá Casa da Parra, a fins de outubro de 1980, dunha reunión na que participarían membros de diversas compañías coa intención de analizar en profundidade a situación do teatro galego xusto despois da que sería a derradeira Mostra Abrente. O resultado máis inmediato foi o acordo para crear a Asociación Profesional do Teatro Galego[270] [APTG]. A súa primeira iniciativa foi realizar unhas Xornadas de Estudo do Teatro Galego que tiveron lugar no Albergue da Mariña de Sada entre o 24 e o 26 de outubro do mesmo ano, só un mes despois da derradeira Mostra Abrente de Ribadavia. Alí constituíuse formalmente a asociación e decidiuse pór en marcha unha serie de iniciativas relativas á actividade do sector, como é, por exemplo, o fixamento e prezos por exhibición ou a reclamación de subvencións á Dirección Xeral do Teatro.

Serían obxectivos da Asociación, segundo relataba Eduardo Alonso (1981), o seu primeiro presidente[271], os seguintes:

---

[270] "[…] xa que logo, paradoxalmente, a morte de Abrente sería a semente que faría agromar de vez o futuro da profesión teatral en Galicia" (López Silva & Vilavedra, 2002: 139).

[271] Naquela primeira directiva estarían tamén María Barcala (secretaria), Laura Ponte (tesoureira), Santiago Montenegro (vogal), Xosé Bieito Álvarez (vogal), Miguel Pernas (vogal) e Gonzalo Uriarte

- Dominio polos profesionais do teatro dos medios de produción.
- Consecución dunhas condicións dignas para o desenvolvemento do teatro público: contratos, salas, novos espazos, itinerancia, horarios, etc.
- Defensa do salario mínimo interprofesional e da seguridade social. Relacións coa Administración central e local e coas institucións galegas non administrativas.
- Relacións cos medios de comunicación e cos distintos estamentos culturais e artísticos, nacionais e internacionais.
- Alternativas teatrais para radio, televisión e cine.
- Influencia no medio editorial galego.
- Publicación dun boletín anual ou semestral.

Tendo en conta estes aspectos, podemos decatarnos da posición que ambicionaba a recén creada Asociación, especialmente no relativo á relación cos medios de comunicación, editoriais ou estamentos nacionais e internacionais. Isto é: as institucións dos sistemas colindantes co teatral. A normalización social e laboral da profesión, por tanto, era fundamental para acadar os dereitos fiscais e de seguridade social dos traballadores do sector das artes escénicas (non só do teatro, senón tamén de cara ao cine, a radio e a televisión), pero tamén era unha fórmula útil para visibilizarse e converterse en grupo de referencia de todo un teatro e posicionarse en espazos de poder.

Na orde do día daquelas xornadas[272], recollíanse, por títulos, todos eses ámbitos de interese: asociación profesional, aspecto laboral dos traballadores do teatro galego, administración central, administración local, institucións culturais, alternativa cine-radio-tv e medios de comunicación, a Mostra do Teatro Galego e as relacións entre grupos profesionais e non profesionais. Estaban representadas as principais compañías daquel momento, todas elas profesionais: A Farándula e

(vogal.)

[272] Manexamos as actas e informes das xornadas, do arquivo persoal de Eduardo Alonso.

Artello, de Vigo, Mari-Gaila e a cooperativa Teatro do Estaribel, de Santiago, e Luís Seoane e Troula, da Coruña[273]. Non perdamos de vista que, entre os "observadores", estaba o Grupo de Teatro Tagallo, Jaime Fernández Cid e Luís Álvarez Pousa quen, como xa indicamos, seria o Director Xeral de Cultura que crearía o CDG, influído, dun xeito ou doutro, polos debates e decisións tomadas nestas xornadas de traballo.

A posta en marcha daquela primeira Asociación Profesional de Teatro sería o guieiro de actividade das xornadas. Unha definición clara de qué é profesional ("toda persoa física que traballe en Galicia e que teña o teatro como única profesión e principal medio de vida") sería a que guiaría tódalas accións derivadas da Asociación, das cales unha das principais sería a que ten que ver co aspecto laboral, comprometéndose ao traballo sobre a responsabilidade de Seguridade Social, os modelos de contrato, os cachés, etc.

Con respecto ás peticións que a Asociación faría á Administración Central, alén dos comentarios arredor do pago de impostos, estas centrábanse esencialmente na contemplación do teatro galego nas subvencións estatais e a consideración de Galicia nos circuítos e campañas teatrais do Ministerio de Cultura. O acordo da acta da Ponencia, na nosa opinión, demostra ás claras a posición institucional como interlocutora co poder político que a Asociación procuraba para si mesma, insistindo, ademais, na que será ata a actualidade a gran teima dos profesionais do teatro galego: a resolución dos déficits do teatro desde a subvención pública:

> 1.Negociación dos acordos desta ponencia dunha maneira directa co Director General de Teatro.
>
> 2.Dado o abandono no que estiveron inmersos os grupos profesionais galegos dentro dos presupostos da Dirección General de Teatro, abandono que trouxo como consecuencia que istes grupos teñan na actualidade un déficit acumulativo de unha media de 435.000 ptas., esíxese do Ministerio que: se faga inmediatamente cárrego dos

[273] Estaban presentes Cándido Pazó, Xosé Vieito Álvarez, Santiago Montenegro, Ernesto Chao, Rosa Álvarez, Manolo Lourenzo, Suso Medal, Antonio Simón, Gonzalo Martín, Rosa Delgado, María Barcala, Xavier Lourido, Xulio Lago, Eduardo Alonso, Luma Gómez, Laura Ponte, Roberto Vidal Bolaño, Miguel Insua e Bernardo Corral.

déficits actuais de todos os grupos de Teatro, mediante subvención directa e inmediata.

3.Esiximos locais de traballo para os grupos pertencentes ás Delegacións de Cultura que non estén utilizadas [*sic*.] en ben público.

4.Esiximos a negociación inmediata de isas deudas que o ministerio aínda ten con algún dos grupos de teatro galegos.

A acta da Ponencia sobre Administración Local, incide no mesmo aspecto, estabelecendo como reclamacións dos profesionais a través da súa Asociación un incremento dos orzamentos destinados á política cultural e, especialmente teatral, así como o aumento de espazos e salas e, finalmente, que "se revisen as formas tradicionais de axuda ao teatro […] artellando outras que poidan garantir […] unha programación periódica regular de actos teatrais, así como unha racionalización das axudas económicas". Nesas propostas tamén se contemplaba un esquema básico de programación[274], e unha serie de peticións aos concellos relativas aos parámetros de actuación en relación cos hábitos teatrais (non gratuidade das funcións, mellora das condicións dos locais, reserva de orzamentos para teatro nas comisións de festas). Por último, tal como se decidira nunha mesa de traballo cos partidos políticos, a APTG faise cargo da decisión dos grupos, daquela aínda non instituídos en asociación, para a redacción dunha Moción a prol do teatro galego que os partidos defenderían nos concellos e deputacións.

A Quinta Ponencia, referida ás "Institucións Culturais", estabelecía as responsabilidades que deberían asumir as que, naquel momento, consideraban as institucións a debater na configuración do sistema teatral galego: as "agrupacións culturais" e un "Centro Nacional do Teatro Galego" que aínda non se creara e cuxa creación fora proposta e debatida en Ribadavia. Pero a APTG, aparentemente, tomaba partido en contra da creación do Centro, segundo recollían nas conclusións da Ponencia que xa citamos no capítulo 3.4.2.2 (*vid. supra*).

[274] Unha función mensual en cada concello de 10000 a 25000 habitantes, dúas funcións mensuais nos concellos de 25000 a 60000 habitantes e cinco funcións mensuais nos cncellos de máis de 60000 habitantes.

Cómpre sinalar que boa parte do informe desta ponencia, comentando as funcións que debían asumir as institucións culturais galegas en materia teatral, incide de maneira moi especial nos aspectos patrimoniais e didácticos en relación coa "conservación e o estudo destes materiais, como unha parcela máis do noso patrimonio", nunha proposta moi semellante á que a EDG facía a Teatro do Estaribel no seu proxecto institucional e que, de feito, a entidade coruñesa levou adiante na súa actividade finalmente desvencellada de Teatro do Estaribel (*vid.* 3.4.1.3). Para este fin, a APTG facía un chamamento a outras institucións culturais galegas, encomendándolles responsabilidades de tipo investigador, docente ou documental[275].

A APTG, consciente do filón laboral presente no incipiente audiovisual galego, tamén realizaba nestas xornadas unha serie de propostas á industria cinematográfica[276], á TVG[277] e á radio. Alén diso, propoñían á dirección da TVG a creación dun programa semanal de información cultural cunha sección fixa de información teatral, proposta de atención que tamén se estendía aos xornais e ás radios.

Interésanos salientar que a APTG, dun xeito ou doutro, se entendeu a si mesma como continuadora de Abrente no relativo á responsabilidade de difusión e promoción do teatro galego (velaí, novamente, unha perspectiva non gremial), de xeito que se responsabilizaba da organización dunha Mostra do Teatro Galego para 1981 que se celebraría en Santiago de Compostela e continuaría as Mostras Abrente, tanto no relativo á exhibición coma á opinión e reflexión sobre o feito teatral a través de mesas de traballo. Manteríase, ademais, a existencia dun concurso de textos e mais un concurso de proxectos de montaxe para un clásico universal. No festival, que

[275] Concretamente, a Real Academia Galega, a Fundación Barrié de la Maza, a Universidade, a Fundación Otero Pedrayo, o Instituto Padre Sarmiento, o Museo do Pobo Galego, o Museo de Pontevedra, o Seminario de Sargadelos, o Mosteiro de Poio, o Instituto de Estudos Ourensáns Padre Feixoo, a Fundación Penzol, o Colexio de Arquitectos de Galicia e o Seminario de Estudos Galegos.

[276] Cupo do 75% de actores galegos para as películas producidas en Galicia e do 25 para as rodadas no territorio galego, así coma o estabelecemento da normativa de contratación a través da APTG

[277] Un centro de produción para Galicia e a dedicación do 80% da programación aos dramáticos galegos a través da filmación dos espectáculos teatrais galegos e a través da produción específica da TVG, nunha normativa de contratación que tamén se reservaba a Asociación.

organizarían A Farándula e Artello, a intención era mostrar tódolos espectáculos producidos polo teatro galego na temporada 1980-1981, exhibición que se completaría coa mostra do proceso de traballo e mais a realización dun arquivo documental dos mesmos. Alén diso, aparecía xa entre os obxectivos iniciais unha tentativa importante de distribución, estabelecendo contactos con programadores de diversas entidades no propio contexto da mostra[278]. A idea era paliar desde a APTG os déficitis na difusión do teatro galego que, co tempo, serían obxectivo fundamental das institucións públicas coma o CDG e, algo despois, o IGAEM. A Mostra, finalmente, non chegou a levarse adiante.

Esta primeira asociación, de tan ambiciosos obxectivos, non prosperou. Cómpre, con todo, vencellala a outras iniciativas que tiveron lugar no eido estatal, como por exemplo a creación, en 1985, da Unión de Actores, ou en 1986, da Asociación de Productores, segundo Cimarro (1997: 20), as dúas primeiras agrupacións do sector con fins tanto organizativos coma reivindicativos. Uns fins que, en Galicia, non só se puxeran en marcha con anterioridade, senón que, como vimos de ver, pretendían estabelecerse coma unha auténtica alternativa institucional á propia política cultural galega, como demostra a creación da Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena en 1985, e da que falaremos a continuación.

Unha das súas primeiras accións é, xustamente, a creación dunha Asamblea de Actores, Directores e Técnicos do Teatro Galego, que se implica no proxecto de lei para a creación do IGAE, presentando as súas correspondentes emendas (*vid.* 3.4.3.2) entre as que destaca, xustamente, a esixencia de participación nos órganos reitores do organismo autónomo para a política teatral en Galicia. É no ano seguinte, en 1988, cando no marco do Primeiro Encontro do Teatro Profesional celebrado en Ferrol (vid. Bibliografía) que xa foi citado noutros momentos deste traballo, se volve ao tema do asociacionismo, insistindo na utilidade e necesidade dunha asociación que agrupe os profesionais do teatro galego, baixo a conciencia, en realidade, de que o desacordo contribuía

[278] O orzamento calculado para toda a actividade era de 7.040.000 ptas.

negativamente á proxección institucional dos artífices do teatro en Galicia.

Neste contexto, un capítulo sobre "O individuo diante da profesión" daba conta dun estado da cuestión que derivaba, directamente, da percepción dunha serie de mudanzas que estaban a afectar fondamente á condición profesional do teatro galego e, especialmente, á relación de cada un destes profesionais co resto do grupo e, en consecuencia, á súa posición dentro do sistema teatral. Tratábase da repercusión no panorama escénico do traballo no sector audiovisual e a conseguinte incorporación aos escenarios de novos traballadores xa non vencellados tradicionalmente co teatro. Neste estado de cousas, unha Asociación de Autores [sic], encargada de realizar as reflexións sobre o asunto, sinalaba (VVAA, 1991: 94):

> Se no seu día a profesión se organzou a través de fórmulas federativas aglutinantes de grupos e compañías privadas —e sen desbota-lo feito de que os colectivos hoxe en funcionamento ou os que se creen nun futuro adopten este sistema ou similares para a resolución dos seus problemas a nivel de entidades de producción— o esquema non é válido á hora de vencellar no interior dunha organización a persoas cun só denominador común: a súa actividade teatral como profesionais. Na procura dun organigrama axeitado para as novas condicións demandadas, preséntanse tres camiños diferentes, candanseu coas súas propias particularidades:
>
> a)Comités asamblearios
>
> b)Organización sindical
>
> c)Asociación profesional do sector

Esta última opción foi a que pareceu máis axeitada aos autores do informe, pois, dun xeito ou doutro, tratábase dunha proposta organizativa que podía englobar tanto a organización asamblearia coma o traballo sindical. Os comités parecíanlles unha opción dificilmente totalizadora cando se trataba de dar unidade a todo un sector. Pola súa banda, os sindicatos centrarían a organización grupal exclusivamente no aspecto laboral, sendo que os profesionais non querían renunciar, en realidade, á capacidade institucional máis abarcadora que pode permitir

unha infraestrutura asociativa, con atribucións moito máis amplas. Non hai, malia todo, ningunha referencia á experiencia previa, fundamental, que fora a APTG.

Eran varias as liñas de actuación que se propuñan para unha asociación (VVAA, 1991: 95-96). En primeiro lugar, procurábase o recoñecemento público, "diante da Administración", dun organismo encargado de "dignifica-la profesión definindo claramente as súas características e consolidación dentro dunha sociedade […] onde a asunción de roles específicos a nivel de actividade profesional, se deixa moitas veces en mans da improvisación". En segundo lugar, pretendían incidir, conscientemente, na "elaboración das políticas teatrais", buscando tamén as condicións de traballo que se requerían daquela. En terceiro lugar, nun obxectivo máis sindical, desexaban marcar "pautas de actuación […] diante das distintas ofertas de traballo", seguindo especialmente a cuestión económica vencellada coa actividade. Seguidamente pretendían xerar un "debate interno" entre os asociados que permitise realizar un seguemento crítico continuo da profesión e das súas relacións coa sociedade. En quinto lugar, unha asociación permitiría "estar relacionada coa mesma actividade a nivel estatal e internacional, buscando sempre a relación con outros profesionalis na defensa duns intereses comúns a todos". En sexto lugar, propúñanse como obxectivo a "mellora da calidade profesional" a través de actividades de formación, nun contexto no que non existía unha escola que formase profesionais da escena. Sétimo, o concepto de asociación permitiría integrar os valores da democracia e a solidariedade no trato entre os profesionais. E por último, unha asociación permitiría amosar a profesión como un axente unitario con visibilidade para manifestarse "ante os problemas concretos dunha comunidade de vida".

Todos estes aspectos, correspóndense con características das institucións que serven para a visibilización e lexitimación do grupo *inter pares*:

1. Autolexitimación dentro do grupo e cara ao resto do sistema.

2. Intervención no campo do poder político.

3. Intervención dentro do sistema teatral.

4. Autocrítica que garanta a mobilidade no centro do sistema.

5. Procura de relacións intersistémicas.

6. Estabelecemento dos criterios para a canonicidade a través da autoformación.

7. Estabelecemento das *regras do xogo* do sistema e o *hábitus*, dotado da vocación ética presente nos conceptos de democracia e solidariedade.

8. Cohesión.

Non debe pasarnos desapercebido o feito de que, tanto a asemblea de profesionais que presentaba un informe sobre o IGAE (vid. 4.2.3.2) coma algunhas reflexións deste Primeiro Encontro do Teatro Profesional de 1988, teñen en conta que, é "profesional" do teatro galego todo aquel que estabelece o eido escénico como a súa actividade laboral principal, e aí teñen cabida máis oficios ca o actoral ou a dirección.

Avelino González (2006: 250), de feito, non dubida en afirmar que "la madurez asociativa coincide con la madurez profesional" no teatro galego, e por iso, cando por fin se asenta e ten continuidade unha asociación profesional no sistema teatral galego, esta terá a intención de incluír tódolos oficios, técnicos incluídos. É por isto polo que, para Avelino González, "la AADTG es el fenómeno más importante sucedido en el teatro gallego hasta hoy en día". Fóra hipérboles, é verdade que o nacemento dunha asociación profesional definitiva, dalgunha maneira, culmina un proceso institucionalizador, derivando ao propio sector como grupo as posibilidades de mediación con outros campos da sociedade e da cultura que ata entón estaban centradas no eido político-público.

5.2.2 Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena de Galicia

5.2.2.1 Breve historia da Asociación

A Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena de Galicia [AADTEG][279] nace en 1985 , un ano despois da creación do CDG, e animada por algúns dos que xa presenciaran a creación da APTG. Asistían á reunión pola que se constituía a asociación Ernesto Chao, Gonzalo Martín Uriarte, Carolina Valcárcel Vázquez, Francisco Xavier Rodríguez Lourido, Juan José Ramonde, Francisco J. Lorenzo Torres e Mª Luísa Soto Meijomenze, a acta de constitución era escueta:

> En Santiago de Compostela, a 21 de maio de 1985, reunidos os relacionados ao marxen, todos eles actores profesionais, as 12 horas nun local público da citada cidade, acordan constituír a "ASOCIACIÓN DE ACTORES DE GALICIA".
>
> Para ilo acordan por unanimidade otorgar de maneira provisoria e temporal hasta á definitiva constitución legal da antedita asociación para levar a cabo tódolos trámites que elo poidese implicar, a representación de tódolos asistentes as persoas con responsabilidades concretas que se citan a continuación:
>
> Gonzalo Martín Uriarte – Presidente da Xunta Directiva.
>
> Ernesto Chao Pino – Vicepresidente.
>
> Xavier Rodríguez Lourido – Tesoureiro.
>
> Mª Luísa Soto Meijomenze – Secretario.
>
> E para que a presente Acta de Constitución produza os seus oportunos efectos en orde á consecución dos fins propostos, se firma a presente na cidade e data arriba indicadas.

Esta primeira directiva ten como obxectivo principal a redacción dos primeiros estatutos que, finalmente depositan o 28 de xuño do

[279] Empregamos esta denominación porque foi a que máis se prolongou no tempo. Somos conscientes de que se manexou tamén "Asociación de Actores de Galicia" e, na actualidade, "Asociación de Actores e Actrices de Galicia".

mesmo ano, un mes despois da constitución da asociación[280]. A asociación nace cun límite orzamentario de 250.000 ptas., teito que se eliminará nas sucesivas modificacións dos estatutos.

Os primeiros estatutos da AADTEG, xa definen a mesma coma un organismo profesional, definindo "actor" desde o punto de vista da imaxe. Un actor, por tanto, será aquel que "empregue fundamentalmente a súa propia imaxe", de xeito que quedaba bastante restrinxidos os requisitos para poder asociarse. Actores eran, segundo o Artigo 6º, os que "no momento da creación da Asociación sexan reconocidos maioritariamente como profesionais", os titulados nunha Escola Superior de Arte Dramática oficial ou "Aqueles que non cumprindo ningún dos requisitos anteriores, podan demostrar con 'curriculum' e o aval de dez socios as súas actividades profesionais".

No Artigo 5º, estabelecíanse as finalidades da AADTEG:

> a)Agrupar os actores para a defensa dos seus intereses e do teatro.
>
> b)Asesoramento e xestión ós seus asociados mediante as accións xurídicas necesarias, de todas aquelas cuestións de traballo cooperativo, social, profesional, fiscal, sobre a propia imaxe ou calquera outra cuestión relacionada ca profesión do asociado. Sempre que aparezan cuestións de orde laboral, ben individuais ou colectivas, a Asociación poderá actuar coordinadamente coas centrais sindicais de clase.
>
> c)Captación de traballo para os seus asociados.

Vemos, logo, que as finalidades dunha asociación que nace cando xa está posto a andar o mecanismo institucional público e político do sistema teatral galego son moito máis sindicais e gremiais ca representantivas, lexitimadoras ou visibilizadoras, ficando en primeiro plano a acción *inter pares* e nun segundo plano a toma de posicións e de decisións no ámbito amplo do sistema teatral.

O funcionamento da Asociación, tal como se definía no Primeiro Encontro do Teatro Profesional, ofrecía un modelo mixto, que combinaba o carácter asambleario presente nas competencias dunha

[280] O anuncio cos estatutos aparece no DOG do 16 de xullo de 1985.

Asemblea Xeral (Artigo 17º), con importantes atribucións como a selección da Xunta Directiva ou a aprobación dos orzamentos, así como a resolución de recursos, e a actividade dunha Xunta Directiva encargada da xestión máis pura.

En abril de 1989 prodúcese a primeira modificación importante dos Estatutos, coincidindo cunha nova Xunta Directiva[281] e co desexo de incluír entre as súas finalidades unha de orde axencial: a captación de traballo para os seus asociados. É nese momento no que se propón un cambio na denominación da Asociación que implica a ampliación da mesma a outras categorías profesionais: a dos directores e a dos técnicos de escena. É neste momento que a Asociación de Actores se converte en Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena, asumindo en si mesma toda a actividade profesional relacionada, principalmente, co teatro. Co paso do tempo, a medranza do sector audiovisual fará necesario que a actividade da asociación, como protectora das reivindicacións laborais da profesión, se oriente progresivamente á defensa do estatuto laboral dos profesionais (esencialmente dos actores) neste sector. De feito, será nunha modificación aos estatutos que ten lugar en Asemblea Extraordinaria en xuño de 1998, que se especificarán as atribucións das vogalías en función de áreas de responsabilidade. Así, xurdirá unha Vogalía de Audiovisual, pero tamén unha de Prensa, unha de Ensino e, finalmente, outra de Teatro. Vogalías que se amplían en decembro de 2002 a unha Vogalía de Audiovisual e outra de Técnicos. Nese ano, a AADTEG contaba xa con 233 membros.

Na actualidade, unha nova modificación volveu a AADTEG ás súas orixes. En 2006 modificouse novamente a estrutura da Asociación, converténdose, exclusivamente, en Asociación de Actores e Actrices de

[281] Presidiría Miguel Pernas e sería Vicepresidente Avelino González; secretaria, Rosa Álvarez, Tesoureira Luz Gómez Rodríguez e vocais, Gonzalo M. Uriarte, Eduardo Alonso e Cándido Pazó. Eran socios, naquel momento, ademais, Rosa Álvarez, Margarita Fernández López, Vicente Montoto, Diego Varela Salgado, Luísa Soto, Xosé Olveira "Pico", Ernesto Chao, Mabel Rivera, Rebeca Montero, Manuel Pombal, Rosa Hurtado, Santiago Montenegro, Luísa Veira, Xosé M. Vázquez, Matilde Blanco, Susana Dans, Santiago Prego, Felisa Manzano, María Barcala, María Bouzas, Inma A. Souto, Xosé M. Rabón, Xulio Lago, Mercedes González Castro, Xosé López Soto, Manuel García Areoso.

Galicia [AAAG], de xeito que as finalidades da mesma, definitivamente, fican coa actual redacción do Artigo 5º dos Estatutos:

> a)Agrupar os actores, actrices, directores e directoras de Galicia para a defensa dos seus intereses profesionais.
>
> b)Asesoramento e xestión ós/ás seus/súas asociados/as mediante as accións xurídicas necesarias, de todas aquelas cuestións de traballo cooperativo, social, fiscal, sobre a propia imaxe ou calquera outra cuestión relacionada coa profesión do asociado. Sempre que aparezan cuestións de orde laboral, ben individuais ou colectivas, a Asociación poderá actuar coordinadamente coas centrais sindicais de clase.
>
> c)Captación de traballo para os seus asociados.
>
> d)Accións xerais de fomento das artes escénicas e audiovisuais dirixidas ó conxunto da sociedade galega, mediante iniciativas de sensibilización e difusión (campañas informativas, foros de encontro, publicacións periódicas, etc.), de formación de públicos (cursos, charlas, xornadas), de apoio ao teatro e o cine, e de investigación sobre a situación do sector.
>
> e)Elaboración de propostas de mellora, modernización e racionalización das políticas culturais en Galicia, particularmente de aquelas que afectan de forma directa ós sectores da escena e o audiovisual en Galicia.
>
> f)En xeral, calquera actividade que contribúa a estimular as prácticas e os consumos escénicos e audiovisuais en Galicia, a vertebrar, afianzar e proxectar o sector galego da escena e do audiovisual dentro e fóra da Comunidade Autónoma de Galicia, e todo tipo de iniciativas conducentes a incrementar a captación de fondos no sector por vía do patrocinio, mecenazgo e esponsorización.

A ampliación das finalidades dá conta, tamén, dunha reivindicación da posición da Asociación coma algo que vai máis alá do puramente laboral-sindical e que se erixe en institución capacitada para o fomento das artes escéncias, as iniciativas de difusión e formación de públicos así coma o apoio específico a actividades concretas coma a investigación, de xeito que se atribúe, así, as accións xerais que, como vimos, son propias das organizacións que asumen unha capacidade institucional dentro do sistema teatral.

Vemos, así, como a progresiva complexidade do sistema teatral fixo necesaria a especialización dos espazos asociativos, xa que as posicións, necesidades e reivindicacións dos profesionais dos distintos "oficios", non son as mesmas. Unha Asociación de Actores e Actrices, por tanto, agrupa os profesionais cuxa posición oscila entre o sistema teatral e o audiovisual (no sentido no que Santiago Prego sinalaba a progresiva complicación do asociacionismo en Galicia), mentres que a actividade dos directores de escena, especificamente teatral, asumiría as necesidades do afianzamento e normalización da actividade teatral en Galicia como empresa, atribuíbel á Asociación de Compañías, da que falaremos. Os técnicos de escena, moi recentemente, en abril de 2006, crearon unha asociación específica para eles chamada Galatea.

5.2.2.2 A posición institucional da AADTEG

Son dúas as accións que amosan a posición institucional da AADTEG: os Premios María Casares e as súas publicacións, especialmente a revista *Escaramuza*. A través deses dous elementos de proxección pública, a Asociación non só adquire visibilidade no medio teatral, senón que tamén asume a súa capacidade canonizadora *inter pares* (os premios) e exerce o debate e a opinión como mecanismos desde os que artellar a súa relación con outros campos culturais, políticos ou económicos (a través da revista). Cómpre engadir a estes, tamén, a realización dun *Catálogo de Actores e Actrices de Galicia* tanto en papel coma *on line* a través do que a Asociación canaliza a finalidade de "captación laboral", poñéndoo a disposición dos axentes económicos e produtores teatrais, pero moi especialmente audiovisuais. A súa vontade de reflexión e crítica sobre o sistema teatral é aprezábel, tamén, en diversos folletos, publicacións e actividades, entre os que quixeramos destacar a organización, desde novembro de 2005, das xornadas "Cidadanía e teatro" (AAAG, 2006 e 2007) e a publicación en 1990 do documento *Necesidade dunha política teatral*, opúsculo que xorde da inquedanza de percibir que, nas institucións políticas dedicadas á materia cultural, "non

hai metas, nin obxectivos a cumprir, nin proxectos que leven a algún punto, nin plans que seguri desenvolvendoano tras ano cara a novos obxectivos". O documento, realizado con intención de facer unha proposta de goberno ao recén creado IGAEM (velaí a vocación institucional e mediadora da asociación), facía un percorrido por tódolos aspectos a xestionar desde as políticas teatrais, a modo de plan ("A producción institucional", "A formación", "A producción privada", "Rede de teatros públicos", "Os festivais e as mostras", "A organización admiistrativa", "Os medios de comunicación públicos" e "Os presupostos económicos"), e incluíndo un cálculo orzamentario[282].

Os Premios María Casares foron convocados desde 1997 para que, a modo de Academia, a profesión premiase os mellores espectáculos do ano. Convócanse anualmente e a súa entrega ten lugar sempre no Día Mundial do Teatro (27 de marzo) nunha gala no teatro Rosalía de Castro da Coruña, concello que colabora na actividade.

Os premios, mecanismo canonizador de primeira instancia, tratan de abarcar tódalas actividades ou oficios escénicos: maquillaxe, vestiario, iluminación, música orixinal, adaptación ou tradución, texto orixinal, escenografía, actor secundario, actriz secundaria, actor protagonista, actriz protagonista, dirección e espectáculo. Tamén se concede un Premio de Honra Marisa Soto que trata de recoñecer unha traxectoria persoal na profesión ou o labor de promoción do teatro.

O sistema de elección dos premios consiste actualmente no voto directo dos asociados á AAAG, aos que se suma o dereito a voto que se concede a personalidades de relevancia no mundo do teatro, críticos, estudosos e xestores que contribúan, dalgún xeito, a aumentar o censo de participantes e outorgar así máis obxectividade aos premios. Nunha primeira fase, considéranse candidatos tódolos espectáculos estreados entre o 1 de xaneiro e o 31 de decembro do ano anterior, de xeito que unha primeira rolda de votacións procura recoller os finalistas (5 nas

[282] En realidade, trátase dun opúsculo editado pola AADTE e datado en outubro de 1990 no que, a pesar de que non figura nome de autor ningún e que na última páxina se declara que foi aprobado pola Asamblea Xeral da asociación, o certo é que se trata do mesmo texto que Eduardo Alonso elaborara dous anos antes para os *Primeiro Encontro do Teatro Profesional* (Alonso, 1991).

categorías de interpretación e 3 nas demais) a través dunha papeleta na que cada votante debe realizar a selección e escribila por orde, orde que servirá á Comisión Organizadora dos Premios para outorgar puntuacións. Na segunda rolda de votacións, unha vez seleccionados os finalistas entre os candidatos con mellores puntuacións, os mesmos votantes deben elixir entre eles aquel a quen propoñen para o premio.

Este sistema de votación, suxeito habitualmente ao debate debido á baixa participación nas votacións, non sempre foi posto en marcha para a selección dos premiados. Durante as tres primeiras convocatorias, era un xurado composto por profesionais e especialistas quen elixía os premiados, nunha decisión que non sempre contaba co beneplácito dos profesionais. Isto é, ese xurado non estaba lexitimado pois non contaba coa aprobación do sector, que consideraba os premios, xustamente por proceder da súa institución de grupo, coma un mecanismo de recoñecemento *inter pares*. O sistema máis asemblario, malia os debates, foi o que triunfou finalmente, nunha tentiva constante de ampliar o censo, como demostra, por exemplo, a acta da Asemblea Xeral da AADTE do 22 de xullo de 2003 na que se fala da necesidade de ampliar o censo porque "nestes momentos non é todo o transparente, plural e xusto que debera", e engádese:

> Parte da Asemblea opina na contra de que realmente esa ampliación poidese ser beneficiosa, polo que esixe que a ampliación sexa concretada en colectivos completos coas persoas físicas que o integran e non a título arbitrario e da Xunta Directiva.

Unha rápida ollada á nómina de premiados pode levarnos a observar cómo a canonización *inter pares* que funciona desde a institución da profesión teatral en Galicia, coincide, grosso modo, cos criterios de canonicidade que, como estudamos noutro lugar (López Silva, 2004a: 289-296), funcionan no sistema teatral galego en elementos como a traxectoria da compañía, a representatividade histórica do director, a canonicidade literaria previa, a forte presenza do CDG, ou a proxección exterior dos produtores.

Así, podemos comprobar que os directores premiados ao longo das sucesivas convocatorias non son, en ningún caso, nin descoñecidos nin noveis, senón que todos eles acreditan unha longa traxectoria que, en varios deles, se remonta aos anos de formación do propio sistema teatral en Ribadavia. Así, Xulio Lago, premiado en tres ocasións, está presente no panorama teatral galego desde fins dos anos setenta, igual que Roberto Vidal Bolaño ou Cándido Pazó, ao tempo que Ánxeles Cuña representa a unha das compañías con traxectoria máis constante, Sarabela, que tamén acapara múltiples premios noutras modalidades. Teatro do Noroeste a compañía indefectibelmente vencellada ao nome do seu fundador, Eduardo Alonso, persoeiro presente tamén nas principais accións institucionalizadoras do teatro galego é, seguramente, a máis premiada nos María Casares en conxunto.

Os nomes dos actores e actrices premiados nas diferentes categorías, así, coinciden tamén con traxectorias estábeis e de prestixio (Rosa Álvarez, Laura Ponte, Elena Seijo, Susan Dans, Fernando Dacosta, Pico, Luís Tosar, Xan Cejudo, Artur Trillo, Josito Porto, Gonzalo G. Uriarte...), un prestixio vinculado a miúdo coas compañías para as que traballan, pero ao que non é alleo o éxito no audiovisual (Pico ou Luís Tosar son casos paradigmáticos).

Mención á parte merécena os textos orixinais premiados, nos que aprezamos tres nomes que, como veremos, tamén serán os habitualmente recoñecidos noutros premios especificamente literarios: Gustavo Pernas, Roberto Vidal Bolaño, Quico Cadaval, José Luis Prieto e Eduardo Alonso. A eses tres hai que engadir os nomes de José Luis Prieto e Eduardo Alonso, o primeiro destacado desde a Escola Municipal de Narón e cunha intensa actividade escénico-literaria recoñecida tamén con dous Max (recoñecemento ao que se suma a Profesión galega), e o segundo, un histórico do teatro ao que, entre moitos galardóns escénicos, fundamentalmente como director, se lle recoñece tamén a faceta literaria.

A través da lista de premiados, albiscamos tamén os parámetros do recoñecemento a outros oficios escénicos. Así, Baltasar Patiño e

Roberto Vidal Bolaño son os artistas máis premiados canto á iluminación. O primeiro é tamén recoñecido no apartado de Escenografía, onde tamén Paco Conesa (co que chega a compartir un premio *ex aequo*) aparece recoñecido en varias ocasións. No apartado de vestiario, é Carlos Alonso quen foi premiado en máis ocasións.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Premios María Casares

	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007
Espectaculo	A noite das Tríbades	Anxeliños	Qui pro quo	Cyrano de Bergerac	O lapis do carpinteiro	Sexismunda	Animaliños	Así que pasen cinco anos	Fobias	Tío Vania	A raíña da beleza de Leenane
Director	Xulio Lago	Cándido Pazó	Evaristo Calvo	Ana Vallés	Ánxeles Cuña	Cristina Domínguez	Roberto Vidal Bolaño	Ánxeles Cuña	Xulio Lago	Cristina Domínguez	Xulio Lago
Actriz protagonista	Casilda García	Mercedes Castro	Patricia de Lorenzo	Susana Dans	Rosa Álvarez	Elena Seijo	Laura Ponte	Maxo Barjas	Rosa Álvarez	Anabel Gago	Luísa Merelas
Actor protagonista	Gonzalo Uriarte	Josito Porto	Fernando Dacosta	Pico	Fernando Dacosta	Roberto Vidal Bolaño	Pico	Artur Trillo	Roberto Leal	Xan Cejudo	Luís Tosar
Actriz secundaria	Mónica García	Belén Constenla	Nuria Sanz	María Bouzas	Belén Constenla	Susana Dans	Mónica García	Sonia Rúa	Susana Dans	Marián Bañobre	Anabel Gago
Actor secundario	Serxio Pazos	Evaristo Calvo	Víctor Mosqueira	Fernando Dacosta	Pico	Jostio Porto	Xavier Estévez	Xavier Estévez	Toño Casais	Jouse García	Gonzalo Uriarte
Música Orixinal	Bernardo Martínez	Banda da NASA	Fran Pérez, Piti SAnz	Bernardo Martínez	Piti Sanz	Rodrigo Romaní	Fran Pérez	Fran Pérez	Bernardo Martínez	Antón Pulido, Caramuxo	Bernardo Martínez
Adaptación / Tradución		Carlos Blanco, J. Porto, C. Pazó	C. Campo, Celso Parada	Quico Cadaval	Á Cuña, B. Muñoz, F. Calleja	Á Cuña, B. Muñoz, F. Calleja	Quico Cadaval	Ánxeles Cuña	Quico Cadaval	Alexandra Koss	A. González, O. Nogueira
Texto Orixinal	Gustavo Pernas	Roberto Vidal Bolaño	Roberto Vidal Bolaño	Cándido Pazó	Roberto Vidal Bolaño	Quico Cadaval	Roberto Vidal Bolaño	Varios (*Bicos con lingua*)	José L. Prieto	Cándido Pazó	Eduardo Alonso
Escenografía	B. Patiño / P. Conesa (*ex aequo*)	Baltasar Patiño	Suso Costa, Pablo Otero	Peter Botazzi	Suso Costa	Paco Conesa	Carlos Alonso, Chévere	Suso Díaz	Baltasar Patiño	La Faust und Volk	Paco Conesa
Iluminación	Eduardo Alonso	Baltasar Patiño	Baltasar Patiño	Baltasar Patiño	A. Cuña, S. Díaz, A. R. Macías	Suso Díaz	Roberto Vidal Bolaño	Baltasar Patiño	Baltasar Patiño	Baltasar Patiño	E. Alonso / O. Mas (ex aequo).
Maquillaxe	Carmela Montero	Carmela Montero	Carmela Montero	C. Couto, R. Fidalgo	Quique Martínez	Carmela Montero	Carmela Montero	Fanny Bello	Dolores Centeno	Paloma Ucieda	Carmela Montero
Vestiario	Suso Montero	Isabel Vazquez	Carmela Montero	Gilda Bonpresa	Carlos Rodríguez	Carlos Alonso	Carlos Alonso	T. Seoane / C. Alonso (ex aequo)	Carlos Alonso	C. Alonso / R. Díaz (ex aequo)	Paco Conesa

Fonte: Elaboración propia a partir de datos da AAAG

O Boletín da Asociación nace en xullo de 1990 con forma de folleto que, co paso do tempo, se converterá en revista. A finalidade coa que nacía era expresada nas palabras iniciais:

> Esta publicación pretende ser un novo veículo de aglutinación e contacto entre todos os membros da profisión, entre os asociados en primeira instáncia e os non asociados se así o desexan.

A folla informativa non atoparía continuidade e, tras anos de inconsntacia, nace unha publicación que o substitúe, *Escaramuza,* actualmente unha revista cuadrimestral dirixida por Comba Campoy e Santi Prego, que trata de pulsar a actualidade teatral tanto desde unha perspectiva autorreferencial, isto é, sobre os problemas e debates do sistema teatral galego, coma desde unha perspectiva máis xeral, con artigos sobre aspectos estéticos, económicos e sociais que atinxen o teatro. Cada número, por isto, xira en torno á un tema monográfico, e mantén seccións fixas, fundamentalmente instrumentos da asociación, como espazos informativos sobre a actualidade da xestión teatral ou decisións políticas e económicas que atinxen á actividade profesional dos socios. Alén diso, unha sección de entrevistas trata de achegarse a tódalas personalidades do sistema teatral galego (creadores, críticos, programadores, xestores), estabelecendo desde a súa propia voz a posición que ocupan no campo teatral. A nómina de colaboradores é ampla, e non só se reduce aos socios da AAAG, procurando, así, visibilizar a actividade da asociación e ampliar o seu capital social.

5.2.3 Asociacións de Compañías. Outros espazos asociativos escénicos e literarios

As primeiras noticias dunha asociación especificamente orientada a agrupar as compañías teatrais remóntanse a comezos dos anos 90, concretamente en 1994, ano no que os representantes dunha

"Asociación de Compañías Profesionais de Teatro" se reúne co presidente do IGAEM, segundo se recolle nunha acta do 27 de abril dese ano. Trátase dunha asociación, con todo, da que non volvemos ter noticia ata 2002, ano no que se funda ASCIPROTEGA.

A acta fundacional da asociación data do 20 de febreiro de 2002, un momento que coincide, non por casualidade, co aumento de interese polos aspectos audiovisuais na AADTEG, ficando as necesidades e a visibilidade dos axentes de produción especificamente teatral (compañías e directores de escena, esencialmente) nas marxes da asociación máis influente do panorama teatral. Así, nun primeiro momento, asócianse á ASCIPROTEGA as principais compañías que operaban en Galicia daquela[283], nun xesto unificador que non pasou desapercebido nin á prensa[284] nin aos propios artífices da asociación. A ASCIPROTEGA tivo na súa primeira xunta directiva a Francisco Viéitez como presidente, Belén Quintáns como vicepresidenta, Artur Trillo, como secretario, e Xosé Manuel Rabón e Pablo Suárez como vogais. O funcionamento interno de ASCIPROTEGA era, igual ca no caso anterior, asambleario, derivando a xestión executiva á devandita Xunta Directiva, que se renovaría cada tres anos.

As finalidades de ASCIPROTEGA, segundo se sinalaba no artigo 6º dos seus estatutos, non eran desemellantes das habituais noutras asociacións, como por exemplo a propia AAAG, pero amosaban xa unha conciencia de capacidade institucional que dá conta das necesidades iniciais polas que xorde a idea de crear a asociación:

> a)A representación, defensa, xestión e promoción dos intereses económicos, profesionais, sociais e culturais dos seus asociados. Podendo para tal fin intervir e participar na celebración de

[283] Asistían á reunión fundacional: Francisco Javier Deive (Caroza Teatro S.L), Rita Cabezas (Rara Avis), Belén Quintáns (Teatro do Aquí), Xosé Manuel Rabón (Librescena), Gabriel Penabade (Quinquilláns), Elena Benito Illana (Teatro de Adro), Pablo Suárez (Teatro Buratini), Artur Trillo (Producións Teatrais Talía, S.C.) Eduardo Alonso (Teatro do Noroeste, S.L), Sonia Rúa (Ningures Producción), Ánxela Mª García Abalo (Ancora Producción, S.L.), Fernando Dacosta (Sarabela, S.L.), Ernesto Chao (Lagarta, Lagarta, S.L.), Xosé Penabade (Volta e Dalle), Gloria Rico (Casahamlet), Francisco Xavier Viéitez (Nordesía Producións, S.L.)

[284] Nunha reportaxe sobre a asociación publicada no portal culturagalega.org dicíase o 25 de setembro dese ano "só hai rexistrados 17 compañías, entre as que están case todas as "históricas", das preto de setenta que conforman a realidade teatral galega".

> negociacións, convenios, pactos e contratos administrativos, fiscais, privados, públcios, laborais e sindicais, así como na tramitación de conflictos colectivos en representación dos seus asociados.
>
> b)Fomentar a consolidación e continuidades das compañías profesionais, promovendo todos aqueles servicios de carácter colectivo e asistencias que a Asociación acorde para o cumprimento dos seus fins.
>
> c)Organizar e fomentar todo tipo de estudos e actividades que redunden en beneficio dos seus asociados e da actividade teatral profesionalizada.
>
> d)Para o cumprimento dos seus fins, a Asociación poderá adherirse e participar en organismos de carácter local, autonómico, estatal, europeo e internacional que aglutinen a entidades similares á Asociación e defendan os mesmos intereses. Adquirir e posuír bens e contraer obrigas con suxeición ás normas.
>
> e)Mediar e dirimir nas cuestións e conflictos habidos entre os seus asociados, a petición dunha das partes e sempre que ditas cuestións estean na esfera de acción da Asocaiación.
>
> f)Como finalidade xeral, a asociación tenderá a impulsar tódalas iniciativas e actividades relacionadas coa defensa e potenciación do teatro, a lingua e a cultura galegas.
>
> g)Todas aquelas iniciativas que se deveñan dos seus obxectivos e fins establecidos nestes estatutos.

O punto a), así, amosa a conciencia de que a asociación nace como entidade coa capacidade para *mediar* entre distintos axentes e posicións tanto do sistema teatral como doutros campos da esfera pública, unha mediación que a capacita como representante do colectivo profesional teatral, máis concretamente do sector de produtores que denominamos compañías. Isto demóstrase máis en concreto nos puntos d) e e), nos que a ASCIPROTEGA se autocapacita e lexitima como interlocutora válida. Do mesmo xeito, o punto c) amosa unha conciencia institucional clara, tratando de fomentar actividades que van máis alá das puramente gremiais e asociativas, como por exemplo a investigación. Lembremos que xa nos estatutos dunha institución que nace como tal por definición, o IGAEM, se encontra un punto semellante, vocación

institucional pura que aquí se ve corroborada con outro obxectivo claramente debedor do espírito legal que anima as institucións do teatro público, o punto f), no que a asociación, máis alá de aspectos de carácter gremial ou sindical, semella nacer con vocación de servizo público.

Porén, ASCIPROTEGA, malia nacer con forza (incluso mediática), non consegue pórse en marcha totalmente nin levar adiante ningunha actividade. É por isto polo que o 21 de decembro de 2005, a asociación convoca unha reunión cunha única orde do día: "Fundación, refundación, unificación ou creación de unha asociación profesional de compañías ou productoras de teatro e danza profesional de Galicia"[285]. Tratábase de reformular ASCIPROTEGA co fin de que os seus obxectivos non fosen exclusivamente teatrais e abarcase un espectro amplo de axentes de produción do que podemos considerar espectáculos en vivo. Na acta desa xuntanza, o presidente da Asociación, Francisco Viéitez, recoñecía que, por "determinados problemas na directiva", ASCIPROTEGA non funcionara, alén de que "a Administración non tivo en conta suficientemente á asociación". Por isto, a directiva propuña aproveitar a existencia xurídica de ASCIPROTEGA e o interese do novo xerente do IGAEM (Miguel Martín) en que esta se desenvolvese, conscientes, unha vez máis, da capacidade institucional dunha Asociación que conta coa lexitimidade necesaria entre os profesionais como para servir de interlocutora, especialmente, co campo do poder político. Agora ben, esa lexitimidade só podería acadarse se ASCIPROTEGA ampliaba o seu espectro de socios e se consideraba a posibilidade de incluír dentro dela o maior número posíbel de entidades asociadas, de xeito que abarcase máis posicións do sistema teatral. Esa vontade abarcadora vese claramente nunha declaración realizada polos representantes de Teatro do Noroeste, que consideraban que "non conseguiu xenerar unha ideoloxía clara que si se debe procurar plantexar coa nova aosciación", cuestión á que se engadía que "os obxectivos si acadados por ASCIPROTEGA que se consideran útis

[285] Asisten: Teatro de Ningures, Teatro Buratini, Fulano, Mengano e Citano, Disque Danza, A Factoría Teatro, EmeDous, Nordesía Teatro, Títeres Cahirulo-Sala Yago, Nova Galega e Danza, Artello Teatro, Teatro do Noroeste, Teatro del Andamio, Ballet Studio, Teatro da Betarda, Monicreques de Kukas, Chévere-Sala Nasa (xustifican ausencia: Budumbú Producións, Caramuxo Teatro, Espello Cóncavo, Teatro Galileo, Teatro Bruto, Novedous Teatro).

para o futuro é todo o traballo burocrático e lexislativo xa establecido para a institución".

Efectivamente, en 2002, a partir da estrutura previa de ASCIPROTEGA, nace unha nova asociación de compañías, Escena Galega, que abarca todo o sector das artes escénicas galegas. Por isto, os novos estatutos desta asociación, aprobados definitivamente aínda en xaneiro de 2008[286], afirman que se poderán integrar en Escena Galega

> aquelas empresas e empresarios individuais que, legalmente constituídos, teñan como actividade fundamental a produción de *toda clase de espectáculos escénicos*, soliciten o seu ingreso na Asociación e acepten cumprir o contido dos presentes estatutos, así como a normativa de réxime interno que chegado o seu momento se aprobe. *[cursiva miña*[287]*]*

As finalidades desta segunda reformulación da asociación de compañías camiñan cara a un obxectivo moito máis sindical e gremial, ao estilo da AAAG, que non desbota, tampouco, a autoconciencia institucional que caracteriza desde o principio esta asociación, aínda que, nesta ocasión, defendendo a noción de profesionalidade (como se amosa no punto c), por exemplo):

> a)A representación, defensa, xestión e promoción dos intereses económicos, profesionais, sociais e culturais dos seus asociados. Podendo para tal fin intervir e participar na celebración de negociacións, convenios, pactos e contratos administrativos, fiscais, privados, públicos, laborais e sindicais, así como na tramitación de conflitos colectivos en representación dos seus asociados.
>
> b)Fomentar a consolidación e continuidade das empresas de artes escénicas, promovendo todos aqueles servizos de carácter colectivo e asistencias que a Asociación acorde para o cumprimento das súas fins.

[286] En trámite de publicación no DOG durante a redacción definitiva desta Tese.

[287] O artigo 9, de feito, especifica que as actividades escénicas indispensábeis para ser socio son "a produción ou distribución de espectáculos teatrais de danza, títeres, ballet, pantomima, músico-dramáticos, ou calquera outra manifestación escénica, nos dous anos anteriores á data de solicitude de ingreso".

> c)Organizar e fomentar todo tipo de estudos e actividades que redunden en beneficio dos seus asociados e da actividade das artes escénicas profesionalizada.
>
> d)Para o cumprimento das súas fins, Escena Galega poderá adherirse e participar en organismos de carácter local, autonómico, estatal, europeo e internacional, que aglutinen a entidades similares e defendan os mesmos intereses. Adquirir e posuír bens e contraer obrigas con suxeición ás normas.
>
> e)Mediar e dirimir nas cuestións e conflitos habidos entre os seus asociados, a petición dunha das partes, e sempre que ditas cuestións estean na esfera de acción da Asociación.
>
> f)Como finalidade xeral, a Asociación tenderá a dar pulo a tódalas iniciativas e actividades relacionadas coa defensa e potenciación das artes escénicas, a lingua e a cultura galegas.
>
> g)Todas aquelas iniciativas que se deveñan dos seus obxectivos e fins establecidos nos presentes estatutos.

Actualmente, Escena Galega está en fase de expansión, segundo os seus representantes, aínda que non conta máis ca con dez compañías asociadas, nalgúns casos con escasa relevancia[288], número que semella inapropiado para levar adiante a súa vocación representativa e institucional, nun panorama coma o galego no que existe case un centenar de compañías e no que a asociación que segue aglutinando a boa parte dos profesionais é a AAAG.

No espazo teatral galego operan na actualidade outras asociacións dedicadas a outras áreas escénicas limítrofes co teatro, asociacións que, nalgúns casos, xurdiron do pulo asociativo e institucionalizador inicial (tal é o caso de UNIMA, Unión Internacional da Marioneta, que recala en Galicia nos oitenta), ou que xurdiron da especialización dos oficios teatrais e, por tanto, das novas necesidades, reivindicacións e tomas de posición que se xeran á medida que o sistema adquire complexidade institucional e normalidade funcional.

[288] Títeres Viravolta, Títeres Cachirulo, The Pinga Teatro, Teatro Galileo, Teatro do Noroeste, Teatro do Morcego, Teatro del Andamio, Teatro da Betorda, Teatro Buratini e Teatro Bruto.

Así, en 2006, os técnicos de teatro crean un espazo asociativo propio e desvencéllanse da AADTEG que, como xa dixemos, a partir dese momento, pasan a ser, simplemente, AAAG e a integrar só actores e algúns directores. Nace así GALATEA (Asociación de Técnicos de Escena e Audiovisual de Galicia). Dela aínda se segrega, en xaneiro de 2007 a sección de técnicos audiovisuais, que crean a ATEGA (Asociación de Técnicos de Galicia do Audiovisual).

En relación coa reestruturación das relacións e tomas de posición ás que obriga a complexidade progresiva do sistema, cómpre ter en conta as consecuencias que ten sobre o espazo teatral galego o estabelecemento de relacións intersistémicas, fundamentalmente co teatro español. Neste sentido, destaca a Asociación de Directores de Escena de España [ADE], na que se integra un total de quince axentes do sistema teatral galego, fundamentalmente directores de escena, pero tamén intérpretes e críticos ou teatrólogos[289].

Neste sentido, é de salientar o feito de que os axentes de produción propiamente dita (directores de escena e intérpretes) figuren a carón de axentes para a canonización e institucionalización (críticos) nunha asociación de carácter estatal, espazo onde actúan en común, priorizando deste xeito a vocación unitaria do sistema teatral e a toma de posición conxunta co obxectivo de visibilizar e institucionalizar as relacións entre o sistema teatral galego e o español, obviando, na medida do posíbel, as loitas polo poder e as dinámicas de canonización dentro do sistema galego. A ADE ofrece instrumentos útiles para eses obxectivos a través dunha publicación propia, a revista *ADE Teatro*, que se publica trimestralmente desde 1985, e os congresos, que se celebran anualmente en distintas localidades.

Recentemente, en outubro de 2006, a ADE materializou o recoñecemento ao sistema teatral galego a través dunha serie de accións

[289] Actualmente, da lista de socios, adheridos, dramaturxistas, teatrólogos, deseñadores ou socios honorarios, rescatamos os seguintes nomes: Dorotea Bárcena, Ánxeles Cuña, Manuel Guede, Xulio Lago, Manuel Lourenzo, Cándido Pazó, Gustavo Pernas, Xosé Manuel Rabón, Carlos Alonso, Manuel Areoso, Afonso Becerra, Xosé Manuel Pazos, Margarita Santos Zas, Damián Villalaín; finalmente, figura Roberto Vidal Bolaño como socio falecido. Un dos máis importantes teatrólogos de Galicia, Manuel F. Vieites, é ademais, subdirector da *Revista ADE Teatro*.

dotadas dun capital simbólico que dá conta da posición que o sistema teatral galego adquire con respecto a un espazo central do sistema teatral español como é ADE, e que dá conta, tamén, da relación intersistémica que se produce, polo de agora, no eido do canónico e académico. En primeiro lugar, os premios ADE recoñecían a *Revista Galega de Teatro* cunha medalla honorífica, celebrando, ademais, o seu congreso anual, cos actos que o integran, en Galicia. En segundo lugar, a Asociación dedicou o número 112 da súa *Revista ADE Teatro* ao teatro galego. É significativo o que se di na introdución ás páxinas monográficas, "El teatro en Galicia", de Juan Antonio Hormigón (2006: 21):

> Galicia ha creado una escena propia, con unas características tangibles, ha impulsado un entendimiento particular en las relaciones de la cultura con el territorio, ha promovido reflexiones en torno a la formación teatral, etc. Todo ello constituyen las tareas específicas que Galicia propone, que deben ser conocidas para que aprovechen a otros muchos. Aquella ansiedad de los galleguistas de antaño y de muy diferente índole, que soñaban con que su tierra no fuera preterida en el concierto español, que se pusiera coto a los abusos y la pobreza y se afrontaran sus problemas seculares, no es posible formularla hoy con idénticos argumentos. Galicia no está postrada sino en pie, con una potencia que a mí siempre me ha sorprendido. Lo que necesita, como todos, es gobiernos ilustrados, solventes y honrados, que hagan que fructifiquen tantas potencialidades como allí existen. Este monográfico dedicado al teatro en Galicia, es una muestra de todo ello, de su diversidad y de sus afanes, también de lo que se hizo mal y de lo mucho que se espera. Estamos convencidos que la armonía que supone la colaboración de tantos colegas y tan diversos, será fuente propiciadora de un debate constructivo.

Alén diso, a progresiva normalización conduce tamén a que as reivindicacións gremio-sindicais dos profesionais da escena como axentes de produción no sistema teatral adquiran, co tempo, un cariz máis laboralista ca reinvindicativo, e máis defensivo cara aos dereitos profesionais e fiscais dos traballadores ca cara ás necesidades da profesión teatral galega de xeito abstracto. É neste matiz onde podemos situar o Sindicato Galego do Espectáculo, unha sección de Comisións

Obreiras creada co fin de servir como ámbito de axuda e asesoramento laboral aos traballadores das artes escénicas e o audiovisual.

A heteronomía do sistema teatral a respecto do literario amosa como consecuencia inmediata que un dos "oficios" do primeiro, o de autor ou dramaturgo, coincida co principal factor de produción no segundo (o escritor), de xeito que este grupo específico dentro do sistema teatral actúa tamén no literario, a través da súa acción en asociacións de escritores como pode ser a Asociación de Autores en Lingua Galega [AELG] ou no Pen Clube galego (admitido no Pen Clube Internacioal no seu 53º Congreso, celebrado en Maastrich en 1989), entidade á que se accede por invitación, e non por asociación voluntaria, de xeito que a presenza de autores teatrais non é significativa da súa vontade asociativa, pero si do seu recoñecemento no espazo literario. Así, o Pen Clube galego conta coa presenza de dous autores teatrais, Manuel Guede e Cándido Pazó, aos que podemos engadir dous novelistas con incursións no xénero dramático, Suso de Toro e Manuel Rivas. Euloxio R. Ruibal, integrante tamén do Pen Clube, foi elixido en 2005 membro da Real Academia Galega, unha institución na que a escasa presenza de dramaturgos é habitual desde a súa creación.

A Asociación de Escritores en Lingua Galega [AELG], fundada en 1980, conta na actualidade con 339 socios. 28 son autores dramáticos[290]. Entre as súas actividades, que priorizan esencialmente a poesía, atopamos a presenza do teatro, desde 2006, nos premios da AELG aos mellores libros do ano, que incorporaron na edición dese ano o estabelecemento de categorías por xéneros literarios[291], resultando

[290] Computamos este número revisando a lista de asociados e considerando "dramaturgo", os autores que publicaron algún texto dramático, aínda que esta non sexa a súa actividade fundamental. Á AELG están asociados algúns dos autores dramáticos máis representativos do panorama teatral galego (Manuel Lourenzo, Francisco Pillado, Gustavo Pernas, Miguel Sande, Euloxio R. Ruibal, entre outros), pero chama a atención a ausencia dalgún dos autores máis premiados do sistema teatral, coma Roberto Salgueiro, Imma A. Souto, Cándido Pazó ou Rubén Ruibal, por exemplo, autores que, a carón da súa actividade teatral teñen unha intensa actividade dramática e que cumpren o requisito de ter un libro publicado con ISBN, necesario para ser socio da AELG. Un dramaturgo, Euloxio R. Ruibal, é socio honorífico da AELG, debido a que exerceu como presidente entre 2000 e 2004.

[291] Nas edicións de 2003, 2004 e 2005 os socios debían votar un só libro, que en ningún caso pertencía á literatura dramática. Así, os gañadores foron a obra *Xoana*, de Marica Campos en 2003, *Ancoradoiro*, de Xosé María Álvarez Cáccamo en 2004, e *Territorio da desaparición*, de Miguel Anxo Fernán Vello en 2005.

gañadores Manuel Lourenzo por *Nouturnos* en 2006, e Gustavo Pernas por *Medidas preventivas* en 2007. Manuel Lourenzo tamén foi galardoado en 2007 coa letra E (galardón propio da Asociación), nun recoñecemento a toda a súa traxectoria artística.

Entre as actividades da AELG non se recolle ningunha especificamente teatral ou intencionadamente orientada ao xénero dramático, cousa que explica, dalgunha maneira, o baixo índice de asociación de autores dramáticos a esta entidade. Alén diso, a caracterización do autor como produtor no teatro galego (*vid. supra* 2.2.1.1) como alguén máis especificamente vencellado ao eido escénico ca ao puramente literario, explica, xustamente, a falta de actividade destes produtores en asociacións que promoven os xéneros tradicionalmente canónicos na literatura galega (a poesía), demostrando que o autor dramático, en realidade, é produtor doutro sistema, o teatral, que funciona cos seus propios parámetros, constantemente relacionados co literario, pero diversos, ao fin e ao cabo, diversidade que o sistema literario amosa ás claras a través do tratamento que unha das súas principais institucións, a AELG, ofrece á literatura dramática.

Tamén no eido literario teñen lugar as relacións intersistémicas que posicionan o sistema teatral galego en relación con outros, unhas relacións que algúns autores, materializan a través da ADE, pero para a que outros elixen unha asociación de carácter específico, a única existente: a Asociación de Autores de Teatro [AAT]. Con todo, entre os socios da AAT atopamos só tres nomes galegos[292].

[292] Raúl Dans, Cándido Pazó e Santiago Prego. Resulta rechamante a presenza deste último como "autor asociado", segundo as categorías de xestión dos membros da propia asociación, a carón dos dous primeiros, escritores dramáticos recoñecidos como tales no sistema teatral galego, mentres que Prego, que destaca polo seu oficio puramente escénico (actor, fundamentalmente, mesmo director e produtor), aproveita a súa participación como autor para integrarse nun espazo asociativo interesante para afianzar a súa posición no sistema e inexistente en Galicia.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

6 As institucións canonizadoras e o estabelecemento do réxime de valor

No sistema teatral galego, coma en calquera outro sistema do campo cultural, existen tamén procesos de institucionalización que garanten a continuidade do consumo a través do fornecemento de modelos de referencia desde onde xerar un sistema de valores; valores que, ao mesmo tempo, inciden no progresivo asentamento do resto das estruturas do sistema, fundamentalmente de produción e mercado.

Estamos a referirnos agora ás institucións que serven, principalmente, para a constitución dun canon, para o estabelecemento dos criterios de canonicidade, e para a instauración de mecanismos de canonización capaces de garantir o dinamismo axiolóxico do sistema teatral.

Noutro momento deste traballo[293], sinalamos que unha das funcións das institucións teatrrais é lexitimar as dinámicas, accións, entidades e sistemas de valores que conforman o canon e que serven tamén para modificalo. A capacidade lexitimadora das institucións, polo tanto, determinará as relacións que estabelece co centro do sistema teatral cada un dos axentes presentes nel, así como, moi especialmente, o campo do poder. Non esquezamos que é no centro do sistema onde está o espazo para a toma de decisións e de onde parten as dinámicas que organizan o *gusto*, así coma a definición das regras do xogo, do *habitus* e mesmo da *gobermentalidade* que, en relación coas dinámicas de poder, rexerá o funcionamento do sistema.

[293] *Vid.* 1.2.1.2.

Os procesos de canonización e a idea de canonicidade que funciona nun sistema dado, polo tanto, serán as consecuencias esenciais dos procesos de institucionalización, e a xénese de institucións específicas para a difusión e mantemento dun determinado canon teatral será un dos pasos esenciais na conformación e estruturación do propio sistema.

Pero, que é o canon e por que se considera tan importante para determinar a existencia e mantemento de sistemas artísticos?

O canon, en primeiro lugar, ten que ver co espazo que a cultura reserva a aqueles elementos que paga a pena *conservar* e lexitimar, e, deste xeito, preservar do paso do tempo e protexer dos perigos conxunturais dun sistema determinado. En segundo lugar, o canon é o espazo dos modelos como elementos do *repertorio*[294] dos que se toman os criterios de valor que conforman o gusto e que orientan tanto a produción coma o consumo dos produtos teatrais. Neste sentido, é evidente que o canon actúa como depósito esencial de *capital simbólico*, como mecanismo desde o que xerar *capital económico* e como ámbito no que se tecen as relacións e a idea de prestixio que determina o *capital social*.

É por isto polo que as obras, axentes e accións situadas no centro do sistema posúen unha carga simbólica engadida fóra do estritamente estético; o canon, así, achégaos ao campo do político e do ideolóxico, elementos que determinan fortemente o *sentido de pertenza* a un sistema determinado, mesmo a unha cultura determinada, aspectos básicos na conformación da identidade e que explican, tamén, as consecuencias do conflito cultural sobre todos e cada un dos aspectos analizábeis no sistema teatral galego.

O canon funciona, polo tanto, como *mecanismo regulador* que garante o propio funcionamento do sistema e a súa vinculación coa vida

[294] "'Repertoire' designates the aggregate of rules and materials which govern both the making and use of any given product. These rules and materials are thus indispensable for any procedure of production and consumption. The larger the community which makes and uses given products, the larger must be the agreement about such a rep- ertoire. Although the degree of familiarity with a specific repertoire need not be fully identical for interlocutors (either 'addresser' or 'addressee') in a specific exchange (communication) situation, without a minimum of shared knowledge there will be virtually no exchange. 'Pre-knowledge' and 'agreement' are thus key notions for the concept of 'repertoire'." (Even Zohar, 1990b: 39).

teatral real, nun axeitamento ao tempo, ao espazo e á sociedade concretos que serán a base da integración do sistema teatral na esfera pública.

Os elementos que integran o canon, lonxe dunha visión reducida ás "obras", son diversos. É lóxico, se temos en conta o seu funcionamento como fornecedor de modelos, uns modelos que non teñen por qué amosarse en forma de estrutura completa, nin sequera como idea estética. Un modelo pode ser, así, unha obra ou un autor determinado, pero tamén unha escola ideolóxica e estética, unha serie de criterios de xuízo e valores, principios construtivos, estruturas ou xéneros. Todos eles serán ferramentas construtivas e comprensivas dos produtos teatrais que, dalgunha maneira, rexen a mobilidade do sistema e serven como referente desde onde estabelecer parámetros para definir:

a)A tensión entre tradición e innovación.

b)A diferenza de posición relativa entre centro e periferia.

c)As relacións entre o sistema teatral e os demais sistemas do campo cultural.

d)A relación entre o sistema teatral e outros sistemas da esfera pública, especialmente o campo do poder e as institucións para a xestión e a política teatral.

Esta capacidade reguladora do canon convérteo nun elemento especialmente interesante no que atinxe aos procesos de planificación cultural, básicos, como xa comentamos con certo detemento, nas accións de política e xestión cultural. Só a través dunha idea de canon, de certo, é posíbel organizar e xestionar conscientemente o acceso dos consumidores a un repertorio *conscientemente* conformado, xa que, como ten sinalado Itamar Even Zohar (2005), planificar unha cultura é, en realidade, unha maneira de crear novas opcións para o seu repertorio.

Por isto, o canon, factor do sistema coñecido de antemán, previo incluso ás dinámicas de toma de posición no mesmo, e recoñecido por todos como parámetro de valoración válido (se non, deixaría de ser canon), contén elementos útiles tanto para a estruturación simbólica do

poder como para a apropiación das cotas de prestixio que lexitiman e facilitan a planificación, xa que constitúen unha base formal e estrutural desde onde planificar, especialmente nun *teatro menor* no que a constitución de canons de referencia pode determinar a propia existencia do sistema teatral.

O canon é, ademais, o aspecto estético que pon en relación os produtores e os consumidores, dado que se trata dunha referencia e un modelo para a actividade duns e dos outros. É por isto polo que o estudo da conformación do canon nun sistema teatral dado pode ser unha ferramenta útil para determinar cómo, en cada caso concreto, un sistema *conforma* o seu modelo de consumidor e constrúe un receptor determinado para o proceso de comunicación artística, condicionando e, á súa vez, sendo condicionado, pola continxencia do gusto e do valor (Herrnstein Smith, 1983).

Por isto, a teoría dos polisistemas de Itamar Even Zohar prefire o adxectivo "canonizado" antes ca "canónico", así como falar de proceso de "canonizacion" antes ca de "canonicidade" coma propiedade estábel dos produtos culturais. Son as dúas caras desde as que o canon dun sistema teatral determinado é observábel: coma depósito ou memoria do prestixio artístico ou coma proceso de lexitimación (e deslexitimación) de elementos, accións ou estruturas teatrais. Como ben indica Rakefet Sheffy (1990: 515), é posíbel analizar o canon desde o punto de vista do gusto contemporáneo (canonicidade) ou desde o punto de vista da apropiación progresiva de prestixio e capacidade de dominación (proceso de canonización), isto é, a *loita* duns por acadar o estatus que outros perderán.

Cómpre distinguir, daquela, entre un *canon estático* e un *canon dinámico* que funcionarán en tódolos sistemas artísticos (Even Zohar, 1990: 19):

> It is one thing to introduce a text into the literary canon, and another to introduce it through its model into some repertoire. In the first case, which may be called static canonicity, a certain text is accepted as a finalized product and inserted into a set of sanctified texts

> literature (culture) wants to preserve. In the second case, which may be called dynamic canonicity, a certain literary model manages to establish itself as a productive principle in the system through the latter's repertoire.

O canon estático relaciónase, para Even Zohar, coas nocións de preservación e sacralización de textos que, así, serán considerados clásicos ou *monumentos* (en termos de Foucault); ese canon estático será, por tanto, un repertorio fechado de difícil modificación. O canon dinámico, pola contra, é o espazo central de prestixio e lexitimidade ao que se pode acceder grazas ás flutuacións dos repertorios contemporáneos, de xeito que "a certain […] model manages to establish itself as a productive principle in the system" (Even Zohar, 1990: 19), garantindo así a mobilidade e a capacidade de adaptación do sistema artístico ás mudanzas (sobre todo no relativo aos valores) perceptíbeis na esfera pública, e garantindo, así mesmo, a mobilidade do mercado[295]. Por iso, é a través do canon dinámico que se explica, como demostrou Rakefet Sheffy, a *evolución* nas artes, entendéndoa coma unha sucesión de dinámicas de intercambio (*shifting*) entre centro e periferia do sistema.

Desde esta dobre perspectiva, polo tanto, son varios os elementos que habería que analizar no estudo en profundidade dun canon teatral concreto que, dun xeito ou doutro, pretenda exceder a simple análise dos repertorios e observar así a súa integración e actuación na esfera pública e na vida teatral:

[295] Pierre Bourdieu expón a influencia destes dous tipos de canon sobre o mercado, con certa ironía: "The total opposition between *best-sellers*, here today and gone tomorrow, and *classics*, best-sellers over the long run, which owe their consecration, and therefore their widespread durable market, to the educational system, is the basis not only of two completely different ways of organizing production and marketing, but also of two contrasting images of the activity of the writer and even the publisher". (Bourdieu, 1993:100).

	CANON COMA MEMORIA	CANON COMA PROCESO
Obxecto	Repertorio do canon	Formación do canon
Propiedade substantiva	Canonicidade	Canonización
Propiedade adxectiva	Canónico	En vía de canonización
Unidade constituínte	Ítem (elemento, axente, acción, estrutura...)	Mecanismo canonizador

Fonte: López Silva, 2004a: 35

Non nos pode esquecer, así mesmo, que o estabelecemento do canon é un aspecto fundamental a ter en conta na conformación dos sistemas artísticos emerxentes, sendo esencial para a determinación do prestixio que asentará a identidade e, polo tanto, xustificará a súa propia existencia. Lembremos, nesta orde de cousas, a importancia que, en diversas culturas e países, tivo a lexitimación de autores e obras canónicos para a creación da idea de "teatro nacional"[296], do mesmo xeito que a idea de canonicidade envolve e xustifica as accións das compañías institucionais que, simbolicamente, actúan como *representantes* de todo un sistema teatral e mesmo dunha comunidade social, cultural e nacional. Isto ocorre en Galicia co CDG, como xa vimos.

Unha última precisión en torno ao canon condúcenos a unha reflexión sobre a súa capacidade para a expansión e distribución de canonicidade. O canon, como estamos vendo, é un depósito constante de lexitimidade do que se apropia aquel que accede a el, sexa sendo considerado canónico ou sexa fornecendo canonicidade a outros, como unha institución, por exemplo. Pero esa lexitimidade está en relación cun aspecto fundamental á hora de entender cómo se producen as transaccións simbólicas no sistema teatral: o *prestixio*.

O canon, desde este punto de vista, actúa como parámetro que outorga recoñecemento e prestixio, incluso cando xa non se trata dun modelo activo para a produción textual concreta, como sucede no canon estático (Sheffy, 1990: 517), nun emprego dos parámetros de éxito que teñen particularidades nas culturas en conflito ou definíbeis coma

[296] Shakespeare en Inglaterra, Lope de Vega en España, Racine, Corneille e Molière, en Francia; Goethe en Alemaña, Yeats en Irlanda, Ibsen en Noruega e Strindberg en Suecia, entre outros.

menores, onde a falta de normalidade se pode medir a través da función e o uso que o sistema dá a repertorios que, en sistemas normais, actúarían coma referente simbólico e non coma modelos textuais e estruturais desde onde xerar textos novos[297].

Trátase, así, de observar cáles son os parámetros de valoración que se estabelecen nun sistema teatral coma o galego desde a súa conformación do canon, estabelecendo cáles son os valores que xeran *admiración*, *recoñecemento* e *atención*, factores que nos sistemas artísticos, e entre eles o teatral, difiren do que acontece noutros sistemas ou mercados. A *dificultade* para facer algo, por exemplo, dá lugar a pouca admiración se non vai acompañada de elementos institucionais que lle aportan prestixio, un prestixio directamente ligado á canonicidade e á lexitimidade. Así, recitar de memoria a guía teléfonica é difícil, pero non aporta prestixio a un actor, igual que ser capaz de interpretar as sonatas de Beethoven ao revés non é o elemento que, no sistema musical, outorga prestixio a un músico. Cada sistema estabelece uns parámetros para o prestixio que están en relación cos criterios axiolóxicos para pór en relación cada axente con cadansúa acción e co canon; e no canon galego, evidentemente, non está nin a guía telefónica nin as sonatas de Beethoven do revés. Porén, si están, como dixemos anteriormente, outros aspectos, coma o valor do pasado, a capacidade fundacional, a consideración positiva da lingua B ou a capacidade das obras para apropiarse dunha sorte de responsabilidade dos intelectuais no mantemento e progresión dun sistema cultural que preserve a identidade.

Do mesmo xeito, os custos económicos para a realización do teatro non son factor para a súa consagración, senón que esa sacralización canónica das obras de arte, independentemente do seu

[297] Un exemplo co que ilustrabamos este aspecto nun traballo anterior (López Silva, 2004a: 41), volve servirnos aquí: "Unha cultura minorizada coma a galega emprega eses textos da reserva coma mecanismos que, na súa realidade física (textual) poden letiximar un produto novo. Pensemos namontaxe de *Nau de amores* (CDG, 1995), que foi 'vendida' coma a primeira montaxe en verso do sistema teatral galego. En sistemas teatrais contemporáneos normais, o emprego da forma 'verso' quedou *fosilizado*; é un *monumento* que non ten por qué servir coma inspiración formal, e moito menos lexitimar, unha montaxe contemporánea. Por qué entón, o teatro galego recorre a isto? A resposta está na necesidade de dotar o sistema de produtos de referencia que, en sistemas normalizados, son textos do pasado que fan parte do canon estático."

valor económico, terá lugar, en termos de Bourdieu, a través dunha "alquimia social" na que interveñen tódolos axentes de produción, de consumo, de mercado e as institucións (Bourdieu, 1993: 81). É nesa alquimia na que os factores económicos importarán, non tanto como fin da adquisición do prestixio, senón como medio a través do que acceder (mercar) os elementos que o sistema teatral estabeleceu como canónicos ou como outorgadores de valor (por exemplo, a compra dos dereitos dunha obra considerada excelente ou a contratación de actores recoñecidos).

O prestixio, polo tanto, é un ben simbólico que actúa no mercado e a súa acumulación achega os seus posuidores ao ámbito do canónico e do institucional.

O mercado do prestixio, igual ca o económico, constitúe un factor que permite estabelecer parámetros para a medranza dentro do canon, pois, se a avaliación dun determinado elemento é elevada, a súa demanda tamén o será, funcionando tamén a lei mercantil da oferta e da demanda, porque a súa aprezación tamén será máis elevada canto menor sexa a súa oferta (Goode, 1978: 47):

> People will feel or pay esteem, respect, or deference to an individual or group that exhibits qualities or performances that people perceive as excellent according to their own values and norms. In economic terms, this means that if people's demand for some kind of performance is high, they are willing to pay more for it.

Evidentemente, o emprego mercantil do prestixio como ben, estará na base da súa consideración nos parámetros que nos permiten empregar a *distinción* como modo de comportamento entre os axentes do sistema (especialmente os consumidores, pero non só), unha distinción que conduce a outorgar unha valoración positiva (e polo tanto, canónica) aos bens que escasean. É por isto polo que a medida do prestixio non ten que ver tanto co ámbito produtivo (a facilidade ou dificultade coa que se realiza o produto), senón que ten que ver con dous aspectos máis determinantes:

a) a acumulación previa de capital simbólico que esta actividade proporciona a aquel que a fai (a través dos premios, por exemplo)

b) a acumulación de capital social que a realización da actividade lle reporta.

Evidentemente, estes dous elementos ligados ao prestixio, o capital simbólico e o social, son, xustamente, os que garanten o *éxito* (determinado a miúdo polo recoñecemento institucional a través de premios, publicacións, subvencións e boa crítica) e os que determinan, por tanto, a vinculación entre o sistema teatral e o campo do poder, reproducindo a oposición entre dominantes e dominados dentro do campo cultural e equiparando o poder simbólico dentro do campo cultural ao poder económico dentro doutros campos (Bourdieu, 1993: 101)[298].

Nesta situación, é lóxica a loita pola lexitimidade cutural, que proporcionará poder no campo cultural e, en consecuencia, acumulación de capital simbólico, social e, finalmente, o prestixio que achega os produtores ao canon ou centro do sistema a través dunha consideración valorativamente positiva. É así como se estabelece unha *xerarquía* que achega a uns elementos máis ca a outros ao centro do sistema. Unha xerarquía que, como non podía ser doutro xeito, regulan as institucións a través do reparto do *recoñecemento* (Bourdieu: 1993: 121) que é unha das súas atribucións:

> Thus, it [a xerarquía] also includes the objective relations between producers and different agents of legitimation, specific institutions such as academies, museums, learned societies and the educational system; by their symbolic sanctions, especially by practising a form of co-optation, the principle of all manifestations of recognition, these authorities consecrate a certain type of work and a certain type of cultivated person. These agents of consecration, morevoer, may be organizations which are not fully institutionalized: literary circles, critical circles, salons, and small groups surrounding a famous author or associating with a publisher, a review or a literary or artistic

[298] Bourdieu non dubida en afirmar que, en realidade, os conflitos estéticos sobre unha visión do mundo lexitimada son, en realidade, os conflitos políticos polo poder de impor unha definición dominante da realidade en xeral, e da realidade social, en particular. (Bourdieu, 1993: 101).

> magazine. Finally, this hierarchy includes, of course, the objective relations between the various instances of legitimation.

Todas esas relacións entre as institucións para a difusión e a consagración dos bens artísticos están determinadas pola propia estrutura do campo e as súas regras do xogo, xa que parten das posicións relativas de todos e cada un dos elementos que constitúen o sistema teatral. Reprodúcese así, dalgunha maneira, a estrutura social na estrutura artística (*homoloxía* entre dous campos), de maneira que a toma de posición e a procura de prestixio dentro do campo teatral será paralela á escalada social, proporcionando, así, elementos para que os axentes sexan conscientes das súas accións dentro do sistema artístico. Isto implica, que, por exemplo, en momentos e lugares con superávit ideolóxico ou en contextos caracterizados pola conflitividade (Galicia), exista unha sobreconcienciación de certas posicións, tal como a do intelectual en relación coa práctica da normalización lingüística ou cultural ou a dos axentes socioculturais coa autoconciencia de estaren facendo historia.

6.1 O canon e o *réxime de valor*. Funcións dun posíbel canon teatral galego

6.1.1 Utilidade do concepto de réxime de valor

Para Barbara Herrnstein Smith, os xuízos de valor oscilan entre a variabilidade e a permanencia, igual ca o canon (estatismo e dinamismo), de xeito que a actividade dos críticos, por exemplo, na súa constante tensión cos creadores e mesmo cos consumidores, demostra que non hai valores, gustos ou calidades de carácter universal. Pola contra, os valores sempre serven e resultan útiles ao sistema no que se xeran e sempre dependen, en boa medida, de condicionantes económicos ou mercantís (Herrnstein Smith, 1983: 11): "all value is radically contingent, being

neither an inherent property of objects nor an arbitrary projection of subjects but, rather, the product of the dynamics of an economic system." Haberá institucións, polo tanto, que se encarguen de catalizar as necesidades do sistema teatral, convertendo en *útiles* ou *inútiles* determinados xuízos de valor. Isto é, esas institucións tentarán axustar a produción ao canon, a través da súa actividade de *avaliación* e *selección*, xerando canon elas mesmas e entrando por iso en diálogo directo cos axentes no poder cultural.

A capacidade mediadora destas institucións, así mesmo, virá dada pola súa posición no sistema e porque a *crenza no valor* funciona como *illusio* dos sistemas artísticos, de modo que o discurso sobre os valores estéticos se asume como lóxica no sistema teatral e como afirmación desa *illusio* entre os consumidores.

Desde este punto de vista, segue sendo certo, como afirmou Roland Barthes en *Critique et verité*, que o xuízo de valor non se axusta aos criterios lóxicos de verificación e falsabilidade, de modo que é imposíbel estabelecer unha "verdade da crítica". Pero, se ben é certo que desde un punto de vista individual é imposíbel estabelecer un xuízo crítico verdadeiro, tamén é verdade que, no nivel sistémico, a verdade do xuízo valorativo se encontra na súa capacidade para o diálogo co canon e para a emisión de avaliacións útiles ás circunstancias do sistema teatral, de xeito que será o propio sistema quen manteña, en virtude desa verdade, as posicións institucionais lexítimas.[299]

Tendo isto en conta, temos que concordar con John Frow cando, dialogando con Bourdieu, demostrou que o xuízo é un efecto da propia organización social. Para el, a "cuestión do valor" sempre está presente nas loitas sociais, afectando incluso ás cuestións políticas. É tendo isto en conta que Frow estabelece unha noción que nos parece sumamente suxestiva, o *réxime de valor* ("regime of value") (Frow, 1995: 144):

> The concept I want to propose is that of the *regime of value*, a semiotic institution generating evaluative regularities under certain conditions

[299] Por iso, cabe preguntarse ata qué punto é posíbel a consideración de calquera discurso critico, mesmo de calquera discurso institucional, como "opositivo" capaz de convulsionar as estruturas do poder (Said, 1996), se a corroboración do canon é, en realidade, a súa *raison d'être*.

> of use, and in which particular empirical audiences or communities may be more or less fully imbricated.

O concepto de *réxime de valor*, por tanto, é unha fórmula que nos permite comprender tres aspectos:

1. Por que os xuízos de valor son continxentes, como anunciara Barbara Herrnstein Smith.

2. De qué maneira funcionan os xuízos de valor na sociedade.

3. Cómo se determina un gusto colectivo que se concretará na definición do canon.

Para John Frow, os xuízos de valor son sempre escollas feitas no marco dun *réxime*, seleccionado para o caso entre os múltiples réximes nos que se inscriben tanto os individuos coma os grupos sociais (clases[300]), réximes dos que os membros dunha sociedade non podemos fuxir, pois vivimos inmersos neles: "There is no escape from the discourse of value, and no escape from the pressure and indeed the obligation to treat the world as though it were fuly relational, fully interconnected", e por iso o uso dos produtos culturais é algo máis ca unha cuestión de preferencia individual (Frow, 1995: 135).

A opción por un réxime de valor servirá para a toma de posicións e para o exercicio da dominación, mesmo para a imposición dunha determinada *gobermentalidade*. Isto débese a que a relación entre distintos réximes de valor propicia a vontade de distinción que determina hábitos e formas de reaccionar ás condicións do sistema artístico, sentando a base para a existencia dun *intercambio* de valores que propicia a mobilidade do gusto e, daquela, a existencia do canon dinámico. É por isto polo que o canon dinámico, dun ou doutro xeito, existe sempre, dado que a loita polo poder entre réximes de valor distintos sempre dará lugar á prevalencia dun deles, por regra xeral o determinado polas institucións lexitimadas para o caso (Frow, 1995: 151). Isto sucede en función, claro está, das condicións contextuais da esfera pública, non só

[300] Lembremos, aquí, a discusión sobre o concepto de "clase social" que John Frow estabelecía en diálogo con Pierre Bourdieu, concluíndo, con este, que é a vontade de "distinción" a través do gusto e os hábitos de consumo, determinada polo acceso aos distintos tipos de capital, a que define a noción de clase, máis alá dun concepto puramente económico-social de corte marxista.

en canto ás condicións de produción, consumo e mercado do sistema teatral, senón canto ás condicións ideolóxicas e ao *habitus* que impón o sistema debido a necesidades concretas como, por exemplo, o mantemento do proceso de emerxencia teatral, ou a protección dos aspectos que determinan a identidade. O réxime de valor, por tanto, ten que ver co que, nunha comunidade determinada, se acorda como razoábel, e comprende a adxudicación do dereito a exercer unha demanda concreta nunhas circunstancias marcadas polo "intercambio de sacrificios" que rexe as tomas de posición e de poder cultural (Appadurai, 1988: 16).

Deste xeito, determínanse formas de consumo que estarán, como tratamos de demostrar na primeira parte deste traballo, fortemente condicionadas por mediacións de carácter político entre distintos tipos de intereses e posicións presentes no campo artístico. É o concepto de *réxime de valor*, por tanto, o que explica o relativismo cultural e a constante tensión entre dinamismo e permanencia das obras artísticas nas sociedades contemporáneas, dando forma así á que é unha das principais liñas de traballo dos *cultural studies*: "that no object, no text, no cultural practice has an intrinsic or necessary meaning or value or funcion; and that meaning, value and function are always de effect of specific […] social relations" (Frow, 1995: 145).

Como non podía ser doutro xeito, todas estas aprezacións teñen consecuencias nunha reflexión sobre o papel das institucións no triunfo de réximes de valor que se lexitimarán por acordo e *interese* dunha comunidade dada. Esa intención lexitimadora procede do poder co que se vencellan as institucións, tratando de estabelecer unhas formas de dominación que se determinarán no espazo político (institucións políticas), no espazo social (institucións para a difusión artística) e no espazo da produción (institucións para a promoción e toma de posicións dentro do sistema), pero moi especialmente nas que agora nos ocupan: as institucións que, dentro do sistema teatral, serven para priorizar determinados réximes de valor e crear o canon.

Desde este punto de vista, John Frow (1995: 150-151) sinala que o concepto de réxime de valor permite estabelecer dous parámetros útiles na análise do funcionamento social do gusto (e en consecuencia, das ferramentas para a *distinción*):

> a) Especifica o mecanismo por medio do cal elementos extratextuais coma a posición social se trasladan a hábitos de lectura así coma as institucións formais ou non formais nas que isto ten lugar[301].
>
> b) Fai posíbel repensar a relación entre a cultura canónica (ou alta cultura) e non canónica (ou popular), como prácticas de valoración suxeitas a cadanseu conxunto de réximes de valoración, de xeito que os conceptos de "elevado" e "popular" seguen funcionando, non como conxunto de textos cunha coherencia interna, senón como mecanismos que organizan o campo cultural a través de dispositivos que activan a continxencia do gusto e do valor.

A selección de modelos a partir duns determinados réximes de valor inscritos nunha sociedade cambiante na que o gusto é continxente en función das necesidades contextuais, explica tamén a aparición de criterios de avaliación e canonización que se poñen ao servizo da validación doutros estilos de vida non dominantes, pero entran na *loita* pola súa autolexitimación e por ir adquirindo unha posición de dominación que *defina* hábitos, modos de produción e estruturas significativas que acceden así ao centro do sistema. Desde este punto de vista, cobra sentido unha aprezación interesante na que John Frow nos avisa de que é un erro pensar que o valor sempre xorde *para* validar un estilo de vida, senón que tamén pode xurdir *contra* el, ofrecendo alternativas para a substitución dese estilo de vida, especialmente nas actuais comunidades occidentais, sempre porosas e heteroxéneas, nas que cobra utilidade a canonización de distintos réximes de valor, mesmo

[301] Neste sentido, Frow (1995: 150) fai unha aprezación interesante que estabelece unha liña suxestiva nos *Cultural Studies* ao sinalar que os códigos de significación (semióticos) non son reducíbeis á clase, á raza ou ao xénero, senón que, esta non equivalencia fai que clase, raza e xénero sempre sexan, ata certo punto estruturas *imaxinadas* ("but not *imaginary*"), igual cá historia, como no seu momento demostrou Anderson.

de réximes contrapostos, que garantan que as obras artísticas sirvan sempre para o seu contexto, incluíndo incluso a posibilidade de posteriores usos desas obras inéditos e empredicíbeis (Frow, 1995: 143).

Polo tanto, para John Frow (1995, 154), o canon, coma a propia sociedade, será tamén un ámbito heteroxéneo, poroso e, ata certo punto, impredicíbel, pois no seu dinamismo, contén a posibilidade da súa propia contradición:

> Given the fact (if this is conceded) of incommensurability between different regimes of value, and given the intense social interests that play around these fractures and asymmetries, how is it possilbe for judgements of value to be applied in the routine and everyday manner required by school and university curricula, by editorial decision-making, by decisions about arts funding and research funding, and about the exhibition of artefacts? What gets floor-space and wall-space in the museum and the gallery? What gets discussed in the arts pages of the newspapers and magazines? What to we teach our students: the canonical texts (whose authority they cannot otherwise fight agianst because they do not know them)? Non-canonical texts (and don't these then become precisely an alternative *canon*)? Some mix of the two—and if so, then according to which criteria do we choose?

Desde este punto de vista, unha comunidade concreta precisará elementos capaces de medir a conveniencia ou inconveniencia das modificacións no canon, a súa funcionalidade e, por tanto, a súa validez como parámetro avaliativo (modelo) suxeito aos réximes de valor dominantes. Este labor cumprirano algunhas institucións. Por iso John Frow non dubida en sinalar que a cuestión do réxime de valor non é unha cuestión persoal, senón institucional, que atinxe ao reparto do capital cultural e ás loitas por posuílo.

As institucións, e especialmente aquelas que serven para posicionar os elementos do sistema en relación co canon e achegalos así aos espazos de poder e toma de decisións, estarán vencelladas a un réxime de valor homólogo ao que socialmente se considera "alta cultura", debido a que representarán, desde a súa definición do canon, a hexemonía social e económica (Frow, 1995: 146):

> Thus, the regimes that make up the domain of 'high' culture consist of sets of interlocking institutions framing particular kinds of practice and producing certain axiological regularities: school curricula; classroom trainings in appropriate responses and evaluations; the certification of academic expertise and the structure of professional careers in cultural production and cultural criticism; the institutions of the theatre, the concert hall, the museum, the art gallery; the art market; the publishing industry (and the 'quality' niches within it); specialist and non-specialist journals and magazines; criticism and reviews in the *feuilleton* sections of newspapers and of radio and television programming; peergroup cultures, and the conversational rituals that sustain evaluative codes; particular patterns of work and leisure, and particular codes of status-discrimiantion; and so on.

Notemos que o elemento en común a todos estes exemplos de institucións que ofrece Frow é o parámetro da *selección*. Os curricula escolares, as estruturas profesionais e o entrenamento na aplicación de parámetros de valoración, pero sobre todo a crítica, os espazos de exhibición artística e as institucións para o mercado e a industria coma o medio editorial, así coma os espazos para a o sostemento de códigos avaliativos (premios, por exemplo), son institucións que definen o canon desde un exercicio previo de selección, separando o que *serve* para ser incluído como *modelo* dos réximes de valor dominantes do que non.

É por isto polo que estudamos a seguir a institución crítica, os premios, o medio editorial e o espazo académico como institucións do sistema teatral galego que, nun proceso imparábel de lexitimación duns determinados réximes de valor non contraditorios coa doxa do sistema e da cultura galega, están a determinar os parámetros para a definición dun canon teatral que sexa útil á recepción artística.

6.1.2A supervivencia do teatro galego sen un canon

O canon, como mecanismo regulador e como elemento visíbel dun conxunto de réximes de valor lexitimados por unha sociedade

determinada, consiste en realidade unha abstracción teórica que serve como punto de referencia no sistema teatral e determina en boa medida a actividade das institucións.

Neste sentido, aínda podemos precisar as funcións que, no caso concreto do sistema teatral, son atribuíbeis ao seu canon, de xeito que serán funcións que tamén exercerán aqueles axentes, accións e estruturas que se encontran nel[302]:

1.Definir o sistema teatral a través do estabelecemento das súas propiedades e fronteiras.

2.Regular as relacións centro-periferia.

3.Estabelecer unha xerarquía de valores que permita a consideración de *modelos* dentro do sistema teatral.

4.Salvagardar a memoria e a noción de historicidade a través do canon estático.

5.Servir de imaxinario simbólico e referente identitario.

Estas cinco funcións explicítanse en calquera sistema artistico a través duns *mecanismos de canonización* que, lexitimando uns réximes de valor sobre outros, activan as dinámicas de produción, consumo e mercado desde a referencia dos modelos e que estabelecen as relacións entre centro e periferia. Son as institucións, coa súa capacidade lexitimadora innata, os principais mecanismos de canonización, e, entre elas, algunhas determinan a súa función primaria como exclusivamente canonizadora, tal é o caso da crítica, os premios ou a Academia, institucións ás que aínda engadiremos, no caso do sistema teatral galego, o medio editorial. Alén diso, e como xa vimos, hai tamén unha función canonizadora nalgunhas institucións para o teatro público coma o CDG, que asumen como propio un esquema de valores estéticos que debería resultar representativo e modélico de todo o sistema teatral.

A crítica, como ten sinalado Itamar Even-Zohar (1990: 37), é un espazo institucional de primeira instancia, xa que se trata dunha entidade

[302] Para un comentario máis pormenorizado destas funcións, vid. López Silva, 2004a: 46 e ss.

con capacidade para publicar e emitir xuízos de valor, base da definición da canonicidade.

Os premios, coma exercicio de selección por parte dun xurado, teñen a capacidade de distribuír prestixio e, por tanto, fornecer os axentes do sistema do capital simbólico e social necesarios para beneficiarse no mercado de bens simbólicos e para adquirir visibilidade canónica.

Pola súa banda, o medio editorial aparece tamén nun sistema teatral coma o galego coma institución para a canonización que aproveita, por suposto, a súa capacidade lexitimadora procedente do sistema literario; deste xeito, o medio editorial actuará no sistema teatral como espazo desde onde teoricamente, sería posíbel visibilizar a canonicidade de determinados axentes e produtos e desde onde xerar estados de opinión acrecentábeis á actividade crítica, aínda que, na práctica, como veremos, non sucede así. Alén diso, o medio editorial visibiliza un criterio de canonicidade básico: a importancia da palabra escrita no campo cultural galego.

E finalmente, a Academia, institución que, na súa conformación como organización formal é recente no sistema teatral galego e representada pola Escola Superior de Arte Dramática, ten aquí particularidades que a fan oscilar entre a súa consideración como institución normalmente orientada en primeira instancia para a construción do canon, pero tamén como institución que, procedente dos poderes públicos, se erixe en referente institucional de todo o sistema teatral, aínda que, neste caso, non emanan dela políticas teatrais (motivo polo que non debe ser considerada entre as institucións para o teatro público).

É necesario, con todo, ter en conta as consecuencias negativas que o conflito ten sobre a definición da canonicidade e mais sobre as institucións para a canonización no sistema teatral galego. En primeiro lugar, nun sistema no que os parámetros do comercial e o minoritario aínda non están ben definidos, non funcionan con normalidade as tensións e relacións entre o *campo de gran produción* e o *campo de produción*

restrinxida (Bourdieu, 1995), extrapolándose esas relacións endóxenas nun sistema teatral concreto a unha relación intersistémica a respecto do sistema teatral español, se consideramos que, nalgúns momentos, este compite en espazos e públicos con aquel, definíndoo ademais coma *minoritario*.

Alén diso, no sistema teatral galego non están claras as fronteiras entre canon estático e canon dinámico, e por iso os parámetros de valoración e o estabelecemento de cadanseu réxime de valor teñen lugar a través da oscilación entre un e outro, ou mesmo na indefinición do que se podería considerar "canon estático do teatro galego", un espazo modélico que a miúdo se nutre de elementos canónicos noutros sistemas teatrais, sistemas que a miúdo actúan como referentes simbólicos do nacionalismo galego[303], en parte polo capital simbólico que o campo cultural galego deposita na referencia ao pasado e que, en ocasións, pode ir en detrimento da produción autóctona contemporánea.

En realidade, o que acontece é que, en espazos culturalmente conflitivos coma o galego, se xera unha *illusio* disgregada debido á conciencia presente nos axentes do sistema teatral de estar asumindo como válidas as *regras do xogo* dos dous ou máis sistemas en liza, de xeito que se asumen os parámetros de canonicidade de varios sistemas, combinando e adaptando as leis duns sobre os outros e xerando así cruces de intereses que van en detrimento da progresiva normalización do sistema máis heterónomo ou dependente, no noso caso o galego.

Como diciamos nunha monografía sobre o canon e a crítica teatrais en Galicia (López Silva, 2004a: 44), no sistema teatral galego existen serias dificultades para a definición dun canon teatral:

> Como definir un repertorio de textos?; nun teatro moi novo, que elementos pertencen ao canon estático e cáles ao dinámico?; que criterios serven para determinar as posicións centrais e periféricas?; teñen as mesmas facilidades para acceder ao centro do sistema os directores ca os autores? E, porén, quizais a pregunta primordial non

[303] Pensemos, por exemplo, na utilización dos autores e temas paradigmáticos do canon estático portugués, na obra *Nau de amores* (CDG, 1995) ou na recreación do mito de Inés de Castro que Cándido Pazó realiza en *Raíñas de pedra* (1993).

> estea tanto en cuestións relativas aos resortes internos da canonicidade coma na propia particularidade dos procesos de canonización no sistema teatral galego contemporáneo.

Efectivamente, a particularidade de sistemas emerxentes coma o galego en canto ao seu emprego do concepto de canon é a constante oscilación, procura e indeterminación dos parámetros que rexen os procesos de canonización, suxeitos, case sempre, á dificultade e lentitude na creación, asentamento e lexitimación de institucións.

De certo, o caso galego demostra unha hipótese que aventuran tanto Itamar Even Zohar coma Rakefet Sheffy: non é imprescindíbel para a supervivencia dun sistema artístico o mantemento dun canon, aínda que si funcionen mecanismos e procesos de canonización que estabelecen os parámetros para a canonicidade e, por conseguinte, a lexitimación, o prestixio e o recoñecemento.

Manexamos a hipótese, por tanto, de que o teatro galego funcione sen un canon estático propio e cun canon dinámico difuso nos elementos que o conforman, pero si cuns parámetros de prestixio e valor recoñecidos por tódolos axentes presentes no sistema teatral e útiles para o estabelecemento de modelos tanto para a produción coma para o consumo. Así, a modificación dos réximes de valor é rápida e operativa nun sistema que, para a súa propia supervivencia, precisa dunha enorme capacidade de adaptación aos cambios producidos nunha esfera social culturalmente conflitiva.

Para Sheffy (1990: 520), as relacións centro-periferia son universais en calquera sistema, mentres que o estabelecemento dun canon só é opcional, xa que non tódolos sistemas precisan manter canons. Isto é evidente se nos damos de conta de que, en virtude da heteronomía que caracteriza un sistema coma o teatral (polo contacto co sistema literario e mesmo co audiovisual), é posíbel o apropiamento do canon doutro sistema como propio, de xeito que se autofornece igualmente das utilidades da posesión dun canon. É evidente que isto pasa en boa medida en espazos coma o galego, tratándose dun dos aspectos que máis claramente definen a dependencia e o conflito.

En Galicia, e como demostra a análise pormenorizada do discurso dunha institución como a crítica, consumidores e produtores teatrais atoparon mecanismos de lexitimación e prestixio para o teatro en repertorios non teatrais ou en repetorios alleos ao teatro galego (tomados fundamentalmente da literatura ou doutros sistemas teatrais veciños), como elementos que son funcionais e que, dalgunha maneira, van constituíndo un canon híbrido. Este feito, en realidade, ralentiza o proceso de normalización do teatro galego e xera problemas canto á autonomía do sistema e, sobre todo, canto á súa identidade cultural, aspecto básico para definir a propia existencia do sistema teatral galego. De aí a súa problematicidade de base e o constante *perigo* (de desaparición, de invisibilidade, de lexitimidade) que envolve múltiples accións no sistema teatral galego.

Por isto, por exemplo, resulta un elemento canonizador importante no teatro galego a aportación lingüística propia a obras canónicas doutras dramaturxias (Shakespeare, Ibsen...), a carón das propias, moito máis recentes e sempre canonizadas desde o sistema literario (Otero Pedrayo, Cunqueiro...); pensemos que este criterio canonizador, por exemplo, estivo na base da selección de obras e autores do CDG durante boa parte da súa historia. Do mesmo xeito, funciona como elemento de prestixio o triunfo dos actores no audiovisual, asumíndose para o teatro un *star system* procedente da televisión.

Mentres que as tentativas de definición dun canon estático do sistema teatral tenden a asumir elementos esóxenos ao teatro e á cultura galegas como propios, os valores adscribíbeis a un posíbel canon dinámico do teatro galego responden ás necesidades que o sistema teatral vai definindo no seu proceso de emerxencia en relación coas condicións que lle impón o conflito cultural[304]. Ese canon dinámico, non sempre fácil de detectar, actúa en Galicia, igual que no resto das *culturas periféricas*, coma un *elemento de cohesión* identitaria (Mignolo, 1991: 4) que se

[304] Enric Sullà (1998) ten comentado que un dos grandes problemas das culturas *minoritarias* do Estado Español é xustamente a formacións de canons que baten coas dificultades do recoñecemento maioritario das linguas e culturas autonómicas. Para el, a base do conflito está no choque entre canons emerxentes contra o canon da cultura dominante (a española) apoiada por un Estado, un choque que o teórico catalán observa en termos de "desafío".

confronta ao *outro* os criterios de canonización propios e os fai útiles na propia definición do teatro galego (mesmo en sentido nacional).

É a través da *acta* deixada ao longo dos anos noventa pola crítica que puidemos comprobar cáles son estes criterios empregados no sistema teatral galego para a canonización dinámica, resumíbeis nos seguintes aspectos, como demostramos noutro lugar (López Silva, 2004a: 242 e ss.):

a) Unha forte dependencia literaria (textocentrismo) da valoración simbólica das obras e, por conseguinte, das cuestións que afectan á lingua como artefacto (corrección, galeguidade, pureza, fidelidade aos textos escritos).

b) Unha dialéctica dentro-fóra que tende a reproducir esquemas de *autocompaixón* que procuran a complicidade (e mesmo a militancia) dos consumidores.

c) A utilidade dinámica das formas sacralizadas e fosilizadas (canon estático) noutros sistemas teatrais.

d) En relación co anterior, unha particular definición do *clásico*, monumentalizando obras recentes.

e) A rápida canonización e mesmo a canonización xuvenil, na procura de autores e directores de escena que acaparen prestixio para o sistema menor.

f) A valoración da orixinalidade desde un relativismo condicionado pola propia condición periférica de Galicia.

g) A consideración da comedia como xénero comercialmente rendíbel e como salvagarda da galeguidade.

h) A referencialidade simbólica do CDG.

6.2 A crítica teatral

6.2.1 Crítica, xuízo de valor e autoridade

A crítica teatral é a institución encargada da aplicación e creación do canon a través da súa acción valorativa que parte sempre dun exercicio de consumo do produto teatral cuxa finalidade non é o pracer, senón a emisión dun discurso valorativo sobre o mesmo. É, por isto, mecanismo canonizador de primeira instancia, dotado dunha forte lexitimidade en tódolos sistemas teatrais, e con capacidade para distribuír prestixio cando a súa emisión dun xuízo é positiva. Os críticos *median*, así, entre os axentes de produción e os axentes de consumo, posicionando en espazos de poder uns determinados réximes de valor e estabelecendo os parámetros para a definición do gusto. Deste xeito, a crítica aporta ao canon os criterios que *regularán* o acceso a el, e isto faino a través dun exercicio de *comentario* e *análise* da vida teatral que pode desenvolverse desde dúas tendencias complementarias que oscilan, ademais, entre a información e a opinión:

1. Análise estrutural, semiótica e comunicativa, co obxectivo último de emitir un xuízo de valor a respecto do produto analizado.

2. Análise orientada á hermenéutica, baixo unha perspectiva que pode dirixirse a estebelecer un diálogo didáctico cos consumidores.

Como mediador que é, ademais, o crítico pode influír sobre as demais instancias do sistema teatral, chegando incluso a condicionar a acción doutras institucións[305], un poder que converte o crítico, segundo filósofos como Adorno, nunha peza sumamente importante nas

[305] Pensemos, por exemplo, na programación teatral en función da lectura da crítica ou da visibilidade en prensa dos espectáculos; pensemos, tamén, na posibilidade de utilizar un dossier de críticas como criterio de valoración nun baremo para subvencións á produción.

sociedades actuais debido á súa capacidade informadora e debido á súa posición no sistema artístico, fondamente relacionada co mercado (Adorno, 1967: 207):

> Deslizándose hábilmente por todos los huecos y ganando en influencia con la difusión de la prensa, los críticos consiguieron la autoridad que su profesión finge preexistente. La petulancia del crítico se debe a que en las formas de la sociedad competitiva, en la que todo ser es ser accidental, ser para otra cosa, el crítico mismo se mide exclusivamente por su éxito en el mercado y es, por tanto, él mismo un producto del mercado. El conocimiento serio de las cosas y problemas no fue lo primario, sino, a lo sumo, producto secundario del éxito de agente en el mercado, y cuanto más carece el crítico de ese conocimiento objetivo, tanto más intensamente lo sustituye con pedantería y conformismo.

A crítica, por tanto, lonxe de amosarse coma un *xuízo inocente* ou *interesado* exclusivamente no saber e na estética, é en realidade un importante elo para a consecución dos capitais simbólico, social e económico, especialmente este último, desde o momento en que os outros dous, a través da visibilización da opinión dos críticos, se converten en estadios polos que deberá pasar un artista antes de acumular grandes cantidades de diñeiro. A crítica é por tanto unha institución altamente autoconsciente da súa posición no sistema teatral e teoricamente influente nas dinámicas e tomas de posición dentro do sistema, presente, ademais, nos espazos de poder.

Agora ben, a pouco que se observe a crítica teatral galega decatarémonos de que aquí non se dan esas capacidades teóricas da crítica, posíbeis noutros sistemas artísticos e observadas con tanto receo polos filósofos da escola de Frankfurt e da teoría crítica.

No sistema teatral galego, a crítica como institución ten un funcionamento canonizador que lle vén dado pola súa propia definición e existencia, pero a súa capacidade de influencia sobre o resto das instancias do sistema (especialmente o mercado), é máis ben relativa, amosando unha serie de problemas e carencias que son consecuencia doutras estruturas do campo cultural (a prensa, por exemplo) e mais do

propio proceso de emerxencia do sistema teatral, no que o contacto cos consumidores e a idea de mercado ficaron tradicionalmente supeditados á visibilidade da produción e dos produtos, ámbito onde a institución crítica é vista con desconfianza.

Sexa como for, como institución que é, o crítico por definición ocupa no sistema teatral unha posición pola cal se autolexitima a pola cal adquire un estatuto de *autoridade* para emitir xuízos de valor derivados do seu exercicio avaliativo, isto é, os xuízos que proceden do *réxime de valor* no que el se inscribe e que, a través do seu discurso, van nutrindo ese réxime dos elementos que o crítico valora. Por iso, para John Frow (1995: 135), o traballo do crítico consiste, en realidade, en analizar as relacións sociais do valor e ser capaz de expresalas en relación coa praxe artística e coa recepción. Así, o crítico non realiza exclusivamente unha análise de normas e procedementos, senón que, a través do seu discurso, retransmite as estruturas institucionais a través das cales o valor se forma, se transmite e se regula.

Neste sentido, o crítico realiza basicamente un exercicio de clasificación e selección no que delimita a pertenza daquilo que analiza ao réxime de valor institucional no que el se sitúa, ou non. Velaí onde cobran sentido as expresións comúns "boa" ou "mala crítica": a primeira expresará, baixo diversos mecanismos, os parámetros da pertenza, e a segunda os parámetros da ausencia. É por isto polo que o discurso do crítico é visto coma prescritivo, unha prescrición que procede da súa posición hexemónica e, ata certo punto, incontestábel desde un ámbito que non sexa o institucional.

Paul DiMaggio ten estabelecido a causalidade social das fórmulas para a selección e a clasificación sinalando que as distincións entre distintos xéneros artísticos son creadas e ritualizadas no campo social como parte da creación de sentido e da definición das fronteiras entre as distintas actividades dos grupos sociais. A crítica, tendo isto en conta, sería a institución capaz de visibilizar esas distincións, definicións e fronteiras, someténdoas ao acordo colectivo.

Para iso, xérase o que DiMaggio denomina "sistemas de clasificación artística" (*artistic classification systems*, ACSS), ou o sistema de relacións entre xéneros e os seus produtores nunha colectividade dada, de xeito que o ACS reflicte tanto a estrutura do gusto coma a estrutura da produción e a distribución dos bens culturais (DiMaggio, 1987: 441). Os sistemas de clasificación artística, ademais, posúen catro dimensións que se dan, todas elas, no exercicio do crítico: diferenciación, xerarquía, universalidade e forza. Todas elas son estabelecidas no marco institucional, pois as decisións sobre a filiación xenérica, por exemplo, sobre distintos tipos de teatro, teñen lugar no ámbito da crítica, co acordo dos produtores e consumidores, así como a xerarquización, determinada pola distribución do prestixio, é unha consecuencia da aplicación dun determinado réxime de valor. En terceiro lugar, os sistemas artísticos diféreńcianse segundo a capacidade para universalizalos e para estabelecer no seu interior subgrupos ou clases, unha clasificiación que quedará fixada na medida en que as fronteiras do sistema sexan asumidas por todos e o seu uso quede ritualizado. Unha ritualización que, sen ningunha dúbida, atopa a súa máxima expresión na escritura e lectura da crítica como fixación de modos de ver e avaliar teatro.

Como indica Paul DiMaggio, estas catro dimensións da clasificación artística que son actividade principal da institución crítica poden verse modificadas en función do estatus dunha cultura determinada no marco dos contactos e loitas con outras, o que nos leva directamente a entender as consecuencias da conflitidade cultural sobre o exercicio critico (DiMaggio, 1987: 442):

> […] in complex societies folk cultural systems are highly differentiated but nonuniversal, with contents that are ritually strong but by virtue of their isolation relatively nonhierarchical.

Algo semellante acontece co teatro galego, onde a doxa identitaria do campo cultural conduciu a unha definición das artes desde a diferenza (a través da lingua, fundamentalmente), o cal lle outorga a sistemas coma o teatral unha diferenciación esencial a respecto dos seus

competidores inmediatos (o sistema teatral español, mesmo o sistema teatral portugués), pero pouca universalidade.

A visibilización crítica e intelectual ao teatro si conseguiu ritualizar *formas de atención* (Kermode, 1987). Este termo é o que nos dá conta da relación entre crítica e canon: a visibilización da atención que determinados elementos do sistema teatral suxiren aos críticos é un primeiro paso para o estabelecemento de modelos e do canon. Determinadas obras, autores, formas de creación ou estruturas, por tanto, van atraendo a atención dos críticos ao longo do tempo, atención que se fixa por escrito en diversas *formas*, modalidades que tamén poden estar máis ou menos lexitimadas (por exemplo, ten máis autoridade a crítica xornalística ou a académica?). As obras canonizadas polos críticos con maior autoridade, por tanto, terán garantida a continuidade da súa atención sobre elas e, por tanto, a súa prevalencia como modelos no sistema teatral dado. Esa atención constante, por tanto, garante ademais a *actualidade* do réxime de valor no que se inscribe o xuízo.

Esas formas de atención fortalecen o sistema desde un punto de vista institucional e vano dotando de doses de prestixio, mais un prestixio que, polo de agora, aínda non situou o teatro nunha posición elevada nas xerarquías artísticas. O dato do índice de publicación de artigos sobre teatro na prensa periódica galega, por exemplo, é ilustrativo da súa posición xerárquica na sociedade da comunicación: é menor do 10% da totalidade de publicacións culturais (fronte ao 29% da literatura); a publicación de críticas (sen especificidade temática) ronda só o 4% (López García & Calvo Sánchez, 2002).

As formas de atención, ademais, delimitan o que Paul DiMaggio denomina o "menú" desde o que os consumidores realizan as súas seleccións e toman as súas decisións, tendo en conta, ademais, que o gusto é unha forma de distinción social, como demostrou Pierre Bourdieu, así coma un marcador de pertenza grupal debido á adscrición a un determinado réxime de valor, priorizado e lexitimado polas institucións correspondentes.

Unha desas institucións, se cadra a principal en sistemas teatrais normalizados, é a crítica, como vimos comentando. A crítica, por isto, estrutúrase a partir de diferentes feituras (tipos) cunha dobre finalidade que representa a cara e a cruz da mesma moeda:

a)axustarse aos criterios da comunidade valorativa (o gusto teatral maioritario, suxeito ás condicións do campo social) ao que a crítica ten vocación de representar

b)estabelecer desde a súa posición lexitimada, os parámetros para que a comunidade teña ferramentas para estabelecer as xerarquías correspondentes e, así mesmo, para ritualizar ou universalizar as súas formas de consumo e valoración do teatro.

Para levar adiante eses obxectivos, a crítica válese do seu estatus de *autoridade* que se ve acrecentado pola súa visibilidade pública e pola súa capacidade para *comunicar* e estender xuízos de valor, mais lexitimada, a fin de contas, pola súa posición *preeminente* entre os consumidores. Evidentemente, o crítico é un consumidor máis que se erixe en institución porque o seu proceso de lectura e visualización de espectáculos se converte, á súa vez, nuns textos cunha función concreta dentro do sistema teatral (revisións, ensaios, artigos...): a determinación das variacións do gusto e a priorización duns réximes de valor sobre outros.

6.2.2 A crítica teatral en Galicia. Tipos e atribucións

6.2.2.1 Cara a unha tipoloxía da crítica teatral

A crítica teatral é un discurso fortemente dependente das súas circunstancias de produción, determinadas en boa medida polo medio no que se publica, unha condición que ten que ver, en última instancia, con parámetros coma a extensión, o emprego de vocabulario específico

e técnico, as referencias funcionais á inmediatez (horarios de funcións, prezos, accesibilidade...). Esas condicións non teñen outra causa que o destinatario ao que se dirixe a crítica segundo o medio no que esta vaia aparecer, pois, evidentemente, a *competencia teatral* (De Marinis, 1982: 110) dos lectores da prensa periódica é potencialmente menor cá dos lectores da prensa especializada en materia teatral. O crítico, por tanto, modula o seu discurso en función das *expectativas* atribuídas aos seus lectores, cun afán orientativo e mesmo didáctico que procura o axuste da súa valoración ás necesidades que capta no consumo teatral.

Desde este punto de vista, podemos estabelecer unha primeira distinción entre:

a) Crítica xornalística

b) Crítica académica

A primeira é aquela que se publica preferentemente en medios de periodicidade frecuente coma xornais ou revistas de tipo xeralista, adoita estar escrita por xornalistas cuxo grao de coñecemento ou especialización teatral é variábel, e as súas características formais dependen fortemente da liña estética do xornal e da importancia do campo cultural na súa liña informativa. A crítica xornalística conta, por tanto, cun extenso e variado público potencial, determinado pola distribución do xornal en cuestión, e nela prevalecerán as cuestións prácticas relativas á inmediatez informativa do evento, cuestión que determinará, por exemplo, aspectos de certa agresividade en canto á toma de posicións desde o réxime de valor priorizado polo crítico, como por exemplo a recomendación ou non recomendación do espectáculo comentado. En Galicia, publícase crítica xornalística nos xornais *La Voz de Galicia*, *El Correo Gallego*, *El Ideal Gallego*, *El Progreso*, *Faro de Vigo* e *Atlántico*, no semanario *A Nosa Terra* e mais na revista de información xeral mensual *Tempos Novos*. Así mesmo, os suplementos culturais dos xornais *La Voz de Galicia*, *O Correo Galego* e *El País*, refírense en maior ou menor medida ao libro teatral galego, así coma o xornal trimestral vinculado a *Tempos Novos*, *ProTexta*, e os portais en internet www.vieiros.com e www.culturagalega.org. Hai tamén un espazo de crítica

teatral no programa radiofónico *Guieiro Cultural*, da Radio Galega, e mais no programa televisivo *Miraxes*, da TVG.

A crítica académica, pola súa banda, está determinada por outros parámetros, orientados non só á extensión dun réxime de valor e á determinación do gusto, senón tamén ao asentamento da lexitimidade do crítico e á súa toma de posición no campo institucional a través da demostración dunha competencia profesional. É por isto polo que a análise en profundidade do espectáculo asume un espazo na crítica académica que atopaba pouco lugar na xornalística, cunha mudanza de vocabulario en función do academicismo propio dos discursos especializados e da vocación académica de facer *ciencia*. É na crítica académica onde, grazas ás posibilidades de maior extensión, ten lugar o estudo de correntes estéticas e mesmo da posición, desde diversos puntos de vista e fundamentacións teóricas, dos artífices do teatro e das súas obras no sistema teatral. Esta modalidade crítica, por tanto, atopa espazos de publicación en revistas especializadas de carácter máis específico e/ou académico (ensino, investigación, universidade), campo de onde adoitan proceder os seus autores. En Galicia, son publicacións académicas de crítica teatral a *Revista Galega de Teatro* e o *Anuario Galego de Estudos Teatrais*. Podemos considerar tamén a atención a Galicia que, desde unha corresponsalía na Comunidade Autónoma, exerce a revista madrileña *Primer Acto*, ao igual que a revista *ADE*, que non só publicou en 2006 un número monográfico sobre teatro galego, senón que a miúdo atende á actividade teatral en Galicia e ás publicacións teatrais do sistema teatral galego. É desde o punto de vista literario onde temos que ter en conta, tamén, que a revista trimestral *Grial* atende en tódolos seus números á crítica de libros teatrais, así coma o *Anuario de Estudos Literarios Galegos*, que acrecenta á atención crítica á literatura dramática, unha panorámica anual do teatro galego.

Crítica xornalística	Crítica académica
Prensa periódica	Revistas especializadas ou libros de ensaio
Escrita por xornalistas	Escrita por especialistas
Inmediatez	Permanencia
Vocabulario accesíbel	Vocabulario técnico
Breve	Extensa
Obxectivo na promoción (ou non) do espectáculo	Obxectivo na análise e estruturación teórica do sistema teatral desde as obras de arte
Vocación de público xeral	Vocación de público relacionado co teatro (outros membros da Academia e profesión teatral)

Fonte: a partir de López Silva, 2004a: 190

Ámbolos dous tipos de crítica están presentes no sistema teatral galego e a súa relación é estreita, asumindo posicións nas que non sempre está clara unha xerarquía, nin tampouco os efectos dunha sobre a outra.

En calquera sistema teatral, e en relación co seu carácter institucional, a crítica cumpre cinco funcións que poden convivir nun mesmo espazo crítico ou ser priorizadas en función dos intereses e condicións do campo cultural. Eses cinco tipos de focaxe crítica son os seguintes:

1. Información
2. Descrición
3. Promoción
4. Análise sistémica
5. Xuízo

Segundo a primeira, a crítica non só avalía, senón que tamén proporciona datos inmediatos relativos ao espectáculo tanto desde un punto de vista práctico coma desde un punto de vista estético. Esta primeira función da crítica é a que xustifica a súa presenza na prensa periódica e é un dos principais parámetros de diferenza entre crítica xornalística e crítica académica, pois nesta última o valor informativo,

sen deixar de estar presente, está posto ao servizo doutras funcións que se estabelecen como prioritarias.

A función descritiva é a que se pon en marcha no exercicio de resume e transdución á escrita daqueles aspectos da obra que ao crítico lle interesa salientar. Trátase, alén diso, dunha función esencial para a fixación (e posíbel monumentalización, por tanto) duns textos que son, por natureza, efémeros. Patrice Pavis (1996), por exemplo, realiza unha proposta de descrición teatral, fondamente enraizada na análise semiótica dos distintos elementos do espectáculo, que pon en relación o exercicio avaliativo coa descrición pura, tratando de fixar non só a posta en escena, senón tamén o propio gusto dominante.

A promoción dáse cando o crítico é consciente da súa lexitimidade institucional para a atracción ou distracción do público ás salas, de xeito que, como sinalábamos arriba, pode aproveitar o seu espazo para recomendar ou non recomendar unha obra, dotando de autoridade e prestixio o réxime de valor no que el mesmo se sitúa e permitindo que a obra que recomenda se dote de capital simbólico para acceder ao canon.

En cuarto lugar, a análise sistémica, máis propia da crítica académica pero tamén posíbel na xornalística, procura a relación do espectáculo coas condicións e necesidades do sistema teatral no que se inscribe, dándose así unha lectura máis sociocultural ca estética.

Finalmente, o xuízo puro prioriza o sentido avaliativo da crítica e pon en relación os parámetros de valoración do espectáculo cos xuízos de valor do réxime de valor que o crítico escolle para expresar a súa opinión.

Todas estas funcións, en maior ou menor medida, teñen lugar no exercicio da crítica teatral en Galicia, con maior ou menor intensidade nunhas ou noutras dependendo dos medios de publicación, da orientación (académica ou xornalística) e mesmo da posición no campo e intereses do crítico en cuestión.

Resulta significativo, trala revisión de críticas teatrais durante as décadas dos oitenta e noventa, que a atención académica á crítica teatral fica centrada nas revistas especializadas (e non nas revistas de investigación máis xeral) no momento en que se albisca certa tendencia na prensa galega a crear espazos para a crítica teatral. É claro o exemplo do que acontece coa revista *Grial*, que diminúe a atención ao espectáculo teatral (centrándose con decrecente intensidade ata a nova xeira que chega co século XXI) a partir de 1995, coincidindo coa reaparición da *Revista Galega de Teatro*[306] e coa creación da sección galega na revista de tiraxe estatal *Primer Acto*.

En efecto, e como xa estudamos na correspondente monografía sobre o asunto (López Silva, 2004a), estes datos deben pórse en relación co progresivo desenvolvemento institucional dun sistema teatral que vai autonomizando os seus espazos para a canonización e para o estabelecemento de réximes de valor propios, en relación coas necesidades e circunstancias do propio contexto escénico independentemente do literario[307]. A necesidade de visibilizarse como eido creativo autónomo, parella á progresiva actividade durante a década dos noventa das institucións políticas para o teatro galego, vai ser un elemento clave no asentamento da institución crítica, e moi especialmente na súa saída dos reducidos ámbitos académicos (practicamente respondendo á institucionalización *inter pares*) para cumprir unha función axiolóxica de cara ao *gran público*, polo menos, potencial. Alén diso, a actividade crítica académica camiñou desde

[306] A *Revista Galega de Teatro* nace en Vigo en 1983 baixo o nome de *Boletín de Información teatral da Escola Dramática Galega*, como iniciativa que puña en marcha a sección viguesa da EDG. Ao pecharse a sección viguesa da EDG, pasa a denominarse *Boletín de Información* Teatral, e despois, exclusivamente *Información Teatral* ou *Información Teatral – Revista Galega de Teatro*, e, desde o seu número 11, *Revista Galega de Teatro*.

[307] Juan Villegas (2002) ten sinalado que, nos últimos cincuenta anos e a nivel global, se deu unha mudanza do que poderíamos chamar *forma de atención* ao teatro, desde o ámbito literario ao ámbito máis escénico, unha tendencia que tamén se apreza na atención que os distintos axentes da crítica teatral galega deitan progresivamente sobre o teatro representado e sobre as tendencias escénicas galegas. A relación entre texto e espectáculo, en Galicia, será básica tanto na *lectura escénica* do teatro coma nos procesos de investigación, que tratan de levar á par un afondamento na literatura dramática (tradicionalmente obviada polos estudos literarios) e unha análise da posta en escena ou da institucionalización teatral, como demostran as principais monografías históricas publicadas nos últimos anos (Tato, 1999; Vieites, 2003b e 2005; López Silva & Vilavedra, 2002; Biscainho Fernandes, 2007) ou a última, verdadeiro estado da cuestión da investigación teatral en Galicia, baixo o título *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego* (Vieites [coord.], 2007).

comezos do século XXI cara ao asentamento dun discurso máis elaborado, tendente á investigación e ao ensaio (e saíndo por tanto do reduto xornalístico para centrarse na publicación de compendios de investigación e monografías analíticas, por exemplo), deixando a actividade crítica propiamente dita para a prensa periódica e para publicacións especificamente teatrais coma a *Revista Galega de Teatro*, que non renuncian a manter un espazo de crítica desde o que estabelecer un diálogo actualizado co sector produtivo e desde o que aportar ao sistema parámetros para a elaboración dun canon dinámico.

A crítica teatral, tendo isto en conta, inscríbese no amplo conxunto do que consideramos *información cultural*, unha modalidade xornalística que Luís Álvarez Pousa (2002) definía coma

> zona complexa e heteroxénea de medios, xéneros e produtos que abordan con propósitos creativos, reproductivos ou divulgativos os terreos das belas artes, das letras, as correntes de pensamento, as ciencias sociais e humanas, a chamda cultura popular e moitos outros aspec tos, valores e temáticas de conflito que teñen que ver coa producción, circulación e consumo de bens simbólicos, sen importar a súa orixe ou o seu destino estamental.

Efectivamente, a crítica é un deses moitos xéneros dos cales se nutre a información cultural e un dos elementos que constitúe a súa complexidade e heteroxeneidade, pois, en si mesma, a crítica oscila entre a opinión, a divulgación, a información, o xornalismo especializado e mesmo a prensa social. A crítica en xeral, e a teatral en particular, é un xénero capacitado para a diversidade e para pór en marcha múltiples funcións, expresando diversos puntos de vista e dialogando de forma directa coa sociedade debido á súa visibilización do réxime de valor dominante. Será a vontade divulgativa, xustamente, a que distinga desde o punto de vista da información cultural, a crítica académica da xornalística, pois a procura de amplos públicos (tanto para a crítica coma para o propio teatro) está na segunda, mentres que a primeira se sitúa voluntariamente nunha posición que podemos considerar *elitista*.

Unha das consecuencias inmediatas da inmersión da institución crítica na prensa é a filiación profesional dos seus artífices. Así, serán

xornalistas os que sosteñan a actividade crítico-teatral na prensa, coas consecuencias que isto ten en canto á relación que o sistema teatral estabelecerá, a través deles, con outro sistema da esfera pública galega: o sistema dos medios de comunicación, un ámbito fundamental e, por definición, achegado ao campo do poder.

É pola filiación xornalística do xénero polo que poderemos engadir a crítica, avaliación ou análise aos demais xéneros da información cultural, a saber: noticias, notas breves de carácter informativo, entrevistas, reportaxes, crónicas, artigos de opinión. Todos eles intégranse nunha tipoloxía de carácter máis xeral, aquela que distingue xéneros *informativos*, *argumentantivos* ou de opinión, e *interpretativos*, pertencendo a crítica a este último, aínda que posúe tamén elementos dos outros dous. A tendencia á hibridación xenérica, con todo, será habitual en toda crítica teatral, dependendo fortemente das circunstancias de redacción, do medio no que se publica e do tema tratado.

Porén, un dos desaxustes da institución crítica no sistema teatral galego é que non sempre son xornalistas os críticos, coa consecuencia directa de que a súa relación co sistema dos medios de comunicación non é máis ca puntual, de xeito que a súa relación co campo do poder, desde os medios, non é a propia da institución crítica. Para paliar este defecto, o sistema bota man, en realidade, dos críticos académicos, por definición achegados desde outra institución, a Academia, ás instancias do poder e ao canon, de xeito que se apropian igualmente dunha posición de lexitimidade no sistema teatral á que se acrecenta, se cabe, a posición que sexan capaces de acadar no sistema dos medios de comunicación, así coma a relación que, desde o medio para o que traballan, sexan capaces de estabelecer co campo do poder.

Así, docentes, investigadores, e especialistas en estudos teatrais están presentes na nómina de críticos que escriben ou escribiron nalgún momento para a prensa periódica (Manuel F. Vieites, para o *Faro de Vigo* e para *Tempos Novos*; Damián Villalaín ou Chema Paz Gago, para *La Voz de Galicia*; Iolanda Ogando, para *Tempos Novos*; Manuel Quintáns para *El*

Correo Gallego); ao mesmo tempo, non é estraño ler análises de espectáculos de xornalistas que exercen nos seus medios como críticos teatrais en revistas especializadas coma *Grial* ou *Revista Galega de Teatro* (Camilo Franco, Aníbal C. Malvar, Antón R. López, Lupe Gómez). Esta indefinición dos graos de especialización, así coma da propia filiación xenérico-xornalística da crítica, aínda ten máis arestas se nos decatamos de que outros xornalistas, nun principio, non críticos e non críticos de teatro, opinadores e escritores, chegaron a escribir artigos sobre teatro na prensa galega (Xesús Alonso Montero, Alfredo Conde, Isaac Díaz Pardo, José Luís Losa, Miguel Anxo Fernán Vello, entre outros)[308].

A diversificación de perfís na formación e orientación metodolóxica dos axentes críticos é, por tanto, unhas das características primordiais da crítica teatral galega, un aspecto que condiciona fortemente o seu grao de lexitimidade e que ten unha consecuencia directa na súa capacidade de incidencia no resto do sistema, especialmente na produción, xa que á altísima nómina duns críticos cun perfil desdebuxado se suma a pouca continuidade nos medios derivada desas características, así coma a súa incapacidade para a visibilización da institución crítica, que non destaca entre as súas outras actividades profesionais. A consecuencia inmediata é que nin unha crítica nin a outra responden claramente ás definicions habituais (*vid. supra*), pois a crítica na prensa galega procura manter certas cotas de academicismo, quizais debido á escola marcada por críticos que combinaron facetas (Manuel F. Vieites, Iolanda Ogando, por exemplo), ao tempo que a crítica nas revistas especializadas sempre mantivo un certo ton divulgativo (a *Revista Galega de Teatro*, en conxunto, ofrece un exemplo claro disto), conscientes de estaren dirixíndose a máis públicos ca os investigadores ou académicos, e sabendo que un dos destinatarios fundamentais é o propio profesional das artes escénicas, que acude a elas por curiosidade, por vontade de coñecemento das liñas estéticas predominantes ou ben

[308] A nómina de críticos, xornais e filiacións académicas de cada un deles están comentadas polo miúdo en López Silva, 2004a. Utilizamos aquí os datos e as conclusións da investigación sobre a crítica galega realizada nese lugar, onde nos remitimos para maior información.

valoradas, ou na busca de saber a posición que el e os seus iguais ocupan no sistema a partir da lectura crítica.

6.2.2.2 Problemas e tendencias da crítica teatral en Galicia

As características do sistema dos medios de comunicación en Galicia, alén dos quefaceres e inercias da prensa galega, están no alicerce da indefinición e mesmo invisibilidade da institución crítica non só na esfera pública, senón incluso (e moi especialmente) no sistema teatral. A crítica nos xornais galegos é subsidiaria dos formatos e dos xéneros privilexiados polos medios, deixando á parte unha endémica confusión entre cultura e sociedade que é perniciosa para a información cultural, de xeito que a crítica sempre é publicada, e sobre todo, realizada, en función do interese e transcendencia pública do espectáculo, do espazo libre, da liña informativa a respecto do cultural do medio de comunicación, etc. Alén diso, non hai unha dedicación total á crítica teatral, pois os xornais adoitan solucionar o espazo a través da colaboración externa ou a través da dedicación dalgún xornalista en plantilla que, polo xeral, voluntariamente, decide dedicarse a esta actividade. O voluntarismo, sempre admirábel, bate aquí de fronte coa carencia de formación específica nos parámetros de análise e valoración do teatro, de xeito que as consecuencias para a mesma arte que eles *queren* atender e valorar, desde o seu espazo na prensa, son negativas.

Hai outro aspecto importante, con especiais consecuencias no relativo á *mediación* entre produción e consumo que a crítica debería estar estabelecendo: a falta de continuidade e o retraso co que adoitan publicarse as críticas teatrais en Galicia, un factor, ademais, que se ve empeorado polas características dunha programación que nunca é extensiva e que, polo tanto, sempre esixe unha relación de inmediatez entre crítica, espectáculo e lector (para que este se converta en espectador) que case nunca se dá. Así, agás *El Correo Gallego*, *Tempos Novos* e *Faro de Vigo*, xornais nos que a periodicidade da crítica é semanal

(a través dos suplementos culturais dos xornais) ou mensual (en *Tempos*), no resto das publicacións analizadas a aparición das críticas non responde a unha periodicidade determinada, senón máis ben á conveniencia da súa publicación en función da relevancia do espectáculo coma acontecemento (de aí, por exemplo, o aumento do número de artigos arredor do fenómeno do festival ou da Feira de Teatro de Galicia), ou en función, como xa dixemos, da vontade e dispoñibilidade do crítico.

Tendo todo isto en conta, non é difícil decatarse da elevada problematicidade que rodea no sistema teatral galego á institución crítica. Manuel F. Vieites (2001d: 12) sinálalle cinco problemas básicos, aos que nós engadimos un sexto:

a) Subsidiaridade dos medios, sen espazos recoñecíbeis.

b) Dedicación parcial.

c) Falta de formación do crítico.

d) Indefinición xenérica.

e) Indiferenza da profesión teatral.

f) Imposibilidade de instituír un conxunto de lectores de carácter convencional (fóra doutros críticos ou de membros da profesión).

Vencellados todos eles coa *anormalidade* á que obrigan as condicións do conflito e da emerxencia cultural, o certo é que teñen consecuencias inmediatas na capacidade da crítica teatral para o estabelecemento de criterios para a canonicidade. Isto é: a crítica vese en Galicia imposibilitada para cumprir cunha das súas principais funcións, a de servir como mecanismo de canonización esencial, debido á súa inestabilidade (e ás veces, incluso, invisibilidade) na esfera pública.

Si cumpre as atribucións relativas ás tomas de posición no sistema e mesmo á relación con outros axentes tanto do sistema teatral coma doutros (o ámbito académico e os medios de comunicación, por exemplo). Tamén é un elemento básico no estabelecemento dos parámetros para o prestixio debido a que, por definición, a crítica teatral

ocupa unha posición de lexitimidade, como dixemos. Pero todas esas propiedades básicas non se transmiten na priorización clara de réximes de valor nin na definición dun canon teatral galego[309] indubidábel, de común acordo, e, sobre todo, que sirva como modelo desde o que a propia institución crítica asente os seus parámetros de valoración e acordos.

Deste xeito rómpese, ademais, a cadea produción-consumo, na que a crítica é *mediadora* esencial, de maneira que acontece algo que xa explicamos no primeiro capítulo deste traballo: que a crítica teatral non é en Galicia un discurso teatral con ampla transcendencia pública, senón un discurso que ten como destinatarios habituais os axentes do ámbito artístico que é obxecto da propia crítica, axentes que, por outra banda e por definición, *desconfían* do discurso crítico, pois a miúdo atenta contra o seus intereses (mesmo *desintereses*). Alén diso, as intermitencias da crítica fan que a súa capacidade de incidencia sobre o sistema sexa relativa, de xeito que, nela, non é fácil estabelecer o imprescindíbel diálogo entre creadores e públicos, necesario para o mantemento do sistema teatral.

Que funcións cumpre, entón, a crítica teatral en Galicia, se a súa atribución principal se ve fortemente obstaculizada polas condicións do contexto?

Despois dunha revisión pormenorizada da crítica teatral galega última realizada en anteriores traballos[310], puidemos concluír que a crítica

---

[309] Manuel F. Vieites dicía en 1998: "Na actualidade xa contamos cun grupo de espectáculos que poderían ser considerados como un canon posible". Para demostralo, o autor non dubida en realizar unha enumeración das obras consideradas por el nese "canon" que desde o noso punto de vista, é en realidade unha crónica dos espectáculos centrais, mesmo dos parámetros para a valoración da canonicidade dinámica, e, por tanto, do réxime de valor priorizado por el, como crítico, nese momento. Consideraba, así "*Ubú rei*, de Teatro de Ningures, con dirección de Etelvino Vázquez; *Os patios da memoria de Teatro do Morcego, con dirección de Bernardo Galli; Electra* e *Copenhague* de Uvegá Teatro, dirixidos por Manuel Lourenzo a partir de un texto propio e doutro escrito por Xosé Cid Cabido e Andrés Vila; *Commedia* e *Escola de Bufóns*, de Ollomol tranvía, dirixidos respectivament por Cándido Pazó e Fabio Mangolini; *Nau de amores*, do Centro Dramático Galego, tamén dirixido por C. Pazó; *Oé, Oé, Oé*, de Teatro do Aquí, dirixido por Roberto Vidal Bolaño a partir dun texto de Maxi Rodríguez; *annus Horríbilis*, de Chéverre, a partir dun libreto de Pepe Sendón con música de Fran Pérez; *Casa de bonecask* e *A noite das Tríbades*, producións do Teatro do Atlántico dirixidas por Xulio Lago; *Zepelín nº7* de Matarile Teatro ou *Ladraremos* de Áncora Producción, a partir dun texto de Gustavo Pernas" (Vieites, 1998b: 56). Eran obras que, para Vieites, exemplificaban "o que pode e debe ser o noso teatro", e apuntando, en realidade, ás compañías daquela máis visíbeis e aos directores máis recoñecidos do teatro dos noventa.

[310] Vid. López Silva, 2002a; 2002b; 2004a; 2006.

teatral galega responde a varias constantes que non só caracterizan as preocupacións dos críticos, senón tamén o *réxime de valor* no que estes se sitúan maioritariamente e que serve como parámetro avaliativo do teatro galego, mesmo como compilación e fixación da *doxa* e do *habitus* do sistema. Polo tanto, a través da crítica, como representante do gusto dominante na sociedade galega e dos seus réximes de valor lexitimados, podemos visualizar facilmente cáles son os elementos para a definición da canonicidade en Galicia e para o estabelecemento de parámetros desde os que identificar o teatro galego, coas súas particularidades e cos seus principais problemas.

Para isto, o sistema teatral galego deposita na crítica coma institución unha serie de funcións e preocupacións que non só serven como esquemas desde onde avalíar a calidade e a estética dos produtos, senón que tamén determinan os parámetros de definición do sistema e os seus cambios e tomas de posición derivadas da constante "autoprocura" que supón o proceso de emerxencia cultural. Esas liñas serán:

1. A definición do concepto "teatro galego" a partir de criterios textocéntricos
2. A diagnose do público
3. A reflexión institucional e a atención ao CDG
4. A análise do teatro desde unha esaxerada autoconciencia mediadora do crítico

A definición do concepto "teatro galego" a partir de criterios textocéntricos

Manuel F. Vieites (2001d) ten sinalado cáles son as liñas predominantes no discurso crítico galego. Para el, "o texto acostuma ser un dos referentes fundamentais", pero tamén sinala que o contexto de representación do espectáculo ten moito peso. A interpretación do espazo escénico e as "dimensións estéticas do espectáculo e a súa

conexión con correntes e tendencias", serán outras dúas liñas das sinaladas por Vieites, correntes e tendencias, permitímonos engadir, que a miúdo veñen tomadas dos criterios de clasificación e selección propios do discurso crítico literario, nun sinal máis da dependencia do canon teatral galego a respecto do sistema literario.

Alén diso, o autor indica que a dimensión social do espectáculo tamén é unha liña prioritaria nos intereses da crítica galega, unha liña que denota a consciencia mediadora da crítica teatral galega, preocupada por estabelecer as consecuencias na recepción das liñas estéticas priorizadas pola produción teatral. Por iso, Vieites sinala que "os efectos do espectáculo sobre o público ou sobre o propio crítico" son temas fundamentais na crítica galega.

Tendo en conta estas afirmacións de Vieites, en diversas ocasións (López Silva, 2004a, 2006b) concluïamos que as preocupacións dos críticos galegos xiran en torno a dous eixes fundamentais:

a)A recepción teatral nun contexto percibido de antemán como conflitivo

b)A inserción no campo cultural das propostas estéticas que procedente do teatro como discurso artístico periférico.

A cuestión textocéntrica que Vieites expresa, será precisamente un parámetro desde o que comentar e valorar tanto o contexto conflitivo coma a condición periférica do sistema teatral, aspectos que, para os críticos, inciden negativamente tanto no discurso estético coma nas modalidades de produción e que, en boa medida reflectidos a través das problemáticas lingüísticas, xustifican desaxustes nos criterios axiolóxicos, que tenderán a atender á lingua e a xustificar desde a lingua e desde as condicións da periferia e o conflito outros problemas e mesmo calidades do teatro galego. De aí, xorden tamén as interpretacións de carácter étnico e cultural dunha porción importante da produción teatral galega, unha lectura étnica que pode traspasar as fronteiras do lingüístico e ser expresada tamén desde un punto de vista visual. Así, por exemplo, a atención crítica prestada en 1991 a *O incerto señor Don Hamlet*,

representada polo CDG e dirixida por Ricard Salvat, ofrecíanos reflexións paradigmáticas dunha crítica que teorizaba sobre as relacións entre texto e espectáculo, coma o título "Teatro para ler" do artigo de Aníbal Malvar[311] ou a opinión de Gustavo Luca de Tena, que en *A Nosa Terra*[312], afirmaba que tódalas opcións plásticas de Salvat *traizoaban* o texto de Álvaro Cunqueiro.

É sobre as obras canónicas[313] onde é máis aprezábel esa vontade textocéntrica que lexitima o texto literario fronte á versión escénica. Así, a cuestión da fidelidade será típica na crítica teatral galega igual que o é noutros contextos, pero no noso caso posúe o valor engadido da súa utilidade coma salvagarda dos elementos de identidade que se depositan tradicionalmente na literatura e que mesmo poden facer dubidar da representabilidade ou non representabilidade de determinadas obras. É por isto polo que a fractura da subsidiareidade do espectáculo ao texto literario a miúdo é vista con malos ollos desde a crítica, abríndose así outra das liñas de reflexión constantes: a relación texto-espectáculo. Sobre esta, vaise asentando co paso do tempo unha vontade de non agresión entre directores de escena e escritores que definía ben Manuel F. Vieites cando indicaba que "hai que entender que a liberdade do director de escena remata onde empeza o dereito do autor a ver respetado o seu traballo"[314], ou cando Damián Villalaín, falando de *Un refaixo para a Celestina*, apelaba a unha "entente cordiale" na que "o respecto ó texto é absoluto pero o director non se resigna a ser un simple transmisor neutral deste"[315].

Xa temos comentado ao longo destas páxinas a problematicidade que o campo cultural galego deita sobre a definición dos seus produtos cando estes propoñen a dificultade de non admitir unha identidade exclusivamente baseada na lingua galega. O teatro, debido á súa feitura visual e xestual, como vimos, botou man en realidade da súa vertente

[311] *El Correo Gallego*, 20-X-1991.

[312] *A Nosa Terra*, 24-X-1991.

[313] Canonizadas desde o sistema literario ou noutras dramáticas universais.

[314] *Faro de Vigo*, 26-XI-1994.

[315] *La Voz de Galicia*, 16-V-1993

literaria para axustarse así aos parámetros lexitimados para a definición dos produtos da cultura galega, a pesar de que esa definición procede do sistema literario e a pesar de que bate de fronte cunha parte importante da produción escénica na que a palabra non é o discurso semiótico fundamental priorizando outros discursos coma o movemento, o xesto ou a imaxe. Eses aspectos de carácter máis estético, sumados á necesidade de estabelecer unha *definición sistémica* (*vid.* 3.1.4) que nos permita dar conta do poliedro de parámetros necesarios para describir qué consideramos teatro, constitúen os parámetros desde onde os críticos seleccionan as obras e as adscriben ao xénero teatral.

Eses problemas da definición, como non podía ser doutro xeito, son percibidos polos críticos teatrais, que deitan aquí e alá elementos para unha reflexión sobre qué é teatro e qué é galego nun contexto coma o noso no que eles mesmos se observan como parte do conflito e no que eles mesmos se ven na obriga de tomar decisións condicionadas por este conflito e elixir inscribirse nun ou noutro sistema teatral, igual que fai o espectador común.

Do mesmo xeito cá preocupación lingüística pola feitura literaria do teatro, a crítica proporá uns parámetros para a definición do canon teatral fortemente debedores do literario, intuíndo, se cadra, a dificultade para o estabelecemento dun canon estático nun sistema mozo e emerxente, pero sabendo que a presenza, como mínimo, de criterios para a canonicidade é un modo de apuntalar con máis seguridade un sistema feble. E iso acontece aínda que estes criterios sexan tomados de sistemas artísticos foráneos, desde onde, habitualmente, o sistema teatral galego "adapta" uns clásicos dos que se apropia, pois atraen un público percibido coma unha necesidade (verémolo) xa que "os clásicos dan cartel", debido, en boa medida, á súa implantación desde o eido académico: "Tantos anos de BUP, de citas en todos os libros, de versións indiscriminadas, acaba por converter en reclamo eso que pomposamente se denomina clásicos universais"[316].

[316] *La Voz de Galicia*, 10-I-2000.

Fronte a isto, a crítica teatral galega, na súa vontade canonizadora, tratou de buscar tamén uns parámetros para a definición do teatro galego en aspectos supostamente xenuínos do *ser galego*, trasladados ao teatro. É aí onde aparece a orixinalidade e mais o sentido do humor como valores positivos dun teatro que, na percepción dos críticos, garante o seu público a través deses dous elementos estéticos.

A cuestión da *orixinalidade*, relativa onde as haxa, funciona por exemplo como parámetro desde o que lexitimar o que os mesmos críticos entenden como "teatro alternativo", dotando así o teatro galego dunha corrente diferenciada cuxa estética, en aras desa pretendida orixinalidade, non atenta contra ningún dos parámetros definitorios do "galego" que seguen permitindo que ese teatro o sexa, mesmo cando a lingua non aparece coma o elemento de definición fundamental, como sucede pola opción corporal do teatro da compañía Matarile. O parámetro da orixinalidade, con todo, ten dobre gume nun sistema teatral novo, periférico e desconectado dunha parte moi importante das correntes estéticas do teatro mundial.

O *humor*, pola súa banda, é un criterio asumido pola crítica teatral galega que procede directamente dos elementos tradicionais para definir a especificidade galega, e conectando, ademais, cos pensadores á súa vez canónicos da cultura galeguista desde comezos do século xx (Castelao, Celestino Fernández de la Vega). O sentido do humor, xa asumido coma criterio identitario e como valor en positivo non só no sistema teatral, senón no réxime de valor predominante na esfera pública galega, dótase aquí dunha utilidade engadida posta ao servizo do mantemento do sistema teatral: a súa capacidade para interesar os públicos. É por isto polo que algúns críticos se doen da representación de obras "demasiado tristes"[317] mentres que outros afirman ás claras a consciencia de que non é o "teatro serio […], alambicado y ahogado por las escenografías" o que atrae públicos para o teatro galego, senón, por exemplo, "una comedia

[317] *La Voz de Galicia*, 8-XII-1996.

de humor de enredos", que un xornalista que asina como Alvarado[318] agradece fondamente.

A diagnose do público

A conciencia dos problemas que padecen os públicos do teatro galego (*vid.* 3.3.2) conduce os críticos a amosaren unha especial atención ás consecuencias que o discurso teatral e as correntes fundamentais do mesmo poden ter sobre uns espectadores percibidos *a priori* coma escasos e necesitados de especiais coidados. Detrás desta percepción, evidentemente, están as circunstancias dun sistema que non só precisa os consumidores para sosterse economicamente, senón que tamén precisa da súa complicidade para autolexitimarse e para garantir a súa continuidade, sen sucumbir ao peso eliminador do conflito cultural no que son os públicos, precisamente, quen debe elixir qué teatro ve e a qué teatro nega a súa atención. A crítica, consciente ademais da súa esencia mediadora, séntese na obriga de orientar a avaliación en función das características e gustos deses públicos dos que os críticos, como espectadores que son, se erixen en representantes.

Así, a crítica teatral galega convértese nunha plataforma desde a que anunciar aos axentes de produción os "ingredientes suficientes para convertirse nun éxito de público", como escribía Chema Paz Gago a respecto do *Soño dunha noite de verán*[319].

A capacidade para atraer o público aos teatros será, por tanto, un dos principais parámetros para analizar o espectáculo, introducindo deste xeito os criterios do "teatro comercial" e "alternativo" que funcionan no teatro galego como xéneros desde os que a crítica distingue tipos de teatro desde unha percepción estética e produtiva da súa feitura, e non tanto desde un coñecemento dos públicos (tanto en cantidade coma en calidade) que se dan cita en cada un deles. Pensemos,

[318] *La Región*, 22-I-1999.

[319] *La Voz de Galicia*, 21-V-1992.

por exemplo, que Camilo Franco escribía en 1998 un artigo[320] no que sinalaba que un dos problemas do público galego era que "os espectadores non saben se determinada compañía fai teatro comercial ou se practica con contundencia a soedade", intuíndose así que, seguramente, unha das súas atribucións coma crítico sería romper con esa desorientación dos espectadores e dar a coñecer a diferenza entre ese teatro comercial e a soidade. Esa tensión entre o comercial e o alternativo, en boa parte dos casos, resólvese en favor do primeiro a través da reinvindcación dun teatro popular que, ademais, está en consoancia coas definicións posíbeis dun teatro galego diferente, xenuíno e, daquela, retransmisor da identidade.

Pero se algo é constante nesa análise implícita da relación entre teatro e público que realiza a crítica teatral galega, iso é a esperanza depositada na mocidade coma posibilidade rexeneradora para o teatro galego. A referencia á presenza de público xuvenil nos espectáculos analizados pode ser nalgúns casos o aspecto central da crítica, nunha vontade didáctica que o crítico extrae das súas propias funcións para atribuírlla á produción teatral. Manuel F. Vieites, por exemplo, afirmaba que o público mozo é "un público xeneroso que hai que acariñar"[321], mentres que noutros moitos casos, é habitual aproveitar o espazo da crítica para reivindicar a distribución do teatro nos institutos de Secundaria.

Pero ese lugar común da necesidade da conquista dos públicos, constantemente desenvolvido e proposto pola institución crítica erixida en voceira, neste caso, da Profesión, tamén ten os seus efectos contraditorios nunha achega *eventualista* ao espectáculo teatral coa que a prensa galega basea boa parte da súa información teatral.

É así como o desprazamento da atención avaliativa cara ao teatro coma acontecemento é outra das características da crítica teatral en Galicia. Cómpre ter en conta que ese feito non é exclusivamente galego, pois unha "crítica de eventos e estrelas", como demostrou Morris

[320] *La Voz de Galicia*, 9-VI-1998.

[321] *Faro de Vigo*, 4-II-1997.

Dickstein (1985: 156), está a converterse nunha tendencia practicamente global. Mais en Galicia, a atención mediática a un incipiente *star system* (procedente, en realidade, do audiovisual), ou á propia representación coma evento no que se dan cita personalidades coñecidas garante algunha *forma de atención* ao sistema teatral no seu conxunto. Son consecuencias, é certo, da *sociedade do espectáculo* da que tanto e tan ben ten falado Guy Debord, pero tamén son mecanismos que, en Galicia, serven a un sistema teatral que precisa visibilizarse e acelerar os procesos de canonización para a súa propia supervivencia.

Sirva un exemplo. O 5 de decembro de 2005, *La Voz de Galicia* publicaba o seguinte titular: "O actor Luís Tosar protagonizará o primeiro *Hamlet* galego", cun subtítulo no que se indicaba que a obra aínda se estrearía na terceira semana de febreiro, isto é, case tres meses despois; a atención mediática, por tanto, centrábase na figura sobranceira de Luís Tosar, premiado en múltiples certames do audiovisual estatal, significado tres anos antes na plataforma cívica Nunca Máis, e considerado o actor galego máis internacional; e tamén se centraba no fito fundacional ("o primeiro *Hamlet*"), un aspecto habitual nos procesos de canonización da cultura galega (non só do teatro).

A reflexión sobre as institucións públicas e a atención ao CDG

As institucións públicas do teatro galego, e entre elas o CDG como compañía pública e canónica por definición, visíbel, por tanto, ocupan a maior parte do espazo dedicado ao teatro na prensa galega[322] amosando como característica esencial a resistencia do CDG á crítica negativa e, por tanto, a súa utilización para, a partir do estético, extrapolar opinións referidas aos procesos de institucionalización política no sistema teatral galego.

[322] As críticas sobre o CDG constitúen aproximadamente a metade dun corpus amplo dunhas 1200 fichas correspondentes a artigos teatrais publicados na prensa galega entre 1990 e 2000.

Esa reflexión institucional ten que ver coa propia posición da crítica, tamén coma institución, que lida co CDG pola toma de posicións no espazo institucional e pola conquista dos ámbitos de poder cultural. A crítica teatral, por tanto, oriéntase de xeito importante ao estabelecemento e valoración das responsabilidades atribuíbeis ao CDG non tanto desde un ámbito político ou estatutario, senón desde os acordos sociais que teñen lugar nunha esfera pública que, nas súas posicións achegadas ao cultural, é contraria a aqueles que detentan o poder político, ou, polo menos, érao durante unha boa parte do proceso de institucionalización política do teatro galego, correspondente ao goberno de dereitas presidido por Manuel Fraga.

As acusacións ao CDG de depender politicamente das instancias superiores ás que pertence adquiren, desde este punto de vista, un novo sentido que se explica desde o interese dos axentes culturais no estabelecemento dunha doxa contraria ao control político, poder que loita con eles dunha forma directa. Neste sentido, ademais, a crítica teatral, unha vez máis, semella pórse maioritariamente do lado da Profesión no proceso de distanciamento a respecto da institución do que xa falamos no seu momento, afirmando ás claras, por exemplo, as "expectativas defraudadas en torno al CDG"[323], unhas expectativas que tiñan que ver coa súa consideración coma servizo público, consideración que tivo o seu momento máis álxido de decepción en 1998, coa polémica montaxe *Valle Inclán 98*, como relata Miguel Anxo Fernán Vello nun artigo que, elocuentemente, se titulaba "Eu son o CDG"[324] e que sinalaba como causa da polémica o fraude simbólico que supuña a traizón á lingua galega dunha institución pública e autonómica traballando en castelán.

Esa reflexión sobre a posición institucional do CDG canalízase en boa medida a través da crítica á súa megalomanía como aspecto que traizoaría a necesaria lealdadade dunha institución pública coa cidadanía á que serve. As reflexións sobre as escenografías vistosas, sobre os textos

[323] *La Voz de Galicia*, 1-VIII-1996.

[324] *O Correo Galego*, 26-III-1998.

pomposos e sobre os grandes repartos do CDG, acaban converténdose nun *leit motiv* crítico que, en última instancia, vén reflexionar sobre o gasto público no teatro galego e sobre as tensas relacións (tamén estéticas) entre o CDG e as compañías privadas ás que, desde este punto de vista, ocluiría.

A análise do teatro desde unha esaxerada autoconciencia mediadora do crítico

A percepción da problematicidade do contexto cultural galego provoca, xa o vimos, un plus de conciencia da posición e das funcións do crítico no marco do sistema teatral. Ese plus terá moito que ver cun exercicio avaliativo fortemente condicionado polos parámetros da identidade (a lingua, esencialmente, en relación coa corrección e a ortofonía), e, desde eles, cunha constante reflexión sobre algúns deles, coma a historia ou a relación da cultura galega con outras culturas e tradicións veciñas. Trátase, por tanto, de fornecer o sistema teatral, desde o discurso crítico, dunha serie de mecanismos desde os que romper coa autorreferencialidade habitual nunha cultura periférica e nun teatro menor, e desde onde proporcionar medidas para avaliar o contacto cultural. Estas servirán, fundamentalmente, para estabelecer uns límites onde o contacto sexa útil e produtivo e non sexa nocivo para a consolidación das dinámicas de funcionamento do sistema teatral.

As relacións intersistémicas, entón, son vistas desde a crítica teatral desde unha perspectiva paradoxal pola cal se valora positivamente o éxito e o prestixio alleo (mesmo canto á asunción da canonicidade, como xa vimos) pero tamén se percibe con desconfianza e en termos de traizón un *excesivo* contacto co exterior, que, no caso da importación, é ás veces valorada en termos de colonización, e no caso da exportación de, é vista como unha profanación, como demostraba Carlos Callón en 2002, cando, comentando a montaxe *Los viejos no deben enamorarse* no Centro Dramático Nacional, se doía de que a obra, feita en virtude dun convenio polo que o CDG se comprometía a aumentar os contactos con

outras compañías institucionais do Estado, tivese como custo a falta de inversión no teatro galego, pois, se ben afirmaba que "non ocorre nada porque se represente a Castelao en español", tamén engadía que "non é lóxico que isto o pague o CDG"[325]. Á dúbida vertida sobre a participación das institucións públicas no teatro español (aínda que fose para a exportación da cultura galega), sumábase aquí a utilización de Castelao, considerado por moitos o autor máis achegado á definición dun posíbel canon do teatro galego, non tanto debido á súa actividade teatral, senón debido a que, en si mesmo, é un depósito de capital simbólico sacralizado por unha cultura galeguista sobre a que se verte, desde múltiples posicións do sistema, a responsabilidade de mantemento do mesmo.

A miúdo, porén, é o teatro de fóra, o que constiúe o maior depósito de prestixio e capital simbólico, como demostran as críticas dedicadas en 1998 e 1999 aos espectáculos de Peter Brook e Robert Wilson, respectivamente, programados no Millenium Festival, quizais porque, como dicía Aníbal Malvar "Un Beckett de Brook sólo pasa por tu pueblo una vez en la vida. Y si pasa"[326], afirmación que dá conta da percepción do desembarque dos dous directores en Compostela: era un desprazamento inusual do centro á periferia.

O teatro español tamén funciona como vara de medir, servindo como elemento de comparación desde o que valorar o teatro galego, en posicións achegadas ao que os sociolingüístas teñen denominado *autoodio*, como expresa, por exemplo, unha crítica de 1991 sobre a Mostra Internacional de Teatro Cómico de Cangas na que se indicaba que os espectáculos galegos eran problemáticos mentres que os de fóra (españois e italinaos) eran maduros e excelentes[327].

Mentres que o contacto intersistémico co teatro español é expresado desde a desconfianza pola crítica teatral galega, as dinámicas de relación co teatro portugués gozan de certo prestixio sendo

[325] *El Correo Gallego*, 10-VII-2002.

[326] *El Mundo*, 25-VIII-1998.

[327] *Faro de Vigo*, 13-IX-1991.

consideradas non "choque de culturas", senón "diálogo intercultural", seguramente debido á que, neste caso, a proximidade lingüística con Portugal, por tratarse doutro Estado, non é percibida coma unha imposición, nin moito menos coma perigosa. Así, os defensores do mantemento dun teatro en español dentro de Galicia apelan a miúdo á práctica habitual de representación en portugués en Galicia, un espazo que só nunhas poucas ocasións foi traducido. De feito, mentres que o CDG foi duramente criticado pola montaxe en castelán de Valle Inclán, a crítica aplaudiu iniciativas coma "Camiños teatrais", un convenio que traía ao Salón Teatro espectáculos de compañías do norte de Portugal, ou a montaxe en portugués, no CDG, da obra de Vidal Bolaño *Mar revolto*, do mesmo xeito que recentemente, en 2007, o diálogo coa lusofonía se convertía en estandarte institucional para publicitar a Feira das Artes Escénicas promovida polo IGAEM.

É xustamente no ámbito da tradución onde a crítica teatral galega e, en xeral, a prensa, expresa en boa medida a súa vontade normalizadora e expansiva a través da súa valoración positiva da inserción no repertorio galego de obras (polo xeral, canónicas) doutras tradicións dramáticas. Luca de Tena, por exemplo, afirmaba que un dos intereses de que se fixese *Lisístrata* en galego era dotar a lingua dun rexistro satírico e do sexual que, segundo el, non tiña[328]. Cubrir espazos baleiros, tanto lingüísticos (semánticos e terminolóxicos) coma de repertorio é unha das bondades que a crítica atribúe á tradución. Agora ben, é xustamente a reflexión sobre a tradución a que, desde a crítica, impón uns límites para a canonicidade no sistema teatral galego e mais unha medida para a perda da identidade e para o mentemento do sistema[329], e eses límites teñen que ver coa tradución desde e para o castelán.

É por isto polo que a maior parte das polémicas en torno ao teatro galego tiveron que ver con posicións tomadas en relación coa lingua de tradución de determinados espectáculos (son paradigmáticas as

[328] *A Nosa Terra*, 6-III-1997.

[329] Dicía Camilo Franco ao fío do anuncio da montaxe *Valle Inclán* 98 polo CDG en castelán: "un dos poucos compromisos que se pode esixir do teatro galego é que sobreviva" (*La Voz de Galicia*, 23-III-1998).

de *Yerma*, de Lorca, en 1991, e de diversas obras de Valle Inclán en 1998). Evidentemente, estas polémicas, empregando un elemento de tan fondo valor simbólico como é o idioma, amosábanse coma un campo de batalla ideal non só para a consolidación de dinámicas e posicións no sistema teatral, senón para o estabelecemento de nexos de unión e relacións co campo do poder, que adoita converter este tipo de batallas culturais nunha cuestión ideolóxica e política.

6.3 Os premios

É posíbel que non haxa ningunha outra forma de institución cultural que sexa tan ubicua, tan poderosa e tan comentada coma os premios, pois con eles ocorre algo semellante ao que sucedía nas partidas de *Alicia no País das Marabillas*, cando Dodo anunciaba que "todo o mundo gañou, así que todo o mundo ten que ter premio". Porén, o uso que o campo cultural fai dos premios é precisamente o contrario: non todo o mundo gaña os premios que "verdadeiramente importan", como formas lexitimadas para o recoñecemento artístico e como credenciais para a consagración (English, 2002: 110), xerando o que Bourdieu denomina "circuítos de lexitimación" a través dos cales o poder se eufemiza a si mesmo coma mérito, asegurando así a súa eficacia simbólica.

O premio é probabelmente a institución que dun xeito máis claro implica o recoñecemento e que máis rápido outorga visibilidade amosándose como foco de atención e xustificando por si mesmo os procesos de selección e opinión exercidos pola crítica. O sistema teatral que, por tanto, desenvolva os seus mecanismos para a visibilización rápida do prestixio e o recoñecemento, será un sistema que sente as bases para unha canonización dinámica veloz. O premio é, desde este punto de vista, un anuncio público desde o que unha institución propaga

estima e deposita o seu valor simbólico sobre unha actividade artística determinada.

Nos premios, coma na crítica, atopamos tamén factores coma a selección e o xuízo, a través, unha vez máis, da escolla a partir da preferencia por un determinado réxime de valor co que se corresponderá a persoa ou a obra premiada. Ese réxime de valor vén significado a través dun xurado que, á súa vez, adoita prestar o seu prestixio ao premio coma institución, nun intercambio de capital simbólico que, finalmente, ten consecuencias tanto na visibilidade do premio coma na canonicidade daquel a quen se lle concede.

A diferenza da crítica, porén, a participación no premio como institución é voluntaria, e non é indispensábel para manterse no sistema. Alén diso, e malia estar implícita ao propio proceso de escolma, o premio vai máis alá da avaliación crítica, xa que implica un xuízo que supón tamén unha forma de confianza ou esperanza a través da cal o premio ten a capacidade de vencellar o obxecto premiado coa esfera pública e, moi especialmente co campo do poder. Vemos, por tanto, que o resultado de achegamento ao centro do sistema, é o mesmo nas institucións do premio e a crítica, pero as manobras difiren.

Os premios son, ademais, un depósito de prestixio que sempre se suma ao que xa se posúe, facendo medrar o capital simbólico de quen é recoñecido deste xeito pola institución e capacitándoo para tomar posicións directamente facilitadas pola adquisición de maior recoñecemento e estima pública. Isto débese a que, nas regras do xogo da concesión de premios, contense que, como indica William J. Goode (1978: 162), estudoso dos procesos de recoñecemento nas sociedades actuais, os recoñecementos nunca se outorgan a "pequenas virtudes" coma ser afábel, listo ou honesto, pois esas calidades non entran nos parámetros de clasificación e distinción dos sistemas artísticos. As virtudes que se premian nun sistema artístico son aquelas que contribúen ao mantemento do mesmo, e de aí que a capacidade para distribuír ese recoñecemento estea nas mans do espazo institucional cuxa principal atribución é velar pola supervivencia do sistema.

Neste sentido, os premios substitúen os beneficios (de tipo social, simbólico e/ou económico[330]) que o sistema pode fornecer a calquera dos seus factores (esencialmente produtores e produtos) desde calquera outro espazo institucional, pero a alta acumulación de prestixio que outorgan achégaos enormemente ao espazo canónico, sendo eles mesmos un parámetro de peso para a definición do canon nun sistema dado.

Os premios, por último, forman parte de organizacións de carácter institucional, público ou privado. Atendendo a este criterio, poden ser de tres tipos (Goode, 1978: 158-159):

a)Os que proceden das institucións públicas

b)Os que outorgan grupos voluntariamente

c)Os que se conceden desde organizacións para o recoñecemento.

Se temos isto en conta, decatarémonos de que o asentamento desta institución vai parella, e mesmo é consecuencia, doutros procesos de institucionalización, máis vinculados ao desenvolvemento de organizacións formais que adquiren carácter institucional. É por isto polo que o sistema teatral galego, no seu camiño cara á institucionalización desde os anos setenta, e á falta doutras institucións para a constitución de canons e modelos de referencia, depositou nos premios ese cometido, pois o capital simbólico e o prestixio das primeiras organizacións-institucións do teatro galego (un capital simbólico causado esencialmente polo seu carácter fundacional) era facilmente extrapolábel ás actividades derivadas delas e, a partir de aí, expandir prestixio para todo o teatro emerxente desde o recoñecemento inherente á noción de premio.

Non é casual, por isto, que o propio rexurdimento do teatro galego en Ribadavia estea vencellado a un premio derivado dunha

[330] Adoita haber unha relación directa entre capital simbólico acumulado depositado no premio e capital económico distribuído a través da súa concesión: "In the early history of award-giving in any field, the amount of prize money is typically small, commensurate with the lower amount of esteem its achievements are meant to honor. If considerable money is granted as part of the award, its prestige is greater. However, esteem does not come from the money itself. Rather, social norms require that if a large sum of money is to be granted, the procedures, auspices, and judges must be so organized that high prestige candidates will compete or will be considered." (Goode, 1978: 175)

organización formal como é a Asociación Cultural Abrente. Abrente, de feito, senta así unha condición para o prestixio e a lexitimación futura do teatro: a dependencia do sistema de premios como garantía para a adquisición de visibilidade e como ferramenta para a toma de posicións no sistema teatral galego.

O certo é que Abrente ten antecedentes, dado que a importancia histórica dos premios no teatro galego, segundo ten sinalado Laura Tato, procede xa dos momentos nos que se estaba configurando un protosistema teatral, esencialmente na época rexionalista, e sempre orientados á visibilización dos textos dramáticos en galego, xa que, "sen cadros de declamación dispostos a estrear as obras, os posíbeis dramaturgos ficaron limitados a escribiren para os Certames literarios e para os Xogos Florais" (Tato, 1999: 35), aínda que nestes non sempre se contemplaba unha modalidade para a literatura dramática e se engadía a dificultade de que as convocatorias eran axustadas no tempo, de xeito que os autores da emigración, daquela importantes cuantitativamente, non podían participar. Con todo, e como nos amosa Laura Tato, sempre que houbo un premio aos textos dramáticos, houbo algún dramaturgo disposto a gañalo, e, por tanto, debemos aos certames de fins do XIX o coñecemento (visibilización) das obras inaugurais da literatura dramática galega[331].

Agora ben, ata que punto representan estes certames un parámetro de canonicidade para un sistema teatral deficitario no resto dos seus factores? Dito doutro xeito, para que servía o recoñecemento e o prestixio outorgado por eses premios sen un medio teatral no que aproveitar positivamente esas dúas atribucións? En realidade, tratábase dunha canonicidade que adquirían aqueles a quen se outorgaba o premio e se depositaba directamente nunha literatura galega incipiente que si recoñecía ese éxito, posicionándoos e dándolles visibilidade no sistema

[331] En 1884, Emilio Álvarez Giménez gaña o Certame de Pontevedra con *Mari Castaña*; en 1886, Roxelio Civeira gaña o premio convocado pola revista *O Galiciano* con *A horfa de San Lourenzo*. Galo Salinas tamén se dá a coñecer en 1890 gañando o premio do Liceo Brigantino con *A torre de Peito Burdelo*, e dous anos despois, gaña o Certame de Pontevedra con *¡Filla...!* O recoñecemento, vía certame, destes textos, é o primeiro paso para a xustificación da súa posta en escena na época.

literario a través da aparición na prensa e da publicación das obras. Pero non sucedía isto no medio teatral.

Haberá que agardar, en realidade, ata os anos sesenta e setenta para atopar un proceso de institucionalización do premio no sistema teatral galego que si dea resultados definitivos, entendendo así o premio como un espazo no que o escénico e o literario son formas de produción complementarias que se canonizan reciprocamente.

É certo que os primeiros certames deste verdadeiro rexurdimento teatral que ten lugar nos anos setenta tamén van orientados esencialmente aos textos, pero unha incipiente rede de compañías independentes, recolleu o facho da visibilidade e mais do capital simbólico depositado en certames de textos dramáticos que representaban a capacidade contestataria ao franquismo e a loita polo mantemento da cultura galega nos derradeiros anos da ditadura. Non é casual esa vertente ideolóxica das primeiras tentativas institucionais, corrente que se comprende se temos en conta que esas primeiras accións proceden do ámbito do asociacionismo cultural, único espazo de contestación ao franquismo, trala opción cultural na que se refuxia a política na clandestinidade.

Así, despois de que en Lugo se convocase o Certame Literário do Miño[332] nunha única edición celebrada en 1960 e na que gañou Álvaro Cunqueiro con *A noite vai coma un río*, a Asociación Cultural O Galo, en Santiago de Compostela, crea en 1964 unha Agrupación Dramática que dá conta dunha preocupación pola posta en escena que se materializarán a convocatoria do I Concurso Castelao de Teatro Galego (o nome apela, xustamente, ao persoeiro simbólico de canonicidade indiscutida), no que resulta premiado Ángel de la Peña, por *Cando morren os faroles*. A Asociación puxera en marcha unha "Campaña do peso" para conseguir fondos desde os que dotar economicamente o concurso, pedindo a donación dun peso aos cidadáns composteláns que camiñaban polas

[332] Segundo relatan Manuel Lourenzo e Francisco Pillado (1987), nese certame recibiron mencións Daniel Cortezón, por *Nicolás Flamel*, Manuel María, polo *Auto do labrego*, Xosé Mª Gallego Tato, por *Os homes poden ser deuses*, Arcadio López Casanova, por *Orestes* e Xosé Luís Franco Grande por *A Volta de Ulises*. A nómina de mencións dá conta dunha lectura ben literaria do premio, pois os autores destacaron despois polas súas respectivas obras poéticas, e os textos non foron representados.

rúas da cidade ata conseguiren as 10.000 pesetas que se outorgarían aos gañadores. No ano seguinte, gáñao Xenaro Marinhas del Valle con *A revolta*, e reciben mencións, Xosé Manuel María del Valle (por *A luz non volve atrás*) e Xaquín Neira Vilas (por *A cadea da vida*). O concurso séguese convocando, con este imaxinativo método, ata o ano 66, no que resulta gañadora Xohana Torres con *Un hotel de primeira sobre o río*[333] A Asociación interrompe as súas actividades ese ano e non as retomará ata 1974, nova andaina na que a atención ao teatro dos anos sesenta queda marxinada pola atención ao folclore galego.

Pero o xermolo estaba posto a andar, sobre todo tralo éxito e a visibilidade que adquirira o premio a conta da Campaña do Peso. É algo despois, por iso, que nace o Concurso de Teatro Infantil O Facho, organizado pola Asociación Cultural que lle dá nome ao certame entre 1973 e 1988. Con carácter bianual (agás en 1985, que non foi convocado), foi asentando un repertorio de teatro infantil que serviría como modelo desde o que encetar programacións mínimas que procuraban unha difícil xestión de públicos para o teatro galego a través da atracción dos máis novos. *As laranxas máis laranxas de tódalas laranxas*, de Carlos Casares, foi premiada na súa primeira edición, e recibiron mencións Bernardino Graña por *Sinfarainín contra don Perfeuto*, Euloxio R. Ruibal por *O roubo do aparello e* Pura e Dora Vázquez por *Don Rato busca un obreiro*. Nas seguintes edicións, foron premiados e mencionados habitualmente os que, grazas en boa medida aos premios da época, se converten nos autores canónicos do rexurdimento teatral galego: Roberto Vidal Bolaño[334], Euloxio Ruibal[335] e Manuel Lourenzo[336], que empregaron en positivo a visibilidade e canonicidade que lles daban os premios que as súas obras ían gañando.

---

[333] A autora fora finalista en 1964 coa súa outra obra teatral, *Á outra banda do Iberr*.

[334] Recibiu mencións en 1977, 1979, por *Xaxara, Peituda, Paniogas, Tarelo, o rapaz e o cachamón...*, e por *Ruada das papas e do unto*, respectivamente.

[335] Gaña o premio en 1974 con *O aparello trocatempos*.

[336] Gaña o premio en 1975 con *Viaxe ao país de Ningures*, en 1979 con *Tódolos fillos de Galaad* e en 1981 con *Viva Lanzarote*, e en 1983 por *Auto do entroido*.

O premio do Facho non pode ser máis ca posto en relación con Abrente, pois, coma este, trátase dun certame que tenta conscientemente incidir no eido cultural desde unha perspectiva de construción dun teatro galego que precisaba visibilizarse aproveitando os seus textos literarios, pertencentes á opción canónica da cultura galega e galeguista. Para Abrente, por tanto, un dos mecanismos de acción cultural posíbel era a creación dun concurso literario que podía fornecer de textos ás compañías que, fundamentalmente na Coruña (na mesma sede da A.C. O Facho, por exemplo), xa estaban facendo teatro desde mediados dos sesenta (Teatro Circo). O outro mecanismo era a realización dun festival, como vimos xa.

Os activistas de Ribadavia, optaron por combinar ámbalas dúas posibilidades. Sabedores da capacidade canonizadora dos premios, vincularon un festival a un premio que trataba de activar a creación teatral, co fin de fornecer de textos a propia Mostra do Teatro Galego e as compañías que irían xurdindo ao abeiro das redes e dinámicas iniciadas en Ribadavia.

A Mostra de Teatro Abrente de Ribadavia abríase xa en 1973 cun festival de representacións acompañado dun Premio de Textos Dramáticos que, nese ano, gañarían *ex aequo* Euloxio R. Ruibal con *Zardigot* e Manuel María con *O meu reino non é deste mundo*. Sería na edición seguinte da Mostra cando o sentido institucional do premio queda perfectamente vencellado ao conxunto do sistema teatral a través do ofrecemento que fan os organizadores da mostra para pór á disposición das compañías as obras presentadas ao concurso. Só había dous requisitos imprescindíbeis para poder participar: que os textos fosen inéditos e que estivesen escritos en galego.

Este xesto amosa a vontade de fornecer o teatro galego de textos desde os que constituír un repertorio, e non é alleo aos debates sobre a necesaria renovación estética dun teatro excesivamente ancorado no ruralismo e no tradicionalismo que, para triunfar na súa faceta escénica, debía ser capaz de reflectir as profundas mudanzas que se estaban a

operar na sociedade galega por aquela altura[337]. Unha revisión das obras representadas nas Mostras entre 1974 e 1980[338] e mais da nómina de textos presentados aos concursos amosa ata qué punto o certame serviu como base para a constitución dun repertorio textual desde o que dotar a produción escénica galega (vid. López Silva & Vilavedra, 2002), con obras correspondentes a tódolos xéneros e na procura de diversos tipos de espectadores (infantís, rurais, cidadáns, teatro independente, traducións...).

As Mostras e os certames de Ribadavia estabeleceron, entre os dous, o modelo de produtor teatral galego (desde aquela, o profesional polifacético que tanto escribía como actuaba e dirixía) que permaneceu ata datas ben recentes. Ademais, os autores premiados, activos participantes (coas súas compañías, polo xeral), nas Mostras, comezaron a instituír o que había ser a canonicidade dinámica do sistema teatral galego naquel momento. O aumento da contía do premio a medida que as edicións avanzan[339], amósanos tamén como o seu prestixio vai medrando e a súa posición no sistema teatral se converte en central.

Euloxio R. Ruibal (premiado en 1973 e 1975, por *O cabodano*), Manuel María (que despois había dedicarse máis intensamente a poesía), Roberto Vidal Bolaño (que gaña en 1976 con *Laudamuco, señor de Ningures* e en 1980 con *Bailadela da morte ditosa*), un novísimo Camilo Valdehorras (gañador en 1977 con *Progreso e andrómena de Antroido*), Manuel Lourenzo (gaña en 1978 con *Traxicomedia do vento de Tebas, namorado dunha forca*) e

[337] Un forte debate no que se contrapuña novidade a tradición, enfrontaba os participantes máis novos aos persoeiros tradicionais do teatro galego, representados por Eduardo Blanco Amor, quen en 1974 participou nun acedo debate defendendo a opción ruralista e tradicionalista como fórmula de captación de públicos e de expresión das esencias de Galicia, en relación coas obras premiadas, tamén *ex aequo*, no II Certame (*A tola xuiciosa*, de Manuel Domínguez e *A volta de Edipo*, de Ánxele Penas), unha decisión que protestou Euloxio R. Ruibal como membro do xurado. Manuel Varela Buxán, representante deste tipo de teatro na emigración, preséntase ao primeiro concurso, en 1973, con *O cego de Fornelos*, que nin sequera é contemplada polo xurado que, aínda así, e co reparto *ex aequo*, non tomaba unha decisión definitiva sobre o asunto. Varela Buxán, tras isto, desaparece discretamente do panorama teatral galego onde as profundas mudanzas e o acceso de axentes de produción novos, educados na ditadura, habían caracterizar a construción do teatro moderno.

[338] Houbo tentativas de converter a mostra, tamén, nun espazo a concurso en 1974, pero finalmente isto nunca tivo lugar.

[339] 25000 pesetas en 1973, 45000 en 1975 e 100000 na derradeira edición, en 1980 (aínda que a contía volvera reducirse en 1977 a 25000 pesetas, debido á necesidade de reservar orzamentos para asumir a publicación da obra gañadora).

Bernardino Graña (en 1979, con *Os burros que comen ouro*) convértense deste xeito nos autores de referencia do teatro galego por aquela altura, unha referencialidade que non só se ve lexitimada pola posesión dos premios, senón tamén por numerosas mencións que, ao longo das oito edicións do certame, recaeron en boa medida sobre estes mesmos autores que hoxe son considerados os representantes da época (Villalaín, 1998; Ogando, 2003; Fernández Castro, 2007)[340].

Non só comprobamos co tempo o grao de canonicidade da nómina de autores premiados, senón tamén da nómina das persoas que fixeron parte dos xurados do certame[341]: persoeiros recoñecidos da cultura e da literatura galega coma Xesús Alonso Montero, Eduardo Blanco Amor, Carlos Casares, Francisco Rodríguez, Víctor F. Freixanes, Xohana Torres, Méndez Ferrín ou María Xosé Queizán; persoeiros do teatro independente en en sistemas teatrais veciños coma Ricard Salvat, Xabier Fábregas ou Henrique Alves Costa; e, finalmente, persoas que habían ser decisivas no desenvolvemento institucional futuro do teatro galego, coma Luís Álvarez Pousa, Manuel Guede e mesmo Blanco Gil, á parte, por suposto, dos autores e directores de escena canónicos daquel tempo e, seguramente, tamén da actualidade: Manuel Lourenzo, Roberto Vidal Bolaño e Euloxio R. Ruibal. O intercambio de capital simbólico entre a Asociación Abrente e estes *líderes* (en termos de Bourdieu) da cultura galega, por tanto, é importante, nunha definición galeguista e mesmo contestataria das actividades de Ribadavia que se extrapolarán, a

[340] Manuel María recibiría unha mención do xurado en 1975 pola obra *A revolución de 1856* (que se publicaría en 1992 co título *Abril de lume e ferro*). Nos dous anos seguintes, recibiría tamén mencións Xosé M. Martínez Oca (por *Os algareiros* e *A farsa do cazador de perdices*), e en 1976, Manuel Guede (por *Informe sobre unha terra*), participante activo nas Mostras, destacado entre os actores máis novos xunto con Camilo Valdehorras, e membro do grupo Histrión 70. Millán Picouto, outro dos autores máis prolíficos do teatro galego, recibiría unha mención en 1979 (por *Ai*), e, no último ano, sería o mencionado Agustín Magán, outro destacado activista teatral compostelán, que opta pola continuidade no teatro afeccionado en lugar da profesionalización (por *Alias Pedro Madruga*).

[341] Xesús Alonso Montero, Ricard Salvat, Manuel Lourenzo e Chucho Orriols (1973); Euloxio R. Ruibal, Manuel María, Eduardo Blanco Amor, Xabier Fábregas e Francisco Rodríguez (1974); Carlos Casares, Henrique Alves Costa, Xosé Vilas Nogueira, Manuel Lourenzo e Xaquín García Marcos (1975); Manuel María, Xosé Luís Méndez Ferrín, Xosé Manuel Blanco Gil, Francisco Carballo e Xulio González Lorenzo (1876), Hernique Harguindey, Roberto Vidal Bolaño, Charo Barrio, Xosé Agrelo Hermo e Víctor F. Freixanes (1977); Agustín Magán, Camilo Valdeorras, Xohana Torres, Maite Caramés e Ánxela Rodríguez (1978); María Xosé Quiezán, Francisco Taxes, Manuel Núñez Álvarez, Antonio F. Simón e Luís Álvarez Pousa (1979), e, finalmente, Xosé Ramón Barreiro, Salvador García Bodaño, Xosé Lois González Vázquez e Xosé Antonio Perozo (1980).

través do propio concurso e mais da actividade escénica, á produción teatral.

Como xa sinalamos, as Mostras e Concursos de Textos Abrente rematan cando o sistema teatral galego xa conta con outros espazos institucionais e outros mecanismos de canonización capaces de dar continuidade ao proceso encetado en Ribadavia e de adaptarse con máis facilidade ás mudanzas que se albiscan trala morte de Franco e a instauración da democracia coa constitución de 1978.

Efectivamente, a sociedade galega, a fins dos setenta e, en boa medida, grazas á visibilidade que acadaran as Mostras de Ribadavia, era xa consciente da existencia dun movemento teatral semellante ao teatro independente que percorría España pola mesma época. Isto facía necesario o recoñecemento ao teatro, aportando así elementos para a canonicidade dentro do sistema, aínda fortemente dependente do sistema literario, pero sentando as bases dun prestixio exclusivamente escénico como amosa a atención en prensa á actividade das compañías na Coruña ou á propia semana da Mostra de Ribadavia, cos seus debates e aconteceres, e como amosa un feito que, non por puntual, deixa de ser significativo: en 1978, ano no que se crea o Premio da Crítica de Galicia, inclúese nel unha modalidade de "Ciencias e artes da representación", premio que gaña a compañía Troula por *O velorio*, de Francisco Taxes, espectáculo estreado en Ribadavia e texto premiado no Concurso Abrente.

Vemos, polo tanto, que, desde as primeiras iniciativas de institucionalización de premios, correspondentes a organizacións de carácter cívico (asociacións), existe unha tendencia ao recoñecemento canónico ao texto dramático como *medio* desde o que activar a posta en escena, en tanto fornecedor de repertorios formais. Trátase non só do reflexo da dupla feitura do teatro senón que tamén amosa un síntoma temperán da heteronomía dun sistema teatral que aproveitou desde os primeiros momentos da súa configuración as dinámicas do sistema literario para estabelecer os parámetros para a súa canonicidade.

Alén diso, a prioridade literaria dos premios teatrais responde tamén a outro problema do sistema teatral: o premio é, en realidade, un mecanismo de visibilización que permite salvar a eiva editorial dun sistema teatral que depende absolutamente das liñas de edición literaria para a publicación das obras, pois a miúdo a publicación vía posta en escena opta pola montaxe de clásicos (en procura de canonicidade) ou polo traballo con autores de compañía (en procura da perfecta adaptación das obras aos recursos e medios da compañía).

6.3.1 Premios ao texto dramático

Efectivamente, serán os premios ao texto dramático os que desde os primeiros momentos do sistema teatral galego se erixan como mecanismo de canonización prioritario que, dun xeito ou douto, arrastra outros, coma a crítica e, moi especialmente, o acceso ao medio editorial.

De tódolos xeitos, a proliferación de premios para a visibilización e canonización da literatura dramática galega debe ser posta en relación coas accións que, desde 1975, se foron poñendo en marcha na procura da conformación total dunha nova cultura galega que había ter como estandarte un sistema literario sobre o que se depositaba boa parte do peso simbólico. Esa importancia do impacto dos premios literarios na literatura galega (sobre todo na narrativa) a partir dese momento, xa foi sinalada por Xoán González Millán (1994a: 120), quen ademais sinalou que "conlevan unha dimensión social que se traduce nunha afirmación da cultura dende posicións de prestixio e de recoñecemento público."

Efectivamente, o sentido primario da proliferación de premios literario desde mediados dos setenta ten que ver coa necesidade que a cultura galega ten de tomar posicións de fortaleza institucional e simbólica ante as novas circunstancias chegadas coa democracia e cun Estatuto de Autonomía que recoñecía, en primeira instancia, a existencia da cultura galega, e, derivado disto, o dereito á autoxestión. Esa

conciencia de autoafirmación cultural e política conlevou, como xa temos sinalado, unha necesidade planificadora que tiña moito que ver co enchemento de baleiros formais e institucionais nunha cultura deficitaria, e de aí que os premios instituídos nos anos oitenta por editoriais procuraran, segundo afirma González Millán algo despois, "estimular a creación nun eido deficitario e consolidar o proceso de normalización do idioma e a cultura".

Tralas Mostras de Ribadavia, o sistema teatral galego ía completando as súas institucións e outros factores (mercado e consumidores, esencialmente), pero seguía sendo fortemente dependente do sistema literario canto á conformación dos seus repertorios canónicos, e de aí que, ata ben entrados os noventa, o sistema de premios ao teatro galego siga baseado no recoñecemento ao texto literario e na canonización rápida duns autores que, grazas ao traballo escénico derivado da súa condición polifacética, se converte na maior parte dos casos en canonicidade dinámica para o sistema teatral.

O premio ao texto dramático é así un mecanismo para a adquisición de visibilidade na esfera pública, de maneira que esa visibilidade é aproveitada directamente pola actividade escénica no seu camiño cara ao recoñecemento e cara á adquisición de prestixio.

Ademais, esta eclosión de premios literarios na Galicia dos oitenta coincide no tempo cos procesos de institucionalización política do teatro galego coa creación do CDG en 1984 e das primeiras redes de distribución, outorgándolle unha presenza pública ao teatro que se viu afianzada polo recoñecemento da literatura dramática no campo cultural grazas aos premios que a situaban nun plano de visibilidade polo que tamén loitaba, por aquela altura, a narrativa coa creación dos premios de novela longa Blanco Amor e Xerais (Vilavedra, 2000: 21).

O premio en Galicia era xa, entón, un claro mecanismo canonizador, lexitimado para dotar de visibilidade tanto ao premiado coma ao convocante, feito que non pasou desapercebido a diversas organizacións que convocaron a fins dos setenta ou comezos dos oitenta un premio teatral como forma de autorrecoñecemento, procurando

ademais a protección dunha actividade prometedora, segundo demostrara Abrente. Proliferan, así, certames que, no mellor dos casos, acadaron dúas convocatorias, e que dan conta do capital simbólico que estaba a adquirir o teatro como fórmula de visibilización pública. Tal é o caso, por exemplo, do Ateneo Ferrolán, que convoca un concurso que só ten unha convocatoria, en 1978, con dúas modalidades teatrais (alén dunha narrativa): teatro para adultos e teatro infantil. No pririmerio premia *ex aequo* a obra *Mesmo semellaban bruxas*, de Agustín Magán, e *Crónica da amante feia*, de Xoán Guisán Seixas; na segunda, gañaba *Ollo! Hai lurpios na horta*, de Ánxela Loureiro.

Tamén unha Sociedade Filantrópico Dramática, propietaria do teatro-cine de Ribadeo, tal e como recollen Manuel Lourenzo e Francisco Pillado (1987: 45), celebrou desde 1980 un concurso literario no que, na súa cuarta edición, deciden potenciar a creación dramática en galego incluíndo un galardón teatral co que premian a obra *Medea dos fuxidos* de Manuel Lourenzo (cun xurado composto por Daniel Cortezón, Francisco Pillado e Anxo Tarrío).

A compañía compostelá Ditea, animada por Agustín Magán, é outra desas organizacións civís que tamén convocou un concurso que, coma o do Ateneo Ferrolán, non ten máis ca unha convocatoria, en 1985. Tratábase dun Concurso de Obras Teatrais Ditea para conmemorar o seu décimo quinto aniversario. Cun xurado de persoas de recoñecido prestixio no campo teatral[342], o premio tamén recaía sobre alguén coñecido: Manuel Lourenzo, pola súa *Defensa de Helena.*

O Premio Keltike Teatro, convocado a mediados dos oitenta por un grupo teatral de Ourense chamado igual ca o premio, tamén utilizou o tirón que tiña a convocatoria de premios naquela época para procurar novos autores desde os que dotar o seu repertorio. Aí dáse a coñecer, por exemplo, Lino Braxe, con *Presenza de Olm e Dilborg* e Avelino González Fernández, con *Estadea*; na segunda edición presentan a súa

[342] Miguel Gómez Segade, daquela director da aula de teatro da Universidade, X. M. González Herrán, profesor da Universidade, Celestino Ledo, Miguel Pérez Romero, estudoso e crítico, e Euloxio R. Ruibal (Lourenzo & Pillado, 1987: 47).

obra Modesto Martínez Carballal (*Os vagabundos e o espantallo*) e mais Manoel Riveiro Loureiro (*O Pau*).

Outra das iniciativas deste tipo foi a levada adiante polo Concello de Xove, que organizou en 1984 e 1985 un concurso para potenciar o teatro infantil. Gaña en 1984 Manuel Lourenzo (*O segredo da illa Troneira*) e E G Legazpi (*O refuxio*), autor que repite premio ao ano seguinte (*Festa no xardín*) xunto con Xosé Agulla (*Érase unha vez un mundo do envés*).

A falta de continuidade destes premios, fundamentados no teatro infantil baixo a conciencia de necesidade de procura de públicos que sostivesen o teatro do futuro, impediu que cumprisen a súa función canonizadora, e por iso hoxe son pouco máis ca anécdotas que debemos vencellar, iso si, coa irrupción no panorama teatral dunha nova xeración de autores dramáticos que habían ser asiduos dos premios e que, co tempo, irían adquirindo un prestixio que se deposita directamente sobre o sistema teatral para afianzar a súa posición no campo cultural galego.

Interésanos máis a actividade das editoriais como convocantes de concursos de textos teatrais. Nunha acción vinculada á afirmación de González Millán sobre a consolidación de xéneros necesarios na conformación dun sistema emerxente, nacen en Galicia coleccións de teatro pertencentes a editoras xeralistas, ou mesmo editoriais especificamente teatrais que se erixiron en salvagardas da publicación da dramática galega actual e da recuperación do pasado teatral galego.

Tal é o caso dos Cadernos da Escola Dramática Galega que fornecerán unha parte do seu catálogo cos textos premiados no Concurso de Teatro Breve convocado desde 1979 ata 1993, constituíndo un dos premios máis duradeiros do teatro galego. O certame, que ofrecía a publicación como dotación, inclúe tamén 40000 pesetas desde 1984 e 50000, desde 1987, alén de que xurdía baixo a intención de levar ás táboas algún dos textos premiados, aspiración que nunca chegou a pórse en marcha por problemas organizativos diversos (Biscaínho Fernandes, 2007: 487). Coñecidos como "xeración dos Cadernos da EDG" os dramaturgos premiados neste concurso estabeleceron unha renovación da linguaxe teatral que dialogaba de xeito directo coa renovación que

tamén se estaba dando na poesía galega, un xénero do que algúns dos premiados procedían, facendo así as súas primeiras incursións no xénero dramático e ofrecéndolle ao sistema teatral parámetros para unha renovación que, desde Abrente, se vía como necesaria[343], unha renovación que procedía dun espazo con vontade institucional, a EDG (Biscaínho Fernandes, 2007: 141):

> O regulamento do Concurso é perfectamente congruente cos obxectivos da cooperativa promotora. Como elemento integrante do factor istémico "institución", a EDG comprometíase, dunha parte, na provisión de feramentas—neste caso, textos—que garantisen a continuidade e melloramento da produción; se o obxectivo era o fornecemento de obras, o premio non podería, por tanto, ser considerado deserto. Aliás, interesaba a súa difusión e esta era a única recompensa que a Escola Dramática Galega podía ofrecer ao gañador: por iso, o premio non ten dotación económica e consiste na edición do mesmo na colección dos *Cadernos*.

A primeira edición do concurso outorga o premio a Constantino Rábade pola obra *Lenda antiga do home que quererá voar*, e Miguel Anxo Fernán Vello, recoñecido poeta, foi o autor máis premiado neste concurso, recibindo o galardón en catro ocasións, 1981, 1982, 1985 e 1990 por *A tertulia das máscaras*, *A estraña Sta. Lou*, *Auto insólito do autor* e *A casa dos afogados*, respectivamente. Malia este recoñecemento, o autor non optou pola continuidade na literatura dramática, centrándose na produción poética a partir de 1990, e sinalando nunha entrevista concedida para a elaboración desta tese, que era a súa conciencia de necesidade de creación dun xénero dramático forte na literatura galega a que o levou a realizar esta aportación a través do Concurso de Teatro Breve da EDG, corroborando así a tese de Xoán González-Millán que arriba expuñamos. Semellante é o caso de Henrique Rabunhal (premiado

[343] Dolores Vilavedra, na súa *Historia da literatura galega*, afirma que se trata "dun grupo de autores que se caracterizan por evidenciar nas súas obras unha predominante vocación cultista, materializada nuns textos de alta densidade lírica e de forte contido simbólico, nos que podemos ver unha banda a manifestación teatral da vontade do sistema literario de reaccionar contra a vella cncepción instrumental da literatura, e por outra un intento de procurar novos lectores, interesados en novos imaxinarios e novas linguaxes, tal e como acontecería ó longo da década dos 80 noutros xéneros, como a poesía ou a narrativa".

en 1984 por *A noite das noites*), Antrón R. Castro (gaña en 1986, por *Paixón de Antía*) ou Joel R. Gómez (gañador en 1990 con *A desforra*).

Pola contra, Xesús Pisón que gaña en 1983, por *O pauto*, sería de alí en diante un prolífico autor para o teatro galego, recoñecido tamén noutros certames, do mesmo xeito que Imma António Souto, que resulta galardoada en 1987, por *Como cartas a un amante*, Xosé Luís Martínez Pereiro que recibe o galardón en 1989 por *Traxicomedia do Pai Ternoster e unha pastora lusitana chamada Viriata*, ou Lino Braxe (que gaña en 1991 con *A actriz*.

O outro premio importante convocado por unha editora co fin de fornecer de textos unha biblioteca propia foi o Concurso Biblioteca do Arlequín, convocado pola Editorial Sotelo Blanco entre 1987 e 1989, e cunha contía suculenta para a época, de 500.000 pesetas. Os nomes dos premiados, unha vez máis nos remiten ao que serían os autores representativos da renovación teatral nos oitenta que xa se amosaba tanto nos premios coma no repertorio de publicacións breves da EDG. Na primeira edición quedou deserto, pero en 1988 é gañado por Miguel Anxo Fernán Vello con *Cuarteto para unha noite de verao*, e en 1989, Inma António Souto, por *Era nova e sabía a malvaísco*.

Co paso do tempo e á medida que esmorecen as iniciativas editorias ou civís para a convocatoria de premios de literatura dramática galega, son as institucións públicas as que toman o relevo, constituíndo os que, na actualidade, son os concursos canónicos de textos teatrais galegos.

A utilización simbólica dos premios como modo de animar á creación, está detrás de iniciativas puntuais pero importantes polas súas consecuencias no repertorio teatral, coma a convocatoria en 1993 do Premio Camiño de Santiago para Obras Teatrais Inéditas, un concurso con múltiples categorías que inzou o repertorio teatral de obras teatrais de temática xacobea, escritas *ad hoc* para este premio convocado pola Consellería de Relacións Institucionais a través da Sociedade Anónima de Xestión do Plan Xacobeo, con intención de darle "promoción e sensibilización do fenómeno Xacobeo e contribuír á creación teatral no

noso país". As bases admitían a presentación de obras "en galego normativo ou castelán" que tiñan que tratar un tema que gardase "relación con calquera dos múltiples aspectos ou dimensións do Camiño de Santiago", e amosaban o compromiso de publicación de tódolos textos premiados, ademais de seleccionar algún para ser representado, cuestións que, sen dúbida, animaron aos autores a optar ao premio. Na categoría "Obra de teatro profesional" resultou gañador o texto de Xavier Lama *O peregrino errante que cansou o demo*[344], o único texto de tódolos premiados que chegou a ser representado por un grupo profesional, o CDG (1997). Na modalidade para "Obra de teatro escolar" gañaba *Nocturno de dragón*, de Lola González e Bruno Bernardo; mentres que na categoría de teatro para marionetas, gañaron Gloria Sánchez e Miguel Vázquez Freire por *A princesiña Socorro, o troveiro Carolo e o demo dos cornos*.

Tamén responde a un exercicio de planificación desde as institucións (o CDG, e os teatros do norte de Portugal) a convocatoria, só en dúas ocasións, do Premio Eixo Atlántico, dotado con 1.000.000 de escudos (uns 6000 euros) e programado a partir da vontade de achegamento entre Galicia e Portugal, motivo polo que se permitía a presentación de textos en galego e en portugués que serían publicados pola institución convocante, unha amplitude do premio que o convertía en altamente competitivo e que, malia todo, pasaba practicamente desapercebido na prensa da época. En 1997 resultou gañador un galego, Joao Guisam Seixas, que regresaba ao teatro cun texto en portugués titulado *A tabua ocre de Núbia*. Na segunda e derradeira edición, foi premiado Roberto Vidal Bolaño por *Criaturas*, *ex aequo* cun autor portugués Jaime Rocha, con *Seis mulheres sob escuta*.

Tampouco tivo unha vida longa un Premio de Literatura Dramática da Universidade da Coruña que se convocou por primeira vez en 1989 e no que resultaba gañadora Imma António Souto, pero que

[344] Foron finalistas textos de persoas coñecidas no teatro galego: *O ceo de pedra*, de Xan Cejudo e Camilo Pardo, *Romance de Bernal o Francés*, de Antón Cortizas, e *A lexión sonámbula*, de Manuel Lourenzo.

non se volve convocar ata 1999 e 2000, gañando en ámbalas dúas ocasións Manuel Riveiro Loureiro.

O Premio Dieste, de dotación elevada (6000 euros) é convocado desde 1991 pola Deputación da Coruña. É un dos poucos premios que prevé nas súas bases a contratación dunha compañía para que realice a montaxe do texto premiado, de xeito que o premio procura a dobre canonización do texto e o espectáculo, insistíndose nas bases en que "sendo un dos obxectivos deste concurso a posta en escena da obra premiada, estimaranse positivamente os factores que incidan na súa viabilidade escénica". Alén diso, a Deputación xerou unha colección de libros na que se publica anualmente a obra premiada. Institucionalizándose así, grazas á súa visibilidade, dotación e garantías de publicación escénica e editorial, o Dieste convértese nun dos premios máis concorridos, plataforma para afianzar traxectorias artísticas, para publicitar traxectorias escénicas e mesmo para darse a coñecer.

Así, por este certame pasaron os nomes fundamentais do teatro dos noventa desde que o gañou na súa primeira edición Xesús Pisón con *Ei Feldmühle*. Pisón volve gañar en 1994 con *Venenos*. En 1992 merece o premio Roberto Vidal Bolaño con *Días sen gloria*, e repite en 1997 por *Doentes*. Raúl Dans lévao en 1993 con *Matalobos*, e Xavier Lama en 1995 con *O serodio remordemento do amor*. Manuel Lourenzo tamén o gaña dúas veces, a primeira en 1996, con *Magnetismo*, e a segunda con *Últimas faíscas de setembro*, en 1999. En 1998 gáñao Miguel Sande, coa obra *Ninguén chorou por nós*. En 2001, cando xa é bianual, lévao Gustavo Pernas, con *Footing*, quen repite con *Final de película*, en 2005. En 2003, recibe o Dieste por primeira vez unha muller, Imma António Souto, que volve á escrita teatral despois de anos dedicada ao traballo profesional como actriz a través da obra *A ciencia dos anxos*. En 2007 é unha coñecida novelista quen se dá a coñecer como autora para o teatro galego a través do premio, Teresa Moure, coa obra *Unha primavera para Aldara*.

O outro gran certame teatral é o que procede da principal institución para a política teatral en Galicia, o IGAEM. Trátase do Premio Álvaro Cunqueiro de Textos Teatrais, como se di no *Diccionario da*

literatura galega, "chamado a ser o gran premio de textos teatrais en Galicia" a pesar de que se viu "relegado a un segundo plano pola inconstancia da entidade convocante", que non convocou o premio entre 1995 e 1999, e deixou deserto na primeira edición da segunda xeira, correspondente a 1999. Así, a primeira edición de 1988 nace cunha importante contía de 1.000.000 de pesetas e foi gañado por Roberto Salgueiro con *O arce no xardín*, que se convertería nun asiduo do certame, cuxo premio tamén recibiría en 2000, 2002 e 2007. O Cunqueiro é o premio que, no sistema teatral galego, serviu de lanzadeira a boa parte dos seus autores, dramaturgos que, a partir da concesión do premio, se posicionan coma os máis relevantes do panorama teatral galego e coma os referentes para o relevo xeracional chegado cos noventa e coa entrada no século XXI.

Premio Álvaro Cunqueiro de Textos Teatrais

ANO	AUTOR	OBRA
1988	Roberto Salgueiro	O arce no xardín
1989	Euloxio R. Ruibal	Azos de esguello
1990	Agustín Magán	Os rebertes
1991	Roberto Vidal Bolaño	Saxo tenor
1992	Cid Cabido & Andrés Vila	Copenhague
1993	Manuel Riveiro Loureiro	O prazo
1994	Raúl Dans	Lugar
1999	—	—
2000	Roberto Salgueiro	Eliana en ardentía ou Bernardo destemplado
2001	Afonso Becerra	Agnus patris
2002	Roberto Salgueiro	Molière final
2003	Siro López	Hai que confiar na esperanza
2004	Antón Lopo	Os homes só contan ata tres
2005	Rubén Ruibal	Limpeza de sangue
2006	Manuel Guede	Ocaso Otero
2007	Roberto Salgueiro	Historia da chuvia que cae tódolos días

O premio Álvaro Cunqueiro conseguiu estabelecerse como referente grazas á relevancia da institución convocante, á súa contía, á garantía de edición a través dun convenio asinado entre o IGAEM e Xerais, e grazas tamén á crenza nas posibilidades escénicas dun concurso que,

dun xeito doutro, os achegaba á principal unidade de produción do teatro galego, o CDG.

A polémica pola posta en escena rodeou sempre o Premio Álvaro Cunqueiro. Se ben na súa primeira edición, as bases contemplaban a posibilidade de que o CDG realizase a montaxe xa na súa primeira edición: "A obra premiada quedará a disposición do Centro Dramático Galego para efectos da súa publicación e representación ata o 31 de decembro de 1988", cláusula que, posteriormente, se enunciaba doutra maneira: "O IGAEM *poderá* levar a cabo a representación da obra premiada" [cursiva miña], unha potestade (non obrigatoriedade) que se recolle en tódalas convocatorias, indicándose, a partir de 2000, que o IGAEM se apropia durante un prazo de dous anos a partir da concesión dos dereitos da representación. O certo é que a montaxe do texto premiado só tivo lugar nesa primeira edición na que o CDG levou ás táboas *O arce no xardín* (dirixido por Roberto Cordovani). Na segunda edición, o daquela director, Manuel Guede, decidía non incluír na súa programación a obra de Euloxio R. Ruibal que, na prensa da época, acusou a institución de censura, acusación da que o IGAEM se defendía alegando a programación en liberdade[345]. O CDG si produciu *Lugar*, en 1999, dirixida por Antonio Simón, aínda que cinco anos despois de recibir o premio, de xeito que a visibilidade do premio xa non podía ser aproveitada desde a posta en

[345] O problema xorde no momento no que muda a dirección do cdg de Blanco Gil a Manuel Guede, membro do xurado que premiou *Azos de esguello*. Fora Blanco Gil quen asegurara a Euloxio R. Ruibal a representación da obra premiada aínda que non se realizara documento ningún que comprometese ao CDG coa montaxe. Manuel Guede, á súa chegada ao Centro, decide non levar adiante ese compromiso do seu antecesor, e programar para ese ano *Un soño de verán*, de William Shakespeare e *A lagarada*, de Otero Pedrayo, de acordo co seu proxecto de recuperación de clásicos e procura de públicos que recuperasen o CDG. Á parte disto, nun proxecto paralelo á programación propia do CDG, e segundo relata Manuel Guede nunha entrevista concedida para a realización deste traballo en agosto de 2007, puxéronse en marcha unhas "concertacións" entre o CDG e as compañías privadas que contemplaban obras de "autor galego contemporáneo, e dentro dese territorio matizábase a conveniencia de textos premiados; esa foi a razón pola cal optara Roberto Vidal Bolaño por *Saxo tenor* e Eduardo Alonso optara por un texto de Miguel Anxo Murado que era *A grande noite de Fiz*. […] Nese espazo orientado a textos premiados, ningunha compañía optou […] polo texto *Azos de esguello* de Euloxio R. Ruibal." Malia todo, Euloxio Ruibal esixía que, como sucedera na convocatoria anterior, fose a compañía pública quen montase a obra, de acordo coa canonicidade e lexitimidade dun premio que nacera con vocación de ser o máis importante do teatro galego e que merecía ser representado pola compañía institucional, dependente da mesma institución que o convocaba; a contradición presente en non producir a obra, en relación con todos estes aspectos, levaba a Euloxio R. Ruibal, segundo declaraba tamén nunha entrevista mantida connosco en xaneiro de 2008, a crer que eran as instancias superiores da Consellería de Cultura, concretamente o conselleiro, quen censuraba a obra debido ao tema e ao ton empregados.

escena. O resto das obras premiadas polo Cunqueiro que chegaron a ser representadas fórono por compañías privadas[346] que aproveitaron que o IGAEM, desde 2005, considerou dun xeito especial nos baremos para a concesión de axudas á producion un epígrafe que puntúa os proxectos sobre textos premiados polo IGAEM. Con todo, esa solución non liberou de polémicas o premio, como amosa o debate subscitado a raíz da concesión do Premio Nacional de Literatura Dramática a Rubén Ruibal, por *Limpeza de sangue*, obra que non foi representada polo IGAEM e que, en virtude dos dous anos de cesión de dereitos, aínda non puido ser utilizada nin polo seu autor, nin por outra compañía[347].

A pesar destes debates, o IGAEM, sabedor da súa capacidade canonizadora, ampliou despois a súa nómina de premios, convocando en 2002 e a través do seu Centro de Documentación e do Festival Galicreques e a partir de 2005 a través da Asociación Cultural Barriga Verde, un Premio Internacional Barriga Verde de Textos para Teatro de Títeres, con dúas modalidades, para nenos e para adultos, cunha dotación de 3000 euros en cada unha delas. Nas bases, ademais, sinalábase que as obras poderían estar escritas "en calquera lingua oficial, sempre e cando estes textos veñan acompañados da súa correspondente traducción ó galego", cláusula que seguramente causou o fracaso do premio a pesar das potencial ampliación de participantes desde outras linguas, xa que é probábel que eses participantes potenciais se

[346] *Saxo tenor*, nunha montaxe que o seu propio autor, Roberto Vidal Bolaño, dirixiu coa súa compañía Teatro do Aquí en 1993; *Eliana en ardentía*, de Salgueiro, que montaba tamén el mesmo na Aula de Teatro da Universidade de Santiago; e *Os homes só contan ata tres*, que dirixiu Cristina Domínguez n'A Factoría.

[347] As declaracións da polémica eran publicadas e comentadas por C[amilo]. F[ranco]. en *La Voz de Galicia* (24-X-2007) e referíanse tanto á necesidade do complemento escénico para a canonización dun dramaturgo coma ás responsabilidades das institucións públicas do teatro galego: "*Limpeza de sangue* foi Premio Cunqueiro, agora é Premio Nacional, pero segue sen ser representada. Ruibal atribúe esta situación a varias causas, a primeira «é que o Igaem non quixo cumprir as bases do premio e decidiu non representala». A segunda ten que ver coa configuración do sistema teatral en Galicia. Ruibal sinala que en Galicia «case todos os dramaturgos teñen compañía, así que estrean textos propios, parece lóxico que non se interesen nos dos demais, as compañías sen dramaturgos prefiren autores coñecidos ou directamente clásicos». Ruibal, sen deixar a ironía da súa obra, di que «a terceira razón imos ter que preguntarlla a Iker Jiménez». Para o dramaturgo ábrense posibilidades de tradución e entende que sería lóxico que houbese un lugar para o seu libro nas outras linguas peninsulares. Pero por diante disto Ruibal pediría primeiro que «a obra chegase aos escenarios». Asegura que os dramaturgos escriben para ser representados antes que outra cousa e que este texto «foi pensado para un escenario». Sinala que cando escribiu *Limpeza de sangue* pensou «nas limitacións que ten a escena, en non usar excesivos personaxes e non complicar o número de cambios». Admite que oito actores «é un reparto amplo, pero o CDG ten traballado este mesmo ano con elencos máis grandes»".

desanimasen a causa da obriga de fornecer unha tradución ao tempo que o orixinal. O premio, a miúdo declarado deserto nalgunha das súas modalidades, contou con pouca participación nas súas sucesivas convocatorias, seguramente debido ao específico da súa feitura. A diferenza do que acontecía co Cunqueiro e agás nos dous últimos anos, foi gañado por autores practicamente descoñecidos no eido teatral e que non deron continuidade, polo menos de momento, á súa escritura dramática. Así, os primeiros galardoados foron Tino Antelo, na modalidade para rapaces, e Gabriel Castilla na de adultos, por *Cucho, coco e o dilema do 6* e *O soñador*, respectivamente. En 2003, quedaba deserta a modalidade para adultos e levaba o premio para nenos Celia Díaz por *Cataventos e cía*. En 2004, quedaba deserto, e en 2005, só se concedeu na modalidade de adultos a Xosé Manuel Fernández, por *Misterio en Guernica*. O contrario sucede en 2006, ano no que só se concede o premio na modalidade para nenos a Breogán Riveiro, por *O afundimento do Titánic*. No ano 2007, unha vez máis, quedaron desertas as dúas modalidades do premio.

Recentemente, en 2006, o IGAEM aínda convocaba outro premio de textos, orientado nesta ocasión á promoción do teatro infantil, o Premio Manuel María de Literatura Dramática, cunha dotación de 4000 euros, e da que sairía na súa primeira edición a coñecida actriz e animadora teatral infantil Paula Carballeira por *Boas noites*. Na edición de 2007 foi galardoado Carlos Losada por *Game over*.

A atención ao teatro para a infancia, como pasara xa nos anos setenta, centra en datas recentes as iniciativas institucionais para a creación de premios, quizais na busca de públicos alternativos ou coa perspectiva de rendibilidade nos numerosos grupos escolares de teatro para nenos. Así, esta iniciativa encetada polo IGAEM cos premios Barriga Verde e Manuel María, é precedida desde o ano 2000 e con carácter bianual pola Fundación Xosé Neira Vilas co Premio Estornela de Teatro para Nenos cunha dotación de 1500 euros e a publicación da obra en Ediciós do Castro. A Fundación, ademais, elabora un arquivo con tódolos textos presentados ao premio, que pon ao servizo de centros

educativos e grupos afeccionados e escolares de teatro. Foi Manuel Lourenzo o gañador da primeira edición do premio con *A música da noite*, recibindo unha mención Eduardo Alonso por *O país acuático*. Heidi Hühn-Bode, con *Os mundiños*, foi a gañadora en 2002; Xosé Agrelo Hermo era premiado en 2004 por *O ensaio* e *O filibusteiro do Mar da Marota*, de Antonio Cordero, foi o gañador na edición de 2006.

Son as iniciativas institucionais, sen ninguna dúbida, as que lideran na actualidade a convocatoria de premios á literatura dramática, seguramente porque só elas poden garantir a través de edicións propias ou de convenios con editoriais, a publicación do texto e, como viamos no caso do Premio Dieste da Deputación da Coruña ou do propio Álvaro Cunqueiro do IGAEM, o incentivo para a súa posta en escena.

Estas iniciativas compiten en prestixio, iso si, cos premios de relevancia estatal, na nosa opinión en relación coa dialéctica dentro-fóra e os parámetros para a valoración dos procesos de exportación dos que xa falamos con ocasión dos nosos comentarios sobre a crítica teatral. Neste sentido, cómpre salientar a atención aos Premios Max de las Artes Escénicas, máximos galardóns do teatro español que, desde a súa edición de 2001, inclúen a categoría "Mejor Autor Teatral en Gallego", recoñecemento que, ata agora, acadaron Roberto Vidal Bolaño, Cándido Pazó, José Luís Prieto (en dúas ocasións, en 2003 e 2005), Suso de Toro, Gustavo Pernas (tamén en dúas ocasións, en 2006 e 2007) e Carlos Álvarez-Ossorio.

Mención á parte merécea o Premio Nacional da Literatura Dramática, máximo galardón do Estado Español ao que concorren obras teatrais escritas en tódalas linguas peninsulares e que en dúas ocasións recoñeceu a autores galegos: Manuel Lourenzo, pola obra *Veladas indecentes* (1997) e Rubén Ruibal por *Limpeza de Sangue* (2007). Se ben é certo que a concesión a este último obtivo certo rebumbio, non exento de polémica[348], nos medios de comunicación, a concesión a Manuel Lourenzo, malia a atención mediática dos primeiros momentos, non tivo nin a continuidade nin o eco que si tiveron outros premios

[348] *La Voz de Galicia*, 24-X-2007.

nacionais da literatura galega para os que o galardón si constituíu un auténtico trampolín de proxección exterior (Manuel Rivas en 1996 e Suso de Toro en 2003, por exemplo). Quizais esta experiencia previa era a que conducía a Rubén Ruibal a declarar a *La Voz de Galicia*, con motivo do seu propio recoñecemento, que non cre que o premio lle dea "máis visibilidade como dramaturgo cá inmediatamente mediática". Efectivamente, o funcionamento anómalo de moitos dos factores do sistema teatral galego conduce a que algúns mecanismos tradicionais de canonización, como pode ser un premio nacional, non posúan a capacidade lexitimadora que si posúen no sistema literario, un sistema onde, por se trataren de textos teatrais, o premio nacional tampouco facilita a toma de posicións do mesmo xeito ca no caso da narrativa ou da literatura infantil[349]. Os dous casos son significativos dese funcionamento anómalo do sistema en canto á canonicidade outorgada polos premios á literatura dramática: Manuel Lourenzo accede ao Premio Nacional sen ter pasado previamente polos premios de maior prestixio da actualidade (Dieste e Cunqueiro) mais cunha traxectoria que o proxectou a un canon dinámico do teatro galego grazas á súa presenza en e actividade en tódolos momentos decisivos da configuración do sistema teatral (Abrente, Escola Dramática Galega, profesionalización do teatro...); pola contra, Rubén Ruibal chega ao mesmo premio desde unha traxectoria profesional máis discreta e descoñecida (discípulo, iso si, doutro autor central, Roberto Vidal Bolaño), pero premiado no Cunqueiro coa mesma obra á que se lle concede o Premio Nacional. Parece, por tanto, que para o primeiro o sistema teatral prioriza un criterio honorífico (a toda unha traxectoria) mentres que, para o segundo, é un criterio literario o que se toma como factor de prestixio. A comparación demostra, polo tanto, que a tensión entre a consagración literaria ou escénica a través dos premios segue presente nun sistema teatral galego que continúa a precisar dos parámetros de prestixio procedentes do sistema literario e mesmo dos sistemas fronteirizos e en conflito para a súa propia definición do estatuto do canónico.

[349] Tanto é así, que Carlos Paulo Martínez Pereiro (2004: 12) afirmaba ás claras que, malia ser profusamente premiado en Galicia e obter un Premio Nacional, Manuel Lourenzo "nos medios culturais de Galiza, non ten sido recoñecido de maneira sufiente, cuantitativa e cualitativamente".

6.3.2 Premios da escena

A institucionalización de premios para a posta en escena no sistema teatral galego é relativamente tardía, sobre todo se pensamos que as primeiras iniciativas literarias datan das etapas máis temperás. Esta práctica ausencia de premios ás distintas facetas do ámbito escénico demostra, unha vez máis, a heteronomía do sistema teatral a respecto do literario, e a tardanza do primeiro ata chegar a estabelecer mecanismos de canonización e formas de distribución do prestixio autónomas e independentes da literatura.

Na actualidade, mantéñense algunhas iniciativas entre as que destacan os Premios María Casares, dos que xa falamos (vid. 5.2.1), por seren os que contemplan máis facetas escénicas e por procederen do ámbito profesional como forma de autorrecoñecemento, como xa sinalamos no seu momento. Existen tamén outras iniciativas que recoñecen aspectos máis puntuais da posta en escena, como por exemplo o Premio de Interpretación Teatral Maruxa Villanueva organizado anualmente polo Concello de Padrón desde o ano 2001 e que contempla nas súas bases o recoñecemento, a través dun xurado formado por especialistas[350], a un traballo de interpretación vencellado a un espectáculo estreado no ano anterior á convocatoria ou a unha traxectoria teatral, dando prioridade, na medida do posíbel, ao traballo escénico das mulleres, en referencia á actriz Maruxa Villanueva. Ata o de agora foron premiados Roberto Vidal Bolaño, Susana Dans, Rosa Álvarez, Manuel Lourenzo e Xan Cejudo.

[350] O premio era organizado nas primeiras convocatorias polo investigador e crítico teatral, profesor da Universidade de Santiago, Anxo Abuín. Os sucesivos xurados están formados, desde as primeiras edicións, por investigadores no eido teatral, aos que se suman programadores e, nalgún caso, profesionais. Así, teñen participado Francisco Pillado, Manuel F. Vieites, José Manuel González Herrán, Dolores Vilavedra, Miguel Gómez Segade, Lino Braxe, Rubén García, Víctor L. Carbajales, Inma López Silva, Roberto Pascual e Camilo Franco. Na actualidade, participan tamén representantes dos distintos grupos políticos presentes no Pleno do Concello.

Existen antecendentes importantes a estes premios á posta en escena, uns antecedentes que, igual ca no caso do texto dramático, deben ser procurados en primeiro termo na procura de elementos de lexitimación para o teatro infantil e mais na actividade de institucións de fonda visibilidade no campo cultural galego que tratan de incidir sobre o sistema teatral, simbolicamente rendíbel para eles.

En primeiro lugar, cómpre citar aquí un Certame de Teatro Galego celebrado en Lugo en 1979 que pretendía animar os grupos afeccionados (gañan Tespis, Ditea e Os Biosbardos), compañías que quedaran sen un espazo de recoñecemento no momento no que o ámbito común a todos eles, as Mostras de Ribadavia, se converten en espazo de traballo, reivindicación e recoñecemento do teatro *profesional*, como xa comentamos.

Tampouco debemos esquecer o Premio de Teatro infantil galego "Xeración Nós", organizado pola Mancomunidade da Ría de Ferrol (os Concellos de Ares, Fene, Mugardos, Narón e Neda) e vencellado a aquela Mostra de Teatro Infantil Galego da que xa temos falado. O Premio foi convocado en 1984, con colaboración da Dirección Xeral de Cultura da Xunta de Galicia, e procuraba, tamén, *animar* a actividade teatral escolar. Así, nesa primeira convocatoria gañaba o grupo Tebeo co espectáculo *Oia, durma vostede cos zapatos postos*. Despois, tivo outras cinco convocatorias, sen periodicidade determinada, cunha dotación que foi medrando desde as 150.000 pesetas da primeira convocatoria, ás 500.000 da derradeira. En 1989 gañaba a obra *O merlo branco* que Cándido Pazó presentaba á fronte de Ollomol, e en 1991, levaba o premio *O maquinista Antón*, sobre un texto de An Alfaya. En 1991 tamén sería premiado Antón Cortizas con *O incrible invento de Solfis*, o pianista. En 1993 recibe o premio o Colectivo Garola por *O segredo de Daniel*.

Desde entón, o recoñecemento á actividade teatral escolar a través da convocatoria de premios, será constante, sobre todo grazas ao compromiso das institucións políticas a prol deste mecanismo de animación. Así, desde mediados dos noventa, a Xunta de Galicia, desde a Consellería de Familia, primeiro, e desde a Dirección Xeral de Política

Lingüística, despois, organiza anualmente un certame teatral orientado aos centros escolares galegos, con categorías organizadas por grupos de idade que se converte tamén nun espazo para a exhibición e a interlocución entre aqueles que optan por esta forma de animación teatral nos centros de ensino. Desde 1999, a Xunta de Galicia tamén convoca un Premio Xuventude que, entre as distintas facetas creativas da mocidade galega, contempla unha modalidade teatral.

Fóra do espazo afeccionado e escolar, a primeira gran aposta pola institucionalización de premios á posta en escena no sistema teatral galego é a dos Premios Compostela, convocados entre 1990 e 1995 e con carácter anual polo xornal compostelán *El Correo gallego*, na procura da creación dun evento que visibilizase o eido teatral: "Os Premios Compostela de Teatro, que o xornal instituíu o pasado ano para facerse partícipe no necesario esforzo de consolidación do ata hai pouco balbuceante mundo da dramaturxia galega"[351].

Sen dotación económica (entregaban unha escultura deseñada por Carme Breixo) procuraban simplemente o reparto de prestixio a partir da visibilidade pública do evento, garantida polas propias páxinas dun dos xornais máis distribuídos na capital galega, alén dun xurado formado por un comité de expertos á súa vez prestixiosos. Ese xurado[352], sempre seleccionado polo xornal, asumiría unha vez consolidado o premio en 1993 a inclusión de mebros propostos pola AADTEG e pola Asociación de Compañias, entidades que, xunto con outras coma o cdg ou o Seminario Sargadelos, contribuírían desde a terceira edición nalgúns aspectos da organización do premio ou da gala.

A primeira gala tivo lugar o 27 de marzo, Día Internacional do Teatro, de 1990, e entregaba premios en 6 categorías: Mellor Actor,

[351] *El Correo Gallego*, 3-IV-1991.

[352] O xurado sempre estaba presidido polo director de *El Correo Gallego*, Xosé Manuel Rei Nóvoa. Na primeira edición estivo formado, ademais, por Euloxio R. Ruibal, Manuel Beceiro, Gonzalo Rodríguez, Felipe Molinero, Gustavo Luca de Tena, Francisco Oti e Antonio Rodríguez. En 1991, engadiríase a Camilo Franco, Ana Romaní e Antón R. López, o artífice da idea dos premios dentro do xornal. En 1992, Beceiro e Gonzalo Rodríguez serían substituídos por Anibal C. Malvar e por Damián Villalaín. Ao ano seguinte, a Gustavo Luca de Tena, Felipe Molinero, Camilo Franco e Damián Villalaín, engadiríanse os membros elixidos polas asociacións profesionais, que resultaron ser a xornalista Tereixa Navaza e o director Xulio Lago. Estes membros retíranse en edicións sucesivas.

Mellor Actriz, Mellor Director, Mellor Escenografía, Mellor Texto e Mellor Montaxe. A segunda edición aumentou a 8 esas categorías (substituíase Mellor Texto por Mellor Tradución e Mellor Texto Orixinal, e engadíase Mellor Iluminación), e na terceira edición, en 1992, aínda se engadirían Mellor Actor Secundario, Mellor Actriz Secundaria, Mellor Vestiario e Mellor Música Orixinal. En 1993, xa quedaron definitivamente 13 categorías, coa inclusión dun Premio de Honra. Desde 1994, o premio á Mellor Montaxe era concedido a través da votación do público.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

	1990	1991	1992	1993	1994	1995
Montaxe	*As alegres casadas* CDG	*Río Bravo* Chévere	*Fas e nefas* Ollomol	DESERTO	*Commedia* Ollomoltranvía	*Eva Perón* Arte Livre
Director	Xan Cejudo *Un códice clandestino* O moucho Clerc	Xulio Lago *Historia de Neera* T. do Atlántico	Xulio Cardoso *Misterio cómico* T. do Morcego	Ana Vallés *Café acústico* Matarile	Cándido Pazó *Commedia* Ollomoltranvía	QuicoCadaval *Squash* C. Marías
Actor	Morris *As alegres casadas* CDG	Fernando Dacosta *Madame de Sade* Sarabela	Celso Parada *Misterio cómico* T. do Morcego	Ernesto Chao *Galileo Galilei* T. do Noroeste	Marcos Orsi *Commedia* Ollomoltranvía	Roberto Cordovani *Eva Perón* Arte Livre
Actriz	María Pujalte *Un códice clandestino* O moucho Clerc	Mabel Rivera *Inventarios* T. do Malbarate	María Barcala *Ocasos* T. do Atlántico	M. Bouzas & M. Pujalte *Fisterra-Broadway* C. Marías	Patricia de Lorenzo *Un refaixo para a Celestina* CDG	María Bouzas *Squash* C. Marías
Actor de reparto	—	—	Xan Cejudo *O incerto señor don Hamlet* CDG	Coro de cómicos *Un soño de verán* CDG	Xosé Vilarelle *Xogos á hora da sesta* T. do Malbarate	Fernando Dacosta *Cama 2x2 para 2* Sarabela
Actriz de Reparto	—	—	Nuria Sanz *O incerto señor don Hamlet* CDG	Rosa Álvarez *Un soño de verán* CDG	Marisa Soto *Xogos á hora da sesta* T. do Malbarate	Elena Seijo *Cama 2x2 para 2* Sarabela
Escenografía	Paco Conesa *As alegres casadas* CDG	Antonio Simón *Historia de Neera* T. do Atlántico	Roberto Burle *O retrato de Dorian Gray* Arte Livre	Kukas *Saxo tenor* T. do Aquí	Xoán M. López *Electra* Uvegá	A. Rodríguez & G. Freitas *Eva Perón* Arte Livre
Iluminación	—	R Vidal Bolaño *A casa dos afogados* CDG	E. Alonso *Os Xustos* T. do Noroeste	Baltasar Patiño *Café Acústico* Matarile	Matarile *Deriva* Matarile	A. Alfaret *Raíñas de pedra* Ollomoltranvía
Texto	Rei Ballesteros *Xogos de damas* T. do Malbarate	Gustavo Pernas *O galego, a mulata e o negro* Ancora	Q. Cadaval *O rouxiñol da Bretaña* Pífano	R Vidal Bolaño *Saxo tenor* T. do Aquí	Vidal Bolaño *Días sen gloria* T. do Aquí	Antón Reixa *Dóberman* T. do Morcego
Tradución/ versión	—	E. Alonso & C. Pazó *Rei Lear* T. do Noroeste	Xosé M. Beiras *Os Xustos* T. do Noroeste	Begoña Muñoz *As Sillas* Sarabela	Carlos Couceiro *Xacobe e o seu amo* Sarabela	Xepe Casanova *Squash* C. Marías
Música	—	—	César Martínez *A elas e a Cunqueiro* Uvegá	DESERTO	Michel Canadá *A vía láctea* P. Máxicas	Nicho Varullo *Annus Horribilis* Chévere
Vestiario	—	—	Xaime Quessada *O incerto señor don Hamlet* CDG	Paco Conesa *Un soño de verán* CDG	Xaime Quessada *Leoncio e Helena* CDG	Carmela Montero *Cama 2x2 para 2* Sarabela
Premio de Honra	—	—	—	Cadernos da EDG	Jenaro Marinhas del Valle	—

Fonte: Elaboración propia

Os Premios Compostela deixaron de convocarse en 1996 debido á forte polémica subscitada pola concesión dos premios ao Mellor Actor, Mellor Montaxe (en votación do público) e Mellor Escenografía á compañía Arte Livre do Brasil co espectáculo *Eva Perón*, pois non era galega. A polémica, adubiada cun abucheo dos profesionais, partidarios de premiar a Xosé M. Olveira "Pico"[353], a Roberto Cordovani durante a gala de entrega, era calificada polo xornal organizador como a "mostra da cerrazón corporativista dun gremio profesional", alegando, ademais, que nas bases se sinalaba, desde 1990, que poderían ser elixids obras "en calquera das linguas galegas […] para non marxinar aquels profesionais defensores das posturas lingüísticas non normativistas e afíns á lusofonía"[354].

A polémica demostra, certamente, cómo as institucións, na súa toma de posicións e na súa funcionalidade como mantedoras do sistema teatral, reparten prestixio e canonicidade cando esta reverte positivamente sobre a identidade e, por conseguinte, sobre a continuidade do sistema. Os axentes do sistema, neste caso, temían a perda do seu estatus ante a irrupción de axentes de sistemas considerados máis fortes, de xeito que lle retiraron o seu recoñecemento aos premios Compostela como institución fundamental no proceso de canonización do teatro galego.

Tras isto, os premios deixaron de ser convocados, e no seu lugar, en 1996, a AADTEG organizaba unha festa no pub Número K de Santiago para celebrar o Día Internacional do Teatro. Nela entregaban uns premios paródicos chamados Cigala D'Ouro. A iniciativa había ser o xermolo da decisión de asumir a partir do ano seguinte a institución dun premio para o recoñecemento profesional, así que, desde 1997, a AADTEG asumiría o relevo creando os Premios María Casares.

Alén dos María Casares, cómpre non esquecer, por último, que algunhas mostras e festivais inclúen un Premio do Xurado ou un Premio

[353] Polo papel protagonista en *A fiestra valdeira*, do CDG.

[354] *El Correo Gallego*, 28-III-1995.

do Público, desde o que se trata de dar un cariz de certame ao evento e desde onde se trata de aproveitar o capital simbólico que rodea o concepto de premio en favor da promoción das audiencias e mais da compra-venda de espectáculos, xa que os galardoados acreditarán a través da concesión do premio o éxito. Así, existe un Premio do Xurado na Mostra de Cangas e un Premio do Público na Mostra Internacional de Ribadavia. Desde 2005, a Feira das Artes Escénicas de Galicia tamén inclúe un Premio do Xurado (formado por críticos e programadores) e un Premio do Público ao Mellor Espectáculo presentado na Feira.

Semella, a través de todas estas iniciativas, que a distribución de prestixio sobre o produto escénico no sistema teatral galego vai asentándose a partir da xa indubidábel institucionalización noutros eidos, e como produto da conciencia de necesidade de estabelecemento dun canon dinámico para a posta en escena, rendíbel en termos de consumo e de mercado, como demostra a existencia de premios que contemplan, xustamente, o réxime de valor no que se posicionan os públicos, un réxime que non sempre ten por qué coincidir co priorizado pola crítica, estabelecéndose, así, un diálogo produtivo entre tódolos mecanismos e procesos de canonización.

6.4 O medio editorial

6.4.1 A edición e a lectura teatral en Galicia cara á irrelevancia

Consideramos o medio editorial coma institución para a canonización no sistema teatral debido a que, en virtude da súa heteronomía a respecto do sistema literario, a edición de textos teatrais adoita amosarse coma espazo que exerce a selección e a visibilización da autoría teatral, un ámbito desde o que, ademais, é posíbel aproveitar a

lexitimidade e o prestixio literario en favor da toma de posicións no sistema teatral.

Vimos, de feito, cómo os criterios de lexitimación literaria son factores importantes á hora de definir os reximes de valor priorizados pola crítica, do mesmo xeito que o premio literario serve como mecanismo de canonización no sistema literario, un premio literario que, por certo, a miúdo se amosa como camiño único para a edición de textos, considerándose como parte do *premio* a publicación como libro. Sucedeu iso xa en Ribadavia, cando Abrente decide garantir a publicación dos textos premiados no concurso en dúas coleccións creadas *ad hoc* para acoller a primeira produción do rexurdimento teatral galego (Edicións do Rueiro e Edicións Pico Sacro), e tamén sucede cando a EDG fornece os seus Cadernos de Teatro a través do Premio de Teatro Breve.

Efectivamente, o medio editorial é no sistema literario a institución que garante a mediacion cos consumidores e a difusión e distribución do produto literario, pero no sistema teatral, ao non ser a principal forma de visibilización do produto teatral, pode adquirir funcións diferentes que o sistema teatral aproveita para o seu propio mantemento e para a configuración dos seus sistemas axiolóxicos. No espazo galego, ademais, a condición emerxente do sistema teatral, sumada á constante sensación de perigosidade causada polas condicións do conflito cultural, implican que o medio editorial se *tome prestado* do sistema literario co obxectivo de estabelecer, desde as actividades que xera, mecanismos para a lexitimación do sistema e, polo tanto, garantías para asegurar a súa continuidade.

Debido a isto, a edición de textos dramáticos en Galicia posúe un funcionamento especial, afastado da normalidade como modalidade de produción, debido a que adoita ser subsidiaria, xustamente, dos demais parámetros para o estabelecemento do canon, fundamentalmente do sistema de premios. Os premios máis recoñecidos do panorama teatral galego, aqueles que teñen maior continuidade e garanten maior visibilidade na prensa, garanten sempre a edición da obra premiada, sexa

nunha colección propia, sexa en virtude dun convenio con algunha editorial (Premio Rafael Dieste, Premio Álvaro Cunqueiro...), garantía que non sucede de igual xeito, xa o vimos, coa posta en escena, a *outra* forma de publicación do teatro.

Estas cuestións débense a que, desde épocas temperás (moi especialmente en Ribadavia), os axentes do sistema teatral galego foron conscientes de que a boa saúde da relación entre o discurso dramático e o discurso escénico depende do funcionamento das plataformas de difusión correspondentes a cada discurso: o sistema editorial e o sistema de programación e distribución de espectáculos, respectivamente. A existencia e bo funcionamento de cada unha desas plataformas, xa o vimos no capítulo 4, garante o acceso do público á producción teatral.

Pero o espazo editorial, ademais, funciona en Galicia de xeito anómalo, xa que as actuais características da edición de textos teatrais non garanten a presenza pública da literatura dramática. Así, a lexitimidade institucional do medio editorial no sistema teatral galego é discutíbel, a pesar de que a súa posición no sistema é a das institucións, unha posición adquirida, sen ningunha dúbida, pola súa importancia no sistema literario e polo capital simbólico que posúe o texto escrito no campo cultural galego (logocentrismo).

A base do problema atópase na ruptura da cadea establecida entre *textos creados*, *textos publicados* e *textos representados*. En sistemas teatrais normalizados, a edición de textos dramáticos compleméntase coa súa montaxe sobre as táboas e viceversa. Mais o tratamento da literatura dramática no sistema editorial galego non permite que todos ou boa parte dos textos creados se convertan en textos publicados. Isto ten coma consecuencia unha parálise, ou cando menos unha ralentización da produción dramática duns autores que de antemán saben que as súas obras poden permanecer inéditas durante moito tempo. Por isto, existe un déficit de produción que, na correspondente vertente escénica, se reflicte nos baixos índices de representación de obras autóctonas. Alén diso, unha reflexión sobre os públicos lectores de teatro, en relación cos públicos-espectadores, como veremos, pode contribuir a comprender as

consecuencias do funcionamento anómalo do medio editorial como institución.

Os déficits de produción, ademais, teñen consecuencias directas na posición que ocupan no sistema teatral os produtores de textos, os *autores*, cuxa percepción e menor, subsidiaria dun sistema literario no que ocupan as marxes, e a miúdo invisíbel na súa proxección escénica, sen garantir o relevo xeracional. Resumíao Roberto Salgueiro nunha entrevista concedida con motivo da organización en xaneiro de 2006, desde a Aula de Teatro da Universidade de Santiago, do I Encontro de Autores Dramáticos[355]:

> A escrita dramática é un ámbito moi abandonado, moi deixado da man de Deus. Penso que é necesario e moi importante por dúas cuestións: unha, porque é a voz dun país, unha voz necesaria. Á hora de falar de teatro galego non podemos facelo obviando, como normalmente se ten obviado, aos autores dramáticos. E hai unha cuestión que me preocupa moito que é a renovación xeneracional: pensar no futuro, na xente que comenza a escribir teatro, que ten problemas para darse a coñecer, para publicar. Entón creo que hai que crear espazos permanentes de encontro, de referencia, donde poder publicalos. E despois, hai unha cuestión que é básica: é imposible falar de teatro nacional sin falar dunha dramaturxia propia. Son cuestións fundamentais.

Esta ruptura da cadea de relacións lóxica entre os procesos de creación e publicación no sistema teatral débese, na nosa opinión, a unha mala xestión editorial da literatura dramática, unha xestión xeneralizada que a miúdo funciona baixo criterios prexuizosos que aínda cómpre demostrar de modo empírico. As sempre comentadas "perdas" económicas da edición de textos dramáticos non terán moito que ver cunha profecía autocumprida que contribúe a marxinar aínda máis o xénero? É máis, o teatro é *realmente* máis ruinoso para unha editorial cá publicación doutros xéneros literarios de reducida repercusión, mais de alto valor simbólico, coma a poesía?

[355] *La Voz de Galicia*, 10-I-2006.

En efecto, a publicación de literatura dramática aínda constitúe en Galicia a excepción, e responde en moitos casos a iniciativas de carácter esporádico. Neste sentido, coincidimos con Dolores Vilavedra (1998: 315) cando caracteriza a literatura dramática galega a través de tres parámetros procedentes do funcionamento do sistema editorial: *voluntarismo*, *fugacidade* e *dispersión*. A edición de textos dramáticos moitas veces está suxeita ao interese individual de determinados axentes que deciden publicar teatro, sexa por motivos afectivos, sexa por consciencia recuperadora. Alén diso, moitas das iniciativas a prol da normalización editorial teñen que ver con accións institucionais, fortemente apoiadas polos poderes públicos (o IGAEM está presente en practicamente tódolos espazos para edición de teatro galego), de xeito que o medio editorial perde en boa medida o seu carácter mercantil, de xeito que non funciona como dinamizador do mercado nin como sector económico potente.

O voluntarismo contribuíu a que o criterio de selección de textos non sempre respondese ás necesidades do sistema, senón á percepción valorativa dos editores, elemento que contribúe á consideración do medio editorial como unha institución desde a que podemos observar as dinámicas de canonización e de imposición de réximes de valores, máis ca o funcionamento obxectivo do consumo e da asunción do gusto por parte dos lectores. Así, por exemplo, no repertorio editorial do teatro galego, podemos observar factores signficativos, como que as liñas de tradución non sempre respondan a criterios de rendibilidade económica e simbólica (bótanse en falta obras fundamentais do canon universal, mentres que existen traducións de autores descoñecidos e obras menores que responden non a un *gusto colectivo* senón ao gusto particular do editor, ou do tradutor), ao tempo que o sistema editorial non contribúe á toma de posición dos autores autóctono (permanecen inéditos textos de autores centrais do teatro galego, como por exemplo Roberto Vidal Bolaño, Cándido Pazó ou ata datas recentes, Álvaro Cunqueiro).

Todas estas eivas do medio editorial do sistema teatral galego son un efecto da dependencia a respecto dun sistema literario para o que o

teatro non é un xénero central, ao tempo que o sistema teatral deriva a atención logocéntrica a espazos non produtivos, senón valorativos, coma a crítica ou a lexitimación via premios. Porén, hai elementos nas propias dinámicas xerais do sistema editorial galego que conducen a incrementar, se cabe, os problemas da edición de textos dramáticos, impedindo o seu funcionamento normal e a súa visibilidade.

Dolores Vilavedra (2007) suxire un parámetro que non sempre é considerado cando se reflexiona sobre o medio editorial en Galicia: a *irrelevancia do lector*, a pesar de que ninguén dubida da premisa evidente de que non hai literatura sen lector. Cando a autora fala de irrelevancia, refírese a que o sistema literario galego funciona independentemente dun elevado índice de descoñecemento da súa audiencia, un funcionamento que se debe á súa utilidade na sociedade galega non tanto como espazo para o lecer e para o consumo cultural, mais como depósito simbólico dos parámetros que definen a identidade e como espazo para a *resistencia* ideolóxica. Porén, "o galego é un lector cativo, que pouco exerce como tal e que, cando o fai, vese moi condicionado na súa actuación pola forte institucionalización que padece o libro" (Vilavedra, 2007: 136), unha institucionalización que, para ela, vén determinada polo forte vínculo estabelecido entre hábitos de lectura e espazos institucionais coma o Ensino e pola estreita vinculación entre edición institucional e privada, se ben os datos van amosando a progresiva autonomización desta última, facéndose cada vez máis forte como sostenemento do sector.

É aí onde temos un dos primeiros parámetros para entender a posición do libro teatral dentro do sistema literario galego, pois difire dos parámetros que definen o resto da produción xustamente neses dous factores:

a)Non está suxeito, por regra xeral, ao 75% de libro recomendado no Ensino (onde predomina o libro infantil e a novela).

b)A dependencia editorial a respecto das institucións é maior, pois a práctica totalidade das iniciativas editoriais do teatro galego

posúen incentivos (de diversos tipos) do IGAEM, axudas que adoitan ser subvencións directas[356].

A esas dúas condicións, cómpre engadir ademais as consecuencias do conflito cultural e lingüístico sobre o libro teatral, pois se ben é certo que "Entre 1975 e 2003 editáronse máis libros en galego que en toda a historia anterior do noso idioma" (Cabrera & Freixanes, 2003: 136), tamén o é que ese *boom* de produtividade do libro, no sistema teatral é só equiparábel na produción escénica.

A influencia do conflito lingüístico sobre a recepción da literatura galega é un lugar común aos diferentes estudos[357], do mesmo xeito que foi para nós inevitábel referirnos ás condicións nas que o espectador debe elixir e tomar decisións linguisticamente determinadas nunha sociedade bilingüe. Dolores Vilavedra, no devandito traballo, prefire falar da cuestión en termos cuantitativos (Vilavedra, 2007: 135), tirados dunha comparación entre lectura e hábitos lingüísticos:

> Se un 31,4% fala só ou máis castelán, e un 68,6 fala só ou máis galego, ¿como se explica que a porcentaxe dos que len exclusivamente en galego sexa dun 0,5 por cento, mentres que aproximadamente un 50% o fagan só ou habitualmente en castelán. Independentemente de cuestións como a competencia lingüística ou a menor dispoñibilidade e accesibilidade de material de lectura —de todo tipo— en galego, variables que claramente inflúen na cuestión, ¿que pasa con ese case 20 por cento de falantes de galego que non len no seu idioma e si o fan en castelán?

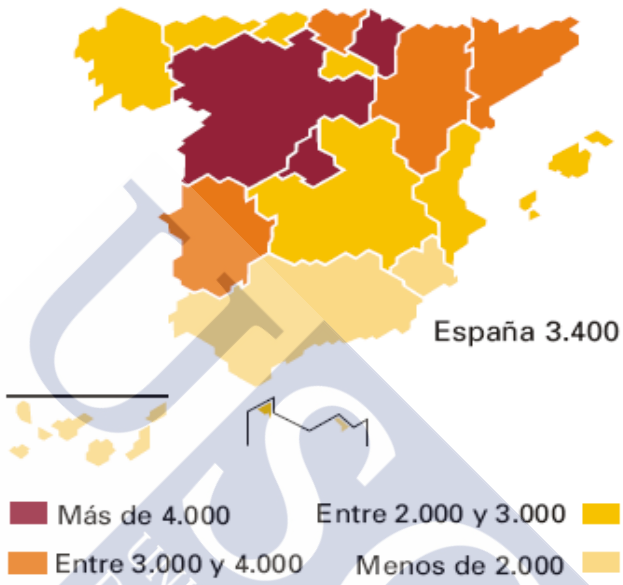
E eses, len teatro?, podemos preguntarnos nós. A xulgar polos poucos datos que posuímos, semella que non. Se o lector espontáneo do

[356] En 2006, o IGAEM asinaba un convenio coas dúas principais editoriais galegas, Xerais e Galaxia, polo cal destinaba un total de 36.300 euros á publicación de 9 libros ao ano nas coleccións Os Libros do CDG e Biblioteca Básica de Teatro, respectivamente. Esta última recibía a maior parte do orzamento, 21.300 euros.

[357] Rosa Mª Verdugo non dubida en incluilo como parámetro a ter en conta na análise económica do sector editorial galego: "[…] a curva de procura de um produto desloca-se queando variam os preços dos demais artigos, a renda per capita do indivíduo ou diversos factores culturais, sociológicos e demográficos. Além de mais, no caso concreto da curva de procura do livro galego podemos salientar a importância de diversas circunstáncias que icidem na sua evoluçom, nem todas actuando na mesma direcçom, as infraestruturas relacionadas com o acesso ao livro por parte dos consumidores (rede de bibliotecas públicas) até a dinámica demográfica e os níveis educativos da populaçom, passando pola actitude desta no referente á valorizaçom da língua própria assim como o tempo de lazer disponível" (Verdugo Maltés, 1998: 91).

libro galego non chega ás 3000 persoas (Cabrera & Freixanes, 2003), os datos sobre a dotación e uso de bibliotecas están nun termo á baixa no contexto español, como se ve na figura:

Número de volumes nas bibliotecas por cada 1000 habitantes



Fonte: Enquisa Hábitos INE 2006

A isto cómpre engadir, como parámetro desde o que podemos inferir opinións, que só o 3% da poboación galega se interesa polo teatro (asistindo), un índice que non axuda ao interese lector, a pesar de que os índices de venda (distribución en puntos de venda) do libro teatral nunha colección coma Os Libros do CDG, de Edicions Xerais de Galicia, non son moi diferentes do comportamento doutro tipo de libros: con tiraxes que oscilan entre os 1500 exemplares e os 3000, a editorial vende aproximadamente o 80% do libro teatral editado, e mesmo nalgúns casos cómpren as reedicións[358], segundo extraemos de documentos cuantitativos cedidos pola editorial á Comisión Técnica de Teatro do Consello da Cultura Galega. Podemos deducir, por tanto, que

[358] A edición do texto de Molière *O enfermo imaxinario* chegou a vender máis de 7000 exemplares, e está actualmente esgotada.

o lector de teatro é aínda máis irrelevante ca o lector habitual no sistema literario galego.

A irrelevancia dos lectores demóstrase tamén se temos en conta os parámetros da produción. Segundo datos da Federación de Gremios de Editores, en 2006 publicábanse 1706 títulos en galego ("¡Cinco títulos diarios en galego!", congratulábase Víctor F. Freixanes desde a súa columna semanal en *La Voz de Galicia*[359]), mais ese Barómetro situaba a Galicia coma penúltima Comunidade Autónoma en canto a poboación lectora, cun 51% (só seguida por Extremadura, cun 49%), cinco puntos porcentuais por debaixo da media española (56%). O índice de edición segundo a lingua utilizada, tamén sitúa a Galicia nun espazo menor: o castelán representa o 78% do total dos libros publicados, mentres que o 11,1% se editaron en catalán, valenciano ou balear, o 1,8% en galego e o 1,4% en vasco.

Deses 1706 títulos, e extraendo os datos do Instituto Nacional de Estadística, só se publicaron en galego 33 títulos correspondentes ao epígrafe "Música, artes del espectáculo, teatro, películas y cine" (28 en 2005), dato que contrasta cos 1085 en castelán, 222 en catalán e 24 en vasco. É dicir, o índice de publicación do libro teatral galego en 2006 non chega ao 2%. Os datos son aínda máis anecdóticos en 2007, ano no que, segundo datos da Axencia do ISBN, só se editaron 17 libros correspondentes á materia "Teatro" entre o total de 1376 libros en galego publicados (o 3,5% da produción estatal). Deses 17 libros, 7 son obras orixinais galegas contemporáneas, todas elas premiadas nalgún concurso, 7 corresponden a libros de ensaio teatral, 1 é unha tradución, e os dous restantes son reedicións de textos clásicos.

Con este panorama, parece demostrada a marxinalidade da edición teatral no medio editorial galego, e parece corroborarse o difícil acceso á publicación da obra dramática por parte dos autores actuais, que semellan precisar do premio como único mecanismo para acceder ao medio editorial. De aí o estreito vínculo entre a institución editorial e o canon, pois, ante a dificultade para o acceso, o estabelecemento de

[359] *La Voz de Galicia*, 8-X-2006.

criterios de selección parece inevitábel, aínda que, dado o anecdótico das súas cifras, tan excesiva selección sen dúbida xoga en contra da súa capacidade institucional, converténdoa en invisíbel.

É a irrelevancia do lector, tamén, a que nos demostra cómo os parámetros para a definición dos réximes de valor no teatro galego a miúdo se estabelecen de costas aos destinatarios. Efectivamente, a aparente invisibilidade do libro teatral galego parece dar igual a un sistema que, porén, se empeña en empregar parámetros propios da literatura para valorar o libro. É curioso, tamén, que a marxinalidade editorial do teatro galego contrasta coa atención crítica ao mesmo: *Grial*, o *Anuario Galego de Estudos Literarios*, o *Anuario Galego de Estudos Teatrais*, a *Revista Galega de Teatro* e o portal www.culturagalega.org atenden sistematicamente ás publicacións do libro teatral galego, tanto na vertente creativa coma na ensaística.

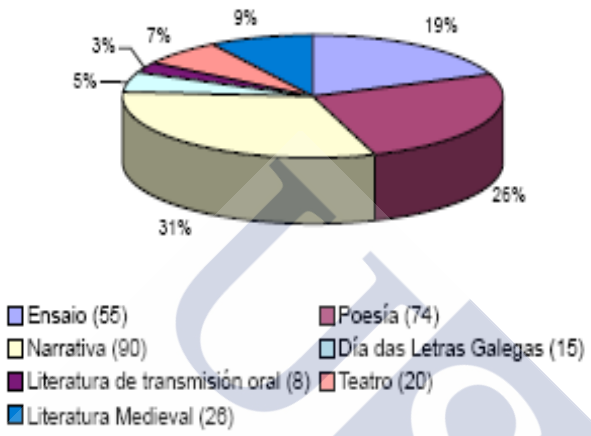
Alén diso, carecemos de datos sobre a relación entre lectores de teatro e espectadores reais, unha relación que pode estar na base de procesos específicos de animación á lectura teatral e de animación teatral propiamente dita. Desde este punto de vista, semella que non sería disparatado buscar consumidores de teatro nos lectores de libro teatral, se os houbera, e viceversa. Velaí onde o medio editorial podería funcionar como espazo para a procura de canons e consumidores para todo o sistema teatral, un funcionamento que se ve imposibilitado en Galicia debido á marxinalidade do teatro no sistema literario e debido, tamén, ao descoñecemento tanto de lectores coma de públicos.

6.4.2 Panorama da edición teatral en Galicia

Tendo en conta as calas realizadas sobre seccións temporais concretas (Cabrera Iglesias, 1990; Roig Rechou, 2006), podemos comprobar que existen algunhas constantes significativas. En primeiro lugar, e como vimos de sinalar, aprezamos a baixa porcentaxe que supón

a produción teatral no total de publicacións: mantense na actualidade no 7%, fronte á narrativa, que ocupa o 31% do total do panorama editorial. Nese 7% rexistrado en 2006 entran tanto novas aportacións de autores en plena actividade, coma reedicións, traduccións e antoloxías.

Panorama da produción literaria galega en 2006

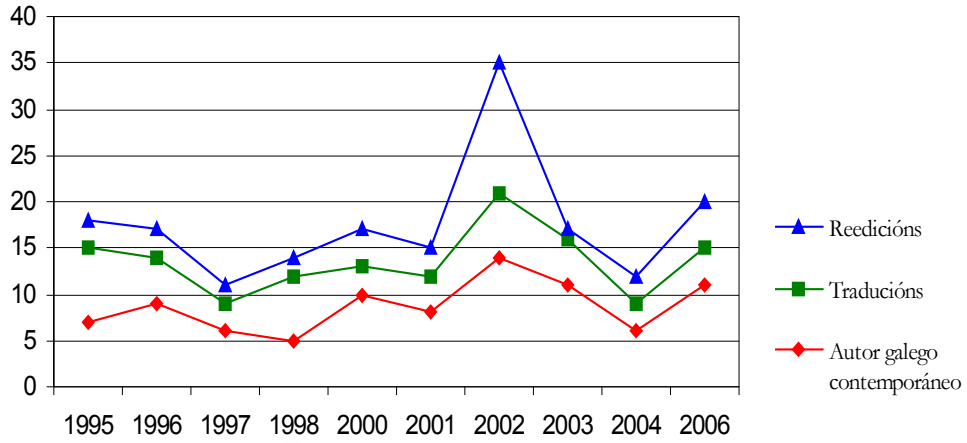


Fonte: *Informe de Literatura 2006*

Dado o baixo índice de publicación, evidentemente, tamén son baixos os índices de produción e de aportación orixinal por parte dos autores, en virtude doutros elementos que contribúen de maneira máis positiva á canonización, como é a tradución (para promover os procesos de importación) e a reedición (para visibilizar os clásicos ou construír un repertorio). Nos últimos anos parece ir manténdose a media de produción propia orixinal, con tendencia a situarse entre oito e os quince títulos, tendencias que se repiten canto ás traducións e as reedicións, cuxa evolución é paralela[360] ao autor galego contemporáneo, que proporcionalmente constitúe a menor aportación á produción editorial galega no xénero dramático:

[360] O pico aprezábel en 2002 na liña de "Reedicións" débese ao desvirtuamento dos parámetros editoriais que supuxo a Biblioteca 120 do xornal *La Voz de Galicia*, experiencia puntual que tivo lugar só durante ese ano.

Produción do teatro galego 1995-2006



Fonte: Elaboración propia a partir das Estatísticas dos *Informes de Literatura*[361]

Outra cuestión a ter en conta é a vaga traxectoria que caracteriza as coleccións de teatro e, paradoxalmente, a súa inflacción. Hai exemplos tradicionalmente ilustrativos, como a curta vida (1987-1990) da Biblioteca do Arlequín, colección creada por Sotelo Blanco para albergar os textos dramáticos premiados no concurso do mesmo nome, e que xa citamos arriba. Pero tamén é característica a aparición puntual de coleccións ou mesmo editoras que xorden para publicar un só texto dramático, cun grao de continuidade máis ben errático. Adoitan estar neste caso algunhas compañías teatrais que se lanzan á aventura editorial, quizais como resposta ás dificultades que presenta en si mesmo o medio editorial. Optaron por isto, por exemplo, Elsinor, que en 1993 publicaba o *Teatro mínimo* de Manuel Lourenzo e en 1995 *O perfil do crepúsculo*, ou el mesmo coa liña de publicacións que, na actualidade está vinculada á escola-compañía Casahamlet (Manuais Casahamlet e, dalgunha maneira, os Cadernos de Teatro na súa segunda época) Talía (que publica en 1995 o texto de Cándido Pazó e Quico Cadaval *O rei nu*) ou Teatro do Atlántico (que publica no mesmo ano *Tolos de amor*, de Sam Shepard) ao asumiren a edición dos textos representados.

[361] Os anos ausentes, están sen tratar nos Informes.

Así mesmo, o ritmo de publicación é inconstante, mesmo nas editoriais máis potentes ou máis preocupadas pola inclusión de textos teatrais no seu haber: Xerais, Laiovento e Tris-Tram. Efectivamente, a inauguración da colección Os libros do Centro Dramático Galego de Xerais, en virtude dun convenio coa institución que lle dá nome, supuxo un importante pulo para a edición de obras teatrais en galego ao longo dos 90, aínda sen albiscarse na colección unha verdadeira organización ou planificación dos textos a publicar. Entre eles, atopamos tanto traducións de obras clásicas, coma títulos de autores galegos contemporáneos, procedentes fundamentalmente do Premio Álvaro Cunqueiro (tanto os gañadores coma algúns finalistas) ou dalgunha montaxe de éxito ou cuxo autor xa ten sona no ámbito literario, tal é o caso de Suso de Toro con *Unha rosa é unha rosa* (1994), ou Manuel Rivas con *O heroe* (2005), texto, por certo, publicado por Xerais, pero non suxeito ás liñas formais da súa colección teatral. Vemos, por tanto, que a colección teatral dunha das editoriais máis potentes non só se mantén grazas á colaboración cunha institución pública (o CDG e, desde 2005, o IGAEM) senón que tamén evita grandes riscos e procura o aval da previa canonicidade, polas vías do premio, o recoñecemento ao autor, o prestixio da compañía ou a canonicidade estática procedente doutros sistemas, como demostra o feito de que, entre o repertorio de publicacións da editorial atopemos algunhas traducións clásicas coma Shakespeare ou Molière, e contemporáneas, coma os premios Nobel Harold Pinter e Elfriede Jelinek.

Laiovento, pola súa banda, parece ter optado máis ben pola tradución coma vía de introdución de textos significativos da dramática universal no sistema editorial galego (Ionesco, Koltès, Boris Vian, Goethe, Molière), aínda que tamén se atopa entre os seus títulos algunha obra de autor galego contemporáneo ou algunha edición histórica, opcións máis ben anecdóticas que contradín a que semella ser unha das liñas editoriais máis definidas e decidida a prol da importación literaria para o sistema teatral. Laiovento proporciona un catálogo no que a tradución de textos importantes do xénero se combina coa edición dalgúns autores que optaron pola editorial (Manuel Lourenzo, por

exemplo, ou Gustavo Pernas, Xesús Pisón ou, entre os máis novos, Jacobo Paz), animada por unha persoa tradicionalmente vencellada ao ámbito teatral: Francisco Pillado. Ademais, é en Laiovento onde primeiro tivo lugar un proxecto de publicación de ensaio teatral cuxo facho recolleu recentemente a Editorial Galaxia, como veremos a continuación. Laiovento completa o seu catálogo teatral cunha colección chamada Cadernos de Teatro que supón unha experiencia en edición que recolle os tradicionais Cadernos da EDG, aínda que máis sofisticados, e combinando tamén a produción autóctona co ensaio breve e a tradución.

En 1995 nacía en Lugo a Editorial Tris-Tram con vocación de dedicarse exclusivamente á edición teatral, coordinada por Anxo Abuín. Inaugúrase coa edición dunha peza de Miguel-Anxo Murado á que seguen obras de Raúl Dans, Gustavo Pernas, Euloxio R. Ruibal ou Jaureguízar. Aínda que o seu ritmo de edición é bastante irregular, semella que desde entón se vai asentando coma un dos referentes de publicación de teatro galego, con pretensións que van alén da propia creación ao preocuparse tamén, e cada vez máis, polo ensaio teatral nunha colección "Máscaras" con vocación canonizadora: tres monografías sobre cadanseu autor referencial do teatro galego (Euloxio R. Ruibal, Roberto Vidal Bolaño e Manuel Lourenzo[362]), alén dun estudo de Inmaculada López Silva titulado *Teatro e canonización* (2004), un de Manuel F. Vieites sobre *Creación dramática e a educación popular* (2005), e outro de Euloxio R. Ruibal sobre a presenza de Valle Inclán en Galicia (*Valle Inclán e o teatro galego,* 2006).

Espiral Maior, editorial esencialmente centrada na edición de poesía, traslada o interese teatral do seu director, Miguel Anxo Fernán Vello, mantendo desde 2003 unha colección de teatro que tamén aposta polos axentes seguros do sistema teatral, garantes de proxección literaria: Manuel Lourenzo (*Adeus, Madelón – A larva furiosa*), Euloxio R. Ruibal

[362] *Teatro cerimonia e xogo* (2001), coordinado por Anxo Abuín, *Roberto Vidal Bolaño, escritor escénico* (2002), coordinado por Carmen Becerra e Teresa Vilariño, e *Teatro e acción*, coordinado por Roberto Pascual (2006), respectivamente.

(*Xogo de máscaras*), Francisco Pillado (*Fígaro ou a inútil precaución*) e Eduardo Alonso (*Imperial Café-Cantante*, libro-disco).

Bahía, unha editorial menor afincada na Coruña e centrada esencialmente en libros de texto, publica desde 1999 textos dramáticos de autoría autóctona. Atopamos na editorial unha parte importante da produción de Cándido Pazó (*O bululú do linier*, *Binomio de Newton – García*) , por exemplo, ou os textos de obras de éxito, como *Tics*, de Sarabela, alén de obras de autores recoñecidos como Roberto Salgueiro (*Apnea*) ou Raúl Dans (*A chamada*). O seu catálogo para aí.

É semellante o caso da editorial Linteo, que nunha Colección Aberta que, como o seu nome indica, recolle un catálogo heteroxéneo, alberga, curiosamente, a edición facsímile dun dos textos fundacionais do teatro galego, *A casamenteira*, de Antonio Benito Fandiño (2000) e mais a produción última de Millán Picouto. Outra editorial recente é Edicións Embora, que nace en Ferrol, en 1993, con vocacion de recoller estudos locais vencellados á cidade de Ferrol, á historia comarcal e outros aspectos da zona. A partir de 2001, Embora dá o paso á publicación teatral, dando ao prelo *Integral*, de Roberto Vidal Bolaño, que é seguido pola obra do autor ferrolán José Luís Prieto.

Durante moito tempo, paradoxalmente, a gran ausente da edición teatral en Galicia foi Galaxia, a editorial con maior capital simbólico da cultura galega que durante os 70 acolleu a iniciativa dos re-fundadores do teatro galego publicando a obra de Xohana Torres ou Álvaro Cunqueiro, e, por suposto, os clásicos dos que mantén dereitos da obra completa, teatro incluído, como Castelao, Otero Pedrayo e Vicente Risco. A ela é que se lle deben esas redicións. Porén, Galaxia non contempla na actualidade unha liña de publicación de obra dramática contemporánea, optando máis ben pola tradución, nun plan que trata de verter ao galego algunhas obras canónicas do teatro universal integrándoas na súa colección Clásicos Universais, continuadora dunha colección Clásicos en Galego que, durante os oitenta e noventa, asumiu esa opción editorial e traendo para o repertorio galego textos de Plauto, Aristófanes, Adan de la Halle, Terencio e Sófocles, textos acordes coa

vontade canonizadora dunha editorial de tan fondo valor simbólico, como sucede con Ediciós do Castro, que se dedica fundamentalmente ao rescate de textos, alén da publicación dos textos gañadores no Premio Estornela, como sinalamos arriba.

En 2002, Galaxia inaugura coa *Introdución ás grandes teorías do teatro*, de Jean Jacques Roubine, unha Biblioteca de Teatro que, como anunciaba o seu primeiro título, iría publicando, ao ritmo de tres títulos ao ano, ensaios teatrais de relevancia actual noutros contextos, útiles para fornecer o sistema teatral galego da actualidade en liñas de investigación e pensamento. Nesa Biblioteca irían aparecendo, baixo a colección "Manuais", ensaios de Marvin Carlson, Pamela Howard, Michel Pruner, Bert Cardullo, Alison Hodge ou Afonso Becerra, cuxa aparición haberá que vencellar á aparición doutro espazo fondamente institucional, a Escola Superior de Arte Dramático, como espazo que precisa do fortalecemento do ensaio teatral como xénero e a instauración dunha escola crítica que acredite a existencia dunha investigación teatral en Galicia que se integre no espazo académico. Co mesmo obxectivo, a Biblioteca de Teatro integra a partir de 2004 uns "Breviarios" que se presentan como manuais prácticos sobre diversos aspectos[363], que se inauguraban, precisamente, co manual *Os estudos superiores de Arte Dramática*. Finalmente, a Biblioteca inauguraba con *Manuel Lugrís Freire. Do texto ao escenario* (2006), a serie "Grandes Manuais". Á esad debemos tamén a aparición dun ámbito editorial propio, no que se publicou o libro *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego*, coordinado polo seu director, Manuel F. Vieites, e onde aparecerá proximamente unha colección de literatura dramática que se abrirá con textos de Albert Camus e Sarah Kane.

Pola súa banda, a Biblioteca-Arquivo Francisco Pillado Mayor contribuíu nos últimos tempos a paliar o déficit editorial do que vimos falando. Nacía en 1998 con vontade de animar a recuperación de textos e documentos teatrais, unha recuperación que tiña que ver coa propia

[363] *O teatro*, de Manuel F. Vieites, *Xestión de proxectos e produción de espectáculos*, de Francisco Oti, *Técnicas de expresión oral*, de Cristina Domínguez, *Introdución á linguaxe musical*, de Mónica Groba, ou *A dirección de actores*, de Daniel Salgado.

xénese da editorial, vencellada ao departamento de Galego-Portugués, Francés e Lingüística da Universidade da Coruña ao que Francisco Pillado donou a súa biblioteca familiar. Con colaboración do IGAEM, trátase dun proxecto que procura incidir sobre baleiros de necesaria atención no relativo á publicación de textos teatrais e investigacións, especialmente no que atinxe á edición de textos antigos, como por exemplo a de *Donosiña*, primeiro volume realizado por Laura Tato, iniciando unha liña de análise de textos galegos históricos, coma *Entre dous abismos. Noutunio de medo e morte*, de Antón Villar Ponte (de Emilio Xosé Insua, en 1998), *O teatro de Xan da Cova* (editado por Goretti Sanmartín en 2002), ou *A costureira d'aldea* (de Teresa López, en 2005), alén de monografías sobre o teatro galego, coma *O teatro galego contemporáneo (1936-1996)*, de Pedro P. Riobó (1999), *Teatro histórico: construción dramática e construción nacional*, de Iolanda Ogando (2004), e tamén obras sobre aspectos xerais da posta en escena, coma *A música teatral*, de Paulino Pereiro (2003) e *O ritmo na dramaturxia*, de Afonso Becerra (2005). A distribución da colección en "series"[364] establece unha organización que tenta orientar o lector e crear un horizonte de expectativas. Deste xeito a distinción visual das distintas facetas da literatura dramática contribúe a mellor distinguir os procesos de produción propia e de importación/tradución (*O paradoxo do comediante*, de Diderot, por exemplo, está traducido nesa editorial). Alén diso, é fundamental para o establecemento dunha colección dedicada exclusivamente á literatura teatral galega, a serie azul, que parece optar ata o de agora pola recuperación de textos da dramática galega do pasado ou polo ensaio e investigación teatral.

Outra das particularidades a termos en conta é o lugar ocupado polas entidades públicas no relativo á periodicidade e constancia editorial. Pensemos, por exemplo, na Deputación da Coruña coma entidade organizadora do Premio Rafael Dieste: garante non só un espacio de publicación para o texto premiado, senón que instaura unha

[364] Serie Azul: Literatura teatral galega (dir. por Laura Tato Fontaíña); Serie verde: Literatura teatral portuguesa (dir. Francisco Salinas); Serie vermella: Literatura teatral francesa (dir. X. C. Carrete Díaz); Serie Branca: Outras literaturas dramáticas (dir. Carlos Paulo Martínez Pereiro). Hai ademais unha coleccion "Documenta" que recolle documentos históricos dispersos.

referencia constante de periodicidade anual. Efectivamente, a presenza das institucións públicas é importante nun sistema editorial no que a empresa privada non parece entusiasta á hora de arriscarse a prol do teatro galego. Neste sentido, xa comentamos a relación entre o CDG, o IGAEM e Xerais, ou a da Universidade da Coruña e a Biblioteca – Arquivo Francisco Pillado Mayor. Pero ademais, cómpre considerar que a Xunta de Galicia, a través das súas dúas institucións teatrais, aglutina unha porcentaxe importante do volume editorial do teatro galego debido á publicación dos libros correspondentes ás montaxes da compañía pública entre 1991 e 2005.

O dato fai evidente, xa que logo, a anormalidade dun sistema coma o galego, onde a responsabilidade dun dos proxectos editoriais de referencia (desde un punto de vista analítico, pois estes libros non semellan ter un gran público) recae sobre unha institución pública na que a preocupación inmediata é a posta en escena.

Sinalemos unha última dependencia aprezábel na revisión do panorama editorial do teatro galego: coleccióǹs e proxectos compilatorios coma a Biblioteca 114 de *El Correo Gallego*, a colección A Nosa Literatura da editorial A Nosa Terra, ou a Biblioteca 120 de *La Voz de Galicia* constitúen espazos nos que atopamos tanto reedicións coma novas publicacións que, mentres teñen vixencia, acollen unha parte importante da producción dramática en termos relativos, debido ao baixo índice de edición de obras dramáticas e debido tamén á concentración (nun tempo limitado) da publicación, como se ve claramente no esquema arriba exposto. Demóstrase, xa que logo, que a instauración de liñas editoriais constantes e planificadas incide non só sobre a *visibilidade*, senón tamén na *cantidade* de obras teatrais publicadas.

Cómpre non esquecer, por outra parte, que a publicación de obras dramáticas en revistas aínda é unha alternativa moi considerábel no sistema teatral galego. O que en teoría adoita ser un foro editorial máis ben periférico (debido ao acceso limitado dos lectores) é en Galicia un lugar de referencia para a edición teatral. Isto demostra que o perfil do consumidor de textos teatrais aínda é minoritario e máis ou menos

especializado, aquel que accede á *Revista Galega de Teatro* ou *Casahamlet*. As dúas, cunha periodicidade trimestral e anual, respectivamente, inclúen unha sección de "Creación" que alberga a publicación de textos dos autores de referencia do sistema teatral galego, como demostra, por exemplo, unha revisión do caderno central da RGT, que recolle obras de tódolos autores significativos galegos, e traducións de autores contemporáneos, fundamentalmente do sistema teatral español. Lembremos que as cousas, neste sentido, non parecen ter mudado moito desde tempos que xa semellan afastados de nós e que a realidade amosa moito máis achegados: *Grial* foi unha das referencias da publicación do teatro dos 70, e cómpre lembrar aquí formato e periodicidade da empresa heroica que foi *Cadernos da Escola Dramática Galega*, que a empresa liderada por Manuel Lourenzo e Francisco Pillado, puña en marcha en 1978 como complemento ao proxecto formativo e de investigación que, como xa comentamos, se levou adiante baixo o nome de EDG.

Os Cadernos albergaban a publicación de textos antigos do teatro galego, así como traducións, textos contemporáneos (nutridos, en boa medida, polo Premio de Teatro Breve da EDG e mais polo certame de teatro infantil convocado pola asociación O Facho) e ensaios curtos que trataban de fixarse en múltiples aspectos e facetas do teatro, pero moi especialmente na vertente formativa. Inaugurábanse, así, con *Teatro infantil galego*, de Manuel Lourenzo e continuaba cun texto ben diferente, *Dúas farsas de Federico García Lorca* e, sucesivamente, van pasando polos Cadernos tódolos autores relevantes do teatro galego da época (Manuel Lourenzo, Francisco Pillado, Vázquez Pintor, Miguel Anxo Fernán Vello, Xesús Pisón, Imma A. Souto, Xoán Guisám Seixas, Henrique Rabunhal, entre outros) alén de múltiples temas (desde a historia do teatro galego no exilio ata cuestións sobre antropoloxía, educación e política relacionadas co teatro[365]), constituíndo seguramente, e malia a

[365] Por exemplo, Xosé Manuel Pazos, en 1985, estudaba o *Entroido e as outras festas do inverno en Lubián*, Carlos Paulo Martínez Pereiro, no 1988, escribía sobre o teatro de Otero Pedrayo, e Pilar Rus, publicaba en 1989 un ensaio sobre as farsas de Blanco Amor. Luís Pérez publicaba en 1990 e 1992, a *Historia do teatro galego na Arxentina* en varias entregas dedicadas a Tacholas e a Ricardo Flores, e algo antes, en 1984, Daniel Cortezón escribira un ensaio sobre *Teatro e nacionalismo*. No 94, o número 101, dedicábase aos propios Cadernos da EDG, nunha monografía de Manuel Quintáns. Outras experiencias

súa feitura baseada na brevidade, o único proxecto editorial con verdadeira relevancia e continuidade do sistema teatral galego actual, sen parangón posíbel, polo menos, de momento. En 1995, os Cadernos da EDG convértense en Cadernos de Teatro, mais mantendo o seu formato e espírito inicial, publicando a *Memoria acerca da dramática galega*, de Galo Salinas.

Como vemos, o panorama das entidades editoras de teatro en Galicia é diverso: desde editoriais fantasma ata compañías de teatro, pasando por universidades ou deputacións. O problema é evidente: a carencia de obxectivos e de prioridades a curto e medio prazo a nivel sistémico produce que a edición de textos dramáticos se rexa por criterios intuitivos que o único que conseguen é diversificar as modalidades de edición e, en consecuencia, dispersar os esforzos. E a dispersión de esforzos no caso dun xénero que a duras penas sobrevive vén sendo sinónimo de nulidade.

6.5 A cuestión formativa: a Escola Superior de Arte Dramática de Galicia

6.5.1 Canon e Academia

É a Academia coma espazo institucional o que máis a miúdo se ten vencellado coa conformación do canon. Se cadra, a través dos diferentes espazos nos que se desenvolve (escolas, universidades, foros de investigación e estudo), transversal, en realidade, a diversos sistemas artísticos, é un dos ámbitos nos que máis se evidencia a capacidade para a determinación de *modelos* no repertorio, pero, sobre todo, o campo académico garante a propagación do canon a través dos procesos de

teatrais estúbanse en 1979, cando un dos Cadernos era asinado por Agustín Magán e falaba sobre *O Teatro de Cámara Ditea*.

ensinanza e aprendizaxe, exercitando os estudantes no uso, decodificación e visibilización dos modelos canónicos.

A institución académica, fortemente relacionada coa crítica e coas demais institucións para o estabelecemento do canon, pon en marcha dúas accions básicas a través dos procesos de ensinanza e aprendizaxe que lle son propios:

1.Fornecer o sistema de produtores formados e capacitados para a realización da actividade artística en cuestión nos parámetros dos réximes de valor dominantes.

2.Formar consumidores nos parámetros de recepción propios do espazo cultural no que se insiren e coa capacidade para reproducir nos seus procesos de consumo os mesmos réximes de valor dominantes, propagando o canon.

Alén diso, os espazos académicos teñen a capacidade de influír sobre dinámicas dos sistemas artísticos que van máis alá deses dous procesos xa que, agás excepcións extremas, tódolos cidadáns pasamos nalgún momento por algún espazo do campo académico, aínda que este non sexa especificamente teatral. Itamar Even Zohar non dubida en plantexar o espazo académico coma un condicionante decisivo das dinámicas de mercado, pois a súa influencia sobre os hábitos de consumo é decisiva, non só no relativo á conformación do gusto, senón, desde unha perspectiva máis práctica, na súa capacidade para condicionar como necesidade o acceso dos estudantes aos produtos. Por exemplo, a recomendación ou a obrigatoriedade de realizar unha lectura determinada ou de asistir a un espectáculo concreto nun espazo formativo como pode ser un instituto de Secundaria ou unha universidade, evidentemente, incidirán na posición deses produtores no mercado. Even Zohar non dubida, por isto, en sinalar que os profesores son, en realidade, axentes de mercado ou, como el di, "mercaderes", mentres que os estudantes son, ademais, clientes (Even-Zohar, 1990b: 38).

Evidentemente, a existencia de institucións académicas específicas para un sistema determinado (no noso caso, por exemplo, escolas superiores de arte dramática) será un factor determinante para entender a posición dos distintos axentes no sistema tanto no que respecta ao canon coma ao mercado, unha posición que terá moito que ver coa presenza dos artistas nos currícula (elemento canonizador) e mesmo coa capacidade de interlocución entre o produtor e a propia institución académica.

A institución académica é, por tanto, unha conformadora do canon de primeira orde, pois propaga estima, recoñecemento, prestixio e tódolos seus contrarios. Ademais, e como educadora dos consumidores no seu comportamento en relación con eses parámetros da canonicidade, contribúe á expansión da doxa do sistema e mais á crenza e o acordo sobre as regras do xogo no mesmo estabelecendo así os parámetros que determinan a *distinción* e as diferenzas entre teatro de élite e teatro popular.

Pierre Bourdieu estudou a institución académica na súa obra *La noblesse d'État*, analizando as consecuencias que a asistencia a determinadas escolas ten na posición social e económica dos cidadáns franceses, tendendo a elaborar criterios para a distinción a partir da procedencia de determinados espazos formativos cuxo curriculum e cuxa proxección pública como institucións está orientado, xustamente, a introducir eses criterios no sentido común da cidadanía.

Algo semellante ocorre co funcionamento institucional dos espazos académicos dentro dun sistema artístico no que esas institucións conseguen visibilizarse coma lugares de excelencia, capaces, por tanto, de irradiar prestixio a todo aquilo que tocan: os seus estudantes, os obxectos estudados, os seus *mestres* e as súas actividades extraescolares. Para todo iso, por suposto, serviranse tamén dunha interacción con outras institucións que servirá para lexitimarse no sistema, nun proceso de retroalimentación que constitúe a ferramenta esencial para acumular capital simbólico.

A clave para a conformación canónica dun espazo académico dentro dun sistema determinado é a súa capacidade para impor e inculcar tanto a aqueles que lle son confiados (e de aí, a través da súa visibilidade institucional, ao resto da esfera pública), unha verdadeira cultura común na que se *ritualizan* formas de producir, formas de consumir, formas de interpretar e formas de conformar o gusto, a partir da conversión dun réxime de valor en sentido común.

Segundo Pierre Bourdieu (1989: 126), isto acádase a través dunha acción pedagóxica que converte os mestres en *repetidores* dun esquema axiolóxico, a miúdo condicionando o seu traballo a fornecer os estudantes de coñecementos "directement utiles au concours"[366], ou, no caso das institucións académicas específicas do sistema teatral, a acadar o éxito. Éxito, desde o punto de vista da aproximación ao canon e ao recoñecemento a partir da consideración do estudante como "membro dunha escola" que lle transfire a súa lexitimidade e o seu valor simbólico. E éxito desde o parámetro de *distinción* social que se aplica aos que acceden aos espazos de coñecemento específico que supón o espazo académico propio do sistema teatral. Isto é, serven coma espazo para a *consagración* desde o que Bourdieu chama "ritual de institución" que el relata en termos relixiosos (Bourdieu, 1989: 140):

> La sélection est aussi "élection", l'examen "épreuve", la formation "ascèse", l'isolement retraite initiatique et la compétence technique qualification charismatique. Autrement dit, les procesus de tranformation qui s'accomplit dans les "écoles d'élite", à travers des opérations magiques de séparation et d'agrégation […] tend à produire une élite consacrée, c'est-à-dire non seulement distincte, séparée, mais aussi reconnue et se reconnaissant comme digne d'être.

"Elección", "proba", "ascese", "carisma" e "separación" son termos que aparecen relacionados directamente cos procesos de canonización (vímolo xa) e que a escola, como "digna de ser", debe ser capaz de transmitir a aqueles que se integran nela, sexa como estudantes

[366] Bourdieu (1989: 125) sinala que os métodos de ensinanza e aprendizaxe serán fundamentais neste sentido: "ils proposent les sujets d'exercice, corrigent les travaux, fournissent des corrigés, contrôlent les progrès de l'apprentissage par des interrogations écrites ou orales, décernant ainsi, au terme d'une année scolaire, jusqu¡à trente ou mème cinquante notes, strictement enrgistrées le plus souvent, por chaque élève."

ou como obxectos de estudo, garantindo, ademais, o *consensus omnium*. A todos eses termos subxace o proceso de selección propio das dinámicas de canonización, un proceso que, por certo, constitúe o elemento básico de funcionamento da institución académica pois:

a)Selecciona os seus estudantes a través de probas previas e probas que teñen lugar no proceso de estudo.

b)Selecciona os produtores, produtos e formas de expresión que serán obxecto de estudo.

c)Selecciona o seu profesorado, en principio, a partir de criterios de excelencia e de recoñecemento que lexitiman a institución académica para o seu achegamento ao campo do poder.

Estes procesos, vencellados coa actividade primaria das institucións académicas baseada en procesos de ensinanza e aprendizaxe, coinciden en boa medida coa actividade da crítica, unha crítica que se integra (e mesmo se mestura) nas institucións académicas a través da súa actividade secundaria, a investigación. A investigación, en efecto, é unha ferramenta dos axentes académicos útil para dotarse de valor simbólico (o *recoñecemento* a través do *coñecemento*) e útil para lexitimar os seus criterios de selección aplicados tanto ao deseño de curricula coma á súa propia incidencia no resto dos ámbitos do sistema teatral.

O habitual é que os procesos de ensinanza e aprendizaxe e os de investigación vaian paralelos na institución académica, mais as condicións específicas do sistema teatral galego produciron que esta institución posúa particularidades relacionadas coas dificultades para o seu asentamento a través de organizacións visíbeis. Unhas dificultades que, en ocasións, se paliaron a través do desenvolvemento dun espazo investigador que xustificaba igualmente a existencia dun ámbito académico no sistema teatral galego que, desexabelmente, había facer confluír as súas dúas facetas no momento no que existisen organizacións fortemente institucionalizadas e recoñecíbeis como, na actualidade, a esad de Galicia. Mais o camiño ata iso, foi longo.

6.5.2 A institucionalización do espazo académico no sistema teatral galego

6.5.2.1 O sistema teatral galego e a Academia no século XX

Debido á evidente vinculación co canon das institucións académicas, tódalas tentativas de configuración dun sistema teatral en Galicia tiveron unha primeira opción vencellada sempre a unha escola teatral que, irradiando a súa actividade, dese lugar á aparición paulatina doutras institucións teatrais e, por tanto, de tódolos demais factores do sistema. Porén, isto non ocorreu así, e, malia os sucesivos intentos, non foi en realidade a institución académica a que serviu de pulo definitivo para a instauración do sistema teatral galego, senón un premio-festival (Abrente) e mais unha institución pública para a produción e xestión teatral (CDG).

É evidente que a preocupación pola formación de actores non se pode desvencellar da propia existencia dunha actividade teatral, por incipiente que esta sexa, e por iso a primeira tentativa institucional para a formación de actores nace xustamente para dar forma ás múltiples agrupacións de teatro afeccionado que se movían por Galicia a fins do século XIX[367] á falta de institucións estatais regulamentadas para a ensinanza en artes escénicas en Galicia. Estas chegan ben entrado o século XX, despois de que en Madrid se crease o Real Conservatorio de Música y Declamación en 1830 e trala promulgación da Ley Moyano (1857), a a primeira en regular as ensinanzas artísticas[368], sentando a base

[367] Incluso hai compañías que, na súa vontade profesionalizante, asumen o nome de Escola, como acontece cunha Escuela de Teatro Gallego Rosalía de Castro, cuxa existencia se recollía nas páxinas de *La Voz de Galicia* en 1919 (Castro García, 2005: 35).

[368] Trátase da Lei de Instrución Pública do 9 de setembro de 1857, coñecida popularmente como "Lei Moyano" por ser promulgada polo Ministro de Fomento Claudio Moyano, do goberno moderado. A lei veu consolidar un sistema educativo que acusaba negativamente a alternancia no poder. A lei puña as bases para os grandes principios educativos que se manterían durante cen anos: gratuidade relativa para o ensino primario, obrigatoriedade dunhas ensinanzas mínimas, centralización, secularización, liberdade de cátedra e uniformidade. No seu artigo 137.1 indicaba que existise un Conservatorio de Música e Declamación na Vila de Madrid.

para a creación destas institucións. Malia todo, en Galicia estas institucións aparecen orientadas aos estudos musicais, coa creación en Pontevedra dun conservatorio en 1863, ao que segue o de Santiago, creado en 1877 por iniciativa da Sociedad Económica de Amigos del País, sen sección de Declamación, que si terá o Conservatorio Profesional de Música e Declamación da Coruña, fundado aínda en 1942, e no que funciona a sección de declamación, con cursos de ortofonía e dicción, dclamación, interpretación, improvisación, caracterización, historia do teatro e literatura dramática, repartidos en tres cursos. Declamación, así, ensinouse desde 1945 ata 1989 (Fernández, 2000).

Con respecto ao teatro, as primeiras tentativas habían chegar tarde, e sempre desde o espazo privado vencellado tamén aos rexionalistas, que viron no teatro unha fórmula idónea para amosar o seu ideario e representar a rexión, sentando as bases tamén da construción nacional a partir do espazo cultural, e concretamente do teatro como ámbito *realista* desde o que empregar produtivamente a carga simbólica outorgada por eles ao idioma galego. Pero para pór en marcha este ideario, que non é outra cousa ca o xermolo dun "teatro nacional", cumpría a configuración dun sistema teatral parello a outros sistemas artísticos do campo cultural.

Galo Salinas, na súa *Memoria acerca de la dramática gallega* (1896), afirmaba que, á parte do pouco cultivo do idioma galego (nun chamado directo á necesidade de *autores*), a falta de formación era a causa dos problemas do teatro galego, unha falta de formación que incidía negativamente sobre a proxección pública do teatro rexional, e, nos termos que a nós nos ocupan, na *desestima* cara ao teatro galego, marxinándoo, por tanto, das opcións canónicas tanto para a valoración estética coma para o lecer. Esa desestima ía ser constante, pois a percepción negativa sobre a formación dos actores vai continuar incluso unha vez pasados os intentos rexionalistas de crear unha escola[369].

[369] Efectivamente, quince anos despois da obra de Salinas, en 1911, Manuel Lustres Rivas publicaba no *Faro de Vigo* un artigo no que seguía apuntando á falta de formación dos actores como causa do atraso do teatro rexional, artigo ao que respondía Eduardo Sánchez Miño en *El Eco de Santiago*, en 1911, incidindo nos esforzos feitos por el mesmo nese eido e apuntando cara ás necesidades que

Esa conciencia de dignificación rexional do teatro non podía ser allea dunha vontade activa, o que levou a Galo Salinas a participar na creación da Escuela Regional Gallega de Declamación en 1903. A Escola, como sucedería con tódalas iniciativas educativas posteriores, iría parella a unha compañía dependente dela, compañía que, neste caso, dirixiría o que tamén sería encargado da propia Escola, Eduardo Sánchez Miño[370] quen, unha vez fracasado ese primeiro proxecto, aínda crearía en 1908 unha Escola Dramática Galega, autorrefundada en 1913. Os altibaixos de aperturas e peches das portas do centro dan conta, xustamente, da difícil institucionalización dunha Escola nun medio no que o sistema teatral carecía doutros factores que o fixesen menos vulnerábel ás loitas internas e os conflitos polo poder e o recoñecemento propios dos grupos artísticos.

Porén, esa primeira experiencia, malia breve, sentaría as bases do recoñecemento público ás iniciativas a favor do estabelecemento de institucións académicas para o teatro galego, de xeito que, por pouco duradeiras que fosen, atoparían o aplauso dos axentes do campo cultural, dispostos a promover todas aquelas iniciativas que puidesen axudar na configuración dos sistemas artísticos que, en definitiva, contribuía a xustificar a existencia dunha esfera pública galeguista, e, polo tanto, o propio ideario identitario do Rexurdimento e, despois, do nacionalismo. Así, á Escuela Regional de Declamación recoñécelle Uxío Carré Aldao, na súa *Memoria crítico-bibliográfica sobre el Teatro Regional Gallego*, escrita entre 1912 e 1913, o proporcionarlle a ese "teatro regional" unha nómina de actores e actrices (Carré Aldao, 2006: 35) que contribuirían á consolidación e visibilización dun teatro *diferenciado* do teatro español.

Esta *estima* ou consideración positiva das actividades en prol da institucionalización académica do teatro galego serían decisivas na época das Irmandades. Iolanda Ogando (2007: 321) sinálalle a Antón Villar Ponte, para quen o teatro era un gran medio de galeguización, unha

aínda cumpría paliar co fin de resolver os problemas do teatro galego (Vieites, 2006: 56-58).

[370] As liortas polo liderado da Escola foron tamén unha constante que seguramente enfestou a institución desde o seu propio nacemento, causándolle a orte. Así, Eduardo Sánchez Miño abandona a Escola e faise cargo dela o actor Bernardo Bermúdez Jambrina

importante responsabilidade na fundación do Conservatorio Nazonal da Arte Galega, dentro da Sección de cultura e fala da Irmandade da Fala da Coruña, unha entidade que, como ben sinala Ogando, "terá entre os seus obxectivos primordiais a modernización do teatro galego, a promoción de novos repertorios e mais a formación actoral", afirmación que a estudosa ilustra coa cita dun artigo publicado n'*A Nosa Terra* o 25 de abril de 1919, no que se relaciona o Conservatorio co "rexurdir do teatro galego" e se felicita por isto ao seu director, Fernando Osorio. O conservatorio, por tanto, posuía unha das características principais das institucións no campo cultural galego: o amosarse coma institución *fundacional*, aínda que esta non quedase máis ca niso, nunha anécdota que só levou adiante a súa estrea, con *A man da santiña*, de Cabanillas. O Conservatorio, ademais, faría confluír as tres ideas básicas que caracterizan as institucións formativas en artes e que sinalaban tamén outros intelectuais como Jesús Bal y Gay ou Víctor Casas: formación, profesionalización e calidade artística (Vieites, 2003b: 81). E non hai que esquecer, por suposto, que no ideario nacionalista xa era plena a conciencia de que as organizacións culturais podían formar parte do aparello do poder e, por tanto, lexitimarse como verdadeiras institucións dun sistema teatral completo, con capacidade para o mantemento do mesmo e para a mediación con outras instancias da esfera pública (Vieites, 2003b: 87):

> Hai que salientar o feito de que no Conservatorio se tentase reproducir a mesma estructura que un Conservatorio oficial, e na nota de presentación xa se anunciaba que a pesar da falta de medios económicos "quizais moi axiña poderá abranguer o nome de centro oficial do Poder autónomo galego". Cómpre subliñar a relación entre poder político e creación institucional nun momento en que o proceso de construcción nacional, de configuración e desenvolvemento dunha esfera pública galega e dun espazcio cultural propio convertían o movemento galeguista nunha forza contrahexemónica sabedora das súas posibilidades de loitar polo poder, pola hexemonía.

O facho do Conservatorio sería recollido nunha cuarta tentativa de creación dun centro de ensino por Leandro Carré. Este fundaría, en

relación tamén coa Irmandade da Coruña, en 1922, outra Escola Dramática Galega homónima das de Sánchez Miño. Carré crearía así unha escola que, desde o punto de vista institucional, se achega máis ao concepto total e actual de institución académica, pois non só contemplaba a formación de actores, senón que, coa súa propia actividade, Carré estaba a proporcionar os primeiros elementos para a investigación teatral desde onde lexitimar a propia Academia. Como di Vieites, a través dos seus estudos e materiais sobre a posta en escena (publicados n'*A Nosa Terra*[371]), Carré elabora unha "especie de prontuario para interpretar que constitúe, ata onde nós sabemos, o primeiro conxunto de materiais didácticos en galego propios do campo da formación teatral" (Vieites, 2006d: 141).

Tralo parón obrigado a causa da Guerra Civil e mais dos anos máis escuros da ditadura, a importancia dunha última Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral actual, sumada á actividade teatral doutras compañías[372], xa foi sinalada noutros lugares deste traballo, a partir da monografía que lle dedica Carlos Biscainho (2007). Con vontade de non voltar sobre o xa dito, lembremos aquí soamente que un dos seus principais logros foi a súa consolidación institucional, desde o eido privado, motivada, fundamentalmente, por 3 aspectos que incidiron positivamente sobre a súa consideración académica:

1. A posición de recoñecemento e prestixio dos seus artífices.

2. A diversificación das súas actividades en catro eidos: a produción a través da compañía, a acción formativa na Escola propiamente dita, a investigación sobre o eido teatral a través

[371] Baixo os pseudónimos de Un Vello Actor ou Ramón Alvariño, publicou entre marzo e agosto de 1922 artigos de títulos significativos: "Algo sobre a arte dramática", "O que se precisa para ser actor", "Xogo de escena" "Características dos tipos galegos", "A mímica", "Os ensaios", "Como deben de se estudar os papés". Para unha análise pormenorizada desta "Didáctica da intepretación", en sintonía cos tratados de Declamación do primeiro terzo do século xx, vid. Vieites, 2003b: 90 e ss.

[372] Quixeramos destacar, aquí, que certa actividade afeccionada tiña como obxectivo, en realidade, os procesos de ensinanza-aprendizaxe teatral, como é o caso, nos anos setenta, de Ditea en Santiago, ou o caso do Obradoiro de aprendizaxe teatral Antroido, área formativa da compañía do mesmo nome.

do Departamento de Estudos Teatrais[373], e a recuperación da literatura dramática a través dos Cadernos.

3. É a primeira vez que, malia as dificultades xa comentadas páxinas atrás, un proxecto deste tipo ten continuidade no tempo, e incluso posibilidades de medranza (coa sucursal viguesa).

Aínda que a EDG non conseguiu o recoñecemento como institución pública para o ensino oficial, a súa posición no sistema teatral si foi central, e si logrou espallar parámetros para a canonicidade e réximes de valor, unha canonicidade que consistía, xustamente, en dar unha imaxe estruturada e seria, con vontade de visibilidade. Esta conseguiuse a través de mecanismos coma os cursos para xente nova do Departamento de Didácticas que saía do propio local da Escola na busca de asociacións de veciños e outros espazos cívicos, ou os cursos para a formación de actores en aspectos monográficos, que contribuian á consolidación profesional do sistema teatral. A visibilidade, por suposto, estaba tamén na itinerancia por toda Galicia das producións organizadas polo Departamento de Dramáticas. E a distribución dos Cadernos, alén da transcendencia do Concurso de Teatro Breve, contribuirían á canonización no sistema literario das actividades da EDG.

Tralo peche da EDG, a ausencia de insitucións formativas oficiais fixo que a responsabilidade académica recaese, pola banda investigadora, nos docentes de diversos espazos universitarios, fundamentalmente Filoloxía, instituíndo a crítica académica da que xa temos falado, e pola banda da formación de profesionais da escena, nos diversos sectores do Ensino, pero especialmente no universitario, a través das súas Aulas de Teatro. Como sinala Ogando (2007: 324),

> En efecto, se xa o teatro universitario coñecera certo auxe en Galiza nas décadas anteriores a 1936, a finais da década dos oitenta

[373] "A Escola Dramática Galega organízase en tres departamentos con funcionamento autónomo interrelacionado: Didácticas, que atinxe a todos os aspectos de preapración profesional para o traballo no teatro; Dramáticas, que ofrecerá espectáculos creados na EDG ou contratados por ela, e Estudos teatrais, que se artella en diversos apartados, desde dramaturxia astra estudos literarios, sociolóxicos ou plásticos. Os tres departamentos relaciónanse por unha Coordinación Xeral, sendo a xunta Rectora elexida pola Asamblea de Scoios cooperativos o normal organismo de goberno (Memoria da EDG-1978)". (Biscaínho, 2007: 131).

> converterase nunha das saídas para a práctica e a aprendizaxe para centos de mozos en toda Galiza. Da súa relación co teatro na universidade proceden actores, escenógrafos, directores, autores, tradutores e, así mesmo, investigadores que se especializan no feito teatral con importantes achegas.

Seguindo a liña encetada por Miguel Gómez Segade na Universidade de Santiago ou Manuel F. Vieites e Antón Lamapereira na Escola de Maxisterio de Pontevedra, Roberto Salgueiro na USC, Pablo Rodríguez na UDC ou Fernando Dacosta na UV (campus Ourense) promoverán espazos para o ensino teatral aos que cómpre engadir os posgraos e cursos de especialización dedicados ao teatro, promovidos desde as Universidades da Coruña e Santiago[374] que, sen lograr unha institucionalización plena como espazos de acreditación profesional, si toman a posición que no sistema teatral galego estaba baleira durante os oitenta e os noventa, sen unha institución formativa lexitimada e capaz de propagar canonicidade (nos aspectos produtivo, técnico e investigador) como si sucedería coa ESAD, creada, aínda, en 2005. Do mesmo xeito, as diferentes escolas privadas e municipais de teatro, tamén contribuíron dun xeito importante a paliar o defecto formativo do sistema teatral galego, pero, desde a perspectiva institucional que aquí nos ocupa, estas non constitúen espazos para a constitución dun canon e para a incidencia directa no centro do sistema teatral, senón que se orientan máis ben, e como xa comentamos, a labores de difusión vencellados, esencialmente, á animación teatral.

Tamén é na universidade onde recae boa parte da responsabilidade investigadora que, xunto coa formativa, lle é propia ao espazo académico.

É nos anos setenta cando, a carón das preocupacións sobre a formación dos profesionais da posta en escena, e seguindo a liña aberta por Leandro Carré ou, máis tarde, por Ricardo Carballo Calero[375], xorde

[374] Desde 1997, a USC promove entre 1997 e 2003 un Curso de Especialización en Arte Dramática: teoría e práctica da interpretación, dirixido por Anxo Abuín. Iolanda Ogando (2007: 325) considérao un precedente da ESAD, "decididamente contribuidor a creación do tecido social necesario para a [súa] posterior fundación".

[375] Carballo Calero non só se preocupou el mesmo pola atención ao feito teatral tanto académico coma práctico (no colexio Fingoi de Lugo fundou unha das primeiras compañías escolares) a través

con forza a preocupación por dotar o ámbito académico dunha póla investigadora que lexitime desde unha posición crítica o teatro galego, nunha liña universitaria que había dar máis froitos a partir dos noventa, e grazas á preocupación por xerar investigadores para o teatro (a través da dirección de Traballos Academicamente Dirixidos, Traballos de Investigación Tutelados, Memorias de Licenciatura e Teses de Doutoramento) posta en marcha na Universidade de Santiago por Anxo Abuín e Dolores Vilavedra, na Universidade da Coruña por Laura Tato, e na Universidade de Vigo, por Jesús G. Maestro ou Carmen Becerra, liña á que, unha vez consolidada, haberá que engadir a ESAD.

Iolanda Ogando, no seu percorrido sobre a investigación teatral en Galicia (Ogando, 2007), parte precisamente dun traballo que xorde ao abeiro da EDG: *O Teatro Galego*, de Manuel Lourenzo e Francisco Pillado, publicado en 1979, e que ela describe como "a primeira monografía dedicada á historia do teatro galego", unha monografía que, na súa preocupación investigadora e crítica, haberá que sumar aos diversos traballos "Os pioneiros" (Ogando, 2007: 329) que se publican fundamentalmente nos *Cadernos da EDG*, e aos que podemos engadir unha *Antoloxía do teatro galego* publicada en 1982 realizada polos mesmos Lourenzo e Pillado, así coma o seu *Diccionario do Teatro Galego* (1987), aínda hoxe obra de referencia para os estudos teatrais en Galicia. Eles serán os primeiros en tomar conciencia no sistema teatral galego a prol dunha investigación que se preocupase polo coñecemento do pasado, se cadra conscientes da ausencia dun canon estático. Eles os dous serán tamén quen, a partir de 1999, desde a revista *Casahamlet*, sigan a promover a atención a diversos ámbitos do teatro galego e non galego, especialmente Francisco Pillado, autor, por exemplo, da primeira monografía sobre Lugrís Freire (1991) ou responsábel dos capítulos sobre historia do teatro na *Historia da literatura galega* da AS-PG (1996). Esas primeiras investigacións históricas veríanse culminadas definitivamente

de diversos traballos recollidos por Laura Tato (Carballo Calero, 2000), senón que tamén é o inaugurador dunha liña de investigación sobre teatro entre os estudantes de Filoloxía. Así, Xan Verdini Deus realizaba en 1981, baixo a súa tutela, unha investigación histórica titulada *O teatro galego até o 1903 (as orixes do teatro galego contemporáneo)*. Amemoria de licenciatura de Hernique Rabunhal, dirixida por Xosé Mª Dobarro, tamén sería histórica: *A xeración escolar (notas para a historia do teatro galego*).

coas investigacións de Laura Tato, moi especialmente coa súa *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936* (1999), coas monografías publicadas na Biblioteca – Arquivo Francisco Pillado Mayor e cos estudos de Manuel F. Vieites sobre a configuración do sistema teatral galego na época do Rexionalismo e das Irmandades (Vieites, 2003b e 2005a).

A consolidación dos estudos teatrais en Galicia como liña de investigación debe moito á conciencia sistémica das institucións públicas, sobre as que, como xa vimos, recaen responsabilidades que se integrarían noutras institucións específicas se as houbese. A investigación e a formación é un exemplo típico.

Antes da creación da ESAD, foron o IGAEM e o CDG quen asumiron a realización de actividades de carácter formativo e investigador, cuestión contemplada incluso nos seus respectivos articulados legais, como vimos, respondendo ao mesmo tempo a unha demanda profesional que mesmo chegou a cuestionar a creación do CDG en virtude da necesidade dunha Escola de Teatro de carácter institucional público.

Así, a organización de cursos para o perfeccionamento e reciclaxe de profesionais da escena, estivo case sempre apoiada economicamente polo IGAEM (noutras institucións, coma a AAAG), e o CDG asumiu desde 1991 un importante labor na promoción da investigación teatral a través dos libros nos que editaba os textos das súas montaxes, precedidos sempre dun "Estudo crítico" realizado por un investigador do campo académico galego, por regra xeral procedente do espazo universitario. Neses libros do CDG non só atopamos, por iso, achegas sen precedentes aos autores galegos históricos e contemporáneos[376], senón tamén estudos, desde o sistema teatral galego, das obras de autores de fóra

[376] Para a montaxe de *A fiestra valdeira* en 1994, encárgaselle un estudo sobre a obra de Dieste a Xosé Luís Axeitos, quen tamén realiza a análise de *Viaxe e fin de don Frontán*, en 1995. A Damián Villalaín encargábaselle o estudo sobre *O bufón de El-Rei*, de Vicente Risco en 1997, e nese mesmo ano, Manuel Quintáns realizaba unha análise sobre *O peregrino errante que cansou ó demo*, de Xavier Lama; Dolores Vilavedra, sobre *Hostia*, de Armando Cotarelo Valledor (1996), Anxo Abuín, sobre *Xelmírez ou a gloria de Compostela* (1999); Carlos Paulo Martínez Pereiro, sobre *Os vellos non deben de namorarse* no ano do L aniversario da súa morte (2000); no ano seguinte, Xosé María Dobarro e LucianoRodríguez realizan o estudo sobre *Rosalía*, de Otero Pedrayo. Inmaculada López Silva, en 2002, sobre *Mar revolto* e o teatro de Roberto Vidal Bolaño, tema sobre o que volve, en 2003, Carlos Buján no estudo sobre *O velorio* e *Laudamuco, señor de Ningures*. César Morán escribía en 2004 sobre *O ano do cometa*, volvendo sobre un autor, Álvaro Cunqueiro, sobre o que se encargara un estudo en 1999 a Chema Paz Gago, con motivo da montaxe *Si o vello Sinbad volvese ás illas*....

representados polo CDG[377]. Alén diso, o IGAEM subvenciona boa parte da produción editorial sobre teatro, de xeito que, indirectamente, contribúe á publicación de ensaio teatral, como xa vimos, na colección "Máscaras" de Tris Tram, a Biblioteca – Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, ou Laiovento, que a principios dos noventa publica as primeiras investigacións monográficas en profundidade sobre aspectos concretos do teatro galego, moitas veces procedentes, incluso, de teses de doutoramento[378] e constituíndo xa non só exemplos de ensaio teatral, senón de verdadeira investigación académica sobre o sistema teatral galego e erixíndose como traballos *de referencia* desde onde estabelecer réximes de valor do teatro do pasado e do presente.

A atención específica ao feito escénico, máis alá do exclusivamente literario, será característica da andaina investigadora nos anos noventa. Dous traballos, *Teoría e técnica teatral* (1997) e *Do novo teatro á nova dramaturxia* (1998), coordenados por Manuel F. Vieites[379], quen sería un dos grandes animadores do proxecto da ESAD e futuro director da Escola, apuntaban cara a unha diversificación da investigación cara ao eido escénico que fuxise de lecturas excesivamente filolóxicas do feito teatral, en relación, como vimos comentando, cunha tendencia á

[377] É precisamente a obra de Guede e Alonso *Un soño de verán*, baseada n'*O soño dunha noite de verán*, de W. Shakespeare a que inaugura a colección de libros que, nun primeiro momento, incluían os cadernos de dirección, como sucede tamén con *Leoncio e Helena*. Outras obras estranxeiras representadas polo CDG si contarían cun estudo, como por exemplo, *Nau de amores*, analizada en 1995 por Rexina Vega; *Lisístrata, ou cando as mulleres reviraron*, cun estudo de Xosé Antonio López Silva (1997), achegamento aos clásicos que tamén realiza en 1998 por Helena de Carlos con motivo da montaxe *Memoria de Antígona* e en 2003 por Teresa Amado e Eva Castro con *A comedia do gurgullo*. Noemí Pazó analizaría en 1999 a obra de Jean-Luc Lagarce *Eu estaba na casa e agardaba que viñese a chuvia*, e Norma Rodríguez, en 2000, o texto *Calígula*, de Albert Camus. En 2001, publícase a obra de Arthur Schnitzler *A cacatúa verde*, cun estudo de Rosa María Gómez Pato, e mais *Os espectros*, de Ibsen, analizado por Teresa Vilariño e Anxo Abuín. Un ano despois, Carlos Buján realizaría a investigación correspondente a *O colaborador* e ao seu autor, Friedrich Dürrenmatt. Manuela Palacios sería a encargada de analizar o *Ricardo III* de 2005, e José Manuel González Herrán, *Seis personaxes á procura de autor*, do mesmo ano.

[378] A investigación de Luísa Villalta sobre o *Don Hamlet* de Cunqueiro (1992), e as obras básicas de Henrique Rabunhal *Textos e contextos do teatro galego. 1671-1936* (1994), *Teoría e técnica teatral*, de Manuel F. Vieites (1997) e os traballos pioneiros de Laura Tato *Teatro e nacionalismo. Ferrol, 1915-1936* (1995) e *Teatro galego, 1915-1931* (1997). E máis recentemente, *A configuración do sistema teatral galego (1982-1936)*, de Manuel F. Vieites (2003) e *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, de Carlos Biscaínho Fernandes (2007).

[379] Vieites é, en palabras de Iolanda Ogando (2007: 333), "figura excepcional xa que, sen proceder orixinariamente do ámbito universitario, ten dedicado a súa investigación, especialmente nos últimos dez anos, ao fenómeno teatral, de xeito que na actualidade é o autor de maor número de traballos relacionados coas diferentes linguaxes teatrais, ademais das xa comentadas obras sobre a formacióne a docencia".

autonomización do sistema teatral nos seus criterios para a canonización. A eles habería que engadir a primeira monografía sobre a arquitectura teatral en Galicia, asinada por Jesús Ángel García en 1997. Eses traballos, sen dúbida, deben ser postos en relación co amplo volume de investigacións realizadas persoalmente por Manuel F. Vieites (vid. Bibliografía) e coordenadas ou dirixidas por el, entre as que podemos destacar unha última achega, *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego* (2007) ampla obra de referencia e de conxunto que se amosa como estado da cuestión dos estudos teatrais en Galicia e que aglutina a todos aqueles que podemos definir como investigadores teatrais. O volume constitúe, así, unha nómina do campo académico do sistema teatral galego. A obra é, ademais, o primeiro número da liña de publicacións da ESAD, unha liña de publicacións que pretende posicionarse coma a referencia dos estudos teatrais en Galicia, facendo confluír, por tanto, a investigación e a formación nunha institución concreta.

6.5.2.2 A Escola Superior de Arte Dramática de Galicia

Nos primeiros procesos de institucionalización política do teatro galego, e tralas constantes reivindicacións dunha institución formativa que procedían da época Abrente, presentouse a disxuntiva de crear un centro dramático ou unha escola, optando polo primeiro baixo a crenza de que a segunda chegaría axiña, nun segundo paso do proceso de institucionalización, segundo declaraba Luís Álvarez Pousa nunha entrevista concedida á RGT en 2004 (Lamapereira & Riobó, 2004). O certo é que isto non sucedeu así, como se sabe, e isto causou que, desde 1984, a necesidade de institucionalización dun espazo académico no sistema teatral galego se convertese non só nunha constante entre os axentes do sistema teatral galego, senón que ademais serviu como ferramenta desde a que focalizar os múltiples problemas da Profesión e do sistema en xeral, así como ámbito desde o que visibilizar ante a sociedade as reivindicacións (políticas) dos integrantes do sistema teatral.

Só tres anos despois da creación do CDG, cando os profesionais do teatro galego se reúnen en Ferrol no *Primeiro Encontro do Teatro Profesional*, multiplicábanse as referencias á necesidade de crear o devandito espazo formativo, baixo a perspectiva (estamos nunha reunión de profesionais) de que esa institución servise para dignificar e visibilizar a Profesión. Independentemente diso, o certo é que, nun sistema moi debedor da que daquela era a súa única institución forte, o CDG, era sobre este sobre o que se descargaba esta responsabilidade. Eduardo Alonso realizaba unha ponencia sobre a política teatral na que contemplaba a necesidade de creación dun "Centro de Formación" que servise para formar profesionais e para fomentar "o inventario, a catalogación, documentación e información do teatro galego", ámbitos dos que, ata ese momento, se encargaba o CDG que el dirixía (Alonso, 1991: 65) e que, intuímos, se poderían derivar nun proxecto institucional público que iría máis alá de ficar cunha unidade de produción. O certo é que, tralo mandato na Dirección Xeral de Cultura de Luís Álvarez Pousa, os poderes políticos eran pouco afíns ao proxecto de crear un centro de ensinanza teatral, cuestión á que hai que sumar a fase de inestabilidade pola que pasa o CDG e que relativiza a súa posición como institución que podía mediar entre as demandas da Profesión e da sociedade galega e as institucións educativas.

En 1993, facendo eco dun movemento de reivindicación da formación teatral entre os distintos axentes do sistema teatral galego derivado da aprobación da LOXSE, a revista *Información Teatral* (futura RGT) publicaba un monográfico sobre o ensino teatral, no que Manuel F. Vieites publicaba un primeiro artigo que sentaría as bases de moitas das súas reflexións posteriores sobre o asunto (Vieites, 1993), e onde algúns profesionais (Manuel Lourenzo, Fernando Dacosta, Roberto Salgueiro) anunciaban as súas propias propostas[380].

As demandas de creación da Escola medraban. En 1996, os profesionais participantes nos encontros Teatragal debatían a necesidade

[380] Roberto Salgueiro, por exemplo, sinalaba que a Universidade de Santiago asumira a necesidade de crear unha Escola Superior de Arte Dramática e que lla propuxera á Administración, proposta que, evidentemente, ficou esquecida.

dun centro formativo en Galicia, mais chamando pola unidade, unha unidade que non se daba desde que en 1984 se creara o cdg en lugar dunha escola, provocando que os diferentes axentes, desde os máis afins ás institucións públicas, ata os menos afíns, fixesen as súas propostas particulares para a creación dunha Escola, aproveitando o asunto como ferramenta para toma de posicións no sistema teatral en relación co campo do poder[381].

Un ano despois, en 1997, Teatro do Noroeste creaba a súa revista homónima inaugurándoa, xustamente, cun debate sobre a formación teatral organizado pola AADTEG e celebrado en Santiago o 16 de febreiro dese ano[382]. No debate víanse claramente dúas posicións enfrontadas que, en boa medida, explican que non houbese un acordo xeneralizado sobre a creación da Escola: había profesionais contrarios á existencia dunha formación especializada en Galicia, e profesionais partidarios dela, un desencontro que, percibido seguramente desde as instancias no poder, non animaba á creación da Escola, tendo en conta, ademais, a capacidade que a Profesión tivera historicamente para incidir na toma de decisisións ata entón (a creación do CDG, nomeadamente). Así, nese debate, fronte á opinión dalgúns actores[383], outros si reivindicaban a creación dunha Escola Superior de Arte Dramático. Neste sentido, interésanos a opinión de Luma Gómez, porque só ela, de entre os convidados, apartábase dunha lectura exclusivamente profesional para incidir no aspecto que, máis adiante, sería prioritario nas iniciativas que resultaron ser máis eficaces para a creación da Escola: a súa definición institucional (o que Andrés Pazos, no mesmo debate, chamaba "formación académica como baseamento para a normalización teatral"):

[381] Resumíao Vieites nunha intervención do debate sobre a formación celebrado en Cangas (recollido no número 1 da revista *Ensaio*): "O problema é que determinadas persoas ligadas á Universidade están intentando levar a posible Escola cara á Literatura e determinadas persoas da profesión teatral quereren crear unha "escoliña". E non é nin unha cousa nin outra. O que hai que montar é unha Facultade de Arte Dramática e punto. E que cada quen procure a súa vida como poida".

[382] Participaban Ursia Gago, Dami C. Orero, Manuel Millán, Santi Prego, Elena Seijo, Andrés Pazos, Luma Gómez e Eduardo Alonso.

[383] Santiago Prego, por exemplo, cuestionaba a necesidade de formación nunha profesión na que, para el, existía o talento ("Teñen que estar formados?" preguntaba), e Elena Seijo reivindicaba a formación no seo da propia compañía, habitual no teatro independente. Manuel Millán sinalaba, co exemplo do pouco polos cursos de teatro da Asociación, que "a profesión en Galicia non está moi interesada na formación teatral"

> […] unha cousa cando é institucional é que está admitida socialmente, por iso se crea a institución. E creo que o teatro deste país necesita, como cousa básica para que se recoñeza como un teatro normalizado mesmo polos propios profesionais do teatro deste país, tamén pola súa sociedade, que sería un segundo paso, e tamén polos medios que representan esa sociedade, necesita de institucións, e dunha das institucións que máis necesita é dunha escola. ¿Por que necesita dunha escola?

O certo é que as iniciativas verdadeiramente efectivas para a definitiva creación da ESAD, por primeira vez na historia do sistema teatral galego, fuxían da influencia profesional, e procedían directamente das posicións tomadas por críticos, e políticos e algúns profesionais, aínda que non desde a súa institución representativa, a Asociación. A Profesión, aínda non amosándose contraria á creación da escola en termos xerais, observaba unha iniciativa de intervención no sistema teatral con certa desconfianza, pois, por primeira vez, non controlaban un dos seus procesos de institucionalización.

Pero o proxecto de Escola, malia todo, non irá adiante ata que o Consello da Cultura Galega, presidido entón por Carlos Casares, aposta decididamente pola súa posta en marcha, aproveitando a súa posición de poder e a súa capacidade interlocutora coas autoridades educativas competentes.

Na súa Sección de Música e Artes Escénicas, coordinada por Ramon Castromil, crearíase, entón, unha Comisión de Teatro formada por Eduardo Alonso, Xosé Manuel García Iglesias, Manuel Guede, Cándido Pazó, Gustavo Pernas, Rodrigo Porral, Xosé María Sánchez, Manuel F. Vieites, Dolores Vilavedra e Damián Villalaín, que tiña como obxectivo principal a realización dun proxecto-proposta para a creación dunha Escola Superior de Arte Dramática en Galicia, traballo que se materializou en 1998 coa publicación do volume *Escola Superior de Arte Dramática de Galicia. Proxecto*. A partir de aí, e paralelamente á insistencia tanto de Carlos Casares (ata o seu repentino falecemento, en 2002) coma

dos ponentes, sucederíanse os traballos orientados[384] a dar forma definitiva á idea que, por primeira vez, contaba cun apoio institucional forte para poder pórse en marcha.

Así, na prensa pairaba o clima de creación da Escola desde 1998, sobre todo, facendo eco da resposta dos partidos políticos e dos concellos á proposta lanzada polo Consello da Cultura Galega con apoio da Consellería de Educación na busca de espazos desde que, en 2001, o Presidente da Xunta anunciou o compromiso de creación da Escola. Santiago, ofrecía algúns centros de primaria, Casahamlet propuña albergar a escola desde a Deputación da Coruña, mentres que a Escola de Belas Artes de Pontevedra facía plans para facerse cargo dos estudos superiores de ensinanzas artísticas, ao tempo que xa o Concello de Vigo se postulaba como sede forte desde 2003. A prensa tamén facía eco dun clima de opinión que se ía creando en favor e en contra da escola. Os que estaban en contra preocupábanse esencialmente pola súa posición de, quizais, excesiva institucionalidade, facendo perigar a posición que no sistema teatral ocupaban outras institucións ou persoas. Así, se Damián Villalaín declaraba en xullo de 2003 a necesidade de que Galicia tivese un centro de ensino en arte dramático no nivel superior que superase a actividade municipal dando verdadeira lexitimidade a tódolos aspectos do teatro galego[385], Carlos Blanco, por exemplo, declaraba en 2004, que a futura escola de arte dramática non fose "un mamotreto funcionarial"[386]. Sexa como for, o certo é que entre 1998 e 2004, malia o clima de opinión e malia a teórica dispoñibilidade política, o proxecto entraba nunha parálise, como comentaba Vieites no Informe de 2005 (Vieites, 2005b: 319):

> A pesar de que o conselleiro de Educación e Ordenación Universitaria mostrou a súa disposición a poñer en marcha a Escola,

[384] O mesmo Consello publicaba en 2005 un libro proxectado con anterioridade, *Arte dramática e función docente*, con traballos de José A. Caride, Felipe Trillo e Manuel Vieites, este último recollendo un informe presentado ao Consello da Cultura e á Consellería de Educación para a implantación dos estudos en Galicia. Xusto despois do proxecto de creación da Escola, a Comisión de Teatro comezaba un Libro Branco do Teatro Galego, traballo rematado e aínda inédito, que contemplaba a apertura da Escola entre as necesidades do sistema teatral galego.

[385] *La Voz de Galicia*, 27-VII-2003.

[386] *La Voz de Galicia*, 28-X-2004.

> de que a Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo tamén manifestou o seu desexo de contribuír temporalmente no seu mantemento e da vontade do Concello de Santiago de Compostela por acoller a Escola, a situación non variou con respecto á de 1998. Esta situación de punto morto pde chegar a retardar considerablemente a posta en marcha dunha institución verdadeiramente necesaria para o progreso das artes escénicas e da cultura de Galicia, sen esquecer a súa indubidable infuencia na produción audiovisual, un ámbito de creación cultural sumamente estratéxico neste moento e con moitas posibilidades de crear enmprego e riqueza amais de contribuír á proxección cultural exterior da nosa comunidade.

En xuño de 2005, por fin, publícase no DOG o Decreto de Creación da Escola Superior de Arte Dramática de Galicia[387]:

> Tendo en conta a crecente importancia que están a experimentar as ensinanzas de réxime especial, nunha sociedade onde a demanda educativa presenta unha heteroxeneidade considerable, cómpre poñer en marcha a Escola Superior de Arte Dramática na cidade de Vigo, para potenciar o importante desenvolvemento que evidencian as artes escénicas e a produción audiovisual.

Artes escénicas e sector audiovisual aparecían, así, vencellados nese primeiro momento xurídico, unha vinculación que se terá en conta despois, aínda que a formación para a posta en escena se priorizaría. Así, en agosto dese mesmo ano publícase o Decreto 220/2005 do 7 de xullo, polo que se establece o currículo das ensinanzas superiores de arte dramática e se regula a proba de acceso a estes estudos, que viría regular a organización dos estudos e o curriculum, isto é, o articulado lexislativo polo que había funcionar a ESAD e polo que se convocarían, en setembro, as primeiras probas de acceso.

A ESAD de Galicia ponse a andar, así, en 2005, e nun espazo provisorio (o IES de Bouzas) na cidade de Vigo, á espera de que se remate de construír un edificio con vontade de ser "emblemático"[388] no barrio vigués de Navia. O primeiro curso escolar inaugurouse o 6 de

[387] Decreto 145/2005. Este era modificado polo Decreto 42/2006.

[388] *La Voz de Galicia*, 8-IX-2005.

outubro de 2005, só dous meses despois da publicación no DOG do Decreto 220/2005, do 7 de xullo, polo que se establece o currículo das ensinanzas superiores de Arte Dramática e se regula a proba de acceso a estes estudos [389], un articulado legal específico para exercer desde a Xunta de Galicia as competencias en materia educativa aplicada a estes estudos na Comunidade Autónoma[390]. A ESAD de Galicia convertíase así na sexta Escola oficial do Estado. Actualmente, xunto coa RESAD de Madrid, o Institut do Teatre de Barcelona, hai que considerar tamén as Escolas Superiores de Arte Dramática de Murcia, Valencia, Málaga, Sevilla, Córdoba e Canarias, e, entre 2005 e 2007, tamén converteron en escolas superiores as escolas xa existentes as comunidades de Asturias, Castilla y León, Cantabria e Illes Balears.

O Real Decreto 754/1992 no que se regula o curriculo de Arte Dramática, as ensinanzas en Arte Dramática conducen a un título equivalente a tódolos efectos ao de licenciado, isto é, ofrecen un nivel de grao, e son susceptíbeis de integrar graos e posgraos. Así, existen tres especialidades e opcións que o Decreto 220/2005 recolle directamente, estabelecendo o currículum educativo para cada unha delas:

1.Interpretación

a.Interpretación textual

b.Interpretación corporal

c.Interpretación con obxectos

d.Interpretación musical

---

[389] DOG, 8-VIII-2005.

[390] Actualmente, a ESAD réxese pola lexislación derivada da súa integración na Ensinanza Secundaria (Lei Orgánica Xeral do Sistema Educativo, do 3 de outubro de 1990 publicada no BOE do día seguinte), aínda que considerada no marco das "Ensinanzas Especiais". O Real Decreto 389/1992 do 15 de abril, polo que se establecen os requisitos mínimos dos centros que imparten ensinanzas artísticas (BOE, 28-IV-1992) é o primeiro en aparecer, e será seguido poo Real Decreto 754/1992, do 26 de xuño, polo que se establecen os aspectos básicos do currículo das ensinanzas de arte dramática (BOE, 25-VII-1992), e o seu profesorado está adscrito a distintas especialidades en virtude do Real Decreto 989/2000 do 2 de xuño, polo que se establecen as especialidades do Cropo de Profesores de Música e Artes Escénicas (BOE, 22-VI-2000). Con todo, a posta en marcha do Espazo Europeo de Educación Superior [EEES], derivado da Declaración de Boloña dos Ministros de Educación Europeos (19 de xuño de 1999), contempla a integración das ensinanzas artísticas superiores no EEES, de xeito que, en virtude da nova Lei Organica, do 3 de maio, de Educación (BOE, 4-V-2006) a ESAD de Galicia, igual ca o resto das Escolas Superiores de Arte Dramática do Estado Español está en proceso de adaptación a un novo marco lexislativo que modificará o seu curriculum e estrutura.

2.Dirección de escena e Dramaturxia

a.Dirección de escena

b.Dramaturxia

3.Escenografía

Actualmente no seu terceiro ano de funcionamento, a ESAD de Galicia ten implantados os estudos de Interpretación opción textual e Dirección de Escena, tamén na opción a). A partir do curso 2008-2009, e xa co novo plan de estudos derivado da súa inserción no EEES, a Escola integrará tamén Escenografía, alén da integración de tódolos itinerarios opcionais nunha soa especialidade para os estudantes que comecen no primeiro curso. Alén desa formación de grao, a ESAD traballa actualmente na oferta de dous posgraos, un en Pedagoxía e Animación Teatral e outro en Estudos Teatrais, en colaboración coa Universidade de Santiago de Compostela e a Universidade de Vigo, respectivamente. Alén diso, un proxecto de formación aberta e permanente, conveniado con diversas institucións entre as que destacan o IGAEM, o Concello de Vigo e Caixanova, contempla a realización de cursos de formación de actores, de accións para a integración laboral dos estudantes e unha Escola de Verán que se inaugura no mes de xuño de 2008.

A vertente investigadora que contribúe á consolidación da posición institucional da ESAD de Galicia no sentido que comentamos máis arriba está a canalizarse actualmente a través da promoción das actividades investigadoras do profesorado a través da súa participación en diversos volumes de investigación (*Cento vinte e cinco anos de teatro en galego*, ou *Historia do teatro galego*), alén da publicación do *Anuario Galego de Estudos Teatrais*, plataforma de investigación da Escola que se integra, tamén, na súa liña editorial propia, recentemente inagurada.

Será necesaria a proxección pública da ESAD, a través da inserción dos seus egresados e mestres na esfera pública para comprobar o grao de institucionalización da Escola, así coma a súa capacidade para proporcionar criterios para o estabelecemento do canon. A súa finalidade, con todo, é fortemente institucional, algo ao que contribúe a

súa propia definición como organización pública que, por pura esencia, como sucedía co CDG, nace xa con atribucións institucionais. Porén, o proxecto concreto da Escola semella querer *gañar* ese dereito institucional nun espazo no que non tódolos axentes a ven con confianza. Neste sentido, o seu obxectivo é claro, como se declara no Preámbulo do Proxecto Educativo:

> A ESAD de Galicia é […] unha institución singular e fundamental para o desenvolvemento do sistema teatral e cultural de Galicia. Polo tanto nace e debe desenvolverse cunha clara vontade de facer país e de traballar polo progreso social, económico e cultural desta comunidade e dos seus habitantes, promovendo e proxectando a creatividade das súas xentes no interior e no exterior.

"Facer país", propósito habitual no eido institucional galego, é unha finalidade da propia Escola, así como outros obxectivos que xa vimos redactados, dun xeito ou doutro, entre as finalidades de boa parte das institucións analizadas neste traballo, fundamentalmente as públicas:

- Progreso
- Promoción e difusión da arte
- Capacidade para liderar procesos de importación e exportación.

Eses tres aspectos, de carácter institucional xeral, súmanse á finalidade específica dunha institución educativa, a de formar profesionais e investigadores. Neste sentido, o Proxecto Educativo tamén é claro, no seu punto "Visión", tratando de vincular ademais eses proxectos formativos coa esfera pública:

> A Escola Superior de Arte Dramática de Galicia ten por vocación ser un centro de formación de referencia no seu entorno, contribuíndo á mellora da competencia académica e profesional dos profesionais das artes escénicas, creando e mantendo unha imaxe coidada e de prestixio, e potenciando unha relación fluída e de cooperación coa sociedade en xeral e coas empresas, institucións, asociacións e entidades máis relacionadas coa súa actividade diaria, desenvolvendo proxectos de investigación e creación e todas cantas iniciativas lle permitan acadar os seus obxectivos.

Formación, competencia, prestixio, relación interinstitucional, investigación e creación. Todos eses aspectos, característicos, como vimos, de toda institución académica, amósanse en Galicia como espazos desde os que a esad pode adquiririr unha posición no sistema que, agora mesmo, está semibaleira, debido á ausencia de ámbitos académicos de referencia clara e de *común acordo* para tódolos demais axentes do sistema. Cumprirá, no futuro, unha avaliación desa posición en relación cos propósitos iniciais da Escola, un campo de traballo interesante para o que se require aínda un tránsito no tempo razoábel que permita observar parámetros coma:

a)O grao de inserción laboral dos egresados

b)A valoración da excelencia académica procedente na escola, tanto na actividade dos graduados coma na dos mestres.

c)O nivel de produción da escola e a posición institucional dos seus membros, medíbel a través das súas relacións con outras institucións, especialmente co campo do poder.

d)A capacidade da escola para liderar procesos de importación e exportación no sistema teatral galego

e)A súa visibilidade pública e o grao de referencialidade acadado.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

7 Conclusións

Esta tese procurou unha reinterpretación global do teatro galego á luz de aspectos de carácter sociocultural, político e histórico, tratando de explicar desde unha nova perspectiva as dinámicas propias do sistema teatral galego, así coma os acontecementos que, dentro del, responden a unha causalidade a miúdo explicábel desde un punto de vista extrateatral. Decidimos, para isto, centrarnos nas institucións teatrais coma espazos que, por definición, explicitan e concretan a proxección do poder no sistema teatral, contribuíndo así ao estabelecemento da súa orde e das súas dinámicas de funcionamento, ao fornecemento de parámetros para a definición do que se entende por teatro nun contexto determinado e ao mantemento do sistema teatral como espazo autónomo dentro do campo cultural.

O estudo das institucións teatrais, por tanto, permitiunos ir observando os seguintes aspectos xerais dentro do sistema teatral galego:

- Os parámetros que definen a lexitimidade para o estabelecemento de fórmulas de control e organización e para a definición da gobermentalidade dentro do campo cultural así coma a utilización dos capitais económico, social e simbólico.
- Os ámbitos de mediación intrasistémica e extrasistémica.
- As fórmulas institucionais para a definición e mantemento dunha realidade autodenominada "teatro galego".
- A vinculación entre sistema teatral e campo do poder político.
- As liñas de funcionamento do sistema teatral, en relación cos espazos da produción, o mercado e o consumo, xerando fórmulas de xestión.

- A definición de intereses de grupo como condicionantes das dinámicas de funcionamento do sistema teatral.

- A definición dos criterios de autoridade e dos réximes de valor e a súa capacidade para o ditame dos aspectos relevantes no estabelecemento do canon.

A todos estes parámetros convén engadir un aspecto que condiciona absolutamente todo o funcionamento do sistema teatral galego e determina tódalas dinámicas que suceden tanto dentro del coma nos espazos adxacentes cos que desenvolve unha relación de heteronomía: o conflito cultural. Só tendo en conta a presenza de dous campos culturais en conflito marcados pola relación de diglosia entre galego e castelán, puidemos explicar moitas das anomalías e particularidades no funcionamento do sistema, especialmente materializadas nos procesos de institucionalización e mais no deseño das institucións tanto políticas coma civís no sistema teatral galego.

Tendo en conta estas liñas xerais que guiaron a nosa argumentación ao longo desta tese, aínda puidemos constatar ou descubrir outros aspectos máis concretos que, finalmente, responden á formulación das múltiples cuestións e obxectivos que fomos formulando ao longo deste traballo e que, finalmente, contribúen a definición do funcionamento do sistema teatral que perseguiamos coa realización desta tese, así coma a descrición da súa posición no campo cultural galego.

7.1Da posición e función das institucións no sistema teatral

No marco das teorías sistémicas da cultura, definimos institución coma a entidade real e funcional que vencella a cultura ao poder e que permite que os distintos axentes dos sistemas artísticos actúen na esfera pública. Alén diso, as institucións son o parámetro encargado de velar

pola existencia e mantemento do sistema, valéndose para isto do seu poder simbólico, outorgado polo recoñecemento público da súa lexitimidade para intervir no sistema teatral e para mediar tanto entre os axentes do sistema coma con outros sistemas e campos adxacentes.

Tendo en conta, por tanto, que as institucións culturais son o marco onde as fronteiras do campo cultural comezan a diluírse no campo do poder, as institucións do sistema teatral serán aquelas entidades e organizacións capaces de:

a) Lexitimar e promulgar unha definición de "teatro galego".

b) Manter a orde teatral, determinada polos intereses dos axentes tanto na súa toma de posición no sistema coma na súa relación con outros campos.

c) Mediar entre todos aqueles que interveñen no sistema teatral, garantindo o seu funcionamento e a existencia de dinámicas que o fagan progresar.

d) Estabelecer a *doxa* do sistema teatral e o seu *habitus* a través da canonización e priorización duns réximes de valor e non outros.

e) Artellar os criterios para a distribución do capital económico, social e simbólico, estabelecendo tamén as condicións para o acceso aos espazos de poder ou centro do sistema.

Todos estes aspectos supoñen na nosa argumentación unha reflexión indispensábel arredor da importancia das institucións na conceptualización colectiva do sistema teatral en relación cos parámetros da identidade. Estes foron fundamentais para entender as condicións que o conflito cultural impón ao comportamento de todos e cada un dos elementos do sistema teatral segundo os tomamos de Itamar Even-Zohar (produtores, consumidores, produtos e repertorio, mercado e institucións). Concluímos, así, que a caracterización da identidade funciona coma o que Pierre Bourdieu denominou *doxa* do campo cultural, isto é, coma o criterio definitorio que estabelece o acordo sobre a propia existencia do sistema.

O sistema teatral galego, coma todo o seu campo cultural, deposita nas súas institucións a responsabilidade para o mantemento desta doxa nun forte vínculo coa identidade cultural galega e cos contidos ideolóxicos historicamente derivados desta. É por isto polo que é no espazo institucional, tamén, onde se xeran moitas das loitas e confrontacións que definen os trazos diferenciais do teatro como *galego*, así coma as tomas de posición dos seus axentes na procura do mantemento e xustificación do propio sistema teatral.

Estas condicións impostas polo conflito determinan que a capacidade mediadora das institucións teatrais en Galicia deba ser relativizada en múltiples ocasións. A anomalía principal neste sentido ten que ver co feito de que a mediación como función propia das institucións en calquera sistema artístico se converte no sistema teatral galego nun mecanismo de defensa desde o que paliar as consecuencias negativas do conflito. A miúdo, esta reacción está máis orientada á supervivencia e defensa do sistema teatral máis ca ao estabelecemento de relacións e dinámicas funcionais entre os distintos axentes do sistema (por exemplo entre consumidor e produtor) ou entre o sistema teatral e outros espazos da esfera pública.

Polo tanto, as institucións no sistema teatral galego experimentan unha función engadida: a de aportar constantes solucións aos problemas derivados da condición periférica do sistema teatral dentro do campo cultural e de Galicia coma espazo simbólico no que se focaliza o conflito cultural. Sálvanse, así, os obstáculos impostos polo conflito nas relacións intersistémicas e, sobre todo, nas relacións cos poderes político e económico dos que, á súa vez, o sistema teatral é fortemente dependente.

7.2Das condicións que o contexto galego impón ao artellamento do seu sistema teatral

Unha descrición pormenorizada dos distintos factores do sistema teatral galego permitíunos observar no segundo capítulo desta tese en qué medida as condicións do conflito cultural condicionan as dinámicas do sistema teatral e, en consecuencia, a capacidade institucional para intervir nelas, así coma as fórmulas empregadas para actuar e paliar os efectos negativos da conflitividade.

Hai, con todo, unha condición previa que resulta básica para comprendermos a posición e a función que todos e cada un deses factores van asumindo no sistema teatral galego: a súa condición emerxente, da que deriva a súa constante procura dunha hexemonía que xustifique a súa presenza na esfera pública galega. Vencellado a esta condición emerxente, está o feito de que o teatro apareza relacionado coa construción nacional de Galicia, de xeito que a conflitividade determinada pola autodefinición como *teatro menor* forma parte das regras do xogo no sistema teatral. Neste senso, é fácil decatarse da importancia que tradicionalmente tiveron as ideoloxías nacionalistas para a xustificación da emerxencia dun sistema teatral diferenciado a través duns parámetros que non son exclusivamente lingüísticos.

É verdade que a lingua, como elemento visíbel e como salvagarda dunha importante dose do capital simbólico do campo cultural galego, centra unha parte importante do problema focalizando os factores dunha alteridade problemática, pero non podemos esquecer que nos sucesivos intentos de fundación dun sistema teatral galego tamén estiveron presentes elementos de clase, económicos, educativos e ideolóxicos que condicionaron fortemente a doxa actual. Alén diso, en Galicia hai un superávit ideolóxico e identitario depositado tradicionalmente nos discursos artísticos, especialmente nos que se expresan en lingua galega, como demostraron Xoán González Millán ou Antón Figueroa, e o teatro, como tal, non podería subtraerse diso. Esa posición fortemente simbólica, contribúe a que comprendamos o

alcance duns procesos de institucionalización que se amosan como vitorias sobre o perigo constante de desaparición, especialmente trala aprobación do Estatuto de Autonomía en 1981.

No sistema teatral galego, coma en xeral no campo cultural no que se inscribe, hai en realidade un emprego interesado (aínda que non necesariamente consciente) do conflito como factor que o individualiza e xustifica a utilización de criterios de carácter etnoestético para a súa definición. Este aspecto, que desvirtúa permanentemente as dinámicas de funcionamento do sistema impedindo a súa normalidade debido á autofundamentación na anomalía, contribúe, paradoxalmente, ao dinamismo xa que asenta os seus parámetros definitorios en aspectos xenuínos, como pode ser, por exemplo, a ausencia dun canon estático ou o tradicional abandono dos públicos.

Ademais, a importancia da lingua como criterio definitorio da galeguidade deposita no sistema literario unha forte responsabilidade na construción do espazo simbólico galego, o cal ten consecuencias directas nun discurso artístico coma o teatral, que comparte seccións do sistema co espazo literario (o teatro escrito coma produto literario, o sistema editorial coma forma de visibilización do teatro). Isto provoca no sistema teatral unha forte heteronomía a respecto do sistema literario, do que aproveita aspectos básicos coma fórmulas de consumo e produción e factores para a canonización e a relación con outros espazos da esfera pública. Así mesmo, esa condición heterónoma do sistema teatral galego esténdese a outros ámbitos, como por exemplo a dependencia do campo do poder no que atinxe ao espazo institucional, ou a dependencia doutros sistemas cos que comparte espazos, coma o teatral español ou o sistema audiovisual.

Así, categorías coma a noción de identidade acreditando a propia existencia do sistema, a noción de teatro nacional como obxectivo que xustifica o teatro público e a noción de normalización na súa variante de planificación, serán elementos que condicionen o funcionamento das institucións do teatro galego, encargadas, dun xeito ou doutro, de preservar para el unha definición que o salvagarde dos perigos derivados

do conflito cultural e da constante sensación de competencia cun teatro máis poderoso, o español.

Desde este punto de vista, todo semella indicar que o consumidor galego percibe o idioma como un criterio de diferenciación entre espazos maioritarios e restrinxidos do campo cultural, ou, o que é o mesmo, entre espazos poderosos e menores ou disidentes. A lingua de expresión das obras teatrais, así, pode determinar os hábitos do público, as dinámicas de distribución, o mercado e mesmo a institucionalización dos mesmos, de xeito que amosa cómo o conflito cultural condiciona unha definición específica para tódolos parámetros do sistema teatral galego.

Baseándonos nos estudos que para a literatura galega realizaron Dolores Vilavedra ou Arturo Casas, chegamos, con eles, á conclusión de que tamén para o teatro galego se facía necesario estabelecer un criterio sistémico que, fóra de problemas exclusivamente lingüísticos, o definise, de xeito que a riqueza de parámetros desde os que aportar individualidade permitisen explicar a diversidade de funcións atribuídas ao espazo institucional. A través deste criterio perfilamos aspectos específicos para cada un dos factores do sistema teatral que contribúen a determinar desde un punto de vista panorámico as relacións e condicións de todo o sistema:

- Produtores no teatro galego son os autores, os directores de escena e as compañías (pública e privadas) coma axentes que, colectivamente, crean un produto. Cada un deles foi determinando ao longo da historia recente a súa responsabilidade nas dinámicas do sistema teatral. Así, nos autores se deposita unha fonda responsabilidade simbólica coma salvagardas dun repertorio propio e diferencial, mentres que sobre os directores de escena e as compañías se vai depositando, co tempo, a visibilidade do sistema teatral e a capacidade para o contacto cos públicos, responsabilizándoos así do mantemento do sistema a través do fornecemento de obras que consigan cumprir os parámetros para ter calidade, manter a afluencia ás salas, definir a identidade do

teatro e innovar. Alén diso, deposítase sobre os produtores no seu conxunto unha forte responsabilidade na construción do sistema, cuestión que os conduce a unha gran implicación nas facetas que determinan a maior posesión de capital simbólico, así coma a proximidade ao campo do poder ("estetas" e "notábeis" segundo a terminoloxía de Gisèle Sapiro).

• Os consumidores no sistema teatral galego son maioritariamente indirectos. Por isto, son públicos non frecuentes ou ocasionais que se relacionan co sistema teatral desde fórmulas de consumo que non sempre implican que poidamos consideralos espectadores efectivos de teatro galego, pois os seus hábitos a miúdo reflicten a heteronomía do sistema teatral, como demostra, por exemplo, a lectura como fórmula de recepción. Os índices de afluencia ao teatro e os hábitos de consumo descritos no capítulo 2.2.2 demostran, asimesmo, que un dos retos do sistema teatral no seu mantemento é a conversión dos públicos indirectos en espectadores de teatro galego.

• O produto no sistema teatral reflicte ás claras a súa heteronomía, xa que o espectáculo como resultado da produción foi supeditado durante moito tempo á obra dramática en virtude da importancia do discurso literario na conformación do campo cultural galego, e ao gran capital simbólico depositado nel. O *logocentrismo* como fórmula de achegamento ao teatro, por tanto, condicionou durante moito tempo a produción e a recepción do mesmo, aportando lecturas filoloxizantes que condicionaron fortemente a conformación do repertorio. Este, pola súa banda, sitúanos nun ámbito moi determinado por imposicións que dependen da condición emerxente e menor do teatro galego, dándolle suma importancia a elementos considerados xenuínos coma a construción histórico-nacional en liña mítica, o humor e a vocación posmoderna como fórmula para a renovación. Alén diso, un forte recurso á tradución e adaptación de clásicos semella

incidir na necesidade de outorgar prestixio á produción teatral desde espazos alleos ao sistema (nova condición de heteronomía).

• O mercado do sistema teatral galego, segundo o ten descrito Francisco J. Sanjiao, depende en boa medida da acción institucional pública a través da intervención económica directa como forma de paliar a imposibilidade de que o teatro se sosteña grazas ao seu consumo e como fórmula desde a que materializar a responsabilidade política nun ben cultural considerado un servizo público. As anomalías nos factores da produción e o consumo, sen ningunha dúbida, son causa do funcionamento dun mercado teatral que non é sostíbel desde as condicións dun sistema teatral no que os intereses dos profesionais non sempre son estritamente comerciais ou mercantís, senón que aparecen condicionados por intereses simbólicos e mesmo sociais que atopan, ademais, unha xustificación para a súa presenza no mercado no feito de que a subvención pública fai innecesaria, en boa parte dos casos, o condicionamento da produción á vocación empresarial pura.

• As institucións contribúen á definición do sistema teatral galego na súa función lexitimadora daqueles criterios que determinan os espazos de prestixio, o reparto de capitais e mesmo boa parte das dinámicas de funcionamento do sistema. Por isto, é a acción das institucións a que nos obriga a considerar que teatro en castelán e teatro en galego funcionan como sistemas separados, xa que as institucións contribuíron a definir como doxa no sistema esa separación lingüística. Deste xeito, aínda que teatro en castelán e teatro en galego compartan un mercado (conviven en redes de exhibición e distribución), os consumidores perciben a existencia de sistemas diferentes cuxa elección depende deles. É por isto polo que as institucións do sistema teatral galego procuran incidir a favor do seu teatro á hora de estabelecer un sistema de valores (a través do canon e da visibilización da profesión) e uns hábitos de produción e consumo (a través das subvención e dos modos de distribución) que o protexen fronte a un teatro que, grazas á súa

normalidade sistémica, se percibe como máis forte. Por outra banda, a institucionalización tardía é unha característica do sistema teatral galego coma emerxente, e este feito vai condicionar as funcións institucionais e a relación que cada un dos axentes do sistema estabelece a respecto das institucións. Alén diso, a presenza do sector público e político nas institucións do teatro galego é maioritaria, de xeito que a vinculación do mesmo con cuestións políticas e ideolóxicas está no alicerce da construción do sistema e mais da atribución de funcións a cada un dos seus axentes. Amósase, así, outro espazo de heteronomía, a que ten lugar a respecto do campo político, que nalgúns momentos decisivos tomará as rendas da definición, construción e control do sistema, xunto co sector profesional de produtores.

7.3Dos procesos de institucionalización política e do teatro galego coma servizo público

O capital simbólico presente nas actividades dos sistemas artísticos xustifica a atención prestada desde o poder político ao campo cultural. A lexitimación das relacións entre o poder político e o sistema teatral dan lugar ao nacemento de institucións políticas ás que se faculta para a intervención no sistema teatral. Será unha característica do sistema teatral galego a importancia do espazo político público non só na lexitimación e recoñecemento do seu teatro, senón na propia definición do sistema e no estabelecemento das condicións para a súa existencia e continuidade. Isto provoca unha forte heteronomía do sistema teatral a respecto do político, alén dunha gran ideoloxización dos procesos e dinámicas teatrais que atinxen a tódolos axentes do sistema.

Por outra banda, é fundamental para comprender a lexitimidade outorgada ás institucións do espazo político a definición do teatro galego coma servizo público, herdando unha conceptualización politolóxica

francesa que, ademais, influíu nos procesos de construción política da España da Transición como relatamos no capítulo 3.2.

As primeiras institucións do sistema teatral galego naceron vencelladas aos poderes públicos e fortemente condicionadas pola actividade duns profesionais que, ao abeiro do asociacionismo cultural dos anos setenta, foron capaces de ir definindo os principais parámetros sobre os que se había ir asentando a emerxencia do sistema teatral. A vinculación co asociacionismo, ademais, é esencial para comprender a ideoloxización do sistema, xa que nese tempo, vencellado ao refuxio cultural da política galeguista na clandestinidade proposto por Ramón Piñeirro, era a fórula para realizar a oposición ao franquismo. A asociación Abrente, de Ribadavia, será a asociación que asume, entre 1973 e 1980 o liderado canto á recuperación teatral en Galicia, tratando de atender a tódolos parámetros necesarios para a definición dun sistema teatral. Á actividade de Abrente cómpre sumar, ademais, a actividade da Asociación O Facho e mais de Teatro Circo na Coruña, como espazos de onde ha partir, tamén, unha reflexión profesional que determinará os camiños da institucionalización como fórmula para o asentamento dun sistema teatral. Estes materializaranse na creación de dúas institucións básicas: o CDG e o IGAEM.

Xa en 1979 os debates xerados arredor da VII Mostra de Teatro Galego de Ribadavia apuntaban cara á necesidade de crear institucións para o teatro galego como fórmula para equilibrar a necesidade de itinerancia e a vocación de estabilidade. A isto, habería que engadir propostas coma a propia actividade da EDG e, sobre todo, a iniciativa de creación dunha cooperativa teatral chamada Teatro do Estaribel, como antecedentes activos con fonda vocación institucional que culminarían, definitivamente, na creación do CDG. De feito, a idea de crear un Centro Nacional do Teatro Galego (futuro Centro Dramático, e a miúdo considerado unha escola de teatro, non unha compañía pública) xa está presente nun debate que Abrente organiza en 1980 e no que estaban presentes as compañías e os partidos políticos, e o feito de que esa idea proceda precisamente do sector profesional activo, será determinante

para as circunstancias nas que pouco despois, en 1984, se crea definitivamente o CDG.

É necesario ter en conta que o debate da institucionalización do teatro galego, en Ribadavia, nacía vencellado máis ao sostemento da profesión teatral ca ao estabelecemento de condicións xerais para o funcionamento do sistema, de xeito que cando Luís Álvarez Pousa, desde a Dirección Xeral de Cultura, decide poñer en marcha unha compañía pública en 1984, ve necesario estabelecer un "pacto coa profesión" do que obtería a confianza para a posta en marcha do proxecto e a complicidade de todo un sector que, constituíndo o sistema teatral incipiente, había de sentir o Centro coma propio para que este cumprise despois a súa función institucional de intervir no resto do sistema desde a lexitimidade outorgada por tódolos seus integrantes. A *normalización* coma obxectivo a perseguir desde a profesión teatral e a través da súa institución, sería desde entón a gran aspiración que o sistema teatral galego depositaría nas súas institucións políticas.

O CDG, ao longo da súa historia, iría, por tanto, enfrontándose ás funcións propias da súa definición coma unidade de produción pública e compañía institucional, coma teatro nacional nun espazo culturalmente conflitivo e coma estandarte da profesión teatral. Así, o sistema teatral galego deita sobre o CDG as seguintes funcións básicas:

- A materialización e visibilización do teatro coma servizo público e cidadán.
- A representatividade de *todo* o teatro galego.
- A creación dun repertorio nacional para o teatro galego con vocación identitaria e etnoestética.
- O liderado de fórmulas de distribución que conseguisen atraer a cidadanía e convertela en públicos para todo o teatro galego.
- A visibilización de todo o sistema teatral galego tanto dentro coma fóra de Galicia.
- O artellamento dun colectivo profesional.

A creación do CDG, ademais, provocou unha reestruturación das relacións centro-periferia no sistema teatral galego, xa que a institución se converteu en foco de canonicidade. O vencello practicamente xenético coa profesión determina tamén que o CDG, sexa observado con desconfianza por esta a partir do momento no que os seus camiños como compañía pública se van centrando nas atribucións normais para este tipo de institucións e se desvencellan progresivamente das reivindicacións profesionais. Así, ao tempo que os públicos se converten na gran preocupación de todo un sistema no que nin sequera a compañía pública consegue conquistalos, a profesión comeza a entender que a presenza do CDG é elemento de competencia desleal coa iniciativa privada, de xeito que pasa a reivindicar da Administración que se xeren outras institucións que protexan a actividade das compañías, institucións que chegarán en 1991, coa creación do IGAEM e as súas políticas de xestión teatral, que darán lugar á existencia dunha rede de distribución e mais dun complexo sistema de subvencións.

As funcións do CDG como institución do sistema teatral galego vanse perfilando a medida que os seus sucesivos directores van poñendo en marcha distintos proxectos de xestión, como puidemos ver na descrición pormenorizada da historia do Centro desde a súa creación ata a actualidade (*vid.* 3.4.2), detectando así as principais liñas de incidencia e recoñecemento da súa lexitimidade no sistema, e tamén os seus principais problemas. A xestión do Centro, con todo, desde 1984, vén determinada por tres grandes preocupacións das que derivan outras cuestións que, nalgún momento, marcaron a actividade da institución: a xestión dos públicos, a construción dun repertorio de referencia e a garantía de independencia do sistema teatral a respecto do poder político.

1. A xestión dos públicos deriva, desde o primeiro momento, da necesidade de normalizar unha actividade profesional, xa que só a través da existencia de consumidores se podería conformar un mercado teatral que definise totalmente o sistema. Ao longo dos anos, o Centro foi poñendo en marcha diversas iniciativas para a

captación de espectadores, centradas fundamentalmente na preocupación polos públicos mozos (a través de unidades didácticas, funcións escolares, e mesmo programación de repertorio infantil, desde 2002).

2. A construción do repertorio de referencia está fortemente vinculada á consideración do cdg coma "teatro nacional" que debía ser representativo dos trazos diferenciais da cultura galega.

> a) O debate sobre a programación dunha dramaturxia canónica galega fronte ao canon universal está presente desde a fundación do CDG, un debate que ten un fondo cariz ideolóxico, sobre todo entendendo a institución coma unha entidade dependente dun esquema administrativo procedente da descentralización política e a concesión dunha autonomía determinada polos trazos culturais propios de Galicia.
>
> b) A segunda gran cuestión canto á programación do repertorio ten que ver coa priorización dos novos dramaturgos ou dos clásicos, de xeito que cada xestión foi ofrecendo diferentes razóns, en xeral vencelladas co parámetro anterior, para priorizar unha opción, a outra, ou ambas.

3. A independencia política do CDG era unha das promesas que os seus fundadores (Luís Álvarez Pousa como Director Xeral e Eduardo Alonso como director do Centro) facían ao sector profesional. Deste xeito, estábanse a sentar as bases para a lexitimidade do cdg dentro do sistema teatral galego, pois, implicitamente, sería aceptado e prestixiado en función da súa capacidade para desvencellarse de condicións políticas que non tivesen que ver con decisións estritamente teatrais ou que afectasen unicamente ao campo cultural. Estatutariamente, con todo, a independencia do CDG nunca foi total. Se ben a Orde que regula o seu funcionamento lle outorga a "plena autonomía

artística e de creación", o certo é que administrativamente sempre dependeu de institucións superiores (primeiro a Consellería de Cultura e despois o IGAEM), de xeito que a súa acción interinstitucional quedaba fortemente limitada.

Coa creación e posta en marcha do CDG inaugurouse o proceso de institucionalización do sistema teatral galego, dando así o pistoletazo de saída á aparición doutras institucións tanto na iniciativa público-política coma na inciativa civil. O CDG, de certo, ocasionou un trasvase de posicións do campo cultural ao campo do poder político que puxo a semente para que o proceso de institucionalización no sistema teatral tivese continuidade, completando aqueles espazos nos que o CDG, pola súa definición coma unidade de produción, non podía intervir.

Tendo en conta a necesidade administrativa de dotar o cdg dunha entidade que o albergase e que fose capaz, asemade, de intervir en aspectos non creativos senón puramente produtivos e de xestión no sistema teatral, créase o IGAEM en 1991. Nesta tese tamén realizamos un percorrido pormenorizado pola súa historia e antecedentes (*vid.* 3.4.3), do que deducimos unha serie de constantes que determinaron o seu proceso de autolexitimación a través das súas liñas de acción política predefinida como institucional, mais alá, incluso, da aceptación ou non dunha Profesión que tamén comezaba a xerar as súas propias institucións (asociacións) para canalizar os espazos de interrelación co espazo institucional público, progresivamente máis afastado en comparación cos tempos da creación do CDG.

Así, o IGAEM basearía a súa acción institucional en tres liñas básicas:

1. A xestión do CDG como ámbito de atención ao teatro, sobre todo nas primeiras épocas.

2. O fornecemento de fondos que apoiasen e sostivesen unha produción teatral deficitaria en termos económcios. A xestión dos fondos públicos destinados ao teatro en forma de subvencións

será practicamente a liña fundamental de intervención, que canalizará outras preocupacións coma:

a) A estabilidade teatral.

b) A exportación do teatro.

c) A formación dos profesionais da escena.

3. A distribución do teatro como fórmula desde a que garantir unha obriga estatutaria de visibilización do teatro e difusión cultural que os profesionais, entendendo que só dese xeito se podería rendibilizar a súa actividade, esixían constantemente. Ademais, as liñas para a distribución teatral proporcionarían ao teatro un novo espazo de contacto co campo do poder, neste caso o local, que incidiría positivamente na consecución de públicos. Desde este punto de vista, o IGAEM xerou organizacións que virían canalizar políticas e liñas de intervención específicas nestes sentidos:

a) A Rede Galega de Teatros e Auditorios como fórmula para a distribución con protección pública.

b) A Feira das Artes Escénicas de Galicia, como mercado que incentivase os espazos económicos dedicados ao teatro.

A aparición do IGAEM no sistema teatral galego reconduciu as relacións entre os axentes produtivos do sistema teatral e o espazo institucional público, trasladando o foco de atención desde os problemas simbólicos derivados do conflito cultural a aspectos de tipo mercantil, laboral e económico que amosan ás claras como as institucións políticas do sistema teatral galego asumen progresivamente a súa capacidade para o reparto dos capitais económico e social, mais alá do simbólico, controlando desde a súa posición o acceso ao campo do poder. Agora ben, as liñas de institucionalización pública no sistema teatral galego, tracexadas a comezos dos oitenta, contemplaban un reparto de ámbitos de acción que aínda está incompleto. Se ben a posición institucional da compañía pública está asumida e as súas funcións canto ao deseño do

repertorio e a visibilidade son as normais, os espazos de normalización teatral que habían vir despois chegaron só en parte. As redes de distribución e a programación en concellos parece ter institucionalizado no ámbito público a característica itinerancia do sistema teatral, pero o contrapunto da hipotética estabilidade que contemplaba o proxecto da existencia de compañías residentes de xestión semipública aínda non tivo lugar, baixo a crenza de que a institucionalización da estabilidade depende exclusivamente do fornecemento de diñeiro tanto á produción de iniciativa privada coma ao mantemento de salas estábeis. Do mesmo xeito, a aparición dun espazo institucional formativo, que xa estaba na mente das primeiras iniciativas, non chegaría ata 2005.

A institucionalización política do teatro galego atópase na actualidade en pleno proceso de cambios e reformulación das posicións tanto dos axentes políticos coma dos produtivos e mesmo dos consumidores, pois un recente Plan Galego das Artes Escénicas propón unha serie de liñas de acción encamiñadas a reconfigurar as relacións entre os distintos factores do sistema. Alén diso, unha nova institución, a AGADIC, substituirá o INAEM abrindo unha etapa de reconfiguración do sistema e de redefinición dos espazos de lexitimidade do poder político no sistema teatral, xa que os mecanismos de intervención propostos por esta nova institución son máis xestores ca simbólicos, asumíndose que a posición do Estado no sistema teatral, teoricamente, debe ser distante e simplemente organizativa.

7.4 Da posición das institucións civís e públicas na difusión teatral

As condicións específicas da cultura galega coma cultura fortemente local no marco da uniformización globalizante fan necesarias accións institucionais orientadas á difusión do teatro e á captación duns públicos en accións específicas que teñen que ver coa animación teatral e

a distribución. Estas accións, no caso galego, dependen en boa medida da acción política, aspecto que amosa ata qué punto o espazo público é o responsábel das dinámicas de difusión teatral, pero nalgúns casos é a iniciativa civil, apoiada polos poderes locais, a que pon en marcha institucións orientadas á posta en marcha de liñas para a captación de espectadores, tratando de salvar os impedimentos que o propio sistema teatral e as características contextuais impoñen ao acceso dos consumidores ao produto:

- Dispersión poboacional
- Itinerancia teatral
- Escasez de salas
- Programacións máis extensivas ca intensivas
- Escasez de actividades de tempo libre especificamente teatrais
- Ausencia de espazos non regrados para a formación cidadá a través do teatro

En termos institucionais, non se pode esquecer que a recepción das artes escénicas, coma calquera outra empresa cultural, ten unha vertente de consumo que é consecuencia directa da *comunicación* estabelecida entre produtores e receptores teatrais nun contexto no que funcionan as *regras da arte*, retomando a terminoloxía de Bourdieu, nun sentido amplo, e non só no senso puramente estético da comunicación artística. Estas *regras* implican que hai múltiples factores que inflúen non só na recepción, senón no momento no que ese receptor *toma a decisión* de consumir cultura (ir ao teatro, por exemplo), e aí é fundamental a mediación institucional, sexa a través da programación en si mesma, sexa a través das campañas de xestión de públicos promovidas con accións de ASC. A difusión teatral como obxectivo, por tanto, estará na base deste tipo de institucións, que teñen por cometido fundamental o mantemento e expansión da actividade teatral entre a cidadanía, mediando entre produtores e consumidores para conseguir, así, que se trate dunha

actividade visíbel e atraente, aspectos que redundarán, por suposto, nunha mellora das condicións do mercado.

As institucións encargadas da posta en marcha desta difusión teatral son, polo tanto, de carácter civil ou de carácter político, aínda que a miúdo a súa condición aparece indeterminada ou mesturada. Nun principio, xeran actividades de difusión teatral a través de procesos de animación entidades que poñen en marcha actividades de tempo libre coma o teatro afeccionado ou a formación teatral non regrada (escolas de teatro), combinadas con procesos de difusión baseados na programación-exhibición con distinta intensidade. Nesta tese, por iso, optamos por un concepto de AT que, bebendo das teorías derivadas da ASC, sexa utilizada no sistema teatral como mecanismo desde o que promover a mediación entre produtores e consumidores, incentivando o consumo, de xeito que o teatro se posicione coma unha actividade de tempo libre atractiva, formando ao mesmo tempo os cidadáns tanto na actividade coma na recepción teatral e facendo medrar, así, o interese público sobre esta actividade.

Unha das particularidades do sistema teatral galego é que son as institucións públicas, a través dos poderes locais, as que asumiron a maior parte da responsabilidade de difusión do teatro galego a través da súa preocupación pola exhibición e a distribución, cedendo o espazo dedicado á at desde unha perspectiva máis pedagóxica á iniciativa cidadá. É por iso polo que atopamos poucos exemplos de iniciativas de at desde os ámbitos públicos, reducidos, case exclusivamente, ás Escolas Municipais de Teatro. Pola contra, practicamente toda a actividade amateur ten lugar desde agrupacións de carácter civil que, por propia iniciativa, deciden pór en marcha a actividade, cunha vontade máis persoal/grupal ca sistémica.

A difusión teatral, por tanto, queda materializada no sistema teatral galego na xestión como modalidade de política cultural pública, e válese de ferramentas para a posta en marcha da exhibición e a distribución con tres liñas de acción básicas, aínda que non todas se chegaron a materializar:

1. A programación teatral en salas e teatros, tanto privados coma públicos (municipais). En esencia, este tipo de programación podería tender á intensidade (pouco tempo de exhibición, moitas funcións nun só lugar), mais, agás nalgúns casos, a exhibición depende da inserción da sala nun marco máis amplo que, no seu conxunto, practica a programación extensiva (Redes). Neste aspecto, debemos considerar institucional a programación e actividade teatral que ten lugar en cada concello ou teatro, responsabilizándose dela o programador.
2. A creación de organismos para a distribución teatral, promovemendo a programación extensiva (poucas funcións en cada lugar, moito tempo de exhibición) en virtude das características socioxeográficas de Galicia. Será a Rede Galega de Teatros e Auditorios a principal institución neste sentido, aínda que haberá que considerar, tamén, outras entidades deste tipo, enmarcadas no espazo estatal, como La Red ou a Rede de Teatros Alternativos.
3. Os proxectos de residencia teatral, que non chegaron a pórse en marcha pero si chegaron a estar definidos, supoñen unha aposta pola institucionalización de modalidades concretas para a difusión teatral, combinando, no sentido arriba comentado, a AT coa exhibición-distribución. Con todo, no proceso de construción do sistema teatral galego, triunfou a opción por dotar de lexitimidade e apoio público á súa condición itinerante, de xeito que, finalmente, non triunfaron as voces que reivindicaban o estabelecemento de accións en sentido contrario, pola vía da residencia teatral, e as experiencias de

estabilidade existente hai que vinculalas ao ámbito privado.

Esta atrofia das actividades de animación en virtude da programación nos procesos de difusión teatral no sistema teatral galego provoca que os responsábeis institucionais da difusión teatral sexan os programadores dos concellos aos que, por definición laboral, debemos atribuír funcións amplas que non adoitan ser nin propias da animación nin da programación; na maior parte dos casos, nin sequera se trata de traballadores especificamente teatrais.

Ao meu modo de ver, esta focalización das medidas para a difusión teatral no espazo produtivo, cunha xestión que asume os espectadores coma medios e non coma fins, débese á posición de fortaleza que ocupan o sector profesional no sistema teatral e á tradicional posición de debilidade (ausencia) que ocupan os públicos, dando lugar a que as dinámicas de actuación se deseñen coa prioridade de garantir a exhibición. Esta dá sentido á existencia dun sector profesional do teatro galego (que, á súa vez, economicamente, depende do Estado a través das subvencións e non das aportacións dos públicos), a pesar de que sexa a fórmula para a difusión que esixe unha actitude menos activa por parte dos consumidores. É por isto polo que a promoción de aspectos coma a participación, a cooperación e a solidariedade non xiran tanto en torno á actividade dos responsábeis da difusión teatral nos concellos coma arredor de entidades de carácter asociativo e cidadán, aínda que de xeito anecdótico e, polo tanto, pouco significativo en termos de sistema.

Por outra banda, a distribución e exhibición no sistema teatral galego pasa case na súa totalidade pola Rede Galega de Teatros e Auditotiros, entidade dependente do IGAEM que nace tras longo tempo de peticións da mesma por parte dos profesionais do teatro galego. A rgta procuraba, así, dar forma á reinvidicación de que era preciso dar peso institucional á programación teatral en Galicia, entendendo que, se o IGAEM mediaba entre as compañías e os concellos, e, sobre todo, se incentivaba a estes últimos, serían máis proclives á programación de

teatro galego. Esta institucionalización, para os profesionais, tería como consecuencia a ansiada normalización do teatro pois melloraría as condicións da itinerancia e permitiría un maior e mellor acceso dos públicos ao teatro. Se ben é certo que estas condicións melloraron, tamén é verdade que as condicións de convenio impostas aos concellos pola Rede e as propias dinámicas xeradas pola institucionalización da itinerancia (vid. 4.3.2.2), non deron lugar a esa normalización coa velocidade que os profesionais crían.

7.5 Da posición dos profesionais do teatro no sistema e as súas propias institucións

Practicamente tódalas dinámicas institucionais no sistema teatral galego deben o seu desenvolvemento a reivindicacións e á acción colectiva do sector profesional, posicionado en espazos centrais do sistema e fortemente vencellado ao campo do poder político desde a creación do CDG.

Ese protagonismo dos profesionais e esa atención prestada a eles desde os espazos de intervención no sistema, xera nos traballadores do teatro como grupo a necesidade de estabelecer mecanismos para a actuación unitaria, así como para diferenciar grupos de poder e de presión dentro do ámbito heteroxéneo que é un sector laboral. Deste xeito, desde cedo, os profesionais do teatro galego xeraron institucións de carácter grupal que os lexitimaron para a representatividade dos produtores no sistema teatral e mais para a intervención no mesmo, ao par (e ás veces en confrontación) das institucións políticas. Falamos de asociacións profesionais que perseguían obxectivos propios:

1. Autolexitimación dun grupo *inter pares* e visibilización representativa.
2. Intervención no campo do poder político.

3.Intervención dentro do sistema teatral.

4.Control dos parámetros para a toma de posición e mobilidade dentro do sistema.

5.Estabelecemento de relacións intersistémicas.

6.Estabelecemento de criterios para a canonicidade a través da instauración de procesos de selección propios.

7.Estabelecemento das regras do xogo nos espazos de produción teatral.

8.Cohesión grupal.

As asociacións profesionais foron a fórmula empregada para a materialización de grupos de profesionais como institucións, nunha tradición que bebe directamente das etapas primixenias do teatro galego e mais das inercias da intervención cultural nos anos setenta. A fundación de asociacións entre os traballadores do teatro galego xorde cando se fai evidente a necesidade de planificar a presenza do grupo no sistema desde accións unitarias que permitisen posicionalo en espazos de poder desde os que defender os intereses comúns, especialmente no relativo ás cuestións laborais. É por isto polo que o ámbito asociativo do teatro galego amosa unha forte preponderancia dos oficios teatrais de máis visibilidade, correspondéndose cos que consideramos "produtores" no sistema teatral, fundamentalmente directores de escena e actores como líderes das compañías privadas. Este feito, ademais, implica algo que será determinante: a definición empresarial como sector económico dos produtores no sistema teatral galego.

A mediación *inter pares*, habitual en todo espazo de conflito entre grupos de poder nun mesmo ámbito de actuación segundo Pierre Bourdieu, vese intensificada en Galicia por unhas estruturas asociativas que, grazas á súa vinculación fundacional co sistema teatral, se saben posuidoras dunha posición simbolicamente lexitimada, e, polo tanto, estratéxica en termos prácticos, mesmo homóloga ás institucións políticas, coas que comparten a vocación de facer do teatro un servizo público en tódalas súas facetas. É por isto, tamén polo que as actividades

procedentes da *clase* profesional do sistema teatral galego teñen un fondo carácter institucional, e polo que, nos casos máis asentados, son quen de pór en marcha e lexitimar as súas propias iniciativas canonizadoras.

Sen dúbida, entre tódalas asociacións descritas no capítulo 5.2, a asociación actualmente máis visíbel e cunha posición máis forte no sistema teatral galego é a AAAG. É o organismo que conta cun maior número de asociados, entre os que destacan os profesionais máis visíbeis e representativos do teatro galego. Alén diso, a Asociación leva adiante dúas accións básicas que amosan ás claras a súa posición institucional: a convocatoria dos Premios María Casares, que supoñen o reparto do prestixio nos parámetros autoimpostos pola profesión; e a revista Escaramuza, que supón un espazo de visibilización da institución na esfera pública.

7.6 Das institucións, do canon e do réxime de valor

As institucións canonizadoras serven para a conformación do gusto e o réxime de valor e para o estabelecemento dos parámetros do prestixio. Nun sistema coma o galego, no que o capital simbólico é fundamental para entender as dinámicas de relación entre tódolos seus axentes, os aspectos axiolóxicos cobran unha especial importancia, sobre todo desde o momento no que serven, tamén, para a toma de posicións con respecto aos parámetros do conflito.

En espazos culturalmente conflitivos coma o galego xérase unha *illusio* disgregada na que os dous ou máis sistemas en liza comparten parámetros para a canonicidade, e estes mesmos chegan a converterse en motivos para o conflito. Só as institucións, desde a súa posición lexitimada e a súa capacidade de intervención, poden determinar o uso que en cada sistema se fai do canon e dos criterios para a canonicidade, priorizando, asemade, os réximes de valor que resultan máis útiles para o mantemento da doxa.

A particularidade de sistemas emerxentes coma o noso en canto á definición do canon é a oscilación e a indeterminación dos parámetros que rexen os procesos de canonización. Alén diso, a conformación do canon no sistema teatral galego acusa fortes consecuencias relacionadas coa súa heteronomía a respecto do sistema literario e a respecto doutros sistemas teatrais máis prestixiosos, de xeito que, permanentemente, asume criterios de canonización alleos para adaptalos ás súas propias necesidades e dinámicas. O canon, como parámetro de valoración, como mecanismo regulador e como fórmula para a apropiación simbólica do poder a través da súa concentración do prestixio, así, constitúe unha base formal desde onde dotar de capital simbólico o teatro galego. Porén, as características do teatro *menor* e a súa heteronomía, conducen a unha utilización anómala do concepto de canon. Así, o canon galego estabelece unhas fronteiras para o sistema teatral fortemente condicionadas polos ámbitos do conflito, regula desde este punto de vista as relacións centro-periferia, propón modelos simbolicamente útiles na loita contra o conflito pero quizais inútiles desde un punto de vista comercial ou mercantil, e salvagarda a memoria, a noción de historicidade e o imaxinario propio co fin de darlle un carácter autónomo ao teatro galego.

No que se refire ao funcionamento do canon, a principal anomalía detectada nesta tese foi a aparente supervivencia do sistema teatral galego sen un canon estático propio (característica que Rakefett Sheffy ten sinalado para outros sistemas emerxentes), pois toma dos outros sistemas cos que se relaciona de modo heteronómico os criterios para a canonicidade estática que, acto seguido, son adaptados. Con respecto ao canon dinámico, observamos tamén particularidades derivadas do mesmo aspecto:

- A dependencia textocéntrica na valoración simbólica das obras apelando aos valores simbólicos, ideolóxicos e mesmo étnicos subxacentes no galego como lingua.

- A exportación e o triunfo fóra do sistema como parámetro de prestixio.

- A utilidade dinámica das formas fosilizadas noutros sistemas teatrais.

- A canonización rápida e xuvenil, na procura de dotar de prestixio o sistema teatral dun xeito inmediato e efectivo en termos de consumo e aproveitamento no mercado.

- A valoración dos parámetros estéticos determinada pola condición periférica do espazo cultural galego.

- A consideración de aspectos formais como valores positivos máis alá da calidade estética, senón en referencia á salvagarda da galeguidade.

- A hipertrofia simbólica de determinados elementos do sistema, coma o CDG.

Etes aspectos da canonicidade no sistema teatral galego están postos, en boa medida, á disposición do mantemento e supervivencia dun sistema que xera factores de loita contra a problematicidade detectada noutros ámbitos desde tódolos puntos de vista posíbeis. Así, as institucións encargadas da canonización, a través da emisión de xuízos de valor sobre o propio sistema e mais a través da lexitimación duns réximes de valor e non doutros, preservarán aqueles xuízos e valores que son útiles para o mantemento do sistema, e relegarán aqueloutros que incidan negativamente nel ou que o fagan perigar. No noso caso, engádese a estes aspectos o conflito cultural, conducindo eses xuízos e réximes de valor cara á construción da outredade, da vocación diferencial e da construción autoconsciente do espazo simbólico.

No sistema teatral galego son catro as institucións cunha capacidade canonizadora innata: a crítica, os premios, o sistema editorial e o espazo académico. Ademais, o CDG desempeña unha función canonizadora importante coma institución fundacional.

A crítica coma institución avaliativa que ten por función a mediación entre os produtores e os públicos posúe no sistema teatral galego particularidades derivadas da súa posición marxinal dentro do campo dos medios de comunicación, do que depende para expresarse e

visibilizarse. Así, a diferencia tradicional entre crítica académica e crítica xornalística non sempre funciona, do mesmo xeito que o traballo do crítico se caracteriza, segundo ten sinalado Manuel F. Vieites, pola subsidiaridade dos medios para os que traballa, a súa dedicación parcial, a falta de formación específica, a indefinición xenérica, a indiferenza da profesión teatral e, alén diso, a imposibilidade de instituír un conxunto de lectores alleos ao grupo de produtores do sistema teatral.

Desde un punto de vista funcional, a crítica teatral galega acusa fortemente as consecuencias da filoloxización do teatro e da heteronomía con respecto ao sistema literario, construíndo un sistema de valores e priorizando os réximes de valor análogos á literatura galega, xénero fortemente canónico no campo cultural e na esfera pública de cuxa lexitimidade, neste sentido, pode aproveitarse o teatro. Alén diso, detectamos unha serie de preocupacións constantes no quefacer crítico no sistema teatral galego que condicionan fortemente os parámetros da canonicidade:

1. A definición do concepto "teatro galego" a partir de criterios textocéntricos, de xeito que a canonización do repertorio, tradicionalmente, tendeu a priorizar formas textuais sobre formas máis corporais do teatro galego.
2. A diagnose do público amósase como preocupación primordial que denota, ademais, a conciencia institucional da crítica na súa tentativa mediadora e na súa responsabilidade na detección dos problemas sistémicos que xeneran a parálise das súas dinámicas e que, polo tanto, o fan perigar.
3. A reflexión institucional e a atención ao CDG son elementos básicos do discurso crítico que, sabéndose institucional e lexitimado, se permite tamén a opinión sobre outras institucións do sistema nunha vontade de intervención que vai máis alá do seu espazo estético. Isto débese a que nun sistema emerxente os espazos dominados por cada institución son moito máis permeábeis ca en sistemas

fortemente asentados e institucionalizados onde as funcións e atribucións de cada institución están claras e poucas veces son transferíbeis. O CDG como compañía, por tanto, está no punto de mira estético da crítica coma calquera outra, pero a súa resistencia á crítica negativa como compañía pública conduce o discurso crítico cara a unha análise máis ideolóxica da súa posición.

4. A análise do teatro desde unha esaxerada autoconciencia mediadora do crítico, debido a que este se encontra implicado nos procesos de emerxencia que, en moitos casos, mesmo protagoniza, responsabilizándose dos mesmos. É por isto polo que a crítica galega excede o xuízo de valor estético para adentrarse na avaliación de carácter sistémico, isto é, analizando tódolos factores do sistema para detectar neles problemas ou acertos que contribúan ao mantemento do sistema.

Os premios son, no sistema teatral galego, a institución que distribúe prestixio e recoñecemento. Nela tamén podemos observar a heteronomía a respecto do sistema literario no elevado número de premios dedicados á obra dramática como texto, e na reducida cantidade de premios para a posta en escena. Con todo, malia o número, a maior parte dos premios teatrais en Galicia posúen unha vida curta e azarosa. Se ben en determinados momentos foron fundamentais o premio de textos Abrente, o de teatro breve da edg ou o premio Biblioteca do Arlequín, unha vez desaparecidos estes, hoxe destacan como premios con máis prestixio no sistema teatral galego o Premio Álvaro Cunqueiro de Textos Dramáticos e o Premio Rafael Dieste de teatro. Por eles non só pasaron e pasan os autores máis recoñecidos do sistema teatral, senón que a súa visibilidade e proxección serve de lanzadeira para os autores menos coñecidos que logran facerse co galardón. Canto os premios á posta en escena, destacan os premios Premios María Casares da AAAG, os únicos que recoñecen tódalas modalidades e oficios da expresión escénica.

Como institución tradicional no campo cultural galego, o premio é probabelmente a institución que outorga visibilidade dun xeito máis rápido, o cal debe ser posto en relación coa vontade de rápida canonización que detectamos no sistema teatral galego. Ademais, o premio é unha fórmula idónea para o reparto visíbel das tres formas de capital, simbólico, económico e social, distribuíndo así o recoñecemento en termos de utilidade sistémica e visibilizando, ao mesmo tempo, o réxime de valor predominante a partir dos parámetros para a selección postos en marcha co proceso do premio.

Estas utilidades do premio como institución están na base do seu emprego como elemento de visibilización e de organización do propio rexurdimento do teatro galego en Ribadavia xestando así para o futuro sistema teatral unha característica básica: a dependencia da rede de premios como garantía para a adquisición de visibilidade e como ferramenta para a toma de posicións.

O medio editorial, no sistema que lle é natural, o literario, é unha entidade vencellada ao mercado; mais no sistema teatral galego amósasenos como unha institución canonizadora. Isto débese, en boa medida, á súa forte relación coa rede de premios, pero tamén ao seu funcionamento anómalo no sentido mercantil, pois as actuais características da edición de textos teatrais en Galicia non garanten a presenza pública da literatura dramática, de xeito que a edición de textos teatrais se converte nun espazo prestixiado, en realidade, pola súa vinculación co espazo canónico do campo cultural (o literario), e pola súa forte condición selectiva, non debida a aspectos cualitativos, senón puramente cuantitativos: son moi poucas as obras teatrais que chegan a ser publicadas en Galicia (*vid.*). Polo tanto, a lexitimidade institucional do medio editorial no sistema teatral galego é discutíbel, a pesar de que a súa posición no sistema, pola súa condición selectiva, é a das institucións do canon, unha posición adquirida, ademais, grazas ao capital simbólico que posúe o texto escrito.

No sistema teatral galego dáse tamén unha ruptura na cadea habitual que relaciona textos creados, textos publicados e textos

representados. Mentres que en sistemas teatrais normalizados a edición de textos dramáticos se complementa coa súa montaxe sobre as táboas, en Galicia, o tratamento da literatura dramática no medio editorial non permite que gran parte dos textos creados se convertan en publicados. Isto, ademais, ten consecuencias na produción, pois os escritores atópanse coa imposibilidade de visibilizar a súa obra escrita, elemento que se suma ao baixo índice de representación de obras autóctonas contemporáneas.

Por último, o sistema teatral galego conta, desde 2005, cunha institución académica que, en si mesma, nace con vocación formativa, pero que propaga canon e canonicidade desde a súa propia actividade pedagóxica. A inauguración da ESAD de Galicia culmina así unha longa tradición reivindicativa que esixía dos poderes públicos a creación dunha institución académica que viñese paliar a necesidade de que os profesionais se formasen fóra. Con todo, e malia responder a unha petición tradicional, a ESAD é a primeira institución pública do sistema teatral galego que se crea relativamente á marxe dos colectivos profesionais, e as posicións para liderar a súa posta en marcha eran tomadas, en realidade, por críticos, políticos e algúns profesionais, aínda que non desde as súas institucións representativas, senón a título propio. Quizais poidamos entender isto coma un síntoma da progresiva autonomización dun sistema que, co paso do tempo, vai atribuíndo as funcións específicas a cada unha das súas institucións e vai estabelecendo os parámetros de intervención en función de necesidades máis reais ca simbólicas. A ESAD, ademais, iría adiante grazas á intervención dunha institución recoñecida no espazo político, o Consello da Cultura Galega, abrindo así unha liña de diálogo entre o sistema teatral e outras institucións do espazo político que non se daba, practicamente, desde a creación do CDG.

Como institución canonizadora, a ESAD posúe dúas liñas de actuación básicas sobre o sistema teatral:

1. Fornecer o sistema de produtores con capacidade para estabelecer parámetros de distinción, prestixio e recoñecemento propios gracias ao *savoir faire*.
2. Formar consumidores nos parámetros de recepción emanados desde o espazo institucional académico en forma de réxime de valor dominante, a través, fundamentalmente, da teorización e a crítica sobre os distintos aspectos do sistema teatral galego.

A ESAD como institución académica, por tanto, debería propagar estima, recoñecemento e prestixio, contribuíndo, a través dos seus egresados, á expansión da doxa do sistema e mais á crenza sobre as regras do xogo necesarias para intervir nel. Con todo, a súa recente creación, non nos permite observar con perspectiva ata qué punto estas hipóteses sobre a súa capacidade canonizadora se cumpren na realidade do sistema teatral, cuestión para a que haberá que agardar, polo menos, a que comecen a convivir no sistema profesionais formados na ESAD con profesionais anteriores a ela.

A creación da ESAD en 2005, sumada aos procesos de cambio encetados desde o poder político nas institucións teatrais públicas (Plan Galego das Artes Escénicas e proxecto de creación da AGADIC), lévanos a afirmar que a día de hoxe podemos dar por rematada unha fase da institucionalización do sistema teatral galego na que se crean e asentan as súas liñas básicas de funcionamento. Ábrese de aquí en diante unha etapa que o debería someter a reestruturacións e novas tomas de posición que poden culminar na conformación definitiva do espazo institucional coa creación de institucións novas e a redefinición das xa existentes, alén dun novo reparto de atribucións entre os poderes políticos e civís.

Esta tese, por tanto, describiu e analizou unha fase da conformación do sistema teatral galego que vén de concluír, e este feito, dun modo ou doutro, facilitounos unha descrición que, en moitos casos puido salvar a provisoriedade dos procesos en curso. Pero o punto final desta época non é máis cá apertura dun tempo por escribir cheo de

novos interrogantes que espertan curiosidades inéditas arredor do artellamento institucional do sistema teatral galego e, sobre todo, arredor da posibilidade do seu definitivo asentamento no tecido social e cultural. Non sabemos se as novas dinámicas poderán insistir en camiños xa descritos, ou se, en troques, abrirán novos ámbitos de acción que requiran análises e investigacións *ad hoc*. Mais estou certa de que este tempo novo no ámbito das institucións do sistema teatral será decisivo para definir, conformar, facer medrar e, sobre todo, dar vida a esta realidade que se chama teatro galego.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BIBLIOGRAFÍA

a) Politoloxía, filosofía e estudos culturais

ADORNO, THEODOR W. (1969) "Para una historia natural del teatro" En Adorno, Theodor et al. *El teatro y su crisis actual*. Venezuela: Editorial Arte. 11-23.

——— (1973) *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona: Ariel.

——— (1975) *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus.

——— (1991) *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*. London: Routledge.

ADORNO, THEODOR ET AL. (1969) *El teatro y su crisis actual*. Venezuela: Editorial Arte.

ÁLVAREZ, ROMÁN (ed.) (1995) *El espectáculo de la cultura: Gran Bretaña y España ante el fin de siglo*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

ANDERSON, BENNEDIKT (1983) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

ANDERSON, WALT (1990) *Reality isn't what it used to be. Theatrical politics, ready-to-wear religition, global myths, primitive chic, and other wonders of the postmodern world*. San Francisco: Harper & Row Publishers.

ANDRIGA, ELS (1991) "Talking about literature in an institutional context. An empirical approach" *Poetics* 20. 157-172.

ANHEIER, HELMUT K.; GERHARDS, JÜRGEN; ROMO, FRANK P. (1995) "Forms of Capital and Social Structure in Cultural Fields: Examining Bourdieu's Social Topography" *The American Journal of Sociology* 1000/4. 859-903.

APPADURAI, ARJUN (1986) "Introduction. Commodities and the politics of value". En ARJUN APPADURAI [ED.] *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge: The Cambridge University Press. 3-63.

APPADURAI, ARJUN [ED.] (1986) *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge: The Cambridge University Press.

ARENDT, HANNAH (1986) "Communicative Power" En Steven Lukes (ed.) *Power*, Oxford: Basil Blackwell. 59-74.

BADIOU, ALAIN (1994) *Rapsodia polo teatro*. Santiago: Sotelo Blanco.

BALANDIER, GEORGES (1967) *Anthropologie politique*. Paris: PUF.

BARREIRO RIVAS, XOSÉ LUÍS (2004) *A terra quere pobo*. Vigo: Galaxia.

——— (2005) "Cultura política e autonomía en Galicia (1980-2005)". *Grial* 166. 68-77.

BARRETT, MICHÈLE (1999) *Imagination in Theory. Culture, Writing, Words, and Things*. New York: The New York University Press.

BAUMAN, ZYGMUNT (1973) *Culture as praxis*. London & Boston: Roudledge & Kegan Paul.

——— (1989) *Legislators and Intepreters. On modernity, post-modernity and intellectuals*. Oxford: Polity Press.

——— (1989) *In Search of Politics*. Stanford: Stanford University Press.

BHABHA, HOMI K. (2004) *The Location of Culture*. London: Routledge.

BLANCO VALDÉS, ROBERTO L. (1991) "Un decenio de producción lexislativa o Parlamento de Galicia (1981-1991)". En Xaime Rodríguez-Arana Muñoz [coord] *X Aniversario da promulgación do Estatuto. Estudios sobre o Estatuto galego*. Santiago: EGAP. 181-206.

BOUZADA FERNÁNDEZ, XOÁN, PIDAL DIÉGUEZ, BARTOLOMÉ & RODRÍGUEZ ANDRADE, LOIS [coords.] (1991) "A situación sociocultural dos concellos galegos" en *Mapa cultural de Galicia. Tomo I*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

BOTTOMORE, T. B. (1964) *Elites and Society*. New York: Basic Books.

BOURDIEU, PIERRE (1971) "Genèse et structure du champ religieux" *Revue Française de Sociologie* XII/1. 295-334.

——— (1979) *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit.

——— (1983) "The field of cultural production, or: the economic world reversed" *Poetics* 12. 311-356.

——— (1985a) "The market of symbolic goods" *Poetics* 14. 13-44.

——— (1985b) "The Social Space and the Genesis of Groups" *Theory and Society* 14/6. 723-744.

——— (1986) "The Forms of Capital" En John Richardson (ed.) *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. New York: Greenwood Press. 241-258.

——— (1987a) *Choses dites*. Paris: Les Éditions du Minuit.

——— (1987b) "Social Space and Symbolic Power" *Sociological Theory* 7/1. 14-25.

——— (1987c) "What Makes a Social Class? On The Theoretical and Practical Existence Of Groups" *Berkeley Journal of Sociology* 32. 1-17.

——— (1989) *La noblesse d'état. Grandes écoles et esprit de corps*. Paris: Les Éditions du Minuit.

——— (1991a) "Le champ littéraire". *Actes de la recherche en sciences sociales* 89. 3-46.

——— (1991b) *Language and Symbolic Power*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

——— (1993) *The field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press.
——— (1994) *Raisons pratiques*. Paris: Seuil.
——— (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
——— (1998) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
——— (2004) *O campo literario*. Santiago: Laiovento.
Bouzada Fernández, Xan (2001a) "Los espacios del consumo cultural colectivo" *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 96. 51-70.
——— (2002) "La globalización cultural: algunas reflexiones desde la periferia próxima acerca de los dilemas y retos planteados por este proceso" En Bouzada Fernández, Xoán & Pérez Vilariño, José (eds.) *Las encrucijadas del cambio social. Homenaje al profesor José Luis Sequeiros Tizón*. Vigo: CIS – Universidade de Vigo. 299-326
——— (2003-2004) "Unha cala teórica de carácter sociolóxico nas relacións existentes entre cultura e desenvolvemento" *Cooperativismo e economía social* 26. 7-32
Bouzada Fernández, Xoán & Pérez Vilariño, José (eds.) (2002) *Las encrucijadas del cambio social. Homenaje al profesor José Luis Sequeiros Tizón*. Vigo: CIS – Universidade de Vigo.
Bownes, Alan (1989) *The conditions of success. How the modern artist rises to fame*. New York: Thames and Hudson.
Burchell, Graham, Gordon, Colin & Miller, Peter (eds.) (1991) *The Foucault Effect. Studies in governmentality. With tow lectures by and an interview with Michel Foucault*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.
Cabrera Varela, Xulio (1990) *O combate dos deuses. Unha introducción a Max Weber*. Vigo: Xerais.
——— (1992) *La nación como discurso. El caso gallego*. Madrid: CIS.
——— (1996) "Cambio cultural e identidade colectiva en Galicia". *Grial* 130. 227-243.
Calhoun, Craig (1995) *Critical Social Theory. Culture, History, and the Challenge of Difference*. Oxford & Cambridge: Blackwell.
——— (1997) *Nationalism*. Buckingham: Open University Press.
Calhoun, Craig, LiPuma, Edward & Postone, Moishe (eds.) (1993) *Bourdieu: Critical Perspectives*. Cambridge: Polity Press.
Caputo, John & Yount, Mark (1993) (eds.) *Foucault and the critique of institutions*. Pennsylvania: The Pennsylvania University Press.
——— (1993) "Institutions, Normalization, and Power". En *Foucault and the critique of institutions*. Pennsylvania: The Pennsylvania University Press. 3-23.
Castro, Edgardo (2004) *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

CERTEAU, MICHEL DE (1990) *L'invention du quotidien. Arts de faire*. Paris: Gallimard.

COHEN, ABNER (1981) *The Politics of Culture. Explorations in the dramaturgy of the power in a modern African society*. Berkeley: University of California Press.

COLEMAN, JAMES S. (1990) "The emergence of norms". En HECHTER, MICHAEL, OPP, KARL-DIETER, WIPPLER, REINHARD (eds.) *Social Institutions. Their Emergence, Maintenance, and Effects*. Berlin, New York: The Gruiter. 35-59.

COOK, DEBORAH (1996) *The Culture Industry Revisited. Theodor W. Adorno on Mass culture*. Boston: Rowmann & Littlefield Publishers.

CROSSLEY, NICK & ROBERTS, MICHAEL (eds.) (2004) *After Habermass. New Perspectives on the Public Sphere*. Oxford: Blackwell Publishing.

CUADRADO GARCÍA, MANUEL & BERENGUER CONTRÍ, GLORIA (2002) *El consumo de servicios culturales*. Madrid: Esic.

CURTLER, HUGH MERCER (1997) *Rediscovering values: coming to terms with Postmodernism*. New York & London: M. E. Sharpe.

CHOMSKY, NOAM (1994) *Política y cultura a finales del siglo XX. Un panorama de las actuales tendencias*. Barcelona: Ariel.

DEAN, JORDI (ed.) (2000) *Cultural Studies and Political Theory*. Ithaca & London: Cornell University Press.

DEAN, JORDI (2000) "Introduction: the interface of political theory studies" En DEAN, JORDI (ed.) *Cultural Studies and Political Theory*. Ithaca & London: Cornell University Press. 1-19.

DEBORD, GUY (1999) *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.

DELEUZE, GILLES & GUATTARI, FÉLIX (1975) *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Éditions du Minuit.

DELGADO I CLAVERA, EDUARD (1996) "Horizontes do quefacer cultural en Europa". *Grial* 130. 245-251

DIMAGGIO, PAUL (1982) "Cultural Capital and School Success: The Impact of Status Culture Participation on the Grades of U.S. High School Students" *American Sociological Review* 47/2. 189-201.

——— (1987) "Classification in Art" *American Sociological Review* 52. 440-455.

DOLAN, JILL (2001) "Rehearsing Democracy: Advocacy, Public Intellectuals, and Civic Engagement in Theatre and Performance Studies" *Theatre Topics* 11/1. 1-17.

DOUGLAS, MARY (1996) *Cómo piensan las instituciones*. Madrid: Alianza Editorial.

EISENSTADT, S. N. (1992) "The Order-maintaining and Order-transforming Dimensions of Culture". En MÜNCH, RICHARD & SMELSER, NEIL J. (eds.) *Theory of culture*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press. 64-85.

ENGLISH, JAMES F. (2002) "Winning the Culture Game: Prizes, Awards and the Rules of Art" *New Literary History* 33. 109-135.

ESCALEIRA, JOSÉ (1998) "Um serviço público, actor numa cena de mercado" *Ensaio* 2. 67-70.

ESTEVA FABREGAT, CLAUDIO (1984) "El concepto de cultura". En VVAA: *Sobre el concepto de cultura*. Barcelona: Editorial Mitre. 61-80.

EVEN-ZOHAR, ITAMAR (1995) "Planificación da cultura e mercado". *Grial* 126. 181-200.

——— (1997) "Factors and Dependencies in Culture: A Revised Outline for Polysystem Culture Research" *Canadian Review of Comparative Literature* XXIV: 1. 15-34.

——— (1999) "Factores y dependencias de la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas". En IGLESIAS SANTOS, MONTSERRAT [comp.], *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco. 23-52.

——— (2002) "Culture planning and cultural resistance in the making and maintaining of entities" *Sun Yat-sen Journal of Humanities* 14. 45-52.

——— (2005a) "Culture as goods, culture as tools". *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: University – The Porter Chair of Semiotics. http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/EZ-CR-2005.pdf

——— (2005b) "Culture planning" *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: University – The Porter Chair of Semiotics. http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/EZ-CR-2005.pdf

——— (2005c) "Idea-makers, culture entrepreneurs, makers of life images, and the prospects of success" *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: University – The Porter Chair of Semiotics. http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/EZ-CR-2005.pdf

——— (2007) *Polisistemas de la cultura (un libro electrónico provisional)*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv – Cátedra de Semiótica. http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf

FEATHERSTONE, MIKE (1992) "Cultural production, consumption, and the development of the cultural sphere". En MÜNCH, RICHARD & SMELSER, NEIL J. (eds.) *Theory of culture*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press. 265-289.

FERNÁNDEZ MARTORELL, MERCEDES (1984) "Una teoría sobre la cultura". En VVAA: *Sobre el concepto de cultura*. Barcelona: Editorial Mitre. 81-89.

FLORIDA, RICHARD (2002) *The rise of the creative class*. New York: Basic Books.

——— (2005) *Cities and the Creative Class*. New York: Routledge.

FOUCAULT, MICHEL (1968) "Réponse au cercle d'épistemologie" *Cahiers pour l'analyse* 9 (1968). 9-40.

——— (1975) *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
——— (1976) *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris: Galimard.
——— (1982) "The Subject and Power" *Critical Inquiry* 8:4. 777-795.
——— (1983) *Power / Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. Chicago: University of Chicago Press.
——— (1989) *De la gouvernementalité. Leçons d'introduction aux cours des années 1978 et 1979*. Paris: Éditions du Seuil. [2 cassettes]
———(1991) "Governmentality". En BURCHELL, GRAHAM, GORDON, COLIN & MILLER, PETER (eds.) *The Foucault Effect. Studies in governmentality. With tow lectures by and an interview with Michel Foucault.* Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf. 87-104.
———(1997) *Power*. New York: The New Press.
FROW, JOHN (1995) *Cultural Studies and Cultural Value*. Oxford: Clarendon Press.
FUKUYAMA, FRANCIS (2000) "Social Capital". En Harrison, Lawrence E. & Huntington, Samuel P. [eds.] *Culture matters. How values shape human progress*. New York: Basic Books. 98-111.
FUSI, JUAN PABLO (1991) "La cultura de la transición". *Revista de Occidente* 122-123. 37-64.
GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
——— (1992) "Culture and Power: the state of research" En SCANNELL, PADDY, SCHLESINGER, PHILIP & SPARKS, COLIN (eds.) *Culture and Power. A Media, Culture & Society Reader*. London: Sage Publications. 17-47.
——— (1999) *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós.
GARTMAN, DAVID (1991) "Culture as Class symbolization or Mass Reification? A Critique of Bourdieu's *Distinction*" *The American Journal of Sociology* 97/2. 421-447.
GEERTZ, C. (2000) *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books.
GIDDENS, ANTHONY (2000) *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Madrid: Taurus.
GINER, SALVADOR, LAMO DE ESPINOSA, EMILIO & TORRES, CRISTÓBAL [eds.] (1998) *Diccionario de Sociología*. Madrid: Alianza Editorial.
GIRARD, AUGUSTIN (1978) "Indutries culturelles", *Futuribles* 1978. 604-622.
GIRLING, JOHN (2004) *Social Movements and Symbolic Power. Radicalism, Reform and the Trial of Democracy in France*. New York: Palgrave Macmillan.
GOODE, WILLIAM J. (1973) "The Protection of the Inept", en *Explorations in Social Theory*. New York: Oxford University Press. 121-144.

——— (1978) *The Celebration of Heroes. Prestige as Social Control System*. Berkeley: University of California Press.

GORDON, COLIN (1991) "Governmental rationality: an introduction" En BURCHELL, GRAHAM, GORDON, COLIN & MILLER, PETER (eds.) *The Foucault Effect. Studies in governmentality. With tow lectures by and an interview with Michel Foucault*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1991. 1-51

GRAHAM, HELEN (2006) *Breve historia de la Guerra Civil*. Madrid: Gran Austral.

GRAMSCI, ANTONIO (1998) *Para la reforma moral e intelectual*. Madrid: Los Libros de la Catarata.

GRANT, JUDITH (2000) "The cultural turn in Marxism" En DEAN, JORDI (ed.) *Cultural Studies and Political Theory*. Ithaca & London: Cornell University Press. 132-146..

GUTTING, GARY [ed.] (1994) *The Cambridge Companion to Foucault*. Cambridge: Cambridge University Press.

HABERMAS, JÜRGEN (1989) *Ciencia y técnica como "ideología"*. Madrid: Tecnos.

HARRISON, LAWRENCE E. & HUNTINGTON, SAMUEL P. (2000) [EDS.] *Culture matters. How values shape human progress*. New York: Basic Books.

HARVEY, DAVID (1974) "What kind of geography for what kind of public policy?" *Transactions of the Institute of British Geographers* 63. 18-24.

——— (1990) "Between Space and Time: Reflections on the Geographical Imagination" *Annals of the Association of American Geographers* 80/3. 418-434.

HECHTER, MICHAEL (1990) "The emergence of cooperative social institutions" En HECHTER, MICHAEL, OPP, KARL-DIETER, WIPPLER, REINHARD (eds.) *Social Institutions. Their Emergence, Maintenance, and Effects*. Berlin, New York: The Gruiter. 13-33.

HECHTER, MICHAEL, OPP, KARL-DIETER, WIPPLER, REINHARD (eds.) (1990) *Social Institutions. Their Emergence, Maintenance, and Effects*. Berlin, New York: The Gruiter.

HORKHEIMER, MAX & ADORNO, THEODOR W. (1994) *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta.

HORNE, DONALD (1994) *The Public Culture. An Argument with the Future*. London: Pluto Press.

HOPE, KEITH (1982) "A liberal theory of prestige" *The American Journal of Sociology* 87: 5. 1011-1031.

INSTITUTO DE ESTUDIOS DEL OCIO (1996) *Los desafíos del ocio*. Bilbao: Universidad de Deusto.

ION, JACQUES (1996) "¿Estamos no ocaso das paixóns culturais? Concellos, cultura e política en Francia" *Grial* 130. 157-163.

JAMESON, FREDRIC & ŽIŽECK, SLAVOJ (1998) *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.

JENKS, CHRIS (1993) *Culture*. London: Routledge.

KHAN, RIMI (2004) "Reading Cultural Studies, Reading Foucault" *Postmodern Culture* 15. 1-45.
KINGSTON, PAUL W. (2001) "The Unfulfilled Promise of Cultural Capital Theory" *Sociology of Education* 74. 88-99.
KOTTAK, C. P. (2000) *Anthropology: The Exploration of Human Diversity*. Boston: McGraw-Hill.
LAMONT, MICHELE & LAREAU, ANNETTE (1988) "Cultural Capital: Allusions, Gaps and Glissandos in Recent Theoretical Developments" *Sociological Theory* 6/2. 153-168.
LANDES, DAVID (2000) "Cuture makes almost all the difference". En Harrison, Lawrence E. & Huntington, Samuel P. [eds.] *Culture matters. How values shape human progress*. New York: Basic Books. 2-13.
LEWIS, DAVID (1968) *Convention: a Pilosophical Study*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
LINCK, DELFINA (1996) "Mediación y comunicación". En Julio Gottheil & Adriana Schiffrin [comps.]: *Mediación: una transformación en la cultura*. Buenos Aires: Paidós. 135-151.
LOESBERG, JONATHAN (1993) "Bourdieu and the sociology of aesthetics" *English Literary History* 60. 1033-1056.
LUKES, STEVEN (1985) *El poder. Un enfoque radical*. Madrid: Siglo XXI de España Editores S.A.
LUKES, STEVEN [ed.] (1986) *Power*. Oxford: Basil Blackwell.
LLOYD, DAVID & THOMAS, PAUL (1998) *Culture and the State*. New York: Routledge.
MÁIZ, RAMÓN & LOSADA, ANTÓN (2000) "Institutions, Policies and Nation Building: The Galician Case". *Regional and Federal Studies*. Vol 10: 1. 62-91.
MÁIZ, RAMÓN (2006) "Cultura y política en las ideologías nacionalistas actuales". En Manuel Carlos Silva [org.] *Nação e Estado. Entre o global e o local*. Porto: Edições Afrontamento. 51-71.
MALINOWSKI, BRONISLAW (1969) *A scientific Theory of Culture and Other Essays*. Oxford: Oxford University Press.
MALRAUX, ANDRÉ (1972) *Antimémoires*. Paris: Gallimard.
MARCUSE, HERBERT (1970) *Ensayos sobre política*. Barcelona: Ariel.
——— (1981) *El final de la utopía*. Barcelona: Ariel.
——— (1987) *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Ariel.
MARTÍN SERRANO, MANUEL (1978) *La mediación social*. Madrid: Akal.
MATAS, JORDI [ed.] (2000) *Coaliciones políticas y gobernabilidad*. Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials.
MEISEL, JAMES H. (1962) *The Myth of the Ruling Class*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

MEISEL, JOHN (1974) "Political culture and the politics of culture" *Canadian Journal of Political Science / Revue canadienne de science politique* 7/4. 601-615.

MERRIL, FRANCIS E. (1967) *Introducción a la sociología*. Madrid: Aguilar.

MIGNOLO, WALTER D. (1991) "Canons A(nd)Cross-Cultural Boundaries (Ore Whose Canon Are We talking About?) *Poetics Today* 12:1. 1-28.

——— (1995) "Afterword: Human Understanding and (Latin) American Interests—The Politics and Sensibilities of Geocutural Locations" *Poetics Today* 16:1. 171-214.

——— (2000) "The Many Faces of Cosmo-polis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism" *Public Culture* 12 (3). 721-748.

——— (2003) *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.

MILLS, WRIGHT C. (1957) *La élite del poder*. México: Fondo de Cultura Económica.

MONTEAGUDO, HENRIQUE & BOUZADA, XAN M. (coords.) (2002) *O proceso de normalización do idioma galego 1980-2000. Vol. I. Política Lingüística: análise e perspectivas*. Santiago: Consello da Cultura Galega.

——— (2003) *O proceso de normalización do idioma galego 1980-2000. Vol. III. Elaboración e difusión da lingua*. Santiago: Consello da Cultura Galega.

MOORE, CHRISTOPHER (1995) *El proceso de mediación. Métodos prácticos para la resolución de conflictos*. Buenos Aires: Granica.

MÜNCH, RICHARD & SMELSER, NEIL J. (eds.) (1992) *Theory of culture*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

OTERO URTAZA, EUGENIO MANUEL (1982) *Las Misiones Pedagógicas: una experiencia de educación popular (Con un testimonio de Rafael Dieste)*. Sada: Ediciós do Castro.

PARSONS, TALCOTT (1982) *On institutions and social evolution*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

——— (1986) "Power and the Social System". En Steven Luke (ed.) *Power*, Oxford: Basil Blackwell. 94-143.

PASCUAL GARCÍA, JOSÉ (1999) *Régimen jurídico de las subvenciones públicas*, Madrid: Ministerio de la Presidencia, Boletín Oficial del Estado.

PAVLICH, GEORGE (1996) "The power of community mediation: Government and formation of self-identity" *Law & Society Review* 30: 4. 707-734.

PORTER, MICHAEL E. (2000) "Attitudes, Values, Beliefs, and the Microeconomics of Prosperity" En Harrison, Lawrence E. & Huntington, Samuel P. [eds.] *Culture matters. How values shape human progress*. New York: Basic Books. 14-28.

PYE, L. W. (1968) "Political Culture". En D. L. Sills (ed.) *International Encyclopedia of the Social Sciences*. New York: Macmillan. 218-224.

REDORTA, JOSEP (2004) *Cómo analizar los conflictos*. Barcelona: Paidós.
RICHARDSON, JOHN (ed.) (1986) *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. New York: Greenwood Press.
RINGER, FRITZ (1990) "The Intellectual Field, Intellectual History, and the Sociology of Knowledge" *Theory and Society* 19. 269-294.
RIVERA OTERO, XOSÉ MANUEL [COORD.] (2003) *Os partidos políticos en Galicia*. Vigo: Xerais.
ROBERTSON, ROLAND (1992) *Globalization: Social Tehory and Global Culture*. London: Sage.
RODRÍGUEZ-ARANA MUÑOZ, XAIME [coord] (1991) *X Aniversario da promulgación do Estatuto. Estudios sobre o Estatuto galego*. Santiago: EGAP.
ROUSE, JOSEPH (1994) "Power / Knowledge". En GUTTING, GARY [ed.] *The Cambridge Companion to Foucault*. Cambridge: Cambridge University Press.
RUIZ OLABUÉNAGA, JOSÉ IGNACIO (1996) "Los desafíos del ocio". En Instituto de Estudios del Ocio: *Los desafíos del Ocio*. Bilbao: Universidad de Deusto. 13-46.
RUSSEL, BERTRAND (1986) "The Forms of Power". En Steven Lukes (ed.) *Power*, Oxford: Basil Blackwell. 19-27.
SAID, EDWARD (1996) *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
SCANNELL, PADDY, SCHLESINGER, PHILIP & SPARKS, COLIN (eds.) (1992) *Culture and Power. A Media, Culture & Society Reader*. London: Sage Publications.
SCHEIE, TIMOTHY (2000) "Performing degree zero: Barthes, body, theatre" *Theatre Journal* 52. 161–181
SHILS, EDWARD (1972) *The intellectuals and the Powers and Other Essays*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
——— (1975) *Center and Periphery. Essays in Macrosociology*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
SCHMID, MICHAEL (1992) "The concept of culture and its place within a theory of social action". En MÜNCH, RICHARD & SMELSER, NEIL J. (eds.) *Theory of culture*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press. 88-120.
SCHULTZ, UWE (dir.) (1993) *La fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Editorial.
SELZNICK, PHILIP (1992) *The Moral Commonwealth. Social Theory and the Promise of Community*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.
SILLS, D. L. (ed.) (1968) *International Encyclopedia of the Social Sciences*. New York: Macmillan.
SILVA, MANUEL CARLOS [org.] (2006) *Nação e Estado. Entre o global e o local*. Porto: Edições Afrontamento.

SUBIRATS RÜGGEBERG, EDUARDO (1984) "El concepto de cultura". En VVAA: *Sobre el concepto de cultura*. Barcelona: Editorial Mitre. 113-129.

THIESSE, ANNE-MARIE (1999) *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*. Paris: Seuil.

THOMPSON, JOHN. (1996) *The Media and the Modernity: A Social Theory of the Media*. Cambridge: Polity Press.

TYLOR, EDWARD B. (1924) *Primitive Culture*. New York: Brentano's.

URÍA, JORGE (2003) "El nacimiento del ocio contemporáneo. Algunas reflexiones sobre el caso español". En VACA LORENZO, ÁNGEL (ed.) *Fiesta, juego y ocio en la historia. XIV Jornadas de Estudios Históricos organizadas por el Departamento de Hisotira Medieval, Moderna y Contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 347-382.

VACA LORENZO, ÁNGEL (ed.) (2003) *Fiesta, juego y ocio en la historia. XIV Jornadas de Estudios Históricos organizadas por el Departamento de Hisotira Medieval, Moderna y Contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

VAN PELT, TAMISE (2000) "Otherness" *Postmodern Culture* 10.2. 1-30.

VILAS NOGUEIRA, XOSÉ, RAMÓN MÁIZ SUÁREZ, FRANCISCO CAAMAÑO DOMÍNGUEZ, XOSÉ MANUEL RIVERA OTERO (1994) *O sistema político Galego. As institucións*. Vigo: Xerais.

VARIOS AUTORES (1982) *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*. México & Paris: Fondo de Cultura Económica & Unesco.

——— (1984) *Sobre el concepto de cultura*. Barcelona: Editorial Mitre.

WEBER, MAX (1968) *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology*. New York: Bedminster Press.

——— (1986) " Domination by Economic Power and by Authority" En Steven Lukes (ed.) *Power*, Oxford: Basil Blackwell. 28-36.

WEISS, JOHANESS (1992) "Representative culture and cultural representation". En MÜNCH, RICHARD & SMELSER, NEIL J. (eds.) *Theory of culture*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press. 121-144.

WHITE, LESLIE A. (1982) *La ciencia de la cultura. Un estudio sobre el hombre y la civilización*. Barcelona: Paidós.

WILLIAMS, RAYMOND (1961) "The analysis of culture". En *The Long Revolution*. London: Penguin Books. 57-88.

——— (1963) *Culture and Society (1780-1950)*. London: Penguin Books.

——— (1982) *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Buenos Aires: Paidós.

——— (1986) "The Uses of Cultural Theory" *New Left Review* 158. 19-31.

——— (1989) *The Politics of Modernism*. Against the New Conformists. London: Verso.

ŽIŽECK, SLAVOJ (1997) "Multiculturalism, Or, the Cultural Logic of Multinational Capitalism" *New Left Review* 225. 28-51.

b) Políticas culturais e teatrais

ABIRACHED, ROBERT (1992) *Le théâtre et le prince. 1981-1991*. Paris: Plon.

——— (2003) "El teatro, servicio público: los avatares de una noción". *ADE Teatro* 95. 51-54.

ATANET, J. A. (coord.) (1983) *Cultura y administración. Primer Seminario en Murcia*. Murcia: Consejería de Cultura y Educación.

BHARUCHA, RUSTOM (1990) *Theatre and the World. Performance and the Politics of Culture*. London: Routledge.

——— (2000) *The Politics of Cultural Practice. Thinking through theatre in an age of globalization*. Hanover & London: Wesleyan University Press.

BOAL, AUGUSTO (1998) *Legislative theatre. Using performance to make politics*. London and New York: Routledge.

BOUZADA FERNÁNDEZ, XAN (1999a) "Cultural policies in modern Spain: origins and orientations" *Loisir et société / Society and Leisure* 22/2. 453-485.

——— (1999b) "Cultura y territorio: algunas reflexiones sobre el caso gallego" En Xan Bouzada [ed.] *Políticas culturales y sociedad democrática*. Barcelona: AESCA. 87-

——— (2000a) "A cultura como factor de desenvolvemento: algunhas reflexións sobre o caso galego". En BOUZADA FERNÁNDEZ, XAN [coord.] *Cultura e Concellos: as estratexias da promoción cultural no ámbito local*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. 35-46.

——— (2001b) "As políticas culturais na España actual. Acerca dalgúns retos e dilemas político-culturais do Estado autonómico" *Grial* 149. 83-103.

——— (2006) "Identidad y cultura en la sociedad globalizada: algunas reflexiones a propósito de los nuevos desafíos locales en el ámbito de las políticas culturales". En Manuel Carlos Silva [org.] *Nação e Estado. Entre o global e o local*. Porto: Edições Afrontamento. 151-175.

BOUZADA FERNÁNDEZ, XAN [ed.] (1999) *Políticas culturales y sociedad democrática*. Barcelona: AESCA.

BOUZADA FERNÁNDEZ, XAN [coord.] (2000) *Cultura e Concellos: as estratexias da promoción cultural no ámbito local*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

BOUZADA FERNÁNDEZ, XOÁN & SANTOS CASTROVIEJO, IAGO (1994) *As necesidades no desenvolvimento social de Galicia*. Vigo: Unipro Editorial.

BOWEN, JOHN R. & PETERSEN, ROGER (eds.) (1999) *Critical Comparisons in Politics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

CASTRO ALLEGUE, FRANCISCO M. (2004) *O ordenamento xurídico dos bens culturais na Comunidade Autónoma de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia – Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo.

CAUNE, JEAN (1999) *La culture en action. De Vilar à Lang: le sens perdu*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.

DOMÍNGUEZ VÁZQUEZ, FÉLIX (1990) *Políticas culturales y cultura industrializada (La intervención pública en la industria cinematográfica)*. Universidad de Deusto, Tesis doctoral [microfilmada]

DONNAT, OLIVIER (2003) "La question de la démocratisation dans la politique culturelle française". *Modern and Contemporary France* 11/1. 9-20

EYERMAN, RON (1994) *Between culture and politics. Intellectuals in Modern Society*. Cambridge: Polity Press.

FERNÁNDEZ PRADO, EMILIANO (1991) *La política cultural. Qué es y para qué sirve*. Oviedo: Ediciones Trea S.L.

FORMISANO, RONALD P. (2001) "The concept of political culture" *Journal of Interdisciplinary History* 31/3. 393-426.

FUMAROLI, MARC (1992) *L'état culturel. Essai sur une religion moderne*. Paris: Éditions du Fallois.

GILLET, JEAN-CLAUDE (1996) "Os desafíos sociais da cultura. Acerca das políticas culturais e o desenvolvemento social". *Grial* 130. 195-211.

GRAZIANI, SERGE (2000) *La communication culturelle de l'État*. Paris: Presses Universitaires.

HORMIGÓN, JUAN ANTONIO (2003) "Proyecto de un Plan Nacional de Teatro". *ADE Teatro* 95. 55-91.

HORMIGÓN, JUAN ANTONIO & VIEITES, MANUEL F. (2006) "Justificación y necesidad de unas Bases para un Proyecto de Ley del Teatro". En Asociación de Directores de Escena: *Bases para un Proyecto de Ley del Teatro*. Madrid: ADE. 7-18.

HARVEY, EDWIN R. (1990) *Políticas culturales en Iberoamérica y el mundo. Aspectos institucionales*. Madrid: Tecnos.

——— (2005) *Política y financiación pública del teatro. Países iberoamericanos en el contexto internacional (Antecedentes, instituciones y experiencias)*. Madrid: Fundación Autor.

HERMASI, KAREN (1977) *Polity and theatre in historical perspective*. Berkeley: University of California Press.

LABOURIE, RAYMOND (1978) *Les institutions socio-culturelles. Les mots-clés*. Paris: PUF.

LACOMBE, ROBERT (2004) *Le spectacle vivant en Europe. Modèles d'organisation et politiques de soutien*. Paris: La Documentation Française.

LANE, JAN-ERIK & ERSSON, SVANTE (2002) *Culture and Politics. A comparative approach*. Hants: Ashgate Publishing Company.

LANG, JACK (1968) *L'État et le théâtre*. Paris: R. Pichon & R. Durand-Auzias.

LECLERC, GUY (1971) *Le TNP de Jean Vilar*. Paris: Union Générale d'Éditions.

LINDE PANIAGUA, ENRIQUE (1983) "El procedimiento administrativo y cultural". En Atanet, J. A. (coord.) *Cultura y administración. Primer Seminario en Murcia*. Murcia: Consejería de Cultura y Educación. 61-97.

LÓPEZ DE AGUILETA, IÑAKI (2000) *Cultura y ciudad. Manual de política cultural municipal*. Gijón: Ediciones Trea, S.L.

MCGUIGAN, JIM (1996) *Culture and te Public Sphere*. London & New York: Routledge.

MARCÉ, XAVIER (1996) "A sociocultura, unha estratexia de intervención cultural no marco das políticas locais". *Grial* 130. 213-225.

——— (1999) "Puntos para la construcción de un estado de opinión sobre el desarrollo de la gestión cultural" En Xan Bouzada (ed.) *Políticas culturales y sociedad democrática*. Barcelona: AESCA. 21-28.

MARTÍN EXPÓSITO, ALBERTO (1995) "Sobre la intervención pública en la cultura" En Román Álvarez (ed.) *El espectáculo de la cultura: Gran Bretaña y España ante el fin de siglo*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones. 167-174.

MILLER, TOBY & YÚDICE, GEORGE (2002) *Cultural Policy*. London: SAGE Publications.

MULGAN, GEOFF & WORPOLE, KEN (1986) *Saturday night or Sunday morning? From Arts to Industry – New Forms of Cultural Policy*. London: Comedia Publishing Group.

PATRIAT, CLAUDE (1998) *La culture, un besoin d'Etat*. Paris: Hachette Littératures.

PRIETO DE PEDRO, JESÚS (1993) *Cultura, culturas y constitución*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

RUBIO ARÓSTEGUI, JUAN ARTURO (2003) *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*. Oviedo: Ediciones Trea S.L.

SOLÉ TURA, JORDI (1992) "Cultura y Estado. La cultura española en las Administraciones públicas" En VVAA: *Cultura y corporaciones locales*. Madrid: FEMP. 19-35.

SOMERS, MARGARET R. (1995) "What's Political or Cultural about Political Culture and the Public Sphere? Toward an Historical Sociology of Concept Formation" *Sociological Theory* 13/2. 113-144.

STOIBER, EDMUND (2004) "Kulturpolitik und Kulturförderung in der Föderalismusreform" *Politik und Kultur* 4.

VAQUER, MARCOS (1998) *Estado y cultura: La función cultural de los poderes públicos en la constitución española*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S. A. & Universidad Carlos III.

VERDUGO SANTOS, JAVIER & MARTÍNEZ RESINO, CARMEN (1983) "Especificidad de la administración aplicada al campo de la cultura". En Atanet, J. A. (coord.) *Cultura y administración. Primer Seminario en Murcia*. Murcia: Consejería de Cultura y Educación. 19-59.

VIGO TRASANCOS, ALFREDO [ed.] (1998) *Cultura, poder y mecenazgo*. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela.

VARIOS AUTORES (1993) *Cultura y corporaciones locales. I Jornadas de cultura y corporaciones locales. La Coruña, 14 a 16 de octubre de 1992*. Madrid: FEMP.

——— (2004) *Políticas para la interculturalidad*. Barcelona : Milenio – Diputació Barcelona.

WALLON, EMMANUEL (1991) *L'artiste, le prince. Pouvoirs publics et création*. Grenoble: Musée de la Civilisation de Québec – Presses Universitaires de Grenoble.

c) Economía da cultura e do teatro

BAUMOL, WILLIAM J. (2003) "Applied welfare economics" En TOWSE, RUTH (ed.) *A handbook of cultural economics*. Cheltenham & Northampton: Edward Elgar Publishing. 20-31.

BAUMOL, WILLIAM J. & BOWEN, WILLIAM G. (1965) "On the Performing Arts: The Anatomy of Their Economic Problems" *The American Economic Review* 55/1,2. 495-502.

——— (1966) *Performing arts – The economic dilemma. A Study of Problems common to Theatre, Opera, Music and Dance*. Hampshire: The MIT Press.

BENHAMOU, FRANÇOISE (2000) *L'économie de la culture*. Paris: La Découverte.

BYRNES, WILLIAM J. (2003) *Management and the Arts*. Burlington: Focal Press.

BOQUÉ TORREMORELL, MARIA CARME (2003) *Cultura de mediación y cambio social*. Barcelona: Gedisa.

BORGES, ARMANDO (1998) "Teatro e recursos financeiros" *Ensaio* 2. 83-86.

BUSTAMANTE, ENRIQUE & ZALLO, RAMÓN (coords.) (1988) *Las industrias culturales en España. Grupos multimedia y transnacionales*. Madrid: Akal.

CÁNOVAS SÁNCHEZ, FRANCISCO (1992) "Las nuevas medidas para la financiación de la cultura" En VVAA: *Cultura y corporaciones locales*. Madrid: FEMP. 101-113.

CANTALAPIEDRA, FERNANDO (1991) *El teatro español de 1960 a 1975. Estudio socio-económico*. Kassel: Edition Reichenberger.

CARRASCO ARROYO, SALVADOR & KÖSTER, PAU RAUSELL (2001) "La provisión de la cultura en España desde una perspectiva del análisis regional" *ICE Economía de la cultura* 792. 79-92.

CARRÓN, JOSÉ (1988) "La edición de libros: unos pocos elegidos". En Bustamante E. & Zallo, R. (coords.) *Las industrias culturales en España. Grupos multimedia y transnacionales*. Madrid: Akal. 191-225.

CHAMPARNAUD, LUC & TÉBOUL, RENÉ (1987) "Goûts et distinction dans la demande de biens culturels" En Dupuis, Xavier & Rouet, François (eds.), *Économie et culture. Les outils de l'économiste à l'épreuve*. Paris: La Documentation Française. 109-123.

DUPUIS, XAVIER & ROUET, FRANÇOIS (EDS.) (1987) *Économie et culture. Les outils de l'économiste à l'épreuve*. Paris: La Documentation Française.

——— (1987) "L'économie au risque de la culture" En Dupuis, Xavier & Rouet, François (eds.), *Économie et culture. Les outils de l'économiste à l'épreuve*. Paris: La Documentation Française. 13-23.

FREY, BRUNO S. (2003a) "Festivals". En TOWSE, RUTH (ed.) *A handbook of cultural economics*. Cheltenham & Northampton: Edward Elgar Publishing. 232-235.

———(2003b) "Public support". En TOWSE, RUTH (ed.) *A handbook of cultural economics*. Cheltenham & Northampton: Edward Elgar Publishing. 389-398.

FREY, BRUNO S. & POMMEREHNE, WERNER W. (1990) "A comparative institutional analysis in the arts: The theater" En HECHTER, MICHAEL, OPP, KARL-DIETER, WIPPLER, REINHARD (eds.) *Social Institutions. Their Emergence, Maintenance, and Effects*. Berlin, New York: The Gruiter. 171-186.

———(1995) *Musas e mercados. Exploracións na economía da arte*. Santiago: Laiovento.

GARCÍA GRACIA, Mª ISABEL, ENCINAR DEL POZO, Mª ISABEL, MUÑOZ PÉREZ, FÉLIX-FERNANDO (1997) *La Industria de la Cultura y el Ocio en España. Su aportación al PIB*. Madrid: Fundación Autor.

GRAMP, WILLIAM D. (1991) *Arte, inversión y mecenazgo. Un análisis económico del mercado del arte*. Barcelona: Ariel.

GRAY, CHARLES M. (2003) "Participation". En TOWSE, RUTH (ed.) *A handbook of cultural economics*. Cheltenham & Northampton: Edward Elgar Publishing. 356-365.

HANSMANN, HENRY (1981) "Nonprofit Enterprise in the Performing Arts" *The Bell Journal of Economics* 12/2. 341-361.

HEILBRUN, JAMES (2003) "Baumol's cost disease" En TOWSE, RUTH (ed.) *A handbook of cultural economics*. Cheltenham & Northampton: Edward Elgar Publishing. 91-101.

KOTLER, PHILIP & SCHEFF, JOANNE (1997) *Standing Room Only. Strategies for Marketing the Performing Arts*. Boston: Harvard Business School Press.

LASUÉN SANCHO, JOSÉ RAMÓN, GARCÍA GRACIA, MARÍA ISABEL & ZOFÍO PRIETO, JOSÉ LUÍS (2005) *Cultura y economía*. Madrid: Fundación Autor.

NEWMAN, DANNY (1983) *Subscribe Now! Building Arts Audiences through Dynamic Subscription Promotion*. New York: Theatre Communications Group.

THROSBY, DAVID (1999) "Cultural capital". *Journal of Cultural Economics* 23. 3-12.

——— (2001) *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

——— (2003) "Cultural capital". En TOWSE, RUTH (ed.) *A handbook of cultural economics*. Cheltenham & Northampton: Edward Elgar Publishing. 166-169.

TOWSE, RUTH (2003) "Cultural industries". En TOWSE, RUTH (ed.) *A handbook of cultural economics*. Cheltenham & Northampton: Edward Elgar Publishing. 170-176.

TOWSE, RUTH (ed.) (2003) *A handbook of cultural economics*. Cheltenham & Northampton: Edward Elgar Publishing.

ULIBARRI, CARLOS A. (2000) "Rational philanthropy and cultural capital" *Journal of Cultural Economics* 24. 135-146.

VOGEL, HAROLD L. (2001) *La industria de la cultura y el ocio. Un análisis económico*. Madrid: Datautor.

ZALLO, RAMÓN (1988) *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid: Akal.

——— (1992) *El mercado de la cultura. Estructura económica y política de la comunicación*. Donostia: Gakoa Liburuak.

——— (1996) "Industrias y políticas culturales en España". En En Instituto de Estudios del Ocio: *Los desafíos del Ocio*. Bilbao: Universidad de Deusto. 47-77.

d) Xestión, animación, difusión e deseño de proxectos culturais

ANDER-EGG, EZEQUIEL (1989) *La animación y los animadores*. Madrid: Narcea.

——— (1995) *Introducción a la planificación*. Buenos Aires: Lumen.

BEN, J. LUIS (2001) "El festival iberoamericano de teatro de Cádiz: 1986-1995)" En Lluís Bonet, Xavier Castañer & Josep Font (eds.) *Gestión de proyectos culturales. Análisis de casos*. Barcelona: Ariel. 80-98.

BESNARD, PIERRE (1980) *Animateur socioculturel: une profession différente*. Paris: ESF.

——— (1991) *La animación sociocultural*. Barcelona: Paidós.

BONET, LLUÍS, CASTAÑER, XAVIER & FONT, JOSEP (EDS.) (2001) *Gestión de proyectos culturales. Análisis de casos*. Barcelona: Ariel.

BONET, LLUÍS (1996) "A cultura contemporánea, un sector mercantilizado". *Grial* 130. 175-182.

——— (1999) "Evolución y retos de la política cultural en España" *Tablero. Revista del Convenio Andrés Bello* 61. 89-99.

BOUZADA FERNÁNDEZ, XAN (1993) *Escuela, cultura y territorio: lógicas sociales de la implantación y producción de los equipamientos educativos y socioculturales*. [Tese de Doutoramento inédita]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

——— (1994) "Galicia, necesidades e contexto social". En BOUZADA FERNÁNDEZ, XAN & SANTOS CASTROVIEJO, IAGO, *As necesidades no desenvolvimento social de Galicia*. Vigo: Unipro Editorial. 7-60.

——— (1996) "Unha cala no oficio da cultura". *Grial* 130. 183-194.

——— (2000b) "Acción cultural e comunidade: da animación sociocultural ó desenvolvemento comunitario". En Manuel F. Vieites [coord.] *Animación teatral. Teorías, experiencias, materiais*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. 39-51.

——— (2004) "Da relación entre participación e cultura á cultura da participación" En Xan Bouzada [coord.] *Cultura e participación*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. 15-50.

BOUZADA FERNÁNDEZ, XAN [coord.] (2004) *Cultura e participación*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

BÓVEDA LÓPEZ, MARÍA DEL MAR (coord.) (2000) *Gestión patrimonial y desarrollo social*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

CABALLO, BELÉN (2006) "Animación teatral, pedagogía del ocio y tiempo libre" En José A. Caride & Manuel F. Vieites [coords.] *De la educación social a la animación teatral*. Gijón: Ediciones Trea. 205-221.

CABALLO VILLAR, BELÉN & FRAGUELA VALE, RAÚL (coords.) (2005) *A acción municipal no tempo libre*. A Coruña: Deputación da Coruña.

CARASSO, JEAN-GABRIEL (1998) "Médiateurs en chaine". En VVAA: *La médiation théâtrale. Actes du 5º Congrès International de Sociologie du théâtre organisé à Mons (Belgique) mars 1997*. Mons: Lansman & Centre Dramatique Hainuyer – Centre de Sociologie du Théâtre. 27-29.

CARIDE GÓMEZ, JOSÉ ANTONIO (1993) "Diseño de políticas culturales y animación cultural de comunidades humanas". Santos Rego, Miguel Anxo, Agustín Requejo Osorio, Antonio Rodríguez Martínez (eds.) (1993) *Educación para la innovación y la competitividad. Formación y ocupación en el año 2000*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. 301-318.

——— (2000a) "La cultura como construcción social: animación, desarrollo comunitario y patrimonio". En Bóveda López, María del Mar (coord.) *Gestión patrimonial y desarrollo social*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. 35-45.

——— (2000b) "Culturas, animación sociocultural e desenvolvemento comunitario". En Manuel F. Vieites [coord.] *Animación teatral. Teorías, experiencias, materiais*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. 13-38.

——— (2000c) "Modelos teóricos en animación sociocultural". En Manuel F. Vieites [coord.] *Animación teatral. Teorías, experiencias, materiais*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. 53-84.

——— (2006) "Educación social, animación sociocultural y teatro: viejas realidades y nuevos desafíos" En José A. Caride & Manuel F. Vieites [coords.] *De la educación social a la animación teatral*. Gijón: Ediciones Trea. 23-47.

CARIDE, JOSÉ A.; TRILLO, FELIPE & VIEITES, MANUEL F. (2005) *Arte dramática e función docente*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega – Sección de Música e Artes Escénicas.

CARIDE, JOSÉ A. & VIEITES, MANUEL F. [coords.] (2006) *De la educación social a la animación teatral*. Gijón: Ediciones Trea.

CERDÁ HERNÁNDEZ, ROSARIO, CERDÁ HERNÁNDEZ, PILAR & CERDÁ HERNÁNDEZ, Mª ROSA (2005) *Animación cultural*. Barcelona: Editorial Altamar.

CIMARRO, JESÚS F. (1997) *Producción, gestión y distribución del teatro*. Madrid: Fundación Autor.

DELDIME, ROGER (1998) "La médiation, un nouveau défi". En VVAA: *La médiation théâtrale. Actes du 5º Congrès International de Sociologie du théâtre organisé à Mons (Belgique) mars 1997*. Mons: Lansman & Centre Dramatique Hainuyer – Centre de Sociologie du Théâtre. 44-47.

ETXEBERRÍA BALERDI, FÉLIX (1993) "Diseño de políticas culturales y animación cultural de comunicaciones humanas". En Santos Rego, Miguel Anxo, Agustín Requejo Osorio, Antonio Rodríguez Martínez (eds.) *Educación para la innovación y la competitividad. Formación y ocupación en el año 2000*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. 231-270.

FROUFE QUINTAS, SINDO & Mª ÁNGELES SÁNCHEZ CASTAÑO (1990) *Animación sociocultural. Nuevos enfoques*. Salamanca: Amarú Ediciones.

GARCIA, SILVANA (1998) "Production, difussion et public des spectacles à São Paulo". En VVAA: *La médiation théâtrale. Actes du 5º Congrès International de Sociologie du théâtre organisé à Mons (Belgique) mars 1997*. Mons: Lansman & Centre Dramatique Hainuyer – Centre de Sociologie du Théâtre. 70-74.

GIACCHE, PIERGIORGIO (1998) "Au théâtre comme à la guerre". En VVAA: *La médiation théâtrale. Actes du 5º Congrès International de Sociologie du théâtre organisé à Mons (Belgique) mars 1997*. Mons: Lansman & Centre Dramatique Hainuyer – Centre de Sociologie du Théâtre. 75-80.

GOTTHEIL, JULIO & SCHIFFRIN, ADRIANA (1996) *Mediación: una transformación en la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

GOURDON, ANNE-MARIE [coord.] (1986) *Animation, théâtre, société*. Paris: Édicitions du CNRS.

GROSJEAN, ETIENNE (1983) "Animation et participation dans une conjoncture économique défavorable" En Brian Goodey: *Ville et vie culturelle dans les années 80. Rapports et essais provenant du projet des vingt et une villes du Conseil de l'Europe*. Strasbourg: Conseil de l'Europe. 58-68

HERNÁNDEZ DÍAZ, JOSÉ Mª (1997) "Antecedentes y desarrollo histórico de la animación sociocultural en España". En Jaume Trilla [coord.] *Animación sociocultural. Teorías, programas y ámbitos*. Barcelona: Ariel. 61-80.

HOTZ, THÉODOR (1983) "Democratisation et participation: finalité de l'action culturelle des collectivités locales et régionales" En Brian Goodey: *Ville et vie culturelle dans les années 80. Rapports et essais provenant du projet des vingt et une villes du Conseil de l'Europe*. Strasbourg: Conseil de l'Europe. 24-51.

LÓPEZ DE CEBALLOS, PALOMA (1987) *Un método para la investigación-acción participativa*. Madrid: Popular.

MONLEÓN, JOSÉ (1998a) "Le théâtre création, illustration d'un texte et d'une culture". En VVAA: *La médiation théâtrale. Actes du 5º Congrès International de Sociologie du théâtre organisé à Mons (Belgique) mars 1997*. Mons: Lansman & Centre Dramatique Hainuyer – Centre de Sociologie du Théâtre. 122-127.

——— (1998b) "Conclusions". En VVAA: *La médiation théâtrale. Actes du 5º Congrès International de Sociologie du théâtre organisé à Mons (Belgique) mars 1997*. Mons: Lansman & Centre Dramatique Hainuyer – Centre de Sociologie du Théâtre. 249-262.

OYHANARTE, MARTA (1996) "Los nuevos paradigmas y la mediación". En Julio Gottheil & Adriana Schiffrin [comps.]: *Mediación: una transformación en la cultura*. Buenos Aires: Paidós. 17-35.

OTI RÍOS, FRANCISCO (2006) *Xestión de proxectos e produción de espectáculos*. Vigo: Galaxia.

PASSATORE, FRANCO (2000) "A formación do animador teatral". En Manuel F. Vieites [coord.] *Animación teatral. Teorías, experiencias, materiais*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. 237-245.

POSE, HÉCTOR (1999) "Para intervenir en el tiempo libre" En Xan Bouzada (ed.) *Políticas culturales y sociedad democrática*. Barcelona: AESCA. 67-73.

——— (2000) "Espacios, ámbitos e técnicas de intervención en animación teatral". En Manuel F. Vieites [coord.] *Animación teatral. Teorías, experiencias, materiais*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. 201-236.

——— (2005) *A acción cultural nas cidades: realidades e perspectivas das políticas culturais unicipais na Galicia urbana*. Tese de Doutoramento. Universidade da Coruña. [inédita]

PUIG, TONI (1999) "Gestionemos la cultura de la ciudad con los ciudadanos" En Xan Bouzada (ed.) *Políticas culturales y sociedad democrática*. Barcelona: AESCA. 29-49.

——— (2003) *La comunicación municipal cómplice con los ciudadanos. Somos una marca de servicios pública con propuestas innovadoras y un estilo entusiasta*. Barcelona: Paidós.

——— (2004) *Se acabó la diversión. Ideas y gestión para la cultura que crea y sostiene ciudadanía*. Buenos Aires: Paidós.

ROSELLÓ CEREZUELA, DAVID (2004) *Diseño y evaluación de proyectos culturales*. Barcelona: Ariel.

SALAS LARRAZÁBAL, MARÍA (1997) "La figura y la formación del animador sociocultural". En Jaume Trilla [coord.], *Animación sociocultural. Teorías, programas y ámbitos*. Barcelona: Ariel. 121-133.

SANTOS REGO, MIGUEL ANXO, AGUSTÍN REQUEJO OSORIO, ANTONIO RODRÍGUEZ MARTÍNEZ (eds.) (1993) *Educación para la innovación y la competitividad. Formación y ocupación en el año 2000*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

SIX, JEAN-FRANÇOIS (1997) *Dinámica de la mediación*. Barcelona: Paidós.

SKOK, VLADIMIR (1994) "Introduction" En VVAA, *Participation à la vie culturelle en Europe. Tendances, stratégies et défis. Table ronde de Moscou 1991*. Paris: Circle, Conseil de l'Europe. 9-20.

TRILLA BERNET, JAUME (1993) "Las políticas culturales y las políticas educativas". En Santos Rego, Miguel Anxo, Agustín Requejo Osorio, Antonio Rodríguez Martínez (eds.) *Educación para la*

innovación y la competitividad. Formación y ocupación en el año 2000. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. 271-299.

——— (1997) "Concepto, discurso y universo de la Animación Sociocultural". En Jaume Trilla [coord.] *Animación Sociocultural: teorías, programas y ámbitos*. Barcelona: Ariel. 13-39.

TRILLA, JAUME [coord.] (1997) *Animación sociocultural: teorías, programas y ámbitos*. Barcelona: Ariel.

ÚCAR MARTÍNEZ, XAVIER (1992) *La animación sociocultural*. Barcelona: CEAC.

——— (2000) "A animación teatral: concepto, situación actual e perspectivas" En Manuel F. Vieites [coord.] *Animación teatral. Teorías, experiencias, materiais*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. 85-132.

——— (2006) "Los teatros de la animación teatral desde una perspectiva socioeducativa" En José A. Caride & Manuel F. Vieites [coords.] *De la educación social a la animación teatral*. Gijón: Ediciones Trea. 119-151.

VALLE, ANTONIO DEL (1972) *La animación social y la cultura*. Madrid: Marsiega.

VENTOSA PÉREZ, VÍCTOR J. (1990) *Animación Teatral. Teoría, metodología y práctica*. Madrid: Popular.

——— (1993) *Fuentes de la Animación Sociocultural en Europa*. Madrid: Popular.

——— (1999) "Acción cultural y participación" En Xan Bouzada (ed.) *Políticas culturales y sociedad democrática*. Barcelona: AESCA.61-66.

——— (2000a) "Acción cultural nos Concellos". En BOUZADA FERNÁNDEZ, XAN [coord.] *Cultura e Concellos: as estratexias da promoción cultural no ámbito local*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.13-20.

——— (2000b) "Teatro, cultura e animación". En Manuel F. Vieites [coord.] *Animación teatral. Teorías, experiencias, materiais*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. 133-145.

——— (2006a) "De la animación sociocultural a la animación teatral (un camino de ida y vuelta)" En José A. Caride & Manuel F. Vieites [coords.] *De la educación social a la animación teatral*. Gijón: Ediciones Trea. 99-118.

——— (2006b) "Tiempos, espacios y públicos en animación teatral" En José A. Caride & Manuel F. Vieites [coords.] *De la educación social a la animación teatral*. Gijón: Ediciones Trea. 225-252.

VIEITES, MANUEL F. (2000a) "Fontes, finalidades, tipoloxías e obxectivos en animación teatral. Algúns elementos dispersos para construír unha teoría da animación teatral". En Manuel F. Vieites [coord.] *Animación teatral. Teorías, experiencias, materiais*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. 147-199.

——— (2000b) "Competencias, cualificación e formación inicial en animación teatral". En Manuel F. Vieites [coord.] *Animación teatral. Teorías, experiencias, materiais*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. 247-290.

——— (2000c) "Concepto, funcións e tipoloxías no teatro afeccionado. Argumentos para un debate" En Manuel F. Vieites [coord.] *Animación teatral. Teorías, experiencias, materiais*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. 343-382.

——— (2006a) "Teatro y educación social. Perspectiva histórica". En José A. Caride & Manuel F. Vieites [coords.] *De la educación social a la animación teatral*. Gijón: Ediciones Trea. 49-98.

——— (2006b) "Teorías y teoría de la animación teatral". En José A. Caride & Manuel F. Vieites [coords.] *De la educación social a la animación teatral*. Gijón: Ediciones Trea. 154-203.

VIEITES, MANUEL F. [COORD.] (2000) *Animación teatral. Teorías, experiencias, materiais*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

VIEITES, MANUEL F. & POSE, HÉCTOR (2006) "Perfil formativo y desarrollo profesional en animación teatral". En José A. Caride & Manuel F. Vieites [coords.] *De la educación social a la animación teatral*. Gijón: Ediciones Trea. 305-338.

VARIOS AUTORES (1998) *La médiation théâtrale. Actes du 5º Congrès international de Sociologie du théâtre organisé à Mons (Belgique) mars 1997*. Mons: Lansman & Centre Dramatique Hainuyer – Centre de Sociologie du Théâtre.

e) Crítica e teorías da literatura e do teatro

ABUÍN GONZÁLEZ, ÁNGEL (1997) *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Santiago: Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela.

——— (2004) "Teatro e identidad: el caso de los teatros nacionales en la Península Ibérica". En Abuín González, Anxo & Tarrío, Anxo (eds.) *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da Península Ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. 253-278.

ABUÍN GONZÁLEZ, ANXO & TARRÍO, ANXO (eds.) (2004) *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da Península Ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

AGUILERA SASTRE, JUAN (2002) *El debate sobre el teatro nacional en España (1900-1939): Ideología y estética*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.

BARTHES, ROLAND (1957) *Mithologies*. Paris: Éditions du Seuil.

——— (1965) "Témoignage sur le théâtre". *Esprit,* mai 1965.
BENET, TONY (1990) *Outside literature*. London: Routledge.
BENNET, SUSAN (1990) *Theatre Audiences*. London: Routledge.
——— (2005) "Theatre/Tourism" *Theatre Journal* 57. 407-428.
BERGMAN, CHAD ERIC (2001) "Two Languages, One Theatre: Cultural Liminality at Lilla Teatern". En MÄKINEN, HELKA, WILMER, S. E. & WORTHEN, W. B. (eds.) *Theatre, history, and National Identities*. Helsinki: Helsinki University Printing House. 183-200.
BERMÚDEZ, SILVIA, CORTIJO OCAÑA, ANTONIO & MCGOVERN, TIMOTHY (eds.) (2002) *From stateless nations to postnational Spain / De naciones sin Estado a la España postnacional*. Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
BÜRGER, PETER (1983) "Literary institution and modernization" *Poetics* 12. 419-433.
——— (1986) "The Institution of 'Art' as a Category in the Sociology of Literature" *Cultural Critique* 2. 5-33.
CABRERA, MARÍA DOLORES & FREIXANES, VÍCTOR (2003) "Algunhas reflexións arredor do libro galego" *Grial* 160. 136-143.
CABRERA IGLESIAS, MARÍA DOLORES [COMP.] (1990) *O mundo editorial galego. Revisión dunha década (1978-1988)*. Vigo: Concello de Vigo.
CASANOVA, PASCALE (2001) *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama.
CASAS, ARTURO (2002) "A teoría crítica da cultura e a planificación dos estudos socioculturais (Para ler González-Millán)" *Anuario de estudios literarios galegos 2002*. 29-38.
——— (2003) "Sistema interliterario y planificación historiográfica a propósito del espacio geocultural ibérico" *Interliteraria* 8. 68-97.
——— (2004) "Catro modelos para a nova Historia literaria comparada. Unha aproximación epistemolóxica" En Abuín González, Anxo & Tarrío, Anxo (eds.) *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da Península Ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. 47-71.
CASTELLÓN, ANTONIO (1994) *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*. Madrid: Ediciones Endymion.
COPEAU, JACQUES (1936) "Revalorización del teatro" En *La Nación*, 26 de abril de 1936.
——— (1941) *Le théâtre populaire*. Paris: PUF.
——— (2002) *Hay que rehacerlo todo. Escritos sobre el teatro*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
DIMAGGIO, PAUL & STENBERG, KRISTEN (1985) "Why do some theatres innovate more than others? An empirical analysis" *Poetics* 14. 107-122.

DIXON, RICHARD K. (1980) "The Decentralized Theatre in France" *The French Review* 54/2. 231-238.

DONAHUE, THOMAS J. (1991) "Mnouchkine, Vilar and Copeau: Popular Theatre and Paradox" *Modern Language Studies* 21/4. 31-42.

DUBOIS, JACQUES (2000) "Pierre Bourdieu and Literature" *SubStance* 93. 84-102.

DUBOIS, JACQUES & DURAND, PASCAL (1988) "Champ littéraire et classes de textes" *Littérature* 70. 5-71-

ELAM, KEIR (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*. London & New York: Methuen.

ELLIS, JOHN M. (1988) *Teoría de la crítica literaria. Análisis lógico*. Madrid: Taurus.

EVEN-ZOHAR, ITAMAR (1990a) "Polysystem Theory". *Polisystem Studies*, número monográfico de *Poetics Today* 11: 1. 9-26.

——— (1990b) "The 'literary system'" *Polisystem Studies*, número monográfico de *Poetics Today* 11: 1. 27-44.

——— (1996) "The Role of Literature in the Making of the Nations of Europe: a Socio-Semiotic Study" *Applied Semiotics / Sémiotique Appliquée* 1:1. 39-59.

——— (2000) "La fabricación de repertorios, supervivencia y éxito dentro de las condiciones de heterogeneidad" http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/rep-exito.htm.

FIGUEROA, ANTÓN (1988) *Diglosia e texto*. Vigo: Xerais.

——— (1994) "Literatura, sistema e lectura" *Anuario de estudios literarios galegos 1994*. 97-107.

——— (1996) *Lecturas alleas*. Santiago: Sotelo Blanco.

——— (2001) *Nación, literatura, identidade. Comunicación literaria e campos sociais en Galicia*. Vigo: Xerais.

———(2002) "Literaturas minoritarias: autonomía e relacións interliterarias" *Anuario de estudios literarios galegos 2002*. 55-67.

FIGUEROA, ANTÓN & GONZÁLEZ-MILLÁN, XOÁN (1997) *Communication Littéraire et Culture en Galice*. Paris: L'Harmattan.

FISCHER-LICHTE, ERIKA (2004) "Some Critical Remarks on Theatre Historiography". En S. E. WILMER (ed.) *Writing & Rewriting National Theatre Histories*. Iowa: University of Iowa Press. 1- 16.

FISHER, DAVID JAMES (1977a) "The origins of the French Popular Theatre" *Journal of Contemporary History*, 12/3. 461-497.

——— (1977b) "Romain Rolland and the French People's Theatre" *The Drama Review* 21/1. 75-90.

FLOR, FERNANDO R. DE LA (2003) "Del Barroco a la Posmodernidad: arqueología de la sociedad del espectáculo", en VACA LORENZO, ÁNGEL (ed.) *Fiesta, juego y ocio en la historia. XIV Jornadas de Estudios Históricos organizadas por el Departamento de Hisotira Medieval, Moderna*

y Contemporánea. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003. 125-145.

FREITAS, EDUARDO DE, CASANOVA, JOSÉ LUIS & ALMEIDA ALVES, NUNO DE (1997) *Hábitos de Leitura. Um Inquérito à População Portuguesa*. Lisboa: Dom Quixote.

GEORGE, JOÃO PEDRO (2002) *O meio literário português (1960-1998)* Algés: Difusão Editorial, S.A.

GONTARD, DENIS (1973) *La décentralisation théâtrale en France. 1895-1952*. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur.

GONZÁLEZ-MILLÁN, XOÁN (1991) *Silencio, parodia e subversión. Cinco ensaios sobre narrativa galega contemporánea*. Vigo: Xerais.

——— (1994a) *Literatura e sociedade en Galicia (1975-1990)*. Vigo: Xerais.

——— (1994b) "Do nacionalismo literario a unha literatura nacional. Hpóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega" *Anuario de estudios literarios galegos* 1994. 67-81.

——— (1997) "L'enjeu du système littéraire en Galice". En FIGUEROA, ANTÓN & GONZÁLEZ-MILLÁN, XOÁN, *Communication Littéraire et Culture en Galice*. Paris: L'Harmattan. 89-181.

——— (1998) "A reconfiguración do espacio literario galego actual: transforamcións e desafíos". En Vieites, Manuel F. [ed.] *Do Novo Teatro á Nova Dramaturxia (1965-1995)*. Vigo: Xerais. 15-32.

——— (2000) *Resistencia cultural e diferencia histórica*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.

——— (2002) "As imaxes emerxentes dunha cultura pública galega: dificultades e desafíos" *Letras Peninsulares. Fall 2002*. 251-268.

——— (2002) "Nacionalismo literario y teoría del campo literario: la experiencia gallega de las últimas décadas". En BERMÚDEZ, SILVIA, CORTIJO OCAÑA, ANTONIO & MCGOVERN, TIMOTHY (eds.) *From stateless nations to postnational Spain / De naciones sin Estado a la España postnacional*. Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

GOURDON, ANNE-MARIE (1982) *Théâtre, public, perception*. Paris: Centre National de Scientifique.

HALLBERG, ROBERT VON (ed.) (1984) *Canons*. Chicago & London: The University of Chicago Press

HERRERAS, ENRIQUE (2004) *Interés públic o interés del públic? Reflexions sobre programació teatral i repertori*. Alzira: Edicions Bromera.

HERRNESTEIN SMITH, BARBARA (1983) "Contingencies of Value" *Critical Inquiry* 10. 1-35.

HORMIGÓN, JUAN ANTONIO (1974) *Teatro, realismo y cultura de masas*. Madrid: Ediciones de Bolsillo.

HUERTAS VÁZQUEZ, EDUARDO (1988) *La política cultural de la segunda república española*. Madrid: Ministerio de Cultura.

——— (1992) "Proyectos oficiales de reforma teatral de la II República". En Dru Dougherty & Mª Francisca Vilches de Frutos [coords. & eds.] *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)* Madrid: CSIC, Fundación Federico García Lorca, Tabacalera S.A. 401-414.

IGLESIAS SANTOS, MONTSERRAT (1997) *La lógica del campo literario y el problema del canon*. Valencia: Episteme.

IGLESIAS SANTOS, MONTSERRAT [comp.] (1999) *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco.

KERSHAW, BAZ (1999) *The radical in performance. Between Brecht and Baudrillard*. London & New York: Routledge.

KERMODE, FRANK (1987) *Forms of Attention*. Chicago: The University of Chicago Press.

KOWZAN, TADEUSZ (1992) *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus.

——— (1997) *El signo y el teatro*. Madrid: Arco.

KRUGER, LOREN (1987) "'Our National House': The Ideology of the National Theatre of Great Britain". *Theatre Journal* 39/1. 35-50.

KRUPAT, ARNOLD (1984) "Native American Literature and the Canon". En ROBERT VON HALLBERG (ed.) *Canons*. Chicago & London: The University of Chicago Press. 309-335.

LOTMAN, IURI M. (1996) *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Cátedra.

——— (1998a) *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra.

——— (1998b) *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.

——— (2001) *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. New York: Tauris.

MCCONACHIE, BRUCE (2001) "Social Practices and the Nation-State: Paradigms for Writing National Theatre History" En MÄKINEN, HELKA, WILMER, S. E. & WORTHEN, W. B. (eds.) *Theatre, history, and National Identities*. Helsinki: Helsinki University Printing House. 119-139.

MÄKINEN, HELKA, WILMER, S. E. & WORTHEN, W. B. (eds.) (2001) *Theatre, history, and National Identities*. Helsinki: Helsinki University Printing House.

MARINIS, MARCO DE (1982) *Semiotica del teatro. L'analise testuale dello spettacolo*. Milano: Bompiani.

——— (1984) "L'Experienza dello spettatore: fondamenti per una semiotica della ricezione teatrale". En *Documenti di Lavoro*. Urbino: Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica.

MORET, XAVIER (2002) *Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939-1975*. Barcelona: Destino.

NOOY, W. DE (1988) "Gentlemen of the Jury... The Features of Experts Awarding Literary Prizes" *Poetics* 17. 531-545.

——— (1991) "Social networks and classification in literature" *Poetics* 20. 507-537.

PAVIS, PATRICE (1985) *Voix et images de la scène. Vers une sémiologie de la réception*. Lille: Presses Universitaires de Lille.

——— (1990) *Le théatre au croisement des cultures*. Paris: José Corti.

——— (1996) *L'Analise des spectacles*. Paris: Nathan

PEETERS, FRANK (2004) "Rewriting a National Theatre History in a Bilingual Contry. The Case of Belgium" En S. E. WILMER (ed.) *Writing & Rewriting National Theatre Histories*. Iowa: University of Iowa Press. 88-

PISCATOR, ERWIN (2001) *El teatro político y otros materiales*. Guipúzcoa: Hiru.

PRUNER, MICHEL (2000) *La fabrique du théâtre*. Paris: Nathan.

PRZYCHODZEN, JANUSZ (2001) *Vie et mort du théâtre au Québec. Introduction à une théâtritude*. Paris, Canada, Hongrie, Italie: L'Harmatan.

RIQUER, ISABEL DE, E. LOSADA & HELENA GONZÁLEZ (EDS.) (2000) *Profesor Basilio Losada. Ensinar a pensar con liberdade e risco*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

ROBERT, LUCIE (1989) *L'institution du littéraire au Québec*. Québec: Les Presses de L'Université Laval.

ROIG RECHOU, BLANCA ANA [COORD.] (2006) *Informes de literatura*. www.cirp.es

ROLLAND, ROMAIN (2003) *Le Théâtre du Peuple*. Paris: Éditions Complexes.

SAPIRO, GISÈLE (2002) "The structure of the French literary field during the German Occupation (1940-1944): a multiple correspondence analysis" *Poetics* 30. 387-402.

——— (2003a) "The literary field between the state and the market" *Poetics* 31. 441-464.

——— (2003b) "Forms of politicization in the French literary field" *Theory and Society* 32. 633-652.

SARRAZAC, JEAN-PIERRE (2000) *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*. Paris: Circé.

SAUTER, WILLMAR (2004) "Theatre Historiography. General Problems, Swedish Perspectives". En S. E. WILMER (ed.) *Writing & Rewriting National Theatre Histories*. Iowa: University of Iowa Press. 29-46.

SCHECHNER, RICHARD (1982a) *The End of Humanism. Writings on Performance*. New York: Performing Arts Journal Publications.

——— (1982b) "Intercultural Performance: 'An Introduction'" *The Drama Review* 26/2. 3-4.

SCHLATTER, JAMES F. (1999) "En Garde Arts: New York's New Public Theatre" *Journal of Performance and Art* 21. 1-10.

SCHMIDT, SIEGFRIED (1983) "The empirical science of literarure esl.: a new paradigm" *Poetics* 12. 19-34.

——— (1990) *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*. Madrid: Taurus.

SHEFFY, RAKEFET (1990) "The Concept of Canonicity in Polisystem Theory" *Poetics Today* 11: 3. 511-522.

SINGLETON, BRIAN (2000) "Challenging Myth and Tradition: National / Cultural Identity and the Irish Theatrical Canon" *Modern Drama* 43. 254-265.

SULLÀ, ENRIC (1998) "El debate sobre el canon literario". En Enric Sullà [comp.] *El canon literario*. Madrid: Arco. 11-34.

SULLÀ, ENRIC [comp.] (1998) *El canon literario*. Madrid: Arco.

TARRÍO VARELA, ANXO (2004) "Identidade literaria e referentes interliterarios. Algunhas consideracións a propósito da literatura galega" En Abuín González, Anxo & Tarrío, Anxo (eds.) *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da Península Ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. 445-459.

TAYLOR, DIANA (1991) "Transculturating Transculturation". *Performing Arts Journal* 13: 2. 90-104.

TODOROV, TZVETAN (ed.) (2001) *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Paris: Seuil.

TYNIANOV, IURI (2001) "De l'évolution littéraire". En TZVETAN TODOROV (ed.) *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Paris: Seuil. 122-139.

ÜBERSFELD, ANNE (1989) *L'École du spectateur. Lire le théâtre II*. Paris: Éditions Sociales.

VAN REES, C. J. (1983) "How a literary work becomes a masterpiece: on the threefold selection practised by literary criticism" *Poetics* 12. 397-417.

——— (1997) "How reviewers reach consensus on the value of literary works" *Poetics* 16. 275-294.

VARIOS AUTORES (2001) *Theatre and Politics in the Twentieth Century*. Alabama: The University of Alabama Press.

VEINSTEIN, ANDRÉ (1959) *La mise en scene théâtrale et sa condition esthetique*. Paris: Flammarion.

VERDAASDONK, H. (1983) "Social and economic factors in the attribution of literary quality" *Poetics* 12. 383-395.

VERDAASDONK, H. & VAN REES, C. J. (1991) "The dynamics of choice behavior towards books: The role of cultural products in cultural behavior". *Poetics* 20. 421-437.

VERDUGO MALTÉS, ROSA MARÍA (1998) *A industria editorial en Galicia*. A Coruña: Laiovento.

VIALA, ALAIN (1988) "Effets de champ, effets de prisme" *Littérature* 70. 64-71.

VIEITES, MANUEL F. (2002) "Unha cidade para o teatro. A organización teatral nos Estados Unidos de América: as compañías residentes. Propostas de descentralización, democratización cultural e vertebración teatral". *Anuario Galego de Estudios Teatrais 2001*. 119-159.

——— (2004) *O teatro*. Vigo: Galaxia

——— (2006c) "Una política teatral en democracia. Aspectos básicos". En José A. Caride & Manuel F. Vieites [coords.] *De la educación social a la animación teatral*. Gijón: Ediciones Trea. 511-555.

VILAR, JEAN (1986) *Le théâtre, service public, et autres textes*. Paris: Gallimard.

VILAVEDRA, DOLORES (2000b) "¿Unha literatura para un pobo ou un pobo para unha literatura?" En *Sobre narrativa galega contemporánea*. Vigo: Galaxia. 11-18.

——— (2000c) "A narrativa galega hoxe". En *Sobre narrativa galega contemporánea*. Vigo: Galaxia. 19-26.

——— (2000d) "O discurso metaliterario galego nos 80 e nos 90". En *Sobre narrativa galega contemporánea*. Vigo: Galaxia. 27-43.

——— (2007) "O lector galego, ¿un proxecto de futuro? *Grial* 174. 134-139.

VILAVEDRA, DOLORES [COORD.] (2004) *Diccionario da Literatura Galega IV. Termos e institucións literarias*. Vigo: Galaxia.

VILLEGAS, JUAN (2002) "De textos dramáticos, teatrais e espectaculares: o status do texto literario nos estudos teatrais" *Anuario Galego de Estudos Teatrais* 2001. 35-49.

WILMER, S. E. (ed.) (2004) *Writing and Rewriting National Theatre Histories*. Iowa: University of Iowa Press.

WILMER, S. E. (2004) "On Writing National Theatre Histories". En S. E. WILMER (ed.) *Writing & Rewriting National Theatre Histories*. Iowa: University of Iowa Press. 17-

ZATLIN BORING, PHYLLIS (1980) "Theatre in Madrid: The Difficult Transition to Democracy" *Theatre Journal* 32/4. 459-474.

f) A vida teatral en Galicia

ABUÍN GONZÁLEZ, ANXO (ed.) (2002) *Teatro, cerimonia e xogo. A traxectoria teatral, literaria e cinematográfica de Euloxio R. Ruibal*. Lugo: Tris-Tram.

ANÓNIMO (1990) "O programa do CDG para 1990" *Boletín da Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena de Galicia* 1. [sen paxinación]

ASOCIACIÓN DE ACTORES, DIRECTORES E TÉCNICOS DE ESCENA (1990) *Necesidade dunha Política Teatral*. Santiago: AADTEG.

ASOCIACIÓN DE ACTORES E ACTRICES DE GALICIA (2006) *Cidadanía e teatro. Encontro do teatro galego. Xornadas celebradas o 21 e 22 de novembro de 2005 no Consello da Cultura Galega*. Santiago: Escaramuza.

——— (2007) *II Xornadas Cidadanía e Teatro. Teatro e Acción social. Compostela, 20 e 21 de novembro de 2006*. Santiago: Escaramuza.

ADE TEATRO (2006) "¿Un nuevo ciclo para el teatro gallego? Entrevista con Miguel Ángel Martín Fernández, gerente del IGAEM" *ADE Teatro* 112. 184-191.

ALONSO, EDUARDO (1980) "Nombres, cifras y derroteros (del teatro gallego)" *Pipirijaina* 15. 7-11.

——— (1981) "Unha Asociación Profesional para os Teatreiros" *Don Saturio* 2. 2-4.

——— (1991) "Unha política teatral: estructurar teatralmente Galicia". En *Primeiro encontro do teatro profesional*. Santiago: Permuy. 57-78.

——— (1997a) "Producción e distribución: situación, perspectivas e alternativas." *Ensaio* 1. 45-49.

——— (1997b) "Teatro e sociedade en Galicia" *Ensaio* 1. 102-103.

——— (1999) "Teatro e recursos financeiros" *Ensaio* 2. 78-82.

——— (2001a) "Consideracións básicas sobre as compañías residentes" En Vieites, Manuel F. [coord.] *Galicia e a residencia teatral. Compañías residentes e regularización do tecido teatral*. Santiago: Consello da Cultura Galega. 127-133.

——— (2001b) "Residencia teatral e estatuto profesional". En Vieites, Manuel F. [coord.] *Galicia e a residencia teatral. Compañías residentes e regularización do tecido teatral*. Santiago: Consello da Cultura Galega. 163-169.

——— (2006) "De cómo nos metimos en este embolado" ADE Teatro 112. 115-120.

ÁLVAREZ POUSA, LUÍS (1984) "¡Viva o teatro!" *Entregas de comunicación cultural* 1. 3.

——— (2002) "A cultura nos medios: vicios de calendario e outros vicios" Conferencia lida no Encontro *A información cultural en Galicia: algunhas ideas para un cambio*. Consello da Cultura Galega, 30 de abril de 2002. [inédito]

BISCAÍNHO FERNANDES, CARLOS CAETANO (2007) *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*. Santiago: Laiovento.

BLANCO AMOR, EDUARDO (1993) "Documentos do Teatro Popular Galego", en Luís Pérez Rodríguez [ed.] *Catro pezas inéditas do eteatro de eduardo Blanco-Amor*. Sada: Ediciós do Castro.

BLANCO EPIFANIO, ALFONSO (1991) "Cara a un circuíto estable para o teatro en Galicia". En VV.AA. *I Encontro do teatro profesional.* Santiago: Permuy. 43-46.

CARBALLO CALERO, RICARDO (2000) *Escritos sobre teatro.* A Coruña: Biblioteca – Arquivo Francisco Pillado Mayor.

CASTRO GARCÍA, SILVANA [ED.] (2005) *Documentos para a Historia do Teatro Galego (1919-1924).* A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor.

CENTRO DRAMÁTICO GALEGO (1986) *Centro Dramático Galego. Os vinte primeiros meses. Maio 1984/Decembro 1985*. Santiago: Xunta de Galicia.

CERMEÑO, XOSÉ (1993) "Álvaro Cunqueiro, esperanzas e desesperanzas dun dramaturgo" En vvaa *Álvaro Cunqueiro. Actas do Congreso celebrado en Monodeñdo entre os días 9 e 13 de setembro de 1991*. Santiago: Xunta de Galicia. 471-477.

DANS, RAÚL (2004) *Confesións dun practicante. As aventuras dun dramaturgo en Galicia*. Lugo: Tris Tram.

FERNÁNDEZ, SANTIAGO (2000) "Grupo do Conservatorio Profesional de Música e Declamación da Coruña" *Casahamlet* 2. 30-31.

FERNÁNDEZ CASTRO, XOSÉ MANUEL (2007) "Os tempos de Ribadavia" En Manuel F. Vieites [coord.] *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego*. Vigo: ESAD. 147-163.

FERNÁNEZ VICENTE, LUCIANO (1998) "Animación e programación en Narón" *Ensaio* 2. 125-126.

FORO DE SADA (2004) "Informe e reflexións do Foro Teatral de Sada en torno á Rede Galega de Teatros" *Revista Galega de Teatro* 41. 3-19.

GÓMEZ, LUMA & ALONSO, EDUARDO (1997a) "Unha política teatral, please. Co Bloque Nacionalista Galego". *Teatro do Noroeste* 2. 31-47.

——— (1997b) "Unha política teatral, please. Co Partido dos Socialistas de Galicia (PSOE)". *Teatro do Noroeste* 2. 49-63.

GONZÁLEZ, AVELINO (1998) "O oficio do actor en Galicia" *Ensaio* 2. 105-107.

——— (2006) "La AADTEG y otros casos" En *ADE* 112. 250-252.

GUEDE OLIVA, MANUEL (1992) *Proxecto refundacional para o Centro Dramático Galego. Por unha transición radical* [inédito].

——— (1997) "Teatro e sociedade". *Ensaio* 1. 95-97.

HORMIGÓN, JUAN ANTONIO (2006) "El teatro en Galicia" *ADE Teatro* 112. 20-21.

ÍNSUA, EMILIO XOSÉ (2007) "O teatro galego desde a estrea de *A fonte do xuramento* ao fatídico 1936" En Manuel F. Vieites [coord.] *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego*. Vigo: ESAD. 67-80.

LAGO, XULIO (1991) "Síntomas dunha doenza". En VV.AA. *I Encontro do teatro profesional.* Santiago: Permuy. 47-54.

——— (1997) "Algunhas reflexións para un tempo de milagres" *Ensaio* 1. 98-101.

——— (1998) "Itinerancia e residencia" *Ensaio* 2. 137-140.

LAMAPEREIRA, ANTÓN (2003) "O teatro amador na Galiza. A semente e a resistência" *Setepalcos* 4. 68-73.

LAMAPEREIRA, ANTÓN & RIOBÓ, PEDRO P. (2004) "Entrevista a Luís Álvarez Pousa". *Revista Galega de Teatro* 39. 6-15.

LÓPEZ CARBAJALES, VÍCTOR (2006) "Programación teatral. Teatros, circuitos y salas alternativas". En *ADE* 112. 210-216.

——— (2007) "A exhibición teatral en Galicia". En Manuel F. Vieites [coord.] *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego*. Vigo: ESAD. 353-370.

LÓPEZ SILVA, INMACULADA (2002a) "Crítica, críticos e teatro en Galicia (The show *tries* to go on)" *Revista Galega de Teatro* 28. 32-43

——— (2002b) "Roberto Vidal Bolaño no sistema teatral galego. O traballo coma autor e director do CDG". En Vilariño, Teresa & Becerra, Carmen [eds.] *Roberto Vidal Bolaño, escritor escénico*. Lugo: Tris-Tram, 2002. 37-62.

——— (2003) "Escritoras e personaxes, directoras e actrices. As mulleres no teatro galego contemporáneo" En VIII Congreso Internacional de Estudios Galegos. [Conferencia Inédita]

——— (2004a) *Teatro e canonización. A crítica teatral na prensa periódica galega (1990-2000)*. Lugo: Tris Tram.

——— (2004b) "O Centro Dramático Galego, coma o gas, a auga ou a electricidade". *Grial* 162. 116-123.

——— (2004c) "O Centro Dramático Galego, desde dentro. Cuestionario aos directores do CDG (1984-2004)" *Revista Galega de Teatro* 39. 16-27.

——— (2005a) "Ramón de Valenzuela e o teatro: exilio escénico en Bos Aires". *Anuario de estudios literarios galegos 2003*. 28-41

——— (2005b) "Salas de teatro en cidades". *Revista Galega de Teatro* 42. 6-15.

——— (2006a) "Galicia, instituciones culturales y teatro. Descripción de un servicio público en precario". *Gestos* 41. 59-84.

——— (2006b) "La crítica teatral o cómo ahogarse en contextos periféricos". *ADE Teatro* 112. 264-272.

——— (2006c) "Información e crítica teatral" En Manuel F. Vieites [coord.] *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego*. Vigo: esad. 403-413.

——— (2007a) "El sistema teatral gallego" *Estreno*. [no prelo]

LÓPEZ SILVA, INMACULADA & VILAVEDRA, DOLORES (2002) *Un Abrente teatral. As Mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia*. Vigo: Galaxia.

LOURENZO, MANUEL & PILLADO MAYOR, FRANCISCO (1987) *Dicionário do Teatro Galego (1671-1985)*. Santiago: Sotelo Blanco.

MARINHAS DEL VALLE, JENARO (2006) *Obra Dramática Completa*. A Coruña: Espiral Maior.

OGANDO, IOLANDA (2003) "Três eram três... grandes no teatro galego" *Setepalcos* 4. 24-31.

——— (2007) "A formación e a investigación teatral en Galicia" En Manuel F. Vieites [coord.] *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego*. Vigo: ESAD. 319-334.

PASCUAL, ROBERTO (2007a) "O teatro nos tempos da ditadura". En Manuel F. Vieites [coord.] *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego*. Vigo: ESAD. 131-145.

——— (2007b) "O teatro galego na actualidade". En Manuel F. Vieites [coord.] *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego*. Vigo: ESAD. 223-239.

——— (2007c) "O teatro na universidade". En Manuel F. Vieites [coord.] *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego*. Vigo: ESAD. 283-295.

PATIÑO, BALTASAR (1998) "As salas alternativas" *Ensaio* 2. 119-120.

PAZ GAGO, CHEMA (1998) "Tendencias do teatro galego actual." *Ensaio* 2. 21-29.

——— (2003) "Teatro do poder, poder do teatro. O Centro Dramático Galego, quase duas décadas" *Setepalcos* 4. 57-59.

PAZÓ, CÁNDIDO (1997) "Poeta de compañía. Confesión de parte." *Ensaio* 1. 28-29.

——— (1998) "O afianzamento do oficio do actor e a compañía residente." *Ensaio* 2. 101-102

——— (2001) "Itinerancia e estabilidade. A regularización do tecido teatral". En En Vieites, Manuel F. [coord.] *Galicia e a residencia teatral. Compañías residentes e regularización do tecido teatral*. Santiago: Consello da Cultura Galega. 135-137.

PAZOS VARELA, XOSÉ M. (1991) "O teatro galego na encrucillada (Apuntes cara a unha posible estructuración coa axuda —e o permiso— das dierentes administracións" En VVAA, *Primeiro Encontro do Teatro Profesional*. Santiago: Permuy. 85-91.

——— (1997a) "Teatro e acción institucional" *Ensaio* 1. 58-60.

——— (1997b) "O teatro afeccionado: situación e perspectivas" En Manuel F. Vieites [coord.] *Teoría e técnica teatral*. Santiago de Compostela: Laiovento. 96-103.

——— (2006) "Aficionados y profesionales: El largo camino hacia la profesionalización" En *ADE* 112. 253-255.

PÉREZ BELLO, MANUEL (1991) "Entrevista con Álvaro Cunqueiro" *Grial* 110. 199-208.

PÉREZ RODRÍGUEZ, LUÍS [ed.] (1993) *Catro pezas inéditas do teatro de eduardo Blanco-Amor*. Sada: Ediciós do Castro.

POSE, HÉCTOR (2006) "Las políticas culturales en las ciudades gallegas: el teatro" En *ADE TEATRO* 112. 192-197.

PREGO CABEZA, SANTIAGO (2007) "Os oficios teatrais" En Manuel F. Vieites [coord.] *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego*. Vigo: ESAD. 335-351.

QUINTÁNS SUÁREZ, MANUEL (1994) "Os Cadernos da E.D.G. unha escola aberta" *Cadernos da Escola Dramática Galega* 101.

RABUNHAL, HENRIQUE (1994) *Textos e contextos do teatro galego. 1671-1937*. Santiago de Compostela: Laiovento.

RIOBÓ, PEDRO PABLO (1999) *O teatro galego contemporáneo (1936-1996)*. A Coruña: Universidade da Coruña.

——— (2004a) "Falamos con Eduardo Alonso" *Revista Galega de Teatro* 37. 5-10.

——— (2004b) "Falamos con Xulio Lago" *Revista Galega de Teatro* 37. 11-19.

——— (2006) "Otros teatros: de la escuela a las asociaciones. El teatro no profesional" En *ADE* 112. 259-263.

——— (2007) "O teatro escolar e afeccionado" En Manuel F. Vieites [coord.] *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego*. Vigo: ESAD. 259-281.

RON, XESÚS (1998) "Nasa: a Nave de Servicios Artísticos" *Ensaio* 2. 129-130.

RUIBAL, EULOXIO R. (1997) "Reflexións sobre un oficio amargo" *Ensaio* 1. 23-24.

SALGUEIRO, ROBERTO (2006) "El Aula de Teatro de la Universidad de Santiago de Compostela y el teatro universitario gallego". En *ADE* 112. 256-258.

SALINAS, GALO (1896) *Memoria acerca de la dramática gallega. Causas de su poco desarrollo e influencia que en el mismo puede ejercer el regionalismo*. A Coruña.

SÁNCHEZ MIÑO, EDUARDO (1911) "Sobre el teatro gallego. Al Sr. Lustres Rivas" *El Eco de Santiago*, 12-I-1911.

SANJIAO OTERO, FRANCISCO J. (1998a) "¿Resulta viable o teatro en Galicia?: unha análise sobre a demanda teatral." En M. Vieites (ed.) *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)* Vigo: Xerais. 159-74.

——— (1998b) "Requisitos para un financiamento directo dos servicios teatrais" *Ensaio* 2. 71-75.

——— (1999) "Teatro profesional e privado galego: mito e realidade." En *Congreso de Economía de Galicia*. Santiago: USC. 479-491.

——— (2001) "O financiamento das compañías residentes". En Vieites, Manuel F. [coord.] *Galicia e a residencia teatral. Compañías residentes e regularización do tecido teatral*. Santiago: Consello da Cultura Galega.

——— (2004) "A situación do teatro galego á vista dos datos estatísticos" En *Anuario do Teatro Galego 2000-2002*. Santiago de Compostela: IGAEM, Xunta de Galicia. 24-27

——— (2005) "Manual mínimo para xente do teatro (Aplicacións da análise económica ao mundo teatral)" *Anuario de Estudos Teatrais* 2005-2006. [no prelo]

——— (2007) *¡Todo o mundo a escena! A economía do teatro: unha ferramenta de xestión no sistema teatral galego*. Lugo: Tris Tram.

SOLVEIRA, RICARDO (2006) "La formación teatral. Notas sobre la ESAD de Galicia". *ADE Teatro* 112. 244-249.

TATO FONTAÍÑA, LAURA (1995) *Teatro e nacionalismo. Ferrol, 1915-1936*. Santiago: Laiovento.

——— (1997) *Teatro galego (1915-1931)*. Santiago: Laiovento.

——— (1999) *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936*. Vigo: A Nosa Terra.

TEATRO DO ESTARIBEL (1980) *Un teatro estable galego*. [inédito]

TEATRO DO NOROESTE (1997) "Cinco anos" *Teatro do Noroeste* 3.

VIDAL BOLAÑO, ROBERTO (1997) "Pepito Grillo e o escritor de teatro" *Ensaio* 1. 34-39.

VIEITES, MANUEL F. (1993) "Teatro, expresión dramática e educación en Galicia" *Información teatral* 9. 7-23.

——— (1996a) *Manual e escolma da literatura dramática galega*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.

——— (1996b) "Una nueva dramaturgia para un nuevo teatro. Ribadavia, 1973-1980". *Primer Acto* 262. 9-17.

——— (1997a) "Fundamentos para unha Teoría Xeral do Teatro". En Vieites, Manuel F. [coord.] *Teoría e técnica teatral*. Santiago de Compostela: Laiovento. 17-50.

——— (1997b) "O ensino teatral en Galiza. Unha proposta de normativización e normalización". En Vieites, Manuel F. [coord.] *Teoría e técnica teatral*. Santiago de Compostela: Laiovento. 107-161.

——— (1997c) "O teatro galego na encrucillada" *Tempos Novos* 0.

——— (1998a) *La nueva dramaturgia gallega. Estudio y antología*. Madrid: ADE.

——— (1998b) "Creación dramática e realización teatral. Algunhas consideracións arredor da xénese do Novo Teatro Galego (NTG) e da Nova Dramaturxia Galega (NDG)". En M. Vieites (ed.) *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)*. Vigo: Xerais. 33-84.

——— (1999) "Traducción, puesta en escena y recepción teatral. Alguna notas en torno a la Academia, los discursos dominantes y los subsidiarios". *ADE Teatro* 76. 71-74.

——— (2001a) "Cronoloxía e temporalidade na literatura dramática galega. A periodización. Unha proposta de traballo" *Boletín Galego de Literatura* 25 (1º Semestre 2001). 51-90.

——— (2001b) "Procesos educativos, socialización e teatro nas culturas sen tradición escrita. Algunhas consideracións para o seu estudio" *Sarmiento. Anuario Galego de Historia da Educación* 5, 2001. 121-145.

——— (2001c) "Territorios do(s) teatro(s) e teatro(s) para os territorios. Algunhas reflexións arredor das políticas culturais, as políticas teatrais, o tecido teatral e as compañías residentes". En Vieites, Manuel F. [coord.] *Galicia e a residencia teatral. Compañías residentes e regularización do tecido teatral*. Santiago: Consello da Cultura Galega. 13-115.

——— (2001d) "A crítica teatral en Galicia. O azar, a precariedade e a necesidade". *Revista Galega de Teatro* 28. 7-13.

——— (2001e) "O teatro galego na encrucillada (II) 47 propostas para un plan de goberno no eido das artes escénicas" *Tempos Novos* 52.

——— (2003a) *Crónica do teatro galego*. Vigo: Servicio de publicacións da Universidade de Vigo.

——— (2003b) *A configuración do sistema teatral galego (1882-1936)*. Santiago de Compostela: Laiovento.

——— (2003c) "Tespis no labirinto das subvencións". *Tempos Novos* 79. 82-85.

——— (2003d) "Una política teatral en democracia". *ADE Teatro* 95. 35-50.

——— (2005a) *Creación dramática, educación popular e construción nacional. Galicia (1882-1936)*. Lugo: Tris Tram.

——— (2005b) "Informe para a implantación dos Estudos de Arte Dramática en Galicia". En Caride, José A.; Trillo, Felipe & Vieites, Manuel F. *Arte dramática e función docente*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega – Sección de Música e Artes Escénicas. 313-346.

——— (2006d) "Experiencias inaugurais de formación teatral en Galicia no tempo de Manuel Lugrís Freire". En Manuel F. Vieites [ed] *Manuel Lugrís Freire. Do texto ao escenario*. Vigo: Galaxia.

——— (2007) "Perspectivas e retos para o teatro galego do futuro" En Manuel F. Vieites [coord.] *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego*. Vigo: esad. 415-437.

Vieites, Manuel F. [coord.] (2001) *Galicia e a residencia teatral. Compañías residentes e regularización do tecido teatral*. Santiago: Consello da Cultura Galega.

——— (2007) *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego*. Vigo: esad.

Vieites, Manuel F. [ed.] (1998) *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)*. Vigo: Xerais.

——— (2006) *Manuel Lugrís Freire. Do texto ao escenario*. Vigo: Galaxia.

VILARIÑO, TERESA & BECERRA, CARMEN [EDS.] (2002) *Roberto Vidal Bolaño, escritor escénico. Estudos críticos seguidos da comedia* ¡Anxeliños! Lugo: Tris Tram.

VILAVEDRA, DOLORES (1993) "¿Qué teatro queremos?" *Grial* 118. 289-92.

——— (1994) "A escrita dramática galega contemporánea" *Grial* 122. 207-218.

——— (1998a) "El teatro gallego después de 1975: una incipiente madurez" *Revista de lenguas y literatura gallega, vasca y catalana* 5.

——— (1998b) "Tendencias do teatro actual en Galicia." *Ensaio* 2. 30-33.

——— (1999) *Historia da Literatura Galega*. Vigo: Galaxia.

——— (2000a) "A recepción do teatro galego postautonómico: unha ollada ás revistas non galegas". En Isabel de Riquer, E. Losada & Helena González (eds.), *Profesor Basilio Losada. Ensinar a pensar con liberdade e risco*. Barcelona: Universitat de Barcelona. 734-741.

——— (2002a) "Apuntes para unha análise da recepción de *Zardigot*". En Anxo Abuín González (ed.): *Teatro, cerimonia e xogo. A traxectoria teatral, literaria e cinematográfica de Euloxio R. Ruibal*. Lugo: Tris-Tram. 103-110.

——— (2002b) "Valle Inclán 98: achegas para un modelo de análise da recepción teatral". Ramón Lorenzo (coord.) *Homenaxe a Fernando R. Tato Plaza*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela.

——— (2006) "Galician Dramatic Literature after 1980" *Estreno*. [No prelo]

VILLALAÍN, DAMIÁN (1998) "O grupo de Ribadavia: Roberto Vidal Bolaño, Manuel Lourenzo, Euloxio Ruibal" En Manuel F. Vieites [coord.] *Do Novo Teatro á Nova Dramaturxia (1965-1995)*. Vigo: Xerais. 85-108.

——— (2006) "Urge un cambio de ciclo. Un apretado balance de 25 años de convivencia entre la generacón de 1978 y la derecha conservadora en el poder" *ADE Teatro* 112. 205-209.

VARIOS AUTORES (1991) *I Encontro do teatro profesional*. Santiago: (autoedición)

g) Informes e estudos sectoriais institucionais

ARTISTAS INTÉRPRETES SOCIEDAD DE GESTIÓN (2004) *Informe sobre la situación laboral y social de los artistas intérpretes en España*. Madrid: AISGE

ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA (2006) *Bases para un Proyecto de Ley del Teatro*. Madrid: ADE.

——— (2007) *35 propuestas para la gobernación de los teatros en España*. Madrid: ADE.

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOCIOLÓGICAS (1997) *Barómetro de febrero*. Estudio cis 2.238. Departamento de Banco de Datos.

——— (1999) *Datos de opinión* 22, octubre-diciembre. Estudio cis 2324, abril 1999. www.cis.es

CIDADANÍA & IGAEM (2006) *Investigación sobre o perfil do público da Rede Galega de Teatros e Auditorios*. Santiago: IGAEM [inédito]

——— (2007) *Análise de satisfacción dos públicos da Rede Galega de Teatros e Auditorios*. www.igaem.xunta.es

COMISIÓN EUROPEA, DIRECCIÓN GENERAL DE EDUCACIÓN Y CULTURA (2003) *Diseñar el futuro programa de cooperacion cultural de la Unión Europea después de 2006*. Bruselas.

CONSEIL DE L'EUROPE (CIRCLE) (1993) *Participation à la vie culturelle en Europe. Tendances, stratégies et défis. Table ronde de Moscou – 1991*. s/l: Circle.

CONSEJO DE EUROPA (1978) *Políticas culturales en Europa*. Madrid: Ministerio de Cultura.

COUNCIL OF EUROPE / ERICARTS (2003) "Cultural policies in Europe: a compendium of basic facts and trends" www.culturalpolicies.net/asp/custList.asp

DÉPARTEMENT DES ÉTUDES ET DE LA PROSPECTIVE (1990) *Les pratiques culturelles des Français. Enquête 1988-1989*. Paris: La Documentation Française.

DEPARTEMENT FOR CULTURE, MEDIA AND SPORT (2003) "Creative Industries Economic Estimates". *Statistical Bulletin* DCMS. July 2003. www.culture.gov.uk/global/publications/

DEPARTEMENT FOR CULTURE, MEDIA AND SPORT (2001) "Performing Arts". *2001 Creative Industries Mapping Document*. Ch. 10. www.culture.gov.uk/global/publications/archive_doc_2001.htm

FUCHS, MAX (2003) *Eckpunkte für die Systematisierung der Kulturförderung von Bund und Ländern un für die Zusammenführung der Kulturstiftung des Bundes und der Kulturstiftung der Länder zu einer gemeinsamen Kulturstiftung*. www.kulturrat.de/dokumente/eckpunktepapier.htm

GOODEY, BRIAN (1983a) *Ville et vie culturelle dans les années 80. Rapports et essais provenant du projet des vingt et une villes du Conseil de l'Europe*. Strasbourg: Conseil de l'Europe.

——— (1983b) *La culture urbaine à un tournant?Le projet du Conseil de l'Europe dans vingt et une villes*. Strasbourg: Conseil de l'Europe.

Guía da Actividade Empresarial. Artes Escénicas (2006) Santiago: IGAEM, IGAPE, BIC.

Guía Teatral de Galicia (1990) Santiago: Xunta de Galicia.

Guía Teatral de Galicia (2000) Santiago: Xunta de Galicia.

GUY, JEAN-MICHEL (1994) "Les pratiques culturelles en Europe. Un essai de comparaison" En VVAA, *Participation à la vie culturelle en Europe. Tendances, stratégies et défis. Table ronde de Moscou 1991*. Paris: Circle, Conseil de l'Europe. 21-107.

LAMAPEREIRA, ANTÓN (1996) *Anuario do teatro galego nº 0. 1994*. Santiago de Compostela: IGAEM, Xunta de Galicia.

——— (1998) *Anuario do teatro galego nº 1. 1996*. Santiago de Compostela: IGAEM, Xunta de Galicia.

L'OBSERVATOIRE DE L'EMPLOI CULTUREL (2004) *L'emploi dans les professions culturelles. D'après le Recensement de la population de 1999*. Série "Données de cadrage" Nº 30 e 31 Février 2004. Ministère de la Culture et de la Communication – Département d'Études de la Prospective.

LÓPEZ GARCÍA, XOSÉ & CALVO SÁNCHEZ, MONTSE (2002) *Informe A Cultura na prensa periódica galega*. Sección de Comunicación do Consello da Cultura Galega [inédito]

LÓPEZ SINTAS, JORDI & GARCÍA ÁLVAREZ, ERCILIA (2002) *El consumo de las artes escénicas y musicales en España. Comportamiento, valores y estilos de vida de los consumidores*. Madrid: SGAE, Fundación Autor.

LUEIRO, XOSÉ (2006) *Anuario do teatro galego* 2003/2004. Santiago de Compostela: IGAEM, Xunta de Galicia.

Mapa cultural de Galicia (1991) Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

MINISTERIO DE CULTURA (1978) *Políticas culturales en Europa*. Madrid: Ministerio de Cultura.

——— (1979) *Métodos y objetivos de la planificación cultural*. Madrid: Ministerio de Cultura.

——— (1985) *Encuesta de comportamiento cultural de los españoles*, Secretaría General Técnica (Ed.), Madrid.

——— (1986) *Política cultural 1982-1986*. Madrid: Ministerio de Cultura.

——— (1991) *Equipamientos, prácticas y consumos culturales de los españoles*. Madrid: Ministerio de Cultura.

——— (1995a) *Perfil y formación de gestores culturales*. Madrid: Ministerio de Cultura.

——— (1995b) *Puntos cardinales de la acción cultural en la España de nuestro tiempo*. Madrid: Ministerio de Cultura.

——— (2005) *Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España. Análisis descriptivo*. Madrid: Fundación Autor.

PREGO CABEZA, SANTIAGO (2002) *Anuario do teatro galego 1999/2000*. Santiago de Compostela: IGAEM, Xunta de Galicia.

——— (2004) *Anuario do teatro galego 2001/2002*. Santiago de Compostela: IGAEM, Xunta de Galicia.

QUERO GERVILLA, MARÍA JOSÉ (2003) *Marketing cultural. El enfoque relacional en las entidades escénicas*. Madrid: La Red Española de Teatros y Auditorios y Circuitos de Titularidad Pública, Universidad de Málaga.

REAL INSTITUTO ELCANO DE ESTUDIOS INTERNACIONALES Y ESTRATÉGICOS (2004) *La política cultural en España*. Madrid: Real Instituto Elcano.

ROUET, FRANÇOIS & XAVIER DUPIN (1991) *Le soutien public aux industries culturelles*. Ministére de la culture et de la communication – Département des Études et de la Prospective.

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES (2000) *Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural*. Datautor: Madrid.

STURGIS, PATRICK & JONATHAN JACKSON (2003) *Preliminary analysis of the UK 2000 Time Use Survey for the Department for Culture, Media and Sport. Examining participation in sporting and cultural activities*. www.culture.gov.uk/global/publications/archive_doc

UNESCO (1969) *Réflexions préalables sur les politiques culturelles*. Paris: Unesco.

——— (1998) *Culture, créativité et marchés*. Paris: Unesco.

VARIOS AUTORES (2004) "Agenda 21 de la Cultura. Un compromiso de las ciudades y los gobiernos locales para el desarrollo cultural" *Interea Visual* 2 [sen paxinación]

h) Fontes xurídicas

Ámbito europeo

Tratado da Unión Europea. DOC, 29-XII-2006.

Constitución Europea. BOCG, 28-IX-2004.

Comisión do 20 de decembro de 1974 para a protección do patrimonio arquitectónico e natural. DO L21, 28.1.1975.

Estratexia de Plan a Prazo Medio 1977-1982. Paris: UNESCO, 1978

Resolución dos Ministros responsábeis de asuntos culturais reunidos no Consello o 17 de febreiro de 1986 relativa ao estabelecemento de itinerarios culturais transnacionais. DO C44, 26.2.1986.

Resolución dos Ministros de Cultura reunidos no Consello do 7 de Xuño de 1991 sobre o desenvolvemento do teatro en Europa. DO C188. 19.7.1991.

Resolución do Consello e dos Ministros de Cultura reunidos no Consello do 17 de maio de 1993 sobre a Promoción da Tradución de obras dramáticas contemporáneas europeas. DO C160, 12.6.1993.

Conclusións do Consello do 17 de xuño de 1994 para unha maior cooperación no ámbito dos arquivos. DO C235, 23.8.1994.

Resolución do Consello do 4 de abril de 1995 sobre a relación entre cultura e multimedios. DO C247, 23.9.1995.
Resolución do Consello do 20 de novembro de 1995, sobre a promoción de elaboración de estatísticas en cultura e crecemento económico. DO C327, 7.12.1995.
Resolución do Consello do 25 de xullo de 1996 sobre o acceso de tódolos cidadáns á cultura (DO C242, 21.8.1996).
Resolución do Consello do 20 de xaneiro de 1997 sobre a integración dos aspectos culturais en accións comunitarias. DO C36, 5.2.1997.
Resolución do Consello do 8 de febreiro de 1999 sobre a fixación dos prezos dos libros en e entre as distintas áreas lingüísticas transnacionais. DO C305, 7.10.1997 e DO C42, 17.2.1999.
Resolución do Consello do 17 de decembro de 1999 sobre a libre circulación das persoas que traballan no sector cultural. DO C8, 12.1.2000 e DO C13, 18.1.2003.
Decisión do Parlamento Europeo e do Consello do 5 de novembro de 1998 pola que se estabelece o Programa Cultura 2000 (2000-2004). DO l63, 10.3.2000.
Resolución do Consello de 21 de xaneiro de 2002 sobre o lugar da cultura na Unión Europea. DO C32, 5.2.2002.
Resolución do Consello do 25 de xuño de 2002 sobre un novo plan de traballo relativo á cooperación europea no ámbito da cultura. DO C162, 6.7.2002.
Resolucións do Consello da UE, do 26 de maio de 2003 sobre aspectos horizontais da cultura. DO C136, 11.6.2003.
Resolución do Parlamento Europeo sobre a importancia e o dinamismo do teatro e das artes do espectáculo na Europa ampliada, contida no informe da Sra. Geneviève Fraisse, aprobada en outubro de 2002. DOC E 11.12.2003
Recomendación do Parlamento Europeo e do Consello de 16 de novembro de 2005, relativa ao patrimonio cinematográfico e á competitividade de actividades industriais relacionadas con el. DO L 323, 9.12.2005
Convención sobre a Protección e a Promoción da Diversidade das Expresións Culturais. DO L201, 25.7.2006.
Decisión do Parlamento Europeo e do Consello de 1 de xullo de 2004 pola que se estabelece o Programa Cultura 2007 (2007-2013). .DO L372/1, 27-XII-2006.

Ambito estatal

Constitución Española de 1978. BOE, 29.12.1978.
Ley de 9 de diciembre de 1931 promulgando a Constitución de la República Española. Gaceta de Madrid, 9-XII-1931.

Ley 10/2007, de 22 de junio, de la lectura, del libro y de las bibliotecas. BOE, 26.6.2007.
Ley 26/1985, de 31 de julio, de medidas urgentes para la racionalización de la estructura y de la acción protectora de la Seguridad Social. BOE, 1.8.1985.
Ley 49/2002, de Régimen Fiscal de las Entidades sin Fines Lucrativos y de los Incentivos Fiscales al Mecenado. BOE, 24.12.2002.
Ley 7/1985, de 2 de abril, reguladora de las Bases del Régimen Local. BOE, 3.4.1985.
Real Decreto 1558/1977, de 4 de julio xullo por el que se estructuran determinados órganos de la Administración Central del Estado. BOE, 5.7.1977.
Real Decreto 565/1985, de 24 de abril, por el que se establece la estructura orgánica básica del Ministerio de Cultura y de sus Organismos autónomos. BOE 30.4.1985.
Real Decreto 1435/1985, de 1 de agosto, por el que se regula la relación laboral de carácter especial de los artistas en espectáculos públicos. BOE, 14.8.1985.
Real Decreto 2621/1986, de 24 de diciembre, por el que se integran los regímenes especiales de la Seguridad Social de trabajadores ferroviarios, jugadores de fútbol, representantes de comercio, toreros y artistas en el régimen general, así como se procede a la integración de régimen de escritores de libros en el régimen especial de trabajadores por cuenta propia o autónomos. BOE, 3.12.1986)
Real Decreto 2491/1996, de 5 de diciembre, de estructura orgánica y funciones del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. BOE, 20.12.1996.

Ámbito autonómico galego

Estatuto de Autonomía de Galicia. Aprobado por Lei Orgánica 1/1981 do 6 de abril. BOE, 24-IV-1981.
Estatuto de Galicia do 1936. http://www.avogacia.org/documentos/estatuto36.html

Decreto 136/2005 do 26 de maio, polo que se desenvolve a estructura orgánica da Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo. DOG, 3.6.2005.
Decreto 145/2005 do 2 de xuño de creación da Escola Superior de Arte Dramática na cidade de Vigo (DOG, 6.6.2005) modificado polo Decreto 42/2006 do 23 de febreiro polo que pasa a denominarse Escola Superior de Arte Dramática de Galicia. dog, 13.3.2006.

Decreto 146/1982 do 1 de decembro de competencias transferidas polo Real Decreto 2434/1982 do 24 de xullo). DOG, 29.12.1982.
Decreto 147/1981 polo que se estabelecen as obrigas da Dirección Xeral de Cultura e da Lingua Galega. DOG, 1.7.1981.
Decreto 147/1982 do 1 de decembro polo que se crea a Consellería de Cultura. DOG, 29.12.1982.
Decreto 204/1986 do 25 de xuño, polo que se establece a estructura orgánica da Consellería de Cultura e Benestar Social. DOG do 10 de xullo de 1986-
Decreto 183/1990 do 1 de marzo polo que se establece a estructura orgánica da Consellería de Cultura e Xuventude. DOG,8.3.1990.
Decreto 107/1993, do 12 de maio, de desenvolvemento da lei 4/1989, modificada pola 2/1991, de creación do Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais. DOG, 25.5.1991.
Decreto 220/2005 do 7 de xullo, polo que se establece o currículo das ensinanzas artísticas superiores de arte dramática e se regula a proba de acceso a estes estudos. DOG, 8.8.2005.
Decreto 232/2005 do 11 de agosto polo que se fixa a estructura orgánica dos departamentos da Xunta de Galicia. dog, 12.8.2005.
Decreto 237/2000, do 29 de setembro, polo que se aproba o regulamento da Lei do Consello da Cultura Galega.
Decreto 256/1996 do 20 de xuño polo que se establece a estructura orgánica da Consellería de Cultura e Comunicación Social. DOG, 26.6.1996.
Decreto 347/1997 polo que se establece a estructura orgánica da Xunta de Galicia. DOG, 10.12.1997.
Decreto 36/2006 do 23 de febreiro polo que se desenvolve a estrutura orgánica da Consellería de Cultura e Deporte. DOG, 8.3.2006.
Decreto 365/1993 do 17 de decembro polo que se crea unha Comisión de Programación e Coordinación de Iniciativas Culturais. DOG, 20.12.1993.
Decreto 49/1994 do 14 de marzo polo que se establece a estructura orgánica da Consellería de Cultura. DOG, 15.3.1994.
Decreto 7/1993 do 28 de xaneiro polo que se modifica a estructura orgánica da Consellería de Cultura. DOG, 29.1.1993.
Decreto 8/1998, polo que se desenvolve a estructura orgánica da Consellería de Cultura, comunicación social e turismo. DOG, 16.1.1998.
Decreto 98/1988 do 21 de abril polo que se establece a estructura orgánica da Consellería de Cultura e Deportes. DOG, 10.5.1988.
Lei 4/1989 do 21 de abril (DOG, 9.5.1989) pola que se crea o Insituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, modificada pola Lei 2/1991, do 14 de xaneiro. DOG, 25.1.1991.
Lei 8/1983 do Consello da Cultura Galega. DOG, 9.8.1983.

Orde do 8 de abril de 1986, pola que se regula con carácter provisorio o funcionamento do Centro Dramático Galego. DOG, 21.4.1986.
Orde da Consellería de Turismo, Xuventude e Deportes do 22 de outubro de 1985 pola que se regulan as Escolas de Tempo Libre. DOG do 20.11.1985.
Resolución da Xerencia do IGAEM pola que se aproban as bases da convocatoria de convenios de colaboración para o mantemento da actividade e programación de salas estables de teatro, danza e exhibición escénica en xeral durante o ano 2005. DOG, 8.3.2005.
Resolución do 21 de novembro de 2006 pola que se regula a estrutura, a organización e o funcionamento da Rede Galega de Teatros e Auditorios. DOG, 30.11.2006.

Borrador de anteproxecto de lei de creación da Axencia Galega de Industrias Culturais. 15 de maio de 2007. www.igaem.xunta.es
Proxecto de lei de creación do Instituto Galego das Artes do Espectáculo, *Boletín Oficial do Parlamento de Galicia*, 26 de xuño de 1987.
Proxecto de Lei de creación do Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, *Boletín Oficial do Parlamento de Galicia*, 28 de setembro de 1988.

i) Recursos en Internet

Anuarios de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales: www.artenetsgae.com/anuario/home.html
Anuario Estadístico del Ayuntamiento de Barcelona: www.bcn.es/estadistica
Asociación de Actores e Actrices de Galicia: www.aaag.com
Asociación de Directores de Escena de España: www.adeteatro.com
Asociación de Autores de Teatro: www.aat.es
Asociación de Escritores en Lingua Galega: www.aelg.org
Asociación Galega de Editores: www.editoresgalegos.org
Bundesregierung – Kulturrat: www.kulturrat.de
Consellería de Cultura: www.xunta.es/conselle/cultura
Centro Dramático Galego: www.igaem.xunta.es/cdg
Centro Dramático Nacional: www.cdn.mcu.es
Consello de Europa: www.coe.int
Consello de Europa – Políticas Culturais: www.culturalpolicies.net
Département d'Études pour la Prospective: www.culture.gouv.fr/culture/dep
Escena Galega: www.escenagalega.es
Federación de Gremios de Editores: www.federacioneditores.org
Fundación Autor: www.fundacionautor.org

Fundación Cidade da Cultura: www.cidadedacultura.es
Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais: www.igaem.xunta.es
Instituto Nacional de Estadística: www.ine.es
Ministerio de Educación, Cultura y Deportes: www.mecd.es
Plà Estratégic de Cultura de Barcelona: www.bcn.es/plaestrategicdecultura
La Red Española de Teatros y Auditorios: www.redescena.net
La Red Española de Teatros Alternativos: www.redteatrosalternativos.com
Premios Max de las Artes Escénicas: www.premiosmax.com
Sala Nasa: www.salanasa.com
Sociedad General de Autores: www.sgae.es
Teatro Ensalle: www.teatronesalle.com
Teatro Arte Livre: www.tal.com
Theatre Development Fund: www.tdf.org
UNESCO: www.unesco.org
Xunta de Galicia: www.xunta.es

ABREVIATURAS

AAAG	Asociación de Actores e Actrices de Galicia
AADTEG	Asocación de Actores, Directores e Técnicos de Escena
ADE	Asociación de Directores de Escena
AGADIC	Axencia Galega de Industrias Culturais
AP	Alianza Popular
APTG	Asociación Profesional do Teatro Galego
ASC	Animación sociocultural
ASCIPROTEGA	Asociación de Compañías e Teatro Profesional Galego
AT	Animación teatral
CDG	Centro Dramático Galego
CDN	Centro Dramático Nacional
CETA	Confederación Española de Teatro Amateur
CG	Coalición Galega
CNTG	Centro Nacional do Teatro Galego
EDG	Escola Dramática Galega
EEES	Espazo Europeo de Educación Superior
ESAD	Escola Superior de Arte Dramática
FEGATEA	Federación Galega do Teatro Afeccionado
FEMP	Federación Española de Municipios y Provincias
IGAE	Instituto Galego de Artes Escénicas
IGAEM	Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais
INAEM	Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música
PNG	Partido Nacionalista Galego
PP	Partido Popular
PSOE	Partido Socialista Obrero Español
RGT	Revista Galega de Teatro
RGTA	Rede Galega de Teatros e Auditorios
TNP	Théâtre National Populaire
UCD	Unión de Centro Democrático
UNIMA	Unión Internacional de Marionetas

ANEXOS

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Anexo 1

Orde da Consellería de Cultura e Benestar Social, do 8 de abril de 1986, pola que se regula con carácter provisional o funcionamento do Centro Dramático Galego

Artigo 1º
O Centro Dramático Galego, organicamente integrado na Consellería de Cultura e Benestar Social e baixo a directa dependencia do seu titular, configúrase como centro artístico-técnico para o desenvolvemento da actividade teatral de carácter profesional en Galicia.

Artigo 2º
Son funcións do Centro Dramático Galego programar e realizar espectáculos teatrais, así como as necesarias actividades complementarias, gozando, para o logro destes fins, de plena autonomía artística e de creación.
Poderá contar coa súa propia compañía ou compañías e coas instalacións e dependencias necesarias para a preparación, ensaio e representación das súas producción.

Artigo 3º
Corresponden así mesmo ó Centro Dramático Galego a producción dos seus propios espectáculos concretos, o perfeccionamento do persoal artístico e técnico a el adscrito e a prooción e difusión dos seus propios espectáculos.

Artigo 4º
O Conselleiro de Cultura e Benestar Social resérvase as seguintes atribucións, que poderá exercer directamente ou por delegación:

1.A alta inspección do funcionamento do Centro Dramático Galego.
2.A aprobación dos plans xerais das actividades do mesmo, así como do circuíto teatral, no marco complementario que para esta actividade se acorde na Dirección Xeral de Cultura e do Patrimonio Histórico-Artístico.
3.Nomear ó director do Centro.
4.Autorizar as contratacións que sexan precisas, de acordo coa legalidade vixente, así como os actos derivados da xestión económico-administrativa do Centro.
5.Aprobar os regulamentos internos de funcionamento do Centro e a estructuración organizativa do mesmo.
6.As relacións e, no seu caso, convenios do Centro con calquera organismo e, en especial, coa RTVG, así como a presencia do Centro fóra do ámbito territorial da Comunidade Autónoma.

Artigo 5º
O director do Centro Dramático Galego é o responsable do mesmo e o representa ante o titular da Consellería. Ocúpase de coordinar e dirixir tódalas actividades propias do Centro, responsabilizándose da organización e xestión das mesmas.
Será contratado entre persoas vinculadas ó teatro en Galicia, en réxime de contrato temporal e sen prexuízo da súa renovación, de conformidade co Real Decreto 2104/1984, de 21 de

novembro. Igual réxime terá o persoal técnico contratado dependente do director do Centro.

Artigo 6º

Corresponde ó director do Centro Dramático Galego:

1.A dirección do Centro e do persoal do mesmo.
2.A execución dos plans xerais de actuación do Centro.
3.A elaboración da memoria anual de actividades do Centro e a confecciión do anteproxecto de orzamentos do mesmo.
4.Dar conta do contido da programación de actividades do Centro, incluíndo posibles coproduccións, xiras e outras actividades complementarias.
5.Propoñer a contratación do xefe de producción, do xefe do departamento de promoción e distribución e do persoal artístico e técnico do Centro.
6.Ser oído en relación coa designación da persoa do administrador.
7.Propoñer a composición da compañía ou compañías e a contratación do persoal das mesmas, así como a contratación de directores e actores invitados para producciións específicas.
8.Designar os vocais do Consello Asesor de Dirección.
9.Elaborar os plans de traballo da compañía ou compañías.
10.Establecer os plans de publicacións e relacións públicas de tódalas producciións e actividades que teñan lugar no Centro.
11.Establecer as actividades de perfeccionamento do persoal artístico e técnico.

Artigo 7º

Depende do director do Centro a seguinte estrutura básica:

1.Departamento económico-administrativo.
2.Departamento de producción.
3.Departamento de distribución e promoción.
4.Consello Asesor de Dirección.

Artigo 8º

Ostentará a xefatura do departamento económico-administrativo o administrador do Centro, que será un funcionario da Consellería de Cultura e Benestar Social.

Son funcións do administrador:

1.A supervisión e dirección dos asuntos de persoal e os económico-administrativos do Centro.
2.A coordinación de ditos asuntos cos departamentos correspondentes da Consellería de Cultura e Benestar Social.
3.A supervisión, co xefe de producción, dos custos das actividades do Centro.
4.Ostentará a Secretaría do Consello Asesor de Dirección.

Artigo 9º

Corresponde ó xefe o Departamento do Producción asegurar o funcionamento de tódolos elementos humanose técnicos que interveñen na realización e producción dos espectáculos e actividades que se programen no Centro.

As súas funcións serán as seguintes:

1.Velar pola cobertura das necesidades das compañías.
2.Custodiar, levar o mantemento e dispoñer do uso de tódolos elementos téncicos, materiais e artísticos que constitúen o equipamento do Centro.
3.Supervisar os gastos das coproduccións que o Centro realice con compañías alleas ó mesmo.

Auxilia ó xefe de producción un axudante de producción e un encargado de mantenemento de talleres.

Artigo 10º

O Xefe do Departamento de Distribución e Promoción terá como función todo o referente á distribución e promoción das producciónss do Centro, programando e coordinando a distribución das representacións que se fagan dos espectáculos producidos e coproducidos polo Centro. Coordinará os plans de publicidade e relacións públicas, a promoción non só das producciónss do Centro senón tamén deste mesmo, así como os plans que teñan como obxectivo a creación de novos públicos: relación con centros de ensino, asociacións culturais, convenios de espectadores, así como todas aquelas actividades complementarias dos espectáculos.
Auxiliará ó Xefe do Departamento de nas funcións de promoción e publicidade un publicista.

Artigo 11º
Constituirase no Centro Dramático Galego un Consello Asesor de Dirección que, baixo a presidencia do Director, estará integrado por:

a)Con voz e sen voto: o Xefe de Proudcción, o Xefe do Departamento de Distribución e Promoción e o Administrador do Centro, que actuará como secretario do Consello.

b)Catro membros designados polo director do Centro, dous deles polo menos sen relación directa coa profesión teatral.

c)Dous membros en representación de asociacións profesionais teatrais.

d)Dous membros, coo máximo, en representación dos profesionais vinculados laboralmente ó Centro na correspondente temporada teatral.

Este Consello encargarase, baixo as directrices e supervisión do director, de asesorar a planificación e organización das respectivas temporadas teatrais do Centro e de avaliar periodicamente as actividades levadas a cabo no mesmo. Terá tamén como misión asesorar sobre calquera materia que directa ou indirectamente afecte ás tarefas a desenovlver no Centro, e especialmente sobre todos aqueles temas de índole cultural e social que incidan sobre materias teatrais e actividades complementarias.

Artigo 12º
O Centro Dramático Galego subvencionarase mediante os recursos económicos que con esa específica finalidade se consignen anualmente nos orzamentos xerais da Consellería de Cultura e Benestar Social, sen prexuízo de calquera outro tipo de recursos que legalmente puideran atribuírselle ou corresponderlle.

Disposición derradeira
A presente Orde entrará en vigor ó día seguinte da súa publicación no Diario Oficial de Galicia.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Anexo 2

Decreto 107/1993 do 12 de maio, de desenvovlemento da lei 4/1989, modificada pola 2/1991, de creación do Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais.

A aprobación polo Parlamento de Galicia das Leis 4/1989 e 2/1991, de creación e reforma do Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, supuxo a posta á disposición da Xunta de Galicia dun organismo idóneo para a promoción e difusión cultural nos eidos do teatro, da danza e da música.
Cómpre agora, seguindo as directrices que as citadas leis conteñen, continuar co proceso iniciado, desenvolvendo os aspectos básicos, especialmente no que se refire ós orzamentarios, patrimoniais, de persoal e de control financeiro, aplicando unha maior marxe de autonomía ós funcionais e organizativos do Instituto, coa finalidade de dotalo dunha normativa estatutaria coherente coa súa problemática, mellorando así o cumprimento das funcións e fins que ten encomendados.
Na súa virtude, por prposta do Conselleiro de Cultura e Xuventude, e en uso das atribucións que confire a Lei 1/1983, do 22 de febreiro, reguladora da Xunta de Galicia e do seu Presidente, logo de deliberación do Consello da Xunta de Galicia na súa reunión do día doce de maio de mil novecentos noventa e tres,

DISPOÑO

CAPÍTULO I
NATUREZA E RÉXIME XURÍDICO

Artigo 1
O insitttuto Galego das Artes Escénicas e Musicais, creado pola lei 4/1989, do 21 de abril, é un organismo autónomo de carácter comercial dos comprendidos no artigo 11º a) da Lei 11/1992, do 7 de outubro, de réxime financeiro e orzamentario de Galicia.

Artigo 2
O IGAEM ten personalidade xurídica propia, con autonomía económica e administrativa e plena capacidade de obrar para o cumprimento das súas finalidades e xestión do seu patrimonio, abranguendo nela os centros e unidades de produción artística adscritos, e rexéndose polo establecido na Lei 4/1989, do 21 de abril, modificada pola 2/1991, do 14 de xaneiro, pola presente disposicióne pola lexislación autonómica e estatal que lle sexa de aplicación.

Artigo 3
1.O IGAEM poderá realizar cantas actividades comerciais e industriais sexan precisas para a consecución dos seus obxectivos,mesmo por medio da promoción ou participación en negocios, sociedades ou empresas.
2.Para o cumprimento dos seus fins, coa autorización previa do Consello da Xunta de Galiza e por proposta do Consello Reitor do IGAEM, o roganismo poderá participar en consorcios e sociedades mercantís xa constituídas ou por constituír.
3.Nas relacións xurídicas que leve a cabo con terceiros, adquisicións patrimoniais, contratación e demais actividades propias que en cumprimento dos seus obxectivos realice, estará suxeito ó réxime de dereito privado.

Artigo 4

1.Os actos de xestión e disposición realizados polo igaem e sometidos ó réxime de dereito privado serán susceptibles de impugnación perante a xurisdición ordinaria de conformidade coa normativa vixente.

2.Os actos sometidos ó dereito administrativo rexeranse polo disposto na Lei de réxime xurídico das administracións públicas e do procedemento administrativo común e poderán ser impugnados perante a xurisdicción contencioso-administrativa, unha vez esgotada a vía administrativa. O recurso ordinario será resolto polo Conselleiro de Cultura e Xuventude.

CAPÍTULO II
FINS E FUNCIÓNS

Artigo 5

Correspóndelle ó igaem a consecución dos seguintes fins:

a)O desenvolvemento da política cultural en relación coa producción, promoción e difusión das actividades do teatro, a danza e a música.

b)A promoción, protección e difusión das artes escénicas e da música en calquera das súas manifestacións.

c)A proxección exterior das actividades escénicas e musicais.

d)A comunicación cultural en materia de artes escénicas e musicais coa Administración do Estado e das restantes comunidades autónomas.

Artigo 6

Para o cumprimento das sáus finalidades, o igaem está facultado para desenvolve-las seguintes funcións:

a)Programar, realizar e producir espectáculos de tipo teatral, coreográficos e musicais.

b)Organiza-la súa distribución e exhibición e dar pulo á súa difusión tanto en Galiza como fóra dela, en especial naqueles núcleos de emigración galega de fonda tradición, coa finalidade de manter e facer medrar os vínculos culturais.

c)Potenciar e incentiva-la actividade empresarial nos eidos das artes escénicas e musicais, coa relaización para estes efectos de coproduccións ou celebración de convenios e concertos con empresas artísticas de carácter profesional.

d)Contribuír á formación técnica e artística daquelas persoas que se dediquen dun xeito profesional, ou polo menos habitualmente, ás actividades teatrais, coreográficas e musicais.

e)Programar, xestionar e administra-los centros e as unidades de producción, arquivo, información e investigación teatral, coreográfica e musical dependentes da Xunta de Galicia.

f)Deseñar e desenvolver unha infraestructura e uns equipamentos técnicos de interese para as a ctividades da súa competencia.

g)Concluír e manter actualizado o inventario e a catalogación do patrimonio escénico e musical galego, así como informar permanentemente deste.

h)Celebrar convenios e concertos con institucións públicas e privadas para levar a cabo as tarefas da súa competencia.

i)Realizar accións de fomento e difusión das artes escénicas e musicais.

j)Calquera outra iniciativa e acción tendente á consecución dos obxectivos que se lle atribúen.

CAPÍTULO III
ESTRUCTURA ORGÁNICA

Artigo 7

Son órganos rectores do IGAEM:

O Presidente

O Consello Rector

O Xerente

Sección primeira
O PRESIDENTE

Artigo 8
1.O Presidente do IGAEM é nomeado e separado do seu cargo por decreto acordado polo Consello da Xunta de Galicia por proposta do Conselleiro de Cultura e Xuventude.
2.O Presidente do IGAEM exercerá a presidencia do seu Consello Rector.

Artigo 9
Correspóndenlle ó Presidente do IGAEM as seguintes atribucións:
a)Exerce-la alta representación do Instituto.
b)Fixa-la orde do día das xuntanzas do Consello Rector.
c)Acorda-la convocatoria das xuntanzas do Consello Rector, sinalando lugar, día e hora de celebración.
d)Presidir e dirixi-las deliberacións do Consello Reitor, así como suspendelas por causas xustificadas.
e)Someter á consideración do Consello Reitor cantas propostas considere oportunas para o mellor cumprimento dos fins do Instituto.
f)Dirimir, se é o caso, co seu voto, os empates que se produzan na votación de acordos do Consello Rector.
g)Asegura-lo cumprimento das leis.
h)Mirar polo cumprimento das funcións do Consello Rector e ordena-la execución dos seus acordos.
i)Visa-las actas e certificacións de acrodos do Consello Rector.
j)Nomear e separa-lo Xerente, oído o Consello Rector.
k)Proporlle ó Consello Rector a designación e separación do Secretario.
l)Calquera outra que, regulamentariamente, se lle poida atribuír, agás as reservadas ó Consello Rector.

Sección segunda
O CONSELLO RECTOR

Artigo 10
1.O Consello Rector é o órgano de goberno do igaem e correspóndenlle, con carácter xeral, as facultades de dirección, control e supervisión del.
2.O Consello Rector estará formado polo Presidente do Instituto e ademais polo Vicepresidente, que será o Director Xeral de Cultura, e polos vocais.
3.Serán vocais natos o Subidrector Xeral de Cultura e o Xerente do Insituto.
4.Serán vocais designados:
a)Un representante da Consellería de Cultura e Xuventude, designado polo seu titular.
b)Catro membros designados pola Comisión Cuarta, Eduación e Cultura, do Parlamento de Galicia, entre persoas de recoñecido prestixio noámbito do teatro, a música e a danza.
c)Un membro designado polo Consello da Cultura Galega.
Os membros sinalados nos apartados b) e c) terán un mandato non superior ó da lexislatura na que fosennomeados e poderán ser reelixidos.
5.Por proposta do Presidente, o Consello Rector designará e separará de entre os seus membros o Secretario.

Artigo 11
Correspóndenlle ó Consello Rector as seguintes funcións:
a)Aproba-lo proxecto de estatutos e as normas de réxime interior do Instituto e, se é o caso, dos centros e das unidades adscritos a el.
b)Arpoba-lo anteproxecto de presuposto de explotación e de capital do Insituto.

c)Aproba-lo plan anual sobre actividades e a súa memoria explicativa.
d)Aproba-la memoria anual sobre actuación e xestión do Instituto.
e)Segui-la execución do presuposto de explotación e de capital.
f)Segui-la execución do plan anual de actividades.
g)Aproba-los cadros de persoal do Instituto.
h)Aproba-lo réxime retributivo do persoal do IGAEM e dos seus centros e unidades de producción artística.
i)Aprobar, se é o caso, por proposta do Xernete, as reformas encamiñadas a mellora-los servizos, centros e unidades do IGAEM.
j)Aproba-los convenios e concertos con outros organismos ou entidades públicas ou privadas que fosen necesarios para o cumprimento dos obxectivos do Instituto.
k)Nomea-lo persoal directivo do Insituto por proposta do Xernete.
l)Deliberar sobre tódolos asuntos contidos na orde do díae, en particular, sobre os informes, estudos e propostas que sexan sometidos ó seu exame e consideración.

Artigo 12
1.A convocatoria das reunións do Consello Rector faraa o Secretario, por orde do seu Presidente.
2.O Consello Rector reunirase en sesión ordinaria non menos de dúas veces ó ano. Poderán convocsarse reunións do Consello en sesión extraordinaria, por iniciativa do propio Presidente ou ben a pedimento do Xernete do Instituto, ou a través da solicitude motivada presentada pola metade máis un, cando menos, dos membros do Consello.
3.Para a válida constitución do Consello en primeira convocatoria, para efectos de celebración de sesións, deliberacións e adopción de acordos, requiririsae a presencia, polo menos, da metade máis un dos seus membros, e sempre a do Presidente e mailo Secretario, ou, se é o caso, dos que os substitúan. De non acadarse tal presencia, reunirase en segunda convocatoria unha hora despois, calquera que sexa o número de asistentes, pero sempre que se conte coa presencia do Presidente e do Secretario ou dos que os substitúan.
4.Os acordos adoptaranse por maioría simple de votos; en caso de empate, decidirá o voto de calidade do Presidente.
5.Tódolos membros do Consello asistirán ás súas reunións con voz e voto, e non se admiten as delegacións de voto.
6.Non poderá ser obxecto de deliberación ou acordo ningún asunto que non figure incluído na orde do día, agás que estean presente tódolos membros do Consello e sexa declarada a urxencia do asunto polo voto favorable da maioría.
7.Os acordos doCosnello consignaranse no libro de actas, coa sinatura do Presidente e do Secretario.
8.Cantos acrediten a titularidade dun interese lexítimo poderanse dirixir ó Secretario do Consello para que lles sexa expedida certificación dos seus acordos.
9.No non previsto expresamente neste estatuto, aplicaráselle ó Consello Rector o réxime dos órganos colexiados establecido no capítulo II do título II da Lei de réxime xurídico das administracións públicas e do procedemento administrativo común.

Artigo 13
Correspóndelle ó Secretario do Consello Rector:
a)Asistir ás reunións con voz e voto.
b)Efectuar, por orde do Presidente, a convocatoria das sesións do Consello Reitor, así como as citacións ós seus membros.
c)Recibi-los actos de comunicación dos membros do órgano e, xa que logo, as notificacións, peticións de datos, rectificacións ou calquera outra clase de escritos dos que deba ter coñecemento.
d)Redacta-las actas das sesións, co visto e prace do Presidente.
e)Expedir certificacións dos acordos, co visto e prace do Presidente.

Sección terceira
O XERENTE

Artigo 14
O Xerente do IGAEM é o seu órgano executivo e será nomeado e separado polo Presidente, oído o Consello Rector.

Artigo 15
Correspóndenlle ó Xerente do IGAEM as seguintes atribucións:
1.En materia de dirección:

a)Dirixi-la actuación do IGAEM e de tódolos seus centros e unidades de producción artística e exerce-la súa representación ordinaria.

b)Exectua-lo plan anual de actividades do Instituto de conformidade cos criterios aprobados polo Consello Rector.

c)Comparecer en xuízo e en toda clase de actuacións do Instituto, conferíndolle para tal efecto os oportunos apoderamentos.

d)Impulsar, orientar, coordinar e inspecciona-los servicios, centros e unidades do IGAEM, dictando as disposicións, instruccións e circulares precisas para o seu correcto funcionamento.

e)Executa-los acordos do Consello Rector e exercita-las funcións que este lle delegue.

f)Elabora-lo plan anual de actividades do Instituto e a súa memoria explicativa, que se someterá á aprobación do Consello Rector.

g)Propoñe-las reformas encamiñadas á mellora dos servicios, centros e unidades do IGAEM,a sí como prepara-las relativas á súa organización e métodos de traballo, atendendo principalmente ós custos e mais ó rendemento.

h)Dirixir e impula-lo inventario e catalogación do patrimonio escénico e musical galego.

2.En materia de xestión:

a)Como órgano de contratación do Instituto e de tódolos seus centros e unidades de producción, e de acrodo co plan de actividades aprobado polo onsello Rector, correspóndelle a tramitaci´ónd os expedientes de contratación relativos a obras, servicios, subministracións, asistencia técnica e calquera outrao previsto na normativa vixente, o que leva implícita a aprobación de proxectos e do gasto correspondente, a aprobación, se é o caso, do prego de cláusulas, a dxudicación do contrato e a súa formalización e as restantes facultades que as disposicións lle atribúen ó órgano de contratación.

b)A administración dos créditos asignados ó IGAEM, autorizando os pagamentos deste e dos seus centros e unidades de producción artística dentro da normativa vixente.

c)A habilitación de persoal e material.

d)A conservación, intendencia e funcionamento dos edificios do IGAEM e dos centros e unidades de producción artística adscritos a el.

e)A elaboración do anteproxecto de presupostos do organismo, que someterá á aprobación do Cosnello Rector, e a tramitación na forma regulamentaria perante a Consellería de Economía e Facenda, desenvolvendo as instruccións dictadas para adevandita elaboración de acordo coa lexislación aplicable.

f)A execución do presuposto do Instituto, mirando pola súa correcta aplicación, realizando o seguimento e avaliación dos programas de gastos.

g)A proposta, informe e tramitación das modificacións orzamentarias que se produzan no exercicio eco e.

h)Darlle posesión e cesamento ó persoal nos postos de traballo, así como adscribilo a un determinado posto e unidade, no caso en que isto non derive autonmaticamente do acto mesmo de incorporación.

i)Todos aqueles actos de administración e xestión ordinaria do persoal que non figuren atribuídos a outros órganos pola normativa vixente.

Sección cuarta

Artigo 16
1.Dependendo directamente da xerencia existirán as seguintes áreas que constitúen a estructura básica do Instituto:

a)Departamento de Persoal e de Xestión Económico-Administrativa.
b)Departamento de Artes Escénicas.
c)Departamento de Artes Musicais.

2.Tamén estarán adscritas á xerencia as seguintes unidades e centros de producción:

a)Centro Dramático Galego
b)Xove Orquestra de Galicia
c)Ballet Galego Rey de Viana.
d)Calquera outra que a realidade artística do país reclame e o Consello Rector cree.

Artigo 17
Correspóndelle ó Departamento de Persoal e de Xestión Económico-Administrativa, baixo a autoridade e supervisión do Xerente, o exercicio das funcións relativas ó réxime interior, tramitación administrativa, xestión de persoal, habilitación e administración, control contable e xustificación dos créditos que se asignen, elaboración de estatísticas e, en xeral, prestar asesoramento e asistencia técnica e administrativa ó Xerente, a quen substituirá nas súas funcións administrativas no caso de ausencia ou enfermidade.

Artigo 18
Correspóndelle ó Departaemnto de Artes Escénicas, de confformidade coas directrices do Xerente, quen pola súa vez poderá solicita-lo asesoramento que considere conveniente, a programación e execución das actividades teatrais do IGAEM, en colaboración co Centro Dramático Galego, cumprindo o plan de actividades aprobado polo Consello Rector así como as restantes actividades de xestión do devandito centro que a súa normativa específica non lel atribuía ó director.

Artigo 19
Correspóndelle ó Departamento de Artes Musicais, de conformidade coas directrices do Xerente, que polasúa vez poderá solicita-lo asesoramento que considere conveninte, a programación e execución das actividades musicais e coreográficas do igaem, en colaboración coa Xove Orquestra de Galiza e co Ballet Galego Rey de Viana, cumprindo o plan de actividades aprobado polo Consello Rector, así como as restantes actividades de xestión dos devanditos centros e unidades de producción que a súa normativa específica non lle atribúa ós seus respectivos directores.

Artigo 20
Os centros e unidades de producción artística adscritos ó IGAEM rexeranse polas úas normas específicas.

CAPÍTULO IV
RÉXIME ECONÓMICO E FINANCEIRO

Artigo 21
Para cumpri-los seus fins e desempeña-las funcións que lle son propias, o IGAEM contará cos seguintes recursos:

a)As dotacións económicas que se lle consignen nos presupostos xerais da Comunidade Autónoma de Galicia.
b)Os bens mobles e inmobles e as instalacións que para o cumprimento dos seus fins lle sexan adscritos pola Xunta de Galicia, e aqueles que formen parte do seu patrimonio.
c)Os productos e as rendas do seu patrimonio.

d)Os ingresos derivados da producción, distribución e exhibición dos espectáculos realizados en exclusiva polo IGAEM ou en colaboración con outros organismos públicos, entidades privadas ou persoas físicas, así como os obtidos pola venda de libros, material audiovisual, etc.

e)As subvencións, achegas voluntaristas ou doazóns que sexan outorgadas ó seu favor por institucións, entidades ou particulares.

Artigo 22

1.A elaboración, aprobación, contido e estructura do seu presuposto de explotación e capital, así como o control da súa activiade económica e financeira e o réxime da súa contabilidade, rexeranse polo disposo na Lei de réxime financeiro e orzamentario de Galicia e a correspondente normativa orzamentaria en vigor.

2.A fiscalización das actividades económicas e financeiras será exercida pola intervención delegada da Consellería de Cultura e Xuventude.

CAPÍTULO V
PERSOAL

Artigo 23

1.Integran o persoal do IGAEM:

a)Os que desempeñen cargos directivos de libre nomeamento polo Consello Rector.

b)persoal laboral propio do Instituto, tanto fixo como interino ou eventual.

c)Os funcionarios de carreira da Administración da Xunta de Galicia que sirvan destino no IGAEM.

2.Con carácter xeral, o persoal do IGAEM terá condición de contratado laboral, rexéndose polas normas da lexislación laboral, segundo dispón a Lei da función pública de Galicia.

Artigo 24

Á totalidade do persoal que preste servicio no IGAEM seralle de aplicación a Lei da función pública de Galicia e disposicións que a desenvolven, así como os preceptos da Lei 4/1989, do 21 de abril, e da presente norma que fan referencia a el.

Artigo 25

1.Os integrantes da Xove Orquestra de Galicia e do Ballet Galego Rey de Viana, agás os directores e o persoal técnico e auxiliar, deberán cumpri-los seguintes compromisos:

a)Asistir ós ensaios e clases na sede da unidade de producción artística, cumprindo o horario e calendario fixado polo seu director.

b)Participar no prgrama de actuacións públicas que leve a cabo o IGAEM, con renuncia de calquera contraprestación económica dentro dos límites do devandito programa.

c)Participar, en xeral, no programa de estudo e investigación que estableza o IGAEM.

2.A convocatoria das bolsas, a fixación da súa contía e a forma do seu pagamento faranse por resolución da xerencia do IGAEM cumprindo os acordos que, para o efecto, tome o Consello Rector.

3.O Presidente do igaem, ou persoa en quen delegue, presidirá as comisións que efectúen a selección dos candidatos. Os demais membros serán designados polo Xerente, e deberán formar parte delas os directores dos centros ou unidades de producción artística para as que se realice a convocatoria.

Artigo 26

1.A responsabilidade disciplinaria respecto do persoal do IGAEM será exercida segundo as previsións do convenio colectivo da Xunta de Galicia vixente no momento da comisión da presunta infracción.

2.A esixencia de responsabilidade derivada do incumprimento das súas obrigas por parte dos directivos ou doutro persoal contratado que non teña a condición de funcionario nin de persoal laboral, así como das empresas que contraten co igaem baixo formas de dereito privado, será así mesmo actuada polo Xerente e rexerase polas normas propias do dito réxime.

DISPOSICIÓN TRANSITORIA

Mentres non sexa asinado polo IGAEM o novo convenio colectivo da Xunta de Galicia, aplicarase a efectos disciplinarios o convenio actualmente en vigor.

Anexo 3

Anteproxecto de lei de creación da Axencia Galega de Industrias Culturais. Borrador do 15 de maio de 2007

EXPOSICIÓN DE MOTIVOS

I

No mundo contemporáneo, a cultura caracterízase por ser un ben social de carácter multidimensional: constitúe o elemento que mellor expresa as ideas e valores nos que Galiza funda a súa entidade e identidade no contexto global, e ao tempo é un instrumento que cohesiona ao noso pobo, reforza as relacións entre os cidadáns, corrixe as desigualdades, integra os colectivos desfavorecidos e facilita a cooperación entre os pobos. Nesa medida, as administracións públicas galegas, en cumprimento dos principios rectores recollidos no ordenamento xurídico, teñen que adoptar programas dirixidos ó fomento da cultura e da creatividade individual e colectiva, así como promover o acceso e a participación dinámica dos cidadáns nos procesos culturais.

Mais a cultura é tamén un campo cada vez máis importante de desenvolvemento económico sustentábel. O enfoque económico dos sectores culturais e creativos cobra unha paulatina importancia a medida que os seus produtos xeran un alto valor acrecentado e adquiren, pola súa singularidade, un alto potencial competitivo nos mercados.

Este enfoque é unha realidade puxante no contexto internacional. En efecto, a Convención sobre a Protección e Promoción da Diversidade das Expresións Culturais, adoptada pola Conferencia Xeral da UNESCO do 20 de Outubro de 2005, entrou en vigor o 18 de marzo de 2007. Esta Convención recolle a importancia da diversidade cultural como patrimonio común da humanidade que debe valorarse e preservarse, e como elemento estratéxico das políticas de desenvolvemento nacionais e internacionais; afirma que os bens e os servizos culturais presentan unha dobre natureza (cultural e económica) e que non deben tratarse como se só tivesen un valor comercial; defende o dereito dos países a desenvolver e realizar políticas no sector cultural; e a necesidade de estimular a cooperación internacional, en especial mediante un sistema de tratados preferenciais.

Pola súa parte, a Unión Europea, ven recoñecendo a grande importancia do sector cultural e creativo para acadar os obxectivos de crecemento, produtividade e emprego fixados no Consello Europeo de Lisboa dos días 23 e 24 de Marzo de 2000. Estes obxectivos foron relanzados no Consello Europeo de Bruselas dos días 22 e 23 de Marzo de 2005, onde se destacou a necesidade de adoptar programas europeos que lle permitan ao sector superar os retos competitivos que afronta nun mundo cada vez máis globalizado. Converter a cultura e a creatividade nunha prioridade europea, aproveitar o cambio dixital, promover unha educación que potencie a creatividade, fomentar territorios que poidan gañar a competencia global por atraer talentos e investimentos, solucionar o infrafinanciamento crónico das súas empresas, protexer a diversidade cultural, e asegurar a consistencia entre as accións europeas internas e externas, permitirán construir un entorno europeo que potencie a creatividade, integrando este sector no contexto da estratexia de Lisboa.

A Xunta de Galiza é consciente da gran potencialidade do sector cultural e artístico galego, da súa capacidade para seren competitivos non só interna senón tamén externamente, e da importancia do sector público para consolidar a oferta cultural galega coa adopción de medidas que protexan os bens e servizos culturais galegos, non só como factor de crecemento económico, senón como unha canle para protexer a diversidade cultural garantindo a presenza da creatividade e identidade galegas no mercado cultural globalizado.

Resulta probada a indispensable achega da produción privada para mantermos un mercado no que primen a independencia e a diversidade das propostas culturais; a significativa contribución do sector cultural galego á prosperidade económica e ó emprego; a

importancia de creadores, empresas e industrias culturais no fomento da innovación e tecnoloxía, motores do crecemento sostible no futuro; o rol principal que xogan no evolución do sector cultural autoempregados, microempresas, e empresas de pequeno e medio tamaño; a estreita relación entre a produción de bens e servizos culturais e as estratexias de desenvolvemento territorial e cohesión social, pola súa especial relación co entorno cultural e lingüístico de Galiza; e o papel sobranceiro de creadores, empresas e industrias galegas no progreso e no espallamento da cultura galega, tanto a nivel interno para incrementar o nivel de consumo cultural dos galegos, como a nivel externo para achegarmonos a outros pobos establecendo intercambios e encontros que poñan de manifesto a existencia de espazos culturais comúns dende o respecto e a protección dos rasgos específicos das distintas culturas que os compoñen.

II

O obxecto da presente lei é a creación dunha organización instrumental especializada ao servizo do desenvolvemento do tecido empresarial propio do mercado cultural galego. Ao mesmo tempo, trátase de fixar mecanismos acaídos de política pública que, sen alterar as condicións dos intercambios e da competencia na Unión Europea en contra do interese común, promovan a consolidación de empresas e industrias culturais galegas naqueles eidos onde están ben situadas e a súa protección onde o precisen, actuando de acordo cos principios de complementariedade e subsidiariedade na intervención pública. A Axencia Galega das Industrias Culturais é o organismo no que a Xunta de Galiza, coa participación necesaria dos sectores culturais implicados, centralizará os programas de apoio destinados a reforzar o papel dos creadores individuais, empresas e industrias culturais privados, e incremente os esforzos e recursos destinados a mellorar e afondar estas medidas, dentro do obxectivo xenérico de promoción e fomento da cultura galega impulsado pola Consellaría de Cultura e Deporte.

A Axencia substitúe ao Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais (IGAEM), creado, por Lei 4/1989, do 21 de abril, modificada posteriormente pola Lei 2/1991, de 14 de xaneiro. Na actualidade, o modelo organizativo do IGAEM presenta signos de inadaptación ás necesidades e reptos da política cultural de Galiza. Así, a restrición do campo de actuación do IGAEM ás artes escénicas e musicais son un límite á hora de desenvolver unha programación uniforme para o fomento das actividades artísticas e culturais no seu conxunto, polo que na presente lei optouse por unha axencia que non restrinxa a súa actuación a un sector específico (as artes escénicas e musicais) senón que englobe a totalidade das actividades culturais e artísticas, dende a creación básica de capital inmaterial até a creación de bens e servizos materiais e inmateriais susceptibles de seren negociados no mercado, prestados por creadores individuais, empresas e industrias culturais.

Dentro do panorama de fórmulas organizativas que se atopan reguladas no noso dereito autonómico, a Lei configura a Axencia Galega das Industrias Culturais como unha entidade de dereito público das previstas no artigo 12.1.b) do Texto Refundido da Lei de Rexime Financieiro e Orzamentario de Galiza. A Lei suxeita a nova entidade a un rexime propio, que combina o funcionamento en clave xurídico-pública, en especial para o exercicio das potestades administrativas que se lle atribuén, en aras do cumprimento dos seus fins, co funcionamento en rexime de dereito privado.

A Lei estrutúrase en catro títulos, tres disposicións transitorias, unha disposición derrogatoria e unha disposición final.

O título I reúne as disposicións xerais relativas á natureza, rexime xurídico, obxecto e fins, así como as funcións da Axencia Galega das Industrias Culturais.

O título II ocúpase da organización da Axencia. A estrutura da Axencia Galega das Industrias Culturais conta con dous órganos de goberno, un unipersoal (o Director) e outro colexiado (o Consello de Dirección), e cun órgano de asesoramento, o Consello Asesor, no que estarán representadas as asociacións e agrupacións máis representativas dos sectores culturais aos que a Lei se dirixe. Os departamentos son os eixos básicos da estrutura de funcionamento da Axencia.

O título III regula o rexime de persoal da Axencia, así como os procedementos de selección e provisión de postos de traballo, con especial referencia ao persoal directivo.

O título IV aborda o rexime económico, patrimonial, financiero e de control da Axencia, que incorpora distintas medidas de flexibilización da xestión.
As disposicións transitorias regulan o rexime de sucesión do IGAEM pola Axencia. En particular, adscrébense provisoriamente á Axencia os centros de produción, arquivo, información e investigación cultural dependentes na actualidade do IGAEM, en tanto non se cree un ente específico para a xestión e coordinación dos centros de produción cultural de titularidade pública.

III

De conformidade co previsto no artigo 27.19 do Estatuto de Autonomía para Galiza , en relación co artigo 148.1.17 da Constitución , o fomento da cultura é competencia exclusiva da Comunidade Autónoma de Galiza. En consecuencia, as funcións e servizos que a Administración Central viña prestando en materia de fomento da cultura fóronlle transferidos á Xunta de Galiza polo Real Decreto 2434/1982, do 24 de xullo.

TÍTULO I
DISPOSICIÓNS XERAIS

Artigo 1º.- Natureza e adscrición

1.Créase, no ámbito da Comunidade Autónoma Galega, a Axencia Galega das Industrias Culturais (AGADIC).
2.A AGADIC é unha Entidade de Dereito Público, das reguladas no artigo 12.1.b TRLRFO, con personalidade xurídica propia, patrimonio propio e autonomía na súa xestión, facultada para exercer potestades administrativas no ámbito das súas funcións.
3.A AGADIC adscrébese á Consellaría con competencias en materia de cultura da Xunta de Galiza.

Artigo 2º.- Rexime xurídico

1.A AGADIC réxese por esta lei e, no seu marco, polo seu Estatuto; supletoriamente polas normas aplicables ás entidades de Dereito público vinculadas ou dependentes da Administración autonómica.
2.No seu funcionamento, a AGADIC está sometida ao Dereito público na formación da vontade dos seus órganos, no exercicio das potestades administrativas que ten atribuídas e naqueles aspectos que de acordo coa lexislación xeral administrativa ou orzamentaria deba someter a Dereito público. No resto da súa actividade, rexerase polo Dereito privado.
3.O Estatuto da AGADIC será aprobado e modificado por Decreto do Consello da Xunta, por proposta da persoa titular da Consellaría con competencia en materia de cultura.

Artigo 3º.- Obxecto e ámbito.

1.A AGADIC ten por obxecto o impulso e a consolidación do tecido empresarial no sector cultural galego, cooperando na achega de factores produtivos, no fomento da oferta de bens e servizos, e na asignación de ingresos suficientes e estables.
2.Para os efectos do establecido nesta lei, son empresas culturais privadas as organizacións constituídas baixo calquera das formas mercantís recoñecidas pola lexislación vixente, que se dediquen con carácter principal á produción, distribución ou comercialización de produtos culturais incorporados en calquera clase de soporte, de espectáculos en vivo, e de factores de produción exclusivamente destinados ao mercado cultural.

Artigo 4º.- Fins.

Son fins da AGADIC:

a)Garantir o progreso da cultura galega, e nomeadamente a normalización e impulso do idioma galego como medio para protexer e fomentar a identidade cultural de Galiza, o desenvolvemento social, o crecemento económico, e o

diálogo intercultural en condicións de igualdade e respecto con identidades diferentes nun contexto globalizado.

b)Impulsar a participación, consolidación e cooperación das empresas e profesionais na produción, creación, conservación, difusión e comercialización do patrimonio cultural galego, nun mercado dinámico, sustentábel e plural que fomente a participación cidadá e remova os obstáculos xeográficos, físicos, educativos, sociais ou económicos que poden dificultar o acceso á cultura, especialmente dos colectivos menos favorecidos.

c)Fomentar a demanda de produtos culturais na sociedade galega co fin de promover a orientación ao mercado das empresas, mellorar a viabilidade dos seus proxectos, achegar recursos propios e aumentar o peso relativo do sector no sistema produtivo galego.

d)Potenciar os programas de investigación e desenvolvemento cultural (I+D+C) que faciliten a incorporación das empresas culturais galegas na sociedade do coñecemento, mellorando a calidade e diferenciación dos produtos, a axilidade no servizo prestado, e a creación de valor acrecentado na economía dixital.

e)Estreitar a coordenación entre as administracións públicas con competencias na materia e os axentes privados, de acordo cos principios de subsidiariedade e complementariedade, para aproveitar as sinerxias, incrementar a posibilidade de financiamento e acadar unha maior calidade e eficiencia na acción cultural.

Artigo 5º. Funcións

1.En consonancia cos seus obxectivos e fins, a AGADIC exercerá as seguintes funcións:

a)Impulsar a creación e desenvolvemento de empresas que produzan bens e servizos culturais, prestando especial atención ás industrias culturais que xeren mecanismos de produción eficientes e que subministren no mercado bens culturais de amplo consumo.

b)Favorecer os produtos que difundan a lingua, cultura e tradicións propias de Galiza como elemento singularizador no mercado, e os que acheguen á cultura galega innovacións creativas e ofertas de calidade de novas estéticas e linguaxes artísticos.

c)Promover a distribución e comercialización dos produtos culturais dentro e fóra do noso país, fomentando a captación de públicos e facilitando o acceso da cultura galega a novos mercados internacionais. Para isto poderán establecer marcas de referencia e campañas publicitarias que reforcen o posicionamento de Galiza e dos produtos culturais galegos no mercado interior e exterior.

d)Contribuír á mellora na preparación e cualificación artística, técnica e empresarial dos recursos humanos, impulsando planos formativos acordes coas necesidades profesionais das empresas do sector, en especial na formación de persoal cualificado para a súa administración e xestión e no deseño, acceso e emprego das novas tecnoloxías.

e)Estimular a creación, avivar o talento e a capacitación, e incitar o recoñecemento social e económico de artístas e autores, en canto subministradores de recursos inmateriais no proceso de produción. Tamén apoiará a colaboración entre empresas e creadores como instrumento necesario para o impulso e asentamento do sector cultural.

f)Fomentar a creación, mantemento e utilización de infraestructuras e equipamentos por parte dos axentes culturais, en especial o impulso de centros que faciliten o acceso á cultura dos cidadáns dos núcleos pequenos, a promoción dos procesos de I+D+C, e o estímulo da mellora e modernización tecnolóxica.

g)Incentivar a presenza das empresas culturais nos mercados financeiros en condicións vantaxosas, con programas de préstamos públicos ou actuando como intermediario entre os produtores culturais e as entidades financeiras

privadas, en especial para poder afrontar grandes proxectos dende a iniciativa privada.

h)Impulsar a cooperación e asociacionismo entre os traballadores e as empresas dos distintos sectores culturais, así como as medidas dos profesionais galegos para aumentar a súa presenza e competitividade nos mercados culturais, en especial no apoio ás exportacións de bens e servizos culturais galegos.

i)Adoptar programas que potencien as sinerxías entre o desenvolvemento empresarial das actividades culturais e outros fins públicos como a protección do patrimonio natural, material e inmaterial, a contribución o desenvolvemento territorial, e o fomento da educación, do emprego, da integración social, do turismo e da investigación.

j)l) Facer estudios e planos estratéxicos sobre o sector cultural, así como difundir a información sobre os recursos destinados ás empresas culturais en calquera ámbito.

k)m) Calquer outra iniciativa e acción dirixida á consecución dos seus fins.

2.A AGADIC poderá, para o logro dos seus obxectivos, celebrar convenios con institucións públicas e privadas, realizar actividades comerciais e industriais, incluso mediante a participación en consorcios ou sociedades, conceder subvencións, facilitar liñas de crédito, e establecer calquera outra iniciativa e acción tendente á consecución dos obxectivos que se lle atribúen .

3.Corresponde á AGADIC o control interno da súa actuación, do nivel de eficacia e eficiencia acadado coas medidas adoptadas e dos efectos das súas políticas, o control externo do emprego das súas axudas polos receptores. A AGADIC coordinará as súas operacións estatísticas propias coa que desenvolva a Consellaría competente en materia de cultura, nos termos previstos nas normas reguladoras da actividade estatística da Xunta de Galiza.

TÍTULO II
ORGANIZACIÓN

Artigo 6º.- Estrutura

1.A AGADIC estrutúrase nos órganos de goberno e asesoramento previstos nesta lei e nos órganos complementarios que se determinen no seu Estatuto.

2.A designación dos seus titulares e membros procurará a paridade entre home e muller.

CAPÍTULO 1º
ÓRGANOS DE GOBERNO E ASESORAMENTO

Artigo 7º.- Órganos de goberno

Son órganos de goberno da AGADIC o Consello de Dirección e o Director.

Artigo 8º.- Consello de Dirección

1.O Consello de Dirección é o órgano de goberno colexiado da AGADIC.

2.O Consello de Dirección é presidido pola persoa titular da Consellaría con competencias en materia de cultura. Estará integrado pola persoa titular da Dirección Xeral competente en materia de creación e difusión cultural, pola persoa titular da subdirección competente en materia de creación e difusión cultural, pola persoa titular da Dirección da AGADIC, por un representante da Consellaría de Innovación e Industria con rango de Director Xeral, e por un representante da Consellaría de Economía e Facenda con rango de Director Xeral.

3.Correspóndenlle ao Consello de Dirección as seguintes atribucións:

a)Aprobar o proxecto de Estatuto e das súas modificacións e as normas de réxime interior da AGADIC e, no seu caso, dos centros adscritos ó mesmo, a proposta do Director.

b)Aprobar os anteproxectos de orzamentos anuais e a contracción de obrigas de carácter plurianual.
c)Aprobar as contas anuais e, no seu caso, a distribución do resultado do exercicio, de acordo coa lexislación orzamentario.
d)Aprobar o plan anual de actividades e a súa memoria explicativa.
e)Aprobar a memoria anual sobre actuación e xestión da AGADIC.
f)Seguir a execución dos orzamentos e do plan anual de actividades.
g)Controlar a xestión do Director e esixirlle as responsabilidades que procedan.
h)Aprobar as dotacións orzamentarias e o réxime retributivo do persoal da AGADIC, de acordo coas previsións orzamentarias e a legalidade vixente.
i)A determinación dos criterios de selección do persoal, así como a aprobación da relación de postos de traballo, previos os trámites procedentes.
j)l) A resolución dos recursos administrativos contra actos dos órganos da AGADIC, así como das reclamacións previas as vías civil e laboral. Asimesmo, resolverá os procedementos de responsabilidade patrimonial.
k)m) As demais competencias que se determinen, no seu caso, no Estatuto da AGADIC.

4.Os acordos do Consello de Dirección porán fin á vía administrativa.
5.A presidencia do Consello de Dirección terá as seguintes competencias:
a)Ostentar a representación da AGADIC.
b)Convocar as reunións do Consello de Dirección, de acordo co establecido no Estatuto.
c)Presidir e dirixir as deliberacións do Consello de Dirección.
d)Asinar os convenios con outras entidades públicas ou privadas que sexan necesarios para o cumprimento dos obxectivos da AGADIC.
e)Persoarse en xuízo e en toda clase de actuacións, podendo outorgar, no seu caso, poderes para pleitos.
f)As demais competencias que se determinen, no seu caso, no Estatuto da AGADIC.

Artigo 9º.- Dirección.

1.A Dirección é o órgano executivo da AGADIC, correspondéndolle a xestión ordinaria da mesma.
2.A Dirección será nomeada polo Consello da Xunta, por proposta da persoa titular da Consellaría competente en materia de cultura, entre as persoas que reúnan as cualificacións necesarias para o cargo, segundo determine o Estatuto da AGADIC.
3.Correspóndenlle ao Director ou Directora as seguintes atribucións:
a)Elaborar o proxecto de Estatuto da AGADIC e as súas modificacións, e as normas de réximen interior da AGADIC e, no seu caso, dos centros e unidades adscritos ó mesma.
b)Elaborar o proxecto de plano anual de actividades da AGADIC e a súa memoria explicativa.
c)Elaborar a memoria anual sobre a actuación e xestión da AGADIC.
d)Elaborar o anteproxecto dos orzamentos da AGADIC.
e)Impulsar orientar, coordinar e inspeccionar os servizos, centros e unidades da AGADIC e ditar as disposicións, instrucións e circulares relativas ó funcionamento dos mesmos.
f)Executar os orzamentos e o plan anual de actividades da AGADIC.
g)Autorizar os pagos e gastos da AGADIC e dos centros e unidades de produción, dentro da normativa vixente.
h)Exercer a xefatura do persoal da AGADIC.
i)Propor ao Consello de Dirección o nomeamento, de acordo cos criterios de profesionalidade, mérito e capacidade, do persoal directivo da AGADIC.

j)Corresponderalle a proposta de resolución dos recursos administrativos contra dos actos dos órganos da AGADIC e das reclamacións previas as vías civil e laboral. Asimesmo, instruirá os procedementos de responsabilidade patrimonial.
k)Executar os acordos do Consello de Dirección e exercer as funcións que este lle delegue.
l)As demais competencias que se determinen, no seu caso, no Estatuto da AGADIC.
m)As demais competencias que non estean atribuídas por esta Lei ou polo Estatuto a outros órganos.

4.A Dirección está suxeita, no desenvolvemento dos seus cometidos, a avaliación con arranxo ós criterios de eficacia, eficiencia e cumprimento da legalidade, responsabilidade pola súa xestión e control de resultados en relación cos obxectivos que lle foran fixados.
5.A Dirección percebe unha parte da súa retribución como incentivo de rendemento, mediante o complemento correspondente que valore a produtividade, de acordo cos criterios e porcentaxes que se establezan polo Consello de Dirección.

Artigo 10º.- Consello Asesor

1.O Consello Asesor da AGADIC, presidido pola persoa titular da Consellaría competente en materia de cultura ou persoa na que delegue, é o órgano encargado do estudio, deliberación e proposta nas materias competencia da AGADIC.
2.En particular correspóndelle ao Consello:
a)Informar a planificación anual de actividades.
b)Informar a memoria sobre a actuación e xestión da Axencia.
c)Informar sobre os anteproxectos de orzamentos.
d)Informar sobre a aprobación das contas da Axencia.
e)Informar sobre o proxecto de Estatuto.
f)Elevar aos órganos de goberno da AGADIC as propostas que consideren convenientes no ámbito de actuación da mesma.
3.O Estatuto da Axencia establecerá a composición e o réxime de funcionamento do Consello Asesor da AGADIC. En todo caso, procurarase a paridade de xénero e garantirase a presenza dos representantes das administracións públicas con competencias en materia cultural, así como das asociacións empresariais e profesionais máis representativas do ámbito da cultura galega.

CAPÍTULO 2º
ORGANIZACIÓN ADMINISTRATIVA

Artigo 11º.- Departamentos

1.A AGADIC estruturarase nos departamentos que estableza o seu Estatuto.
2.En todo caso, existirá un departamento de xestión que desenvolverá as funcións de xestión dos recursos humanos, de xestión económico-financeira e de recompilación e difusión de coñecemento e documentación nas materias competencia da AGADIC.
3.A organización, funcións e réxime interno dos diferentes departamentos rexeranse polo establecido no Estatuto e demais normas complementarias.

Artigo 12º.- Coordinadores

1.Á fronte de cada Departamento, estará un coordinador ou coordinadora, que dependerá directamente da Dirección.
2.Os coordinadores terán a consideración de persoal directivo e terán as funcións e potestades que lles atribúa o Estatuto.

TÍTULO III
RÉXIME DE PERSOAL

Artigo 13º.- Persoal da AGADIC.

1.Sen prexuízo do persoal directivo previsto no artigo 17, o persoal ó servizo da AGADIC está constituído por:

a)O persoal que estexa ocupando postos de traballo en servizos que se integren na AGADIC.

b)O persoal que se incorpore á AGADIC desde calquera Administración pública polos correspondentes procedementos de provisión de postos de traballo previstos nesta lei.

c)O persoal seleccionado pola AGADIC, mediante probas selectivas convocadas ó efecto nos termos establecidos nesta lei.

2.O persoal a que se refiren as letras a) e b) do apartado anterior mantén a condición de persoal funcionario, estatutario ou laboral de orixe, de acordo coa lexislación aplicable.

3.O persoal funcionario e estatutario réxese pola normativa reguladora da función pública galega, coas especialidades previstas nesta lei e as que, conforme a ela, se establezan no Estatuto.

O persoal laboral réxese polas disposicións que lle sexan aplicables da normativa reguladora da función pública galega, polo Estatuto dos Traballadores, polo Convenio Colectivo Único do Persoal laboral da Xunta de Galiza e polo resto da normativa laboral de aplicación.

Artigo 14º.- Procedementos de selección.

1.A AGADIC seleccionará ao seu persoal laboral e funcionario a través dos órganos e procedementos establecidos no seu Estatuto.

2.A selección deste persoal realizarase mediante convocatoria pública e de acordo cos principios de igualdade, mérito e capacidade, así como de acceso ó emprego público das persoas con discapacidade.

Artigo 15º.- Procedementos de provisión de postos de traballo e mobilidade do persoal funcionario.

1.A AGADIC elaborará, convocará e, por proposta de órganos especializados na selección de persoal, resolverá as correspondentes convocatorias de provisión de postos de traballo de persoal funcionario, de conformidade cos principios xerais e procedementos de provisión establecidos na normativa de función pública.

2.A mobilidade dos funcionarios destinados na AGADIC poderá estar sometida á condición de autorización previa nas condicións e nos prazos que se determinen nos seus Estatutos e de acordo coa normativa de función pública.

Artigo 16º.-Ordenación de postos de traballo.

A AGADIC disporá da súa relación de postos de traballo. A relación será elaborada pola dirección e aprobada polo Consello de Dirección, previos os trámites que sexan legalmente necesarios.

Artigo 17º.- Persoal directivo.

1.Constitúen o persoal directivo da AGADIC os coordinadores ou coordinadoras dos diferentes Departamentos. Non obstante, o Estatuto poderá determinar que outros postos de traballo poidan ser ocupados por persoal directivo en atención á especial responsabilidade, competencia técnica e relevancia das tarefas a eles asignadas.

2.O persoal directivo da AGADIC é nomeado e cesado polo Consello de Dirección, por proposta do Director, atendendo a criterios de competencia profesional e experiencia entre titulados superiores, mediante procedemento que garanta o respecto ós principios de mérito, capacidade e a publicidade.

O proceso de provisión será realizado por órganos de selección especializados que formularán proposta motivada ó Director, incluíndo tres candidatos para cada posto a cubrir.

Cando o persoal directivo da AGADIC teña a condición de funcionario permanecerá na situación de servizos especiais no seu respectivo corpo ou escala ou na que corresponda consonte á lexislación laboral se se tratar de persoal de este carácter.

3.O persoal directivo está suxeito, no desenvolvemento dos seus cometidos, a avaliación con arranxo ós criterios de eficacia, eficiencia e cumprimento da legalidade, responsabilidade pola súa xestión e control de resultados en relación cos obxectivos que lle foran fixados.

4.O persoal directivo percibe unha parte da súa retribución como incentivo de rendemento, mediante o complemento correspondente que valore a produtividade, de acordo cos criterios e porcentaxes que se establezan polo Consello de Dirección.

TÍTULO IV
REXIME ECONÓMICO E FINANCEIRO

CAPÍTULO 1º.
RÉXIME ECONÓMICO-PATRIMONIAL

Artigo 18º.- Recursos económicos

1.Para cumprir os seus fins e desempeñar as funcións que lle son propias a AGADIC contará cos seguintes recursos:

a)As dotacións económicas que se lle consignen nos Orzamentos Xerais da Comunidade Autónoma de Galiza.

b)Os ingresos derivados das actividades que poida realizar en virtude de contratos, convenios ou disposición legais para calquera outras entidades públicas, privadas ou persoas físicas.

c)Os rendementos procedentes dos seus bens e valores.

d)O alleamento dos bens e valores que constitúan o seu patrimonio.

e)Os ingresos recibidos de persoas físicas ou xurídicas como consecuencia do patrocinio de actividades ou instalacións.

f)As aportacións voluntarias, doazóns, herdanzas, legados e outras aportacións a título gratuíto de entidades privadas e de particulares.

g)Subvencións e outros ingresos de dereito público.

h)Calquera outros recursos que puidese xerar ou que se puidesen atribuír.

2.A AGADIC ten prohibido o recurso ó endebedamento. Non obstante, e co obxecto de atender desfases temporais de tesourería, a AGADIC poderá recorrer á contratación de pólizas de crédito ou préstamos, sempre que o saldo vivo non supere o 5% do seu orzamento.

Artigo 19º.- Patrimonio

1.A AGADIC ten, para o cumprimento dos seus fins, un patrimonio propio, distinto do da Xunta de Galiza, integrado polo conxunto de bens e dereitos dos que sexan titular.

2.A xestión e administración dos bens e dereitos propios, así como daqueles do Patrimonio da Xunta de Galiza que se lle adscriban para o cumprimento dos seus fins, será exercida de acordo co sinalado no Estatuto, con suxeición, en todo caso, ó establecido para os organismos públicos na lexislación, estatal e autonómica, de Patrimonio das Administracións Públicas.

CAPÍTULO 2º.
ORZAMENTOS

Artigo 20º.-Anteproxecto de orzamento.

1.O Consello de Dirección elaborará e aprobará o anteproxecto de orzamento da AGADIC segundo o disposto no marco orzamentario definido polas Consellarías competentes en materia de cultura e economía.
2.O anteproxecto de orzamentos da AGADIC será remitido á Consellaría competente en materia de cultura para o seu exame e posterior traslado a Consellaría de Economía e Facenda. Unha vez examinado pola Consellaría de Economía e Facenda o anteproxecto integrarase no de Orzamentos da Comunidade Autónoma para a súa aprobación polo Consello da Xunta e posterior remisión ao Parlamento.

Artigo 21º.- Estrutura, contido e modificación do orzamento.

1.A Consellaría de Economía e Facenda establecerá estrutura do orzamento da AGADIC e a documentación que deberá acompañalo.
2.O orzamento de ingresos da AGADIC ten a consideración de simple previsión.
3.O orzamento de gastos da AGADIC será limitativo polo seu importe global e estimativo na súa distribución en categorías económicas, agás os créditos correspondentes a gastos de persoal que serán limitativos e vinculantes pola súa cuantía total.
4.A autorización das modificacións do orzamento da AGADIC corresponde:

a)Ao Conselleiro de Economía e Facenda, por iniciativa do Director e proposta do Consello de Dirección, cando as modificacións afecten a gastos de persoal, ou á cuantía global do orzamento, salvo as atribuídas ao Director no apartado seguinte.

b)Ao Director da AGADIC, todas as restantes modificacións, incluso as referidas á cuantía global cando sexan financiadas con recursos derivados dos apartados b), e), f) g) e h) do artigo 18 superiores ós inicialmente previstos e se conte con garantías suficientes da súa efectividade.

5.Os remanentes de créditos que resulten da liquidación do orzamento, non afectados ao financiamento do exercicio seguinte, poderán aplicarse ó orzamento de ingresos e financiar incrementos de gastos por acordo do Director.

Os déficits derivados do incumprimento das previsións de ingresos anuais, compensaranse na forma prevista polo Estatuto.

Artigo 22º.- Execución do Orzamento

A execución do orzamento da AGADIC correspóndelle aos seus órganos de xestión.

CAPÍTULO 3º. CONTABILIDADE

Artigo 23º.- Contabilidade

1.A AGADIC deberá aplicar os principios contábeis que lle corresponda de acordo co disposto no texto refundido da Lei de Réxime Financeiro e Orzamentario de Galiza, coa finalidade de asegurar o adecuado reflexo das operacións, os custos e os resultados da súa actividade, así como de facilitar dados e información con transcendencia económica.
2.Corresponde á Intervención Xeral da Comunidade Autónoma establecer os criterios que precise a aplicación da normativa contable á AGADIC, nos termos establecidos pola lexislación orzamentaria para as entidades do sector público autonómico.
3.A AGADIC disporá de:

a)Un sistema de información económica que deberá:

i) Mostrar, a través de estados e informes, a imaxe fiel do patrimonio, da situación financeira, dos resultados e da execución do orzamento.

ii) Proporcionar información de custes sobre a súa actividade que sexa suficiente para unha correcta e eficiente adopción de decisións.

b)Un sistema de contabilidade de xestión que permita efectuar o seguimento do cumprimento dos compromisos asumidos no Contrato de xestión.

4.A Intervención Xeral da Comunidade Autónoma establecerá os requirimentos funcionais e, no seu caso, os procedementos informáticos, que deberán observar a AGADIC para cumprir o disposto neste artigo

Artigo 24º.-Contas anuais.

1.As contas anuais da AGADIC formularanse pola Dirección no prazo de tres meses desde o peche do exercicio económico. Unha vez auditadas ditas contas pola Intervención Xeral da Comunidade Autónoma, serán sometidas ao Consello de Dirección. para a súa aprobación antes do 30 de xuño do ano seguinte ao que se refiran.

2.Unha vez aprobadas polo Consello de Dirección, as contas remitiranse dentro dos sete meses seguintes ó remate do exercicio, a Intervención Xeral da Comunidade Autónoma, que dará traslado das mesmas ó Consello de Contas para a súa fiscalización externa.

CAPÍTULO 4º. CONTROL

Artigo 25º.- Control.

1.O control externo da xestión económico-financeira da AGADIC correspóndelle ao Consello de Contas, de acordo coa súa normativa específica.

2.O control interno da xestión económico-financeira da AGADIC correspóndelle á Intervención Xeral da Comunidade Autónoma, e realizarase baixo as modalidades de control financeiro permanente e de auditoría pública, nas condicións e nos termos establecidos no texto refundido da Lei de Réxime Financeiro e Orzamentario. Este control financeiro permanente levarase a cabo pola Intervención Delegada na AGADIC, baixo a dependencia funcional da Intervención Xeral da Comunidade Autónoma.

DISPOSICIÓNS TRANSITORIAS

1ª. A AGADIC sucederá ao Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais no exercicio das funcións que desenvolve e quedará subrogado na totalidade dos bens, dereitos e obrigas afectos ou constitutivos en virtude nas mencionadas funcións.

O persoal que preste os seus servizos no IGAEM pasará a prestalos na AGADIC sen alteración ningunha das súas condicións laborais.

2ª. Quedan provisionalmente adscritos á AGADIC os centros de produción, arquivo, información e investigación cultural dependentes do IGAEM, en tanto non se cree un ente específico para a xestión e coordinación dos centros de produción cultural de titularidade pública.

3ª. Logo da entrada en vigor desta Lei, o Consello da Xunta, por proposta da Consellaría competente en materia de cultura, aprobará a reestruturación orgánica da Dirección Xeral de Creación e Difusión Cultural, suprimindo ou refundindo as unidades afectadas polas competencias e funcións que asume a AGADIC.

DISPOSICIÓNS DERROGATORIAS

1ª. Queda derrogada a Lei 4/1989, do 21 de abril, así como a súa modificación pola Lei 2/1991, de 14 de xaneiro.
2ª. Fican asimesmo derrogadas cantas disposicións de igual ou inferior rango que se opoñan ao disposto na presente Lei.

DISPOSICIÓNS DERRADEIRAS

1ª. O Consello da Xunta de Galiza e a Consellaría con competencias en materia de cultura, no ámbito das súas competencias, adoptarán cantas disposicións sexan necesarias para a aplicación e desenvolvemento da presente Lei.
2ª. A presente Lei entrará en vigor ao dia seguinte da súa publicación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Anexo 4

Plan Galego das Artes Escénicas. Segundo Borrador

1. FUNDAMENTACIÓN.

O inicio dunha nova etapa de goberno, a partir do verán de 2005, supuxo a apertura dun proceso de transformación caracterizado pola existencia de importantes expectativas entre o sector da cultura e o conxunto da cidadanía sobre a implantación dun novo modelo de política no ámbito da cultura. Durante unha primeira fase o Goberno Galego abordou aquelas medidas de carácter mais urxente, co obxecto de dar resposta ás demandas do sector e ás situacións de necesidade máis inmediatas. A reforma da Rede Galega de Teatros e Auditorios e do conxunto das programacións de artes escénicas, a refundación da unidade de produción de danza, a implantación dun programa de apoio ao teatro amador ou a nova configuración do sistema de axudas ao sector escénico foron algunhas das liñas de acción que contribuíron a facer efectiva esta primeira fase.
Porén, desde o Goberno Galego considérase fundamental a posta en marcha de transformacións de carácter estrutural que permitan definir un novo modelo de política cultural para os próximos anos, facendo do mundo da cultura un referente do proceso de modernización do país. Desde a perspectiva interna, estase a promover unha reforma da Consellaría de Cultura e Deporte, coa reordenación dos ámbitos de intervención e a adecuación das estruturas administrativas á nova realidade social e cultural. Desde a perspectiva externa, o Goberno Galego ten o convencemento de que o sector das artes escénicas precisa do desenvolvemento dun plano estratéxico que permita definir un marco de actuación das políticas públicas de carácter integral. Fronte á situación actual, na que as políticas culturais en relación coas artes escénicas se caracterizan pola parcialidade e a dispersión, debe procurarse unha situación na que, partindo dunha perspectiva global e atendendo aos diferentes axentes implicados (creadores, produtores, distribuidores e cidadáns), a totalidade das disciplinas creativas (danza, circo, maxia, lírica e teatro, en todas as súas modalidades) e ás diferentes dimensións existentes (cidadá, económica e identitaria), o conxunto das institucións implicadas definan un marco conxunto e integral de actuación. A implantación do Plan Galego das Artes Escénicas deberá permitir situar as artes escénicas nun lugar preferente na realidade social e cultural do país.
Aínda que a intervención en relación coas artes escénicas afecta en Galiza a todas as administracións públicas e aos diferentes departamentos da administración autonómica, o Goberno Galego entende que corresponde á Conselle ría de Cultura e Deporte o impulso e coordinación desta iniciativa. A celebración, durante o presente ano 2007, dos 125 anos do teatro galego ofrece unha magnífica ocasión para abordar esta tarefa de elaboración do Plan Galego das Artes Escénicas.

Unha perspectiva multidimensional sobre o concepto de cultura

Superadas visións de carácter unilateral, na actualidade a cultura maniféstase como un ben cunha pluralidade de dimensións que requiren unha acción política de carácter integral. A cultura é un elemento central no desenvolvemento persoal e social da comunidade, un instrumento para o reforzamento das relacións cidadás e para a integración dos grupos mais desfavorecidos, é a expresión fundamental da identidade de Galiza como pobo e é tamén un sector cada vez máis importante para o desenvolvemento económico sustentábel e para a xeración de emprego cualificado.

O enfoque multidimensional do feito cultural é actualmente de aceptación maioritaria no contexto internacional. A Convención sobre a Protección e Promoción da Diversidade das Expresións Culturais, adoptada pola Conferencia Xeral da UNESCO do 20 de Outubro de 2005, que entrou en vigor o 18 de marzo de 2007, recolle a importancia da diversidade cultural como patrimonio común da humanidade que debe valorarse e preservarse e como elemento estratéxico das políticas de desenvolvemento nacionais e internacionais, afirma que os bens e os servizos culturais presentan unha dobre natureza cultural e económica e que non deben tratarse como se só tivesen un valor comercial e defende o dereito dos países a desenvolver e realizar políticas no sector cultural.
Neste sentido, o Goberno galego aposta por converter a cultura nunha prioridade, desenvolvendo as diferentes dimensións que se derivan da mesma. Así, atender na súa globalidade a dimensión cidadá (promovendo na educación a creatividade e o papel transformador da cultura e convertendo aos cidadáns en protagonistas e non só receptores pasivos), artística (potenciando as políticas de fomento da creación e da formación artística), colectiva e patrimonial (protexendo, potenciando e poñendo en relación o noso patrimonio cultural coa creación contemporánea) e económica (solucionando o infrafinanciamento crónico das nosas empresas culturais, aproveitando o cambio dixital, promovendo a nosa capacidade de descuberta, apoio e atracción de talentos e investimentos e traballando na consecución dos obxectivos de crecemento económico e xeración de emprego cualificado) é un reto que as políticas culturais públicas do Goberno galego teñen que enfrontar para potenciar e garantir a nosa existencia como cultura diferenciada no contexto global.

O acceso á cultura como elemento central do sistema de benestar

O entorno social e cultural no que se desenvolve a actividade escénica contemporánea é produto das transformacións sociais, culturais e económicas dos últimos cen anos. Desde a caída do antigo réxime a mellora das condicións de vida, a elevación dos niveis educativos e o xurdimento dunha burguesía comercial e industrial urbana, propiciaron un incremento continuado dos consumos culturais.
Pero non é ata finais do século XIX e inicios do XX cando, coa introdución da prensa, a radio e o cine, este proceso de progresiva extensión do acceso á cultura, entendida como produción artís tica especializada, comeza a alcanzar nas sociedades occidentais a unha maioría da poboación. A partir dos anos cincuenta e sesenta, coa aparición da televisión como principal medio de difusión cultural, implántase a denominada cultura de masas, cun marcado predominio da cultura anglosaxona. A cultura de masas supón o paso ao primeiro plano dunha cultura industrializada, que despraza e transforma tanto a produción artística especializada como á cultura popular de base agraria.
O século XX é tamén o da implantación dos estados do benestar e o do nacemento das políticas culturais, entendidas como a acción sistemática dos gobernos para
potenciar o acceso á cultura do conxunto da poboación. A creación do Ministerio de Cultura francés, no ano 1959, é un momentos clave neste proceso. A política cultural configúrase inicialmente baixo os parámetros da denominada democratización cultural. A partir deste paradigma os estados occidentais van desenvolver unha política dirixida a estender o consumo dos produtos artísticos desde as minorías ilustradas ata sectores cada vez máis amplos da poboación. Un instrumento básico desta política será a dotación de equipamentos culturais no conxunto do territorio. A crise de maio de 1968 marca unha transición no modelo e o nacemento dunha nova concepción das políticas culturais. Fronte a política de democratización cultural, que asignaba un papel pasivo á cidadanía e centraba o seu interese na produción artística especializada, xurde a denominada política de democracia cultural, que centra o seu interese na activación da participación da cidadanía e recoñece a importancia das manifestacións culturais populares e alternativas. As estratexias de difusión cultural son substituídas polas de animación sociocultural e as políticas culturais establecen vínculos estreitos con conxunto das políticas sociais.
En España o desenvolvemento do proceso de implantación das políticas culturais viuse condicionado polo marco político da ditadura franquista, que retrasou a implantación do estado do benestar e limitou a libre expresión da pluralidade cultural do Estado. Como

consecuencia non é senón a partir da transición política cando se afrontará de forma acelerada, nun período de vinte anos, o proceso de dotación de equipamentos e posta en marcha de servizos sociocomunitarios ao servizo dos cidadáns, que noutros estados europeos se desenvolveu desde os anos 50. Este proceso de transformación acelerada das estruturas de benestar estivo acompañado pola transición desde un modelo de estado centralizado a outro de carácter descentralizado.
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 complementario dentro do marco de actuación dos poderes públicos. A difusión e o acercamento ao conxunto da cidadanía da produción escénica é un elemento democratizador que contribúe a mellora do benestar da cidadanía. Pola súa banda, o apoio e impulso da capacidade creativa de todos os cidadáns e a aplicación das técnicas escénicas para o desenvolvemento comunitario son instrumentos que procuran unha sociedade máis activa, dinámica, integrada e solidaria.

A cultura como expresión da nosa identidade

Aínda que as transformacións sociais e culturais vividas ao longo do século XX supuxeron grandes avances, facilitando o acceso á cultura a gran parte da poboación do mundo occidental, potenciando o intercambio e multiplicando a oferta cultural ao alcance dos cidadáns, tamén comportaron efectos negativos. A internacionalización do intercambio cultural, nun escenario con fortes desigualdades políticas e económicas, tivo un importante efecto uniformizador, que se manifestou como unha ameaza para a diversidade cultural. Na medida en que os medios de comunicación de masas substitúen ás institucións sociais tradicionais -a familia e a comunidade local, por exemplo- como instrumentos de socialización, o sistema de referentes difundido desde os grandes centros económicos e políticos ten un carácter invasivo fronte ás manifestacións culturais propias dos diferentes pobos e territorios. É neste contexto no que xorden as teses da excepcionalidade cultural que, fronte ás teorías do libre mercado, defenden o valor singular dos bens culturais e a necesidade de adoptar medidas proteccionistas que garantan o mantemento da diversidade cultural.
En Galiza a ameaza á identidade cultural propia viuse acrecentada por dous factores adicionais: o feito de constituír unha sociedade sen Estado propio e cunha lingua minorizada e a situación de persecución da lingua e da cultura galega vivida ao longo dos 40 anos de ditadura franquista. Fronte a esta situación de desequilibrio lingüístico e cultural, a traxectoria da dramaturxia e da produción escénica galega estivo estreitamente vinculada desde o seu nacemento á loita da nosa lingua por recuperar espazos públicos e á construción dunha conciencia nacional.
Así, coa aparición dos movementos sociais e políticos que toman consciencia, basicamente do XIX en diante, da nosa cultura e identidade, aparecen tamén da súa man a literatura dramática e o teatro en galego. Deste xeito, a Escola Rexional de Declamación de Galo Salinas, o Conservatorio Nazonal de Arte Galega das Irmandades da Fala, a incansábel labor normalizadora e europeísta dos homes de Nós ou a actividade teatral que mantiveron os nosos emigrantes e exiliados foron fitos fundamentais na nosa historia cultural.
Coa fin da Ditadura franquista e a chegada da transición política ábrese o momento de refundación do teatro galego contemporáneo, materializado na creación da asociación cultural Abrente e na organización a partir de 1973 do Concurso de Textos Teatrais e da Mostra de Teatro Ribadavia, que vai apoiar o labor de normalización co seu compromiso activo coa realidade social, cultural e económica de Galiza. Dramaturgos como Euloxio Ruibal, Manuel Lourenzo e Roberto Vidal Bolaño mostran como a creación artística, sen renunciar á innovación e ao intercambio co noso entorno e con outras culturas, é un instrumento fundamental na construción e desenvolvemento da identidade cultural dun país.
Será tamén neste momento, coa constitución do Goberno Galego, cando os poderes públicos teñan por vez primeira a posibilidade de afrontar a tarefa de normalización cultural

de todos os ámbitos da vida comunitaria. Porén, daquela altura até hoxe –e é xusto que sexa así recoñecido- foron en xeral a propia sociedade organizada e os distintos sectores da cultura galega os que impulsaron os procesos de recuperación
e dignificación da nosa lingua e cultura e de fomento da creación e difusión artística e cultural.
Pola súa banda, hoxe en día o proceso de globalización que vivimos obríganos a asumir e tentar resolver a prol dos nosos intereses a contradición existente entre as identidades locais e o sistema cultural global. Nun contexto internacional dominado pola tendencia á homoxeneización cultural que impoñen os centros de poder económico e político e os seus sistemas culturais e ideolóxicos, e que se manifesta principalmente na redución da cultura á produción de mercadorías para o consumo
masivo, a capacidade dunha cultura como a galega -pequena en termos cuantitativos e minorizada en termos cualitativos- para xerar e manter un discurso propio e diferenciado e competir como tal nese espazo de mercado global é certamente pequena. Porén, cremos que hoxe en día, no tránsito do local ao global, calquera estratexia baseada no freo dos fluxos de coñecemento e de creación, alén de non ser desexable, está condenada ao fracaso. Sendo isto así, o carácter minoritario da nosa lingual no contexto global e o feito de sermos unha sociedade sen Estado propio obrigan ao conxunto das administracións públicas a exercer un papel activo na promoción da cultura galega. É preciso establecer un marco estable de apoio á cultura, non desde unha perspectiva proteccionista, senón coa ambición de habilitar aos nosos axentes culturais a posicionarse con forza no sistema cultural global.

A produción cultural como sector económico estratéxico

Se ata finais do século XIX a produción cultural tiña carácter artesanal e unha íntima vinculación co creador como persoa individual, a partir do século XX a produción cultural pasa a incorporar procesos propios da produción industrial que progresivamente van adquirindo un maior peso ao tempo que, nalgunhas das manifestacións artísticas, configuran a creación como un proceso colectivo. A aparición da produción industrial implica, neste primeiro momento de transformación, o predominio da produción en masa e das economías de escala como factores de competitividade. Isto provoca unha perda de peso relativo dos sectores de carácter artesanal, intensivos en man de obra e con custes de explotación crecentes, como o das artes escénicas, fronte aos sectores emerxentes.
Desde finais do século XX este marco económico está a mudar. Fenómenos como a dixitalización e a globalización están a provocar unha intensificación da competencia, unha ampliación do tamaño dos mercados e a configuración dun entorno dinámico e cambiante, que obriga ás empresas a unha continua adaptación ás transformacións culturais, sociais e tecnolóxicas. Fronte á produción en masa e das economías de escala como estratexias competitivas e o tamaño da organización como unha vantaxe competitiva, no entorno actual as estratexias competitivas baséanse na diferenciación e a vantaxe competitiva fundaméntase na adaptabilidade e flexibilidade. Se hai trinta anos a diferenza era unha debilidade, hoxe en día pasou a ser unha oportunidade.
En Galiza o sector das artes escénicas está caracterizado, como na maior parte do territorio do Estado, por unha situación de debilidade, cun tecido empresarial fragmentado e insuficientemente capitalizado. O potencial económico e de xeración de emprego está limitado pola insuficiencia dos recursos, polo baixo nivel de profesionalización das súas estruturas e pola escasa orientación aos mercados exteriores. Como consecuencia o emprego xerado é de baixa calidade e o crecemento empresarial é limitado. O principal factor limitativo desta falla de desenvolvemento é a escasa presenza social do teatro e danza dentro do mercado da oferta cultural e de ocio. Como consecuencia, a produción de espectáculos de artes escénicas enfróntase cun mercado ríxido e cativo e as empresas de artes escénicas vense abocadas a unha dependencia excesiva das axudas públicas. Con frecuencia as políticas de fomento da oferta lonxe de reconducir esta situación, provocan un estrangulamento dos mercados.
O Goberno Galego debe establecer como un dos seus obxectivos centrais, na súa nova etapa, a promoción da creación dunha industria cultural dinámica e innovadora no sector das

artes escénicas. Para acadar este obxectivo, ademais do incremento substancial dos recursos de apoio ó sector, considérase fundamental a articulación do mercado e a modernización do tecido produtivo, mediante a mellora na xestión empresarial. A finalidade das políticas de apoio ás industrias culturais é a transformación da situación de debilidade conxuntural na procura dun tecido empresarial forte, dun mercado escénico normalizado e dunha estrutura cultural produtiva dinámica, competitiva e innovadora. Por tanto, a estratexia para enfrontar a actual situación de debilidade non pasa por un maior proteccionismo público, senón polo fortalecemento e potenciación dos instrumentos de apoio ao sector, para posibilitar a súa capitalización, modernización e autonomía.

2. MISIÓN

Os fundamentos da política cultural do Goberno Galego e a diagnose da situación das artes escénicas lévannos a propoñer a seguinte misión de partida: situar as artes escénicas como un sector de referencia para a sociedade galega tanto na súa dimensión económica como cultural.

Para a consecución desta misión principal é preciso entender que as artes escénicas é unha das manifestacións culturais máis importantes do conxunto do noso país, e como tal constitúese como un elemento central da nosa cultura e identidade. Ademais, esta actividade ten un importante valor económico que debe de ser reforzado a través da aposta pola consolidación e mellora da súa estrutura económica.

Desde estas consideracións de partida, o presente Plan Galego de Artes Escénicas vai ter os seguintes eixes directrices:

1. Promover a dimensión sociocultural das actividades escénicas.
2. Consolidar e fomentar os procesos de creación, innovación e formación e poñer en valor o patrimonio escénico galego.
3. Potenciar e promover as industrias vinculadas ás artes escénicas en Galiza.
4. Consolidar o mercado das artes escénicas.
5. Promover a internacionalización das artes escénicas galegas.

3. EIXES ESTRATÉXICOS

EIXE 1: PROMOVER A DIMENSIÓN SOCIOCULTURAL DAS ACTIVIDADES ESCÉNICAS

Consolidar o papel cultural das artes escénicas no conxunto da sociedade a través da formación e da participación activa da cidadanía, nas súas vertentes de protagonista e receptor da actividade teatral.

Liña 1.1. Promover e potenciar as funcións de cohesión sociocomunitaria das artes escénicas en Galiza.

Obxectivos:

- Potenciar o traballo asociativo en rede vinculado coa actividade escénica nas comunidades locais.
- Potenciar as canles de comunicación e de participación da cidadanía no feito escénico nas súas comunidades.
- Potenciar a colaboración e comunicación entre a actividade profesional e a amadora.

Accións:

1.1.1. Poñer en marcha un programa socio-cultural que fomente a participación activa e a experiencia vivencial da cidadanía coas artes escénicas, cunha perspectiva comarcal de traballo en rede e en colaboración coas administracións locais, escolas de teatro e danza e entidades culturais e veciñais.

1.1.2. Apoiar e fomentar a práctica do teatro amador a través de medidas formativas e a dotación de recursos para a exhibición dos seus espectáculos.

1.1.3. Apoiar a recuperación, produción e exhibición de representacións escénicas da cultura tradicional nas propias comunidades locais de orixe.

Liña 1.2. Potenciar a presenza das artes escénicas no sistema educativo.

Obxectivos:

- Fomentar o emprego das técnicas propias das artes escénicas no ámbito educativo.
- Potenciar a incorporación dos colectivos infantís xuvenís ao mundo das artes escénicas.
- Promover a práctica escénica entre a comunidade universitaria.

Accións:
1.2.1. Poñer en marcha un programa cultural específico no ámbito escolar en colaboración coas administracións locais e os centros de ensino, que fomente a relación dos alumnos coas artes escénicas, promovendo circuítos e mostras de exhibición escénica, establecendo proxectos de participación infantil e dotando de recursos ás bibliotecas escolares.
1.2.2. Apoiar o papel da Escola Superior de Arte Dramática como entidade coordinadora das acción formativas no ámbito escénico, con especial atención ás desenvoltas no ensino regulado.
1.2.3. Potenciar o ensino en artes escénicas no ensino infantil, primaria, secundaria e formación profesional a través da súa inclusión no currículo escolar.
1.2.4. Potenciar a formación permanente do profesorado en artes escénicas.
1.2.5. Promover os obradoiros de creación escénica das universidades, así como os festivais e circuítos de exhibición.

Liña 1.3. Consolidar un modelo de vertebración territorial dos centros e recursos públicos destinados ás artes escénicas.

Obxectivos:

- Racionalizar o conxunto de espazos e recursos escénicos públicos destinados ó conxunto da cidadanía.
- Incrementar a cobertura territorial da rede de espazos escénicos.
- Establecer sistemas de coordinación entre os diversos axentes territoriais para vertebrar a rede de espazos e recursos escénicos.
- Fomentar a calidade da rede, pola excelencia das dotacións e dos recursos humanos.

Accións:
1.3.1. Sistematizar, inventariar e racionalizar o mapa de infraestruturas culturais públicas, técnicas, materiais e humanas, promovendo a comarcalización.
1.3.2. Potenciar a liña de subvencións para a mellora das infraestruturas e dotacións técnicas dos espazos escénicos, primando a implicación económica e a corresponsabilidade dos concellos.
1.3.3. Definir os perfís profesionais do persoal responsable da xestión cultural e a animación escénica e promover a homologación das estruturas técnicas das Administracións Públicas.
1.3.4. Deseñar e executar plans formativos de xestión cultural e animación escénica para os técnicos culturais dos concellos enfocados á mellora da súa cualificación e da súa capacidade de dinamización dos seus contornos locais.

Liña 1.4. Facilitar o acceso do conxunto da cidadanía á oferta de programacións de artes escénicas.

Obxectivos:

- Aumentar o grao de recepción por parte dos cidadáns das programacións de artes escénicas a través do acceso a novos sectores de poboación.
- Incrementar a accesibilidade física e funcional de toda a poboación á rede de espazos escénicos.

Accións:
1.4.1. Impulsar os plans de mellora da accesibilidade física e funcional dos espazos e recursos escénicos para todos os cidadáns, con especial atención á eliminación de barreiras arquitectónicas, á reserva de espazos non discriminatorios para persoas con cadeiras de rodas e ós recursos técnicos e humanas de apoio para persoas con discapacidade auditiva ou visual.
1.4.2. Impulsar os servizos e programas de apoio ó acceso á oferta escénica dos menores tutelados e as persoas con cargas familiares.
1.4.3. Definición e implantación dun protocolo de atención á infancia e de respecto dos dereitos dos menores nas programacións de artes escénicas de promoción pública.

EIXE 2: CONSOLIDAR E FOMENTAR OS PROCESOS DE CREACIÓN, INNOVACIÓN E FORMACIÓN E POÑER EN VALOR O PATRIMONIO ESCÉNICO GALEGO.

Promover os procesos de creación e innovación artística das artes escénicas a través do aumento dos intercambios coas novas tendencias culturais internacionais, o incremento do número e coordinación dos axentes e recursos implicados, a valorización do noso acervo cultural común e a mellora da cualificación artística.

Liña 2.1. Potenciar as estruturas, recursos e redes organizacionais de apoio á creación e innovación.

Obxectivos:

- Establecer os espazos e recursos precisos para o desenvolvemento dos procesos de creación e innovación.
- Potenciar as organizacións e grupos informais de apoio á creación e a innovación existentes en Galicia.
- Fomentar a cooperación e o traballo en rede entre as empresas, os centros de formación e as administracións públicas no ámbito da creación e a innovación nas artes escénicas.

Accións:
2.1.1. Definir a figura dos núcleos de apoio á creación e dos centros asociados, como instrumentos de xestión e impulso dos programas de apoio á creación e a innovación.
2.1.2. Promover unha rede territorial de espazos de traballo accesible para os traballos de creación e investigación de carácter non comercial.
2.1.3. Crear un servizo de apoio á creación para o acompañamento dos procesos de creación.
2.1.4. Crear un centro de xestión de recursos técnicos e artísticos dirixidos preferentemente ao apoio das unidades de produción, facilitando a súa accesibilidade polo medio de soportes tecnolóxicos.

Liña 2.2. Promover e apoiar a creación e a innovación no ámbito escénico.

Obxectivos:

- Impulsar a proxección da creación no sector das artes escénicas e no conxunto da sociedade.
- Potenciar a innovación no ámbito da creación.
- Apoiar os procesos de diálogo e intercambio de experiencias entre os creadores.
- Promover a participación da xente nova nos procesos de creación e innovación.
- Aumentar a capacidade creativa das iniciativas públicas e privadas en materia escénica.
- Incorporar as novas tecnoloxías na creación e nos procesos de produción no mundo escénico.

Accións:
2.2.1. Deseñar un sistema de bolsas para a creación destinado a estadías en centros de recoñecido prestixio.
2.2.2. Establecer liñas de intercambio e traballo conxunto con creadores de contrastada experiencia e creadores doutras disciplinas artísticas, a través da figura das residencias artística e/ou obradoiros, co obxectivo de xerar propostas artísticas innovadoras para as nosas artes escénicas.
2.2.3. Potenciar as liñas de coprodución e de residencias temporais para compañías privadas para a realización de espectáculos cun maior valor engadido, fomentando os mecanismos de coprodución coa entrada de financiamento privado, con especial atención á innovación escénica.
2.2.4. Establecer medidas de apoio ó acceso da xente nova ós programas e servizos de fomento da creación.
2.2.5. Establecer convocatorias de premios para a creación escénica e implementar incentivos para a súa posta en escena.
2.2.6. Definir unha liña de apoio ós proxectos de investigación e desenvolvemento promovidos polas empresas de artes escénicas en cooperación cos centros de formación e as administracións públicas.
2.2.7. Apoiar a innovación tecnolóxica no deseño e produción de espectáculos escénicos, a través da participación de entidades e empresas que traballen neste campo e mediante o apoio reforzado nas liñas de axuda e subvencións á actividade escénica.

Liña 2.3. Poñer en valor o patrimonio escénico galego.

Obxectivos:

- Sistematizar o patrimonio escénico galego e enfocalo cara á creación e produción.
- Fomentar a accesibilidade ao patrimonio material e inmaterial por parte da comunidade escénica.
- Establecer liñas de revalorización do patrimonio a través da súa vinculación coas fases de creación e produción das artes escénicas.

Accións:
2.3.1. Compilar e catalogar o patrimonio escénico galego distribuído en distintos arquivos e centros de documentación público e privado, facilitando a súa accesibilidade polo medio de soportes tecnolóxicos.
2.3.2. Apoiar a edición de textos da dramaturxia galega e a tradución de textos da dramaturxia universal.
2.3.3. Desenvolver unha exposición permanente sobre o patrimonio escénico galego.
2.3.4. Apoiar a recuperación, produción e exhibición de representacións escénicas da cultura tradicional nas propias comunidades locais de orixe.

Liña 2.4. Apoiar os procesos de formación artística dos profesionais e axentes do sector das artes escénicas.

Obxectivos:

- Mellorar o perfil técnico e artístico dos profesionais das artes escénicas.
- Consolidar o papel dos centros públicos de formación regrada como canles ordinarios da formación dos profesionais das artes escénicas.

Accións:
2.4.1. Constituír un órgano colexiado de apoio á planificación e coordinación das políticas de formación, coa participación dos principais axentes do sector.

2.4.2. Elaborar un mapa de centros e recursos de formación no ámbito das ensinanzas artísticas vinculados ao sector escénico e potenciar a súa utilidade de cara ao conxunto dos axentes implicados.
2.4.3. Fomentar a formación nas novas disciplinas emerxentes nas artes escénicas.
2.4.4. Establecer liñas de apoio aos centros de formación privados de ensinanzas artísticas, conforme criterios de excelencia educativa e equilibrio territorial.
2.4.5. Establecer sistemas de bolsas de prácticas en empresas e unidades de produción vinculadas os centros educativos e socioeducativos que faciliten a transición entre o ensino e o mercado laboral.

EIXE 3. POTENCIAR E PROMOVER AS INDUSTRIAS VINCULADAS ÁS ARTES ESCÉNICAS EN GALIZA

Promover a formación dun tecido produtivo forte, caracterizado pola súa calidade artística, capacidade produtiva, innovación e competitividade.

Liña 3.1. Potenciar e consolidar a capacidade produtiva das empresas de artes escénicas.

Obxectivos:

- Incrementar os ingresos globais das empresas galegas de artes escénicas.
- Aumentar a autonomía das empresas do sector en relación ás axudas directas percibidas.
- Incrementar os niveis globais e medios de emprego das empresas galegas de artes escénicas.
- Potenciar a orientación das empresas cara ao mercado global.
- Incrementar as taxas de retorno da produción e distribución de espectáculos de artes escénicas.

Accións:
3.1.1. Incrementar as dotacións en axudas directas ó sector das artes escénicas con taxas interanuais do 20%, ata triplicar as dotacións correspondentes ó exercicio 2005.
3.1.2. Introducir na xestión das axudas e subvencións mecanismos que contribúan á estabilidade empresarial e do emprego no sector (axudas bianuais e trianuais). Establecer criterios de selección dos proxectos subvencionados que primen as estruturas empresariais consolidadas, especialmente no relativo ao cadro de persoal, os niveis de distribución, especialmente no exterior, e as accións innovadoras de captación de públicos.
3.1.3. Promover as experiencias de residencias estables de empresas de artes escénicas, como formulas de asociación a un espazo escénico de produción e distribución preferente.
3.1.4. Poñer a disposición das empresas do sector liñas complementarias de apoio ós grandes proxectos de produción de espectáculos, por medio de fórmulas de coprodución e axudas reintegrables.
3.1.5. Facilitar o acceso das empresas do sector ó crédito bancario, polo medio de liñas de financiamento do circulante, investimentos en activos fixos e produción de espectáculos.
3.1.6. Fomentar o patrocinio das empresas privadas no financiamento de proxectos de produción e distribución de espectáculos de artes escénicas.
3.1.7. Promover a transparencia, a calidade e o aproveitamento das novas tecnoloxías na xestión das axudas públicas dirixidas ó sector das artes escénicas.

Liña 3.2. Apoiar os procesos de modernización das empresas e de mellora da xestión, con especial atención as novas tecnoloxías.

Obxectivos:

- Fomentar a introdución das novas tecnoloxías na produción de espectáculos de artes escénicas.

- Promover a implantación de boas prácticas e a mellora dos procesos de produción.
- Mellorar a xestión empresarial e procurar a orientación ó cliente das empresas do sector.
- Incrementar o nivel de cualificación profesional dos traballadores do sector.

Accións:
3.2.1. Deseñar e ordenar a formación profesional continua, técnica e artística, para os traballadores do sector das artes escénicas.
3.2.2. Desenvolver programas de formación empresarial e plans de titoría individualizada para a mellora da xestión.
3.2.3. Deseñar un plan de axudas individuais para a realización de accións formativas especializadas no exterior.
3.2.4. Fomentar a adopción de sistemas homologados de xestión de calidade (ISO), primando a introdución de análises de mercados e ferramentas tecnolóxicas que permitan a mellora da cualificación da xerencia das empresas.
3.2.5. Apoio e asesoramento para a apertura de novas liñas de actividade para as empresas do sector en áreas como a animación sociocultural, a intervención social, o turismo ou o tempo libre.

Liña 3.3. Mellorar a situación laboral dos profesionais das artes escénicas.

Obxectivos:
- Promover a estabilidade laboral dos traballadores do sector.
- Mellorar os niveis salariais de protección social.
- Fomentar a transparencia nos sistemas de contratación.
- Incentivar a contratación de colectivos vulnerables e/ou en risco de exclusión.
- Mellorar os niveis de prevención de riscos laborais.

Accións:
3.3.1. Promover a regulación mediante convenio colectivo dos niveis salariais mínimos para os traballadores do sector.
3.3.2. Fomentar as boas prácticas en relación coas prácticas de contratación e a estabilidade no emprego, fomentando a contratación laboral ordinaria.
3.3.3. Deseñar e implantar un plan de prevención de riscos laborais para o sector.
3.3.4. Definir un catálogo de normas básicas, que garantan a publicidade, concorrencia e igualdade de oportunidades, na selección de persoal por parte das administracións públicas e entidades privadas financiadas con fondos públicos.
3.3.5. Establecer medidas de apoio á incorporación da muller, a xente nova, as persoas con discapacidade, os menores tutelados e os colectivos en risco de exclusión social á dirección de espectáculos ou á participación nos elencos técnicos e artísticos polo medio dos baremos das axudas á actividade escénica.

Liña 3.4. Promover a vertebración do sector, apoiando o asociacionismo profesional, a cooperación entre os axentes produtivos e o diálogo coa administración.

Obxectivos:
- Promover a participación dos diferentes axentes do sector na actividade asociativa.
- Fomentar e consolidar o tecido asociativo do sector.
- Potenciar os espazos de diálogo e comunicación entre as asociacións representativas do sector e as administracións públicas.

Accións:
3.4.1. Incrementar progresivamente as dotacións das axudas e subvencións para o asociacionismo profesional.

3.4.2. Facilitar as asociacións do sector o acceso a dotacións de infraestruturas, especialmente no referente a locais e servizos básicos, mediante fórmulas como os hoteis de asociacións.
3.4.3. Promover os espazos de debate e participación dos axentes do sector, mediante a celebración de xornadas temáticas e outros foros.
3.4.4. Potenciar os instrumentos de comunicación como o boletín e-scena e a páxina web, así como outros como a medición da satisfacción dos clientes e os buzóns telemáticos de suxestións, queixas e reclamacións.
3.4.5. Favorecer a comunicación e colaboración entre os axentes públicos e sectoriais á hora da toma de decisións polos organismos públicos competentes no deseño e planificación das accións públicas dirixidas ás artes escénicas.

Eixe 4. Consolidar o mercado das artes escénicas

Potenciar o mercado interior das artes escénicas, ampliando os públicos, incrementando os niveis de asistencia e o volume global de negocio, e a presenza da produción escénica das empresas galegas.

Liña 4.1. Consolidar e coordinar as programacións de artes escénicas das entidades públicas e privadas.

Obxectivos:

- Incrementar os niveis de públicos, facturación e a taxa de retorno das compañías e os espazos escénicos de titularidade pública das redes promovidas pola administración autonómica.
- Potenciar a rede de espazos escénicos de titularidade privada a nivel de número de espazos escénicos, asistencia de público, facturación e taxas de retorno.
- Promover unha maior presenza da produción escénica das compañías galegas nas programacións dos espazos escénicos de titularidade das fundacións privadas.

Accións:
4.1.1. Coordinación dos distintos tipos de programacións ofertadas polos axentes públicos combinando os criterios de servizo público e racionalidade económica.
4.1.2. Incremento das dotacións económicas para programacións de artes escénicas ata duplicar as dotacións correspondentes ó exercicio 2005.
4.1.3. Desenvolvemento dunha liña de apoio e subvencións ás mostras e festivais de artes escénicas galegos, orientada a súa mellora organizativa, promoción social e diversificación.
4.1.4. Introducir na xestión das programacións mecanismos que contribúan a elevar os niveis de contratación por espectáculo (umerais de contratación), a permanencia en praza (descontos por segundas e terceiras funcións) e a progresiva adecuación dos prezos de entrada.
4.1.5. Promover a mellora da xestión e da articulación e coordinación da Rede Galega de Teatros e Auditorios e potenciar a súa imaxe pública como rede de espazos escénicos con programacións de calidade.
4.1.6. Promover a estabilidade e consolidación das salas de teatro de titularidade privada mediante axudas e subvencións directas e mediante a potenciación das súas programacións de espectáculos de artes escénicas.
4.1.7. Establecer convenios e acordos de colaboración coas fundacións privadas para potenciar a inclusión de espectáculos de empresas galegas nas súas programacións.

Liña 4.2. Aumentar a extensión e profundidade dos consumos culturais.

Obxectivos:

- Incrementar o volume total do público dos espectáculos de artes escénicas, abrindo o consumo a novos sectores de poboación, con especial atención á mocidade.
- Aumentar os niveis de asistencia a espectáculos de artes escénicas da poboación, promovendo a fidelidade dos públicos.
- Potenciar a imaxe pública e a presenza social das artes escénicas.
- Fomentar a imaxe de calidade e o coñecemento social da produción escénica galega.

Accións:
4.2.1. Potenciar a imaxe da rede pública de espazos escénicos con programacións de calidade.
4.2.2. Promover a accesibilidade da oferta pública de artes escénicas mediante a potenciación dos soportes de información e difusión en formato gráfico e web, o desenvolvemento de fórmulas innovadoras de comunicación social e da potenciación da presenza da información nos medios de comunicación social e sistemas de marketing personalizado.
4.2.3. Deseñar e implantar un protocolo de comunicación e publicidade que regule os procedementos básicos de difusión social a desenvolver polas entidades titulares de teatros e auditorios nas programacións promovidas pola administración autonómica.
4.2.4. Promover a implantación de sistemas de telemáticos de venda de entrada entradas nas programacións promovidas polas administracións públicas.
4.2.5. Garantir a presenza das artes escénicas con continuidade na programación dos medios de comunicación de titularidade pública, con especial atención á incorporación á axenda informativa.
4.2.6. Desenvolver e poñer a disposición do sector estudos sobre perfís de públicos, pautas de consumo e públicos potenciais.
4.2.7. Impulsar a figura dos teatros asociados ó Centro Dramático Galego, como instrumento para promover unha mellor difusión das súas producións.

Liña 4.3. Promover a eficiencia e transparencia dos mercados profesionais das artes escénicas.

Obxectivos:
- Potenciar a transparencia dos mercados profesionais das artes escénicas.
- Mellorar a eficiencia dos mercados profesionais, mediante o aproveitamento das vantaxes que ofrecen as novas tecnoloxías.
- Vincular os procesos de contratación coas lóxicas de mercado e da captación e satisfacción dos públicos.

Accións:
4.3.1. Recoller e publicar a sistemática dos niveis de asistencia de públicos, de ingresos por recadación e de satisfacción de públicos das diferentes empresas, espectáculos e espazos escénicos.
4.3.2. Deseñar e implantar instrumentos telemáticos para a intermediación na contratación de espectáculos de artes escénicas e o intercambio de información.
4.3.3. Potenciar a Feira Galega de Artes Escénicas como mercado profesional das artes escénicas, vinculado o calendario de produción e distribución das compañías.
4.3.4. Deseñar soportes gráficos e audiovisuais de difusión dos espectáculos de artes escénicas (catálogos de oferta anual de producións).

EIXE 5. PROMOVER A INTERNACIONALIZACIÓN DAS ARTES ESCÉNICAS GALEGAS.

Situar o sector das artes escénicas como un dos referentes para a proxección e difusión da cultura e identidade galega no exterior.

Liña 5.1. Promover a presenza exterior das artes escénicas, como expresión da cultura e a identidade galega.

Obxectivos:

- Fomentar a presenza exterior da cultura galega a través do posicionamento internacional das artes escénicas.
- Promover a presenza activa das artes escénicas galegas na vida cultural do conxunto do estado, da comunidade europea e dos países de iberoamérica.
- Establecer canles estables de cooperación e intercambio cultural cos países da área lusófona.

Accións:

5.1.1. Garantir a presenza institucional das artes escénicas galegas nos principais festivais e encontros estatais e internacionais.

5.1.2. Promover programacións panorámicas das artes escénicas galegas nas principais cidades do Estado e Europa.

5.1.3. Postular un dos espazos da Cidade da Cultura como referente na exhibición da produción e coprodución pública de artes escénicas.

Liña 5.2. Apoiar a presenza do sector escénico nos mercados exteriores

Obxectivos:

- Incrementar o acceso da produción escénica galega ós mercados estatais e internacionais.
- Promover o fortalecemento e a consolidación dos canles de distribución exterior da produción escénica galega.
- Potenciar a cooperación empresarial nas estratexias de distribución exterior.

Accións:

5.2.1. Potenciar as axudas á distribución exterior, cubrindo a totalidade dos gastos de desprazamento e manutención para a realización de xiras e a participación en mercados de distribución.

5.2.2. Establecemento dunha liña de axudas para a tradución e adaptación da produción escénica galega a outras linguas.

5.2.3. Promover a figura dos Teatros asociados á RGTA, como espazos escénicos do estado e do norte de Portugal con programación estable de producións de artes escénicas galegas.

5.2.4. Deseñar e implantar unha imaxe de marca para a produción escénica galega, dirixida a súa visibilidade exterior.

5.2.5. Potenciar o papel da Feira Galega de Artes Escénicas como mercado de contratación de espectáculos para a súa distribución exterior. Establecer incentivos de apoio á presenza en Galicia de críticos e prescritores do exterior.

Liña 5.3. Apoiar os procesos de colaboración entre empresas galegas e do resto do estado e internacionais.

Obxectivos:

- Incrementar e potenciar a rede de relacións das empresas galegas no exterior.
- Fomentar a innovación e a mellora mediante o apoio ás estratexias de prospección e análises comparativas de mercados externos.
- Promover a internacionalización das empresas galegas de artes escénicas mediante o apoio ó establecemento de alianzas externas.

Accións:

5.3.1. Promoción da participación de técnicos e profesionais de referencia do resto do estado e do estranxeiro na produción pública.

5.3.2. Impulso da coprodución internacional nas unidades de produción pública, con especial atención á cooperación con axentes públicos e privados de Iberoamérica e á área lusófona.
5.3.3. Apoio e asesoramento para o desenvolvemento de programas cofinanciados pola Comisión Europea.
5.3.4. Organización de foros e encontros técnicos e empresariais de carácter estatal e internacional.

4. INDICADORES.

Os indicadores expostos a continuación permiten avaliar o grao de cumprimento das medidas contempladas no Plan Galego de Artes Escénicas.
Para unha mellor obxectivación do proceso de avaliación optouse por introducir indicadores de seguimento e de carácter cuantitativo. Unha vez se aprobe o Plan e se comecen a executar cada unha das medidas será preciso deseñar e implementar os indicadores relativos á avaliar o impacto das accións a nivel sectorial e social.
Dentro dos indicadores sinalados, e sempre que sexa posible, incluírase a súa distribución territorial, a súa segmentación segundo xénero e a súa evolución anual, dada a súa significación para efectuar unha avaliación sistemática e integrada das accións do Plan.

Eixe 1. Promover a dimensión sociocultural das actividades escénicas.
Liña 1.1. Promover e potenciar as funcións de cohesión sociocomunitaria.
Acción 1.1.1

- Número de programas socioculturais desenvoltos.
- Número de entidades participantes nos programas socioculturais.
- Número de concellos participantes.

Acción 1.1.2

- Número de accións formativas destinadas a teatro amador e persoas beneficiadas.
- Número de producións de teatro amador.
- Número de funcións realizadas.

Acción 1.1.3

- Número de accións formativas destinadas á danza amadora e persoas beneficiadas.
- Número de funcións realizadas.
- Número de persoas participantes nas agrupacións de danza amadora.

Liña 1.2. Potenciar a presenza das artes escénicas no sistema educativo.
Acción 1.2.1

- Número de centros acollidos ao programa cultural.
- Número de escolares participantes no programa cultural.

Acción 1.2.2

- Número de accións formativas coordinadas e desenvoltas pola ESAD (As accións formativas vinculadas á ESAD poderán ter correspondencia con outras accións desenvoltas dentro do Plan Galego de Artes Escénicas).

Acción 1.2.3

- Número de centros que imparten contidos regrados vinculados ás artes escénicas.
- Número de centros que imparten contidos non regrados vinculados ás artes escénicas.

Acción 1.2.4

- Número de centros e profesores que reciben cursos de formación.
- Número de accións formativas.

Acción 1.2.5

- Número de accións formativas destinadas a teatro universitario.

- Número de producións de teatro universitario.
- Número de funcións realizadas.

Liña 1.3. Consolidar un modelo de vertebración territorial dos centros e recursos públicos destinados ás artes escénicas.

Acción 1.3.1

- Publicación do mapa de infraestruturas culturais públicas.

Acción 1.3.2

- Número de axudas destinadas á mellora das dotacións dos espazos escénicos.

Acción 1.3.3

- Presentación dos perfís profesionais relacionados coa xestión e animación sociocultural.
- Grao de inclusión dos perfís definidos nas convocatorias de prazas e postos de traballo realizadas polas Administracións Públicas e Locais.

Acción 1.3.4

- Número de horas dos plans formativos aprobados.
- Número de técnicos formados.

Liña 1.4. Facilitar o acceso do conxunto da cidadanía á oferta de programacións de artes escénicas.

Acción 1.4.1

- Número e natureza das actuacións para a mellora da accesibilidade.

Acción 1.4.2

- Número de usuarios dos servizos e programas de apoio.

Acción 1.4.3 Publicación do protocolo sobre programación infantil.

- Número de teatros adheridos ao protocolo.

Eixe 2. Consolidar e fomentar os procesos de creación innovación e formación e poñer en valor o patrimonio escénico galego.

Liña 2.1. Potenciar as estruturas, recursos e redes organizacionais de apoio á creación e innovación.

Acción 2.1.1

- Número de espazos configurados como núcleos de apoio á creación.

Acción 2.1.2

- Número de espazos dispoñibles.
- Número de convenios de colaboración para a explotación de infraestruturas culturais entre as entidades responsables.
- Número de creadores participantes.

Acción 2.1.3

- Número de creadores.
- Número de horas do servizo de apoio á creación.

Acción 2.1.4

- Número de visitas e solicitudes ao portal tecnolóxico.

Liña 2.2. Promover e apoiar a creación e a innovación no ámbito escénico.

Acción 2.2.1

- Número de bolsas aprobadas.
- Número dos centros de prestixio.

Acción 2.2.2

- Número de intercambios con creadores nacionais e internacionais.
- Número de propostas innovadoras xurdidas no marco dos obradoiros e residencias.
- Número de profesionais participantes nas experiencias de intercambio.

Acción 2.2.3

- Número de compañías privadas beneficiarias.

- Número de proxectos aprobados.
- Número de espectáculos exhibidos.

Acción 2.2.4

- Número de xente nova ás bolsas, axudas, subvencións vinculadas ao fomento dos procesos de creación.

Acción 2.2.5

- Número de premios convocados.

Acción 2.2.6

- Número de empresas, centros de formación e Administracións públicas.
- Número de proxectos desenvoltos.

Acción 2.2.7

- Número de empresas incorporadas.

Liña 2.3. Poñer en valor o patrimonio escénico galego.

Acción 2.3.1

- Volume do material arquivado.
- Número de consultas realizadas a través dos soportes informáticos habilitados.

Acción 2.3.2

- Número de textos orixinais publicados obxecto das medidas de apoio.
- Número de textos traducidos publicados obxecto das medidas de apoio.

Acción 2.3.3

- Número de visitantes da exposición permanente.

Acción 2.3.4

- Número de producións exhibidas

Liña 2.4. Apoiar os procesos de formación artística dos profesionais e axentes do sector das artes escénicas.

Acción 2.4.1

- Número e natureza dos axentes incorporados ao órgano colexiado.
- Número de reunións do órgano colexiado.

Acción 2.4.2

- Presentación do mapa de centros e recursos de formación.
- Número de alumnos dos centros de formación.

Acción 2.4.3

- Número de alumnos nas accións formativas.
- Número dos centros de formación.

Acción 2.4.4

- Número de centros de formación privada asociados ás liñas de apoio.
- Número de alumnos dos centros de formación privados.

Acción 2.4.5

- Número de bolseiros.
- Número de empresas
- Proporción de bolseiros integrados no mercado laboral do sector.

Eixe 3. Potenciar e promover as industrias vinculadas ás artes escénicas en Galicia.

Liña 3.1. Potenciar e consolidar a capacidade produtiva das empresas de artes escénicas.

Acción 3.1.1

- Número de axudas concedidas.
- Importe medio das axudas concedidas.

Acción 3.1.2

- Número de proxectos subvencionados.
- Proporción dos proxectos distribuídos no mercado interno e exterior.

- Evolución da media de contratos rexistrados nas contas da Seguridade Social.

Acción 3.1.3

- Número de compañías acollidas ás residencias estables.
- Número de espazos acollidos ás residencias estables.
- Número de proxectos desenvoltos.

Acción 3.1.4

- Número de empresas que acceden ás liñas complementarias.
- Evolución do volume global de negocio.

Acción 3.1.5

- Número de empresas que acceden ao crédito bancario.
- Volume global do capital financiado.

Acción 3.1.6

- Número de empresas privadas patrocinadoras.
- Cantidade global financiada.
- Número de empresas obxecto de patrocinio.

Acción 3.1.7

- Número de empresas que xestionan as súas axudas a través do portal.
- Volume da cantidade das axudas xestionadas a través do portal.

Liña 3.2. Apoiar os procesos de modernización das empresas e de mellora da xestión, con especial atención ás novas tecnoloxías.

Acción 3.2.1

- Número e natureza dos perfís aprobados.
- Número de accións formativas desenvoltas.
- Número de alumnos das accións formativas.

Acción 3.2.2

- Número de programas e plans de titoría individualizados realizados.
- Número de alumnos dos programas e plans de titoría.

Acción 3.2.3

- Número dos centros e/ou entidades seleccionadas para a realización das accións formativas.

Acción 3.2.4

- Número de empresas que incorporan o sistema de calidade homologado.

Acción 3.2.5

- Número de empresas acollidas ao programa de asesoramento.

Liña 3.3. Mellorar a situación laboral dos profesionais de artes escénicas.

Acción 3.3.1

- Aprobación do convenio colectivo do sector.

Acción 3.3.2

- Número de empresas adheridas ao catálogo de boas prácticas.

Acción 3.3.3

- Número de empresas con plans de prevencións de riscos laborais.

Acción 3.3.4

- Aprobación do catálogo de normas básicas.
- Grao de incorporación nos procesos selectivos de persoal.

Acción 3.3.5

- Grao de incorporación nos baremos de concesión de axudas de factores de discriminación positiva cara a colectivos con dificultades para a súa incorporación no sector.
- Porcentaxe de persoas contratadas de xénero feminino, menores de 35 anos, persoas con discapacidade e colectivos en risco de exclusión.

Liña 3.4. Promover a vertebración do sector, apoiando o asociacionismo

profesional, a cooperación entre os axentes produtivos e o diálogo coa administración.

Acción 3.4.1

- Porcentaxe de incremento do volume de axudas.
- Número de axudas concedidas.
- Número de asociados ás asociacións profesionais.

Acción 3.4.2

- Número de asociacións que acceden a instalacións.
- Número de asociados ás asociacións profesionais.

Acción 3.4.3

- Número de espazos de debate e participación.
- Número de participantes.

Acción 3.4.4

- Número de subscritores que se acollen a sistemas de marketing personalizado ou plataformas de comunicación cos clientes.

Acción 3.4.5

- Número das reunións formais mantidas entre os responsables públicos e os axentes do sector.
- Número de axentes sectoriais implicados nos órganos colexiados da administración.

Eixe 4. Consolidar o mercado de artes escénicas.

Liña 4.1. Consolidar e coordinar as programacións de artes escénicas das entidades públicas e privadas.

Acción 4.1.1

- Número de axentes implicados.
- Volume de funcións programadas.

Acción 4.1.2

- Incorporación do incremento do 100% para as programacións con respecto ao ano base 2005.

Acción 4.1.3

- Número de mostras e festivais subvencionados.
- Número de espectáculos exhibidos.
- Número de asistentes a mostras e festivais.

Acción 4.1.4

- Volume de contratación de espectáculos.
- Grao de permanencia en praza.
- Prezo medio da entrada.

Acción 4.1.5

- Número de espazos escénicos asociados á rede.

Acción 4.1.6

- Número de salas privadas en Galicia.
- Número de espectáculos programados.

Acción 4.1.7

- Número de funcións programadas.

Liña 4.2. Aumentar a extensión e profundidade dos consumos culturais.

Acción 4.2.1

- Número de asistentes.

Acción 4.2.2

- Socios da páxina web Galescena.
- Axentes participantes en outras accións de marketing personalizado.

Acción 4.2.3

- Teatros adheridos ao protocolo de comunicación e publicidade.

Acción 4.2.4

- Teatros adheridos aos sistemas telemáticos.
- Número de entradas vendidas.

Acción 4.2.5

- Número de minutos dedicados á publicidade e reportaxes de actividades escénicas nos medios de comunicación públicos.

Acción 4.2.6

- Número de estudos de públicos e consumos realizados.

Acción 4.2.7

- Número de teatros asociados ao Centro Dramático Galego.
- Número de funcións realizadas polo Centro Dramático Galego nestes espazos escénicos.
- Número de asistentes aos espectáculos do Centro Dramático Galego nestes espazos.

Liña 4.3. Promover a eficiencia e transparencia dos mercados profesionais das artes escénicas.

Acción 4.3.1

- Número de funcións avaliadas.

Acción 4.3.2

- Número de usuarios rexistrados.
- Volume de funcións intermediadas.

Acción 4.3.3

- Número dos espectáculos convidados.
- Número de programadores participantes.

Acción 4.3.4

- Número de compañías e espectáculos difundidos.

Eixe 5. Promover a internacionalización das artes escénicas galegas.

Liña 5.1. Promover a presenza exterior das artes escénicas, como expresión da cultural e identidade galega.

Acción 5.1.1

- Número de festivais e mostras visitadas.
- Número de compañías galegas presentes.

Acción 5.1.2

- Número de compañías e funcións representadas.
- Número de asistentes ás funcións.

Acción 5.1.3

- Número das producións exhibidas.
- Orzamento medio das producións exhibidas.
- Número de asistentes.

Liña 5.2. Apoiar a presenza do sector escénico nos mercados exteriores.

Acción 5.2.1

- Número de compañías presentes.
- Número de funcións representadas no exterior.

Acción 5.2.2

- Número de producións traducidas.

Acción 5.2.3

- Número de teatros asociados á RGTA.
- Número de funcións distribuídas.

Acción 5.2.4

- Nivel do coñecemento da marca nos mercados exteriores.

Acción 5.2.5

- Número de funcións contratadas na Feira para a súa distribución no mercado exterior.
- Número de críticos e prescritores do exterior presentes na Feira Galega de Artes Escénicas e noutras mostras e festivais.

Liña 5.3. Apoiar os procesos de colaboración entre empresas galegas e do resto do estado e internacionais.

Acción 5.3.1

- Número de espectáculos con representación de profesionais e técnicos do exterior.
- Número de técnicos e profesionais locais en producións estatais e internacionais.

Acción 5.3.2

- Número de proxectos coproducidos.

Acción 5.3.3

- Número de proxectos asesorados.
- Número de proxectos aprobados.

Acción 5.3.4

- Número de foros e encontros técnicos.
- Número de profesionais participantes.

5.ORZAMENTO.

	Total 2008-2011
Eixe 1	14.237.000
Eixe 2	3.478.000
Eixe 3	10.996.000
Eixe 4	23.052.000
Eixe 5	14.601.000
TOTAL	66.364.000

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA