

I N F O R M A C I Ó N

TEATRAL



Revista Galega de Teatro

Nº 10

P.V.P. 500 Pts.

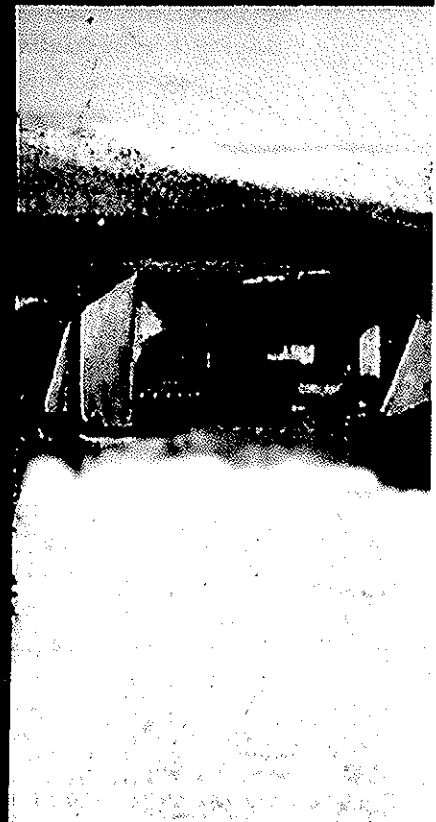
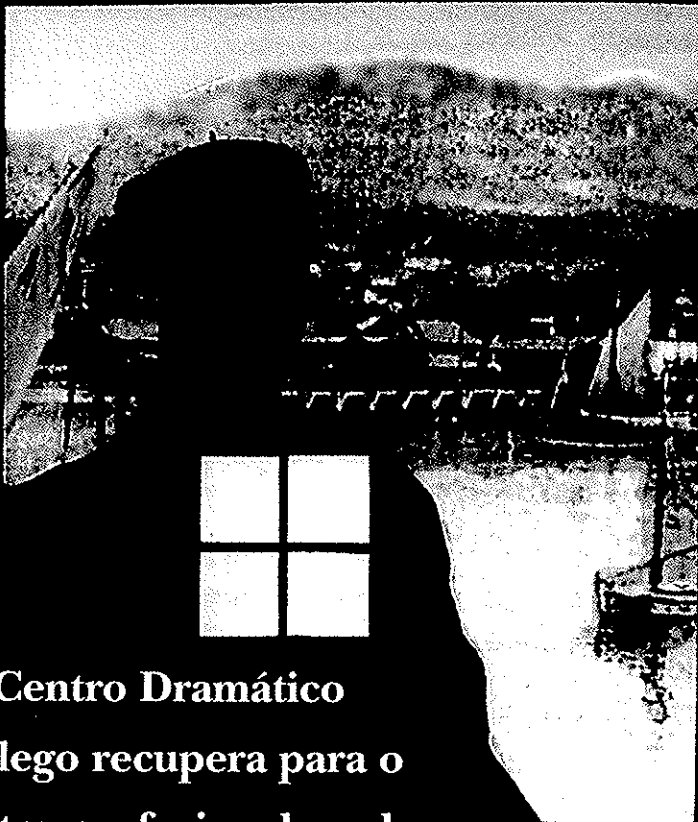


EXTRAORDINARIO MULLER E TEATRO

A FIESTRA VALDEIRA

de Rafael Dieste

Dirección: Xulio Lago



O Centro Dramático
Galego recupera para o
teatro profesional un dos
textos fundamentais da
nosa literatura escénica

Distribución: do 20 de abril ó 20 de
xuño en A Coruña, Ourense, Narón,
Vigo, Lugo, As Pontes, Santiago de
Compostela e Rianxo

Centro Dramático Galego



I G A E M



Instituto Galego
das Artes Escénicas
e Musicais



CONSELLERÍA DE CULTURA

INFORMACION TEATRAL

Revista Galega de Teatro

Segunda Época

N.º 10 Setembro 1994

Enderezo:

Apdo. Correos 1275 - Vigo. Pontevedra

Dirección:

Antón Lamapereira

Secretaría Dirección:

Che Mariño

Deseño Cabeceira

Miguel Vigo

Deseño Portada

Pilar Alvarez

Colaboraron neste número:

Conchi Costas

Francisco Alonso

Iolanda García

M.ª Xosé Queizán

Maite Rodal

Manuela Agromayor

Sonia Torre

Josefa Barreiro

Lourdes Vega

M.ª Araceli Herrero

Jesus A. Sánchez

Maribel Alvarez

Dorotea Bárcena

Depósito Legal: Vg. 21 - 1994

ISSN 113 - 956 X

Apoio: Concellalía de Cultura
do Concello de Vigo

Imprime: Viláfer Cangas

SUMARIO

Editorial

Feminino, Singular

Maite Rodal

Mulleres e Teatro Afeccionado

Manuela Agromayor

Entrevistas con catro directoras galegas

Dorotea Bárcena

Redacción

Anxos Cuña

Sonia Torre

Maribel González

Josefa Barreiro

Ana Vallés

Redacción

M. Yourcenar. Algunhas constantes do teatro que escriben as mulleres.

Iolanda García

Entrevista realizado á grupo "Mujercitas"

Lourdes Vega

De como R. Dieste e M. Lourenzo deron vida e voz a "Doncela Guerreira"

M.ª Araceli Herrero

Notas sobre a muller en Eurípides

Maribel Álvarez Ilarri

Papel de Parede Marelo

M.ª Xosé Queizán

Entrevista con José M. García Iglesias.

Presidente do IGAEM

Redacción

Os primeiros teatros de Galicia

Jesús A. Sanchez

Preocupacións, necesidades, propostas e solicitudes da nova dramaturxia.

Bibliografía

Informacións

Caderno Central. Textos Teatrais 3.

"Mulleribus"

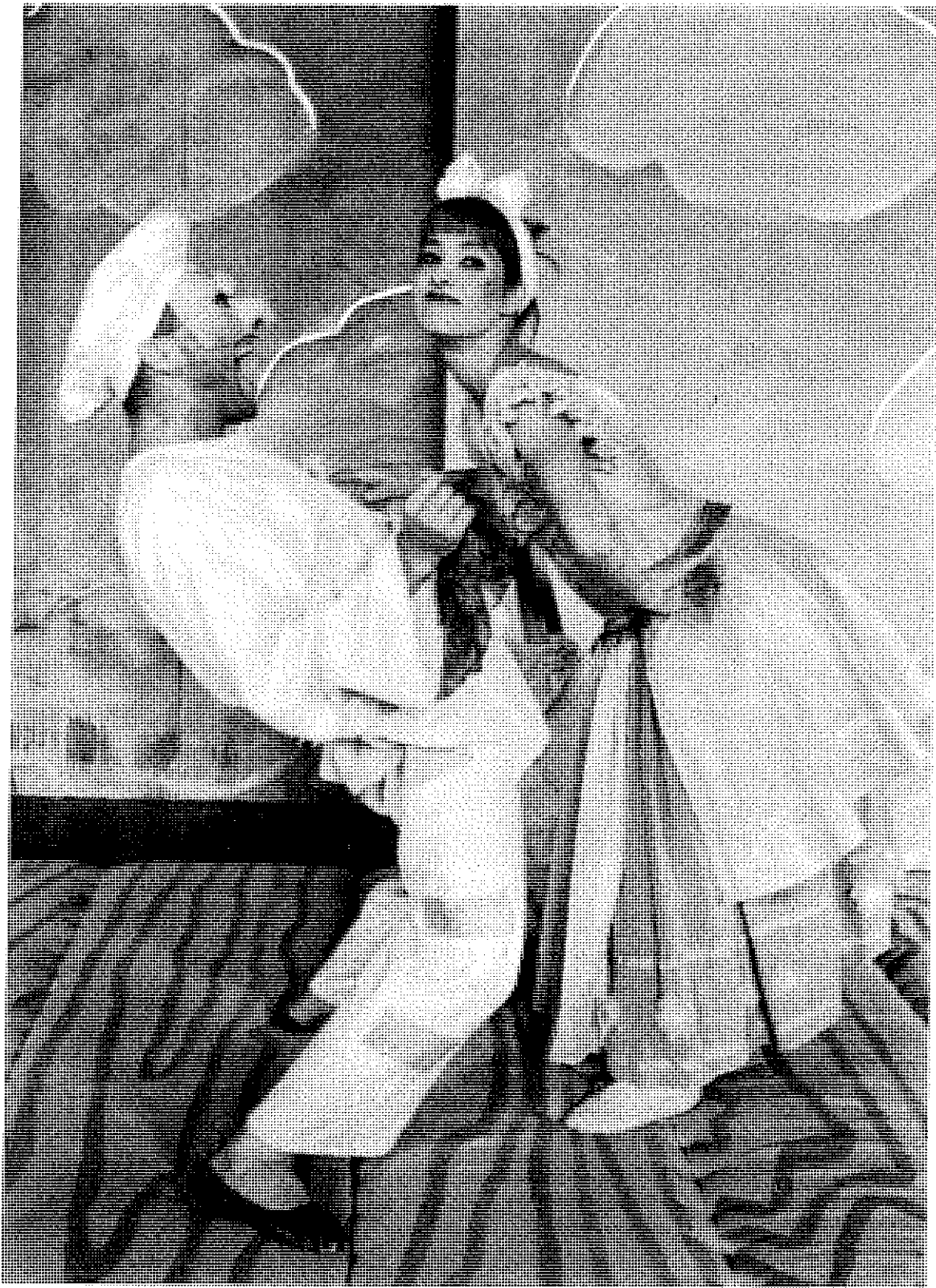
Dorotea Bárcena



A Edición deste n.º recibiu oxuda do:

MINISTERIO DE CULTURA

Centro del Libro
y la Lectura



Ollomol-Tanvia. *Comedia*. Foto: Xulio Gil.

EDITORIAL

Tódalas persoas que facemos posible esta revista estamos de noraboa por dous motivos:

*En primeiro lugar porque a "ASOCIACIÓN CULTURAL XIRIA" organizadora da "MOSTRA INTERNACIONAL DE TEATRO CÓMICO E FESTIVO" de Cangas, concedeulle a **Información teatral. Revista Galega de Teatro** o Premio "Xiria" ó labor teatral na súa sétima edición. En segundo lugar polo recoñecemento que supón ter sido seleccionada para recibir unha axuda do Ministerio de Cultura- Dirección General del Libro.*

Agardamos que estes dous feitos sirvan para que a nosa propia administración e a xente do teatro de aquí nos presten un apoio máis decidido que faga posible a aparición semestral da Revista.

Nós seguimos empeñados en que así sexa.

Presentamos este número extraordinario, Muller e teatro, porque consideramos que aínda hoxe é un tema silenciado. Obviamente están lonxe os tempos -na cultura occidental- nos que a muller nin tan sequera podía representar os seus papeis, acomodarse no lugar que lle apetecera na sala ou mesmo ir ver un espectáculo.

Pero na actualidade a presenza feminina no ámbito teatral refírese case exclusivamente ás actrices e apenas coñecemos dramaturgas ou directoras de escena.

Pisan as táboas do escenario Sonias, Rosas, Lumas, Sildas, Marías ... ogallá axiña coñezamos tamén máis Doroteas, Marías Xosé, Inmas, Palomas, Nurias...

E non se trata de plantexar unha cuestión que "soa un pouco a demagogia", como comentaba un coñecido xornalista ó coñecer a temática deste número da revista. Porque aí están declaracións como esta dunha directora de escena catalana:

- "¿Como te sentes como muller nesta profesión?

- Non sinto unha especial marxinação; agás en detalles, non sinto diferencias. Só acontece algo curioso: de principio nunca me chaman ou pensan en min para facer un curso ou dirixir unha obra; sempre me chaman cando os demais dixeron antes que non. ¡Ah! e se fixeches tres cousas ben e unha mal só recordan o erro"



C.D.G. (Igaem). *Leoncio e Helena*.
Dirección: Anxeles Cuña

FEMININO, SINGULAR

Maite Rodal Soliño

Falar de teatro e muller pode ser como falar do sexo dos anxos. ¿A que nos referimos cando enfocamos o teatro dende o punto de vista “de muller”? ¿Falamos da muller como directora? ¿Falamos da muller como espectadora? ¿Da muller como actriz? ¿Ou só dunha teoría feminista do teatro?.

Falamos do teatro como muller.

Esta é a opinión do xove director catalán Sergi Belbel: “O teatro é feminino”.

Segundo Belbel, a orixe do teatro atópase na integración da muller. Da confrontación entre o masculino e o feminino xorden as primeiras obras de teatro. A esencia da creación teatral reside no conflito home-muller.

Sergi Belbel, ademais de director, é autor; un home que pare da súa pluma personaxes femininos a partir dunha contraposición que dende sempre atribúe á muller un universo de sensibilidade inductiva oposto á racionalidade deductiva do xénero masculino.

Como di o mesmo autor de *Després de la pluja*, (Despois da chuvia) “Non se pode xeneralizar, mais a muller ten un xeito de percibir diferente ó do home. A unha

muller cústalle moito menos que a un home chorar enriba dun escenario. A muller ten un sentimento máis a flor de pel. Unha dona pisa de pes en terra, e esta cualidade nótase tanto no escenario como dende butaca”.

Ó falar da muller como espectadora, Sergi Belbel conta a seguinte anécdota: “ó remate dunha obra do dramaturgo Benet e Jornet, “Desitg” (“Desexo”), molesteime en atender ós comentarios da xente que saía do teatro. A obra deixaba entrever o

amor que existía entre dúas mulleres, pero só as espectadoras parecían decatarse. O 90% das mulleres entendeu o que pasara enriba do escenario. Os homes saían da función pensando que aquilo fora unha metáfora da amizade... O home tende cara á elucru-



E.D.G. *Electra*.
Foto: Arturo López

bación racional, de conceptos”.

Se Sergi Belbel tivera que crear un personaxe teatral masculino, “someteríao á grande contradicción de que o mundo das súas ideas está moi alonxado da realidade concreta, chea de sentimento”.

A muller como autora

Na historia da literatura dramática, pou-



Ollomol-Tanvia. *Comedia*. Foto: Xulio Gil.

cas mulleres trascenderon como clásicos. Poucas tiveron a oportunidade de comunicar teatralmente os seus personaxes. Semella que o mundo da autoría teatral estivera reservado ós homes.

Na Cataluña de século XIX¹, tolerábase que as mulleres se adicaran á poesía e á novela, pero as presións sociais fixeron que moi poucas mulleres tiveran continuidade como autoras teatrais.

Resulta paradigmático o caso de

Sería ideal falar do teatro
como nome común, de xénero:
neuro; e número...:
indiferente.

Caterina Albert, que participou nun concurso teatral co pseudónimo de Víctor Catalá. O seu monólogo, titulado “La infanticida”(1898), gañou o primeiro premio, mais cando o xurado descubriu que a autora era muller, e solteira, o escándalo que se produciu foi monumental, porque unha muller non podía tratar un tema tan tempestivo como o das asasinas de infantes.

Nos anos setenta, en Estados Unidos, a situación xa é diferente. É a época do teatro feminista de urxencia. Margaret Lamb² poñía as bases dunha crítica teatral feminista ó mesmo tempo que xurdía unha estética que se consideraba propia da muller.

Seica, no xénero teatral, o xénero feminino emprega técnicas que parten da poesía e

máis da narrativa. A muller tende a facer pezas nun acto e, en consecuencia, prefire a división temática á formal.

Seica, no teatro de hoxe, a muller tenta construír unha estética baseada na escritura do corpo.

Seica o teatro é, dentro do mundo da cultura e da arte, o xénero máis difícil para a muller³.

Cando enfocamos o teatro dende un punto de vista "de muller" ¿Falamos da muller como directora? ¿Falamos da muller como espectadora? ¿Da muller como actriz?

Inversión de roles

Nas Saturnales Romanas de Euskadi, as mulleres casadas celebran as "Águedas", e son elas as que mandan, gobernan por unha alcaldesa, os días anteriores ó Entroido.

En *Fedra*, Lurdes Ortiz reivindica a liberdade do amor sexual que invirte a relación de idade e de poder entre o home e a muller.

Carmen Resino, en *Ulises no vuelve*, desmitifica a fidelidade de Penélope á vez que converte ó home nun covarde que depende totalmente da esposa..."⁴

Se cadra, estes tres casos demandan unha inversión de roles necesaria para deixar de buscar divisións nas dualidades. Sería ideal falar do teatro como nome común, de xénero: neutro; e número...: indiferente. Quizais, así, deixariamos de preguntarnos polo sexo dos anxos como se fósemos cans

trabando o rabo, ou ovos que se empecinan en seren antes que a galiña.

^{1, 2}: Fonte de información: Revista *Cultura*, nº 32, Xullo-Agosto 1991. Título: *Arts escèniques: El teatro, el gènere més difícil*. Autora: María José Ragué, especialista en Teatro e Muller e mestra na facultade de Arte da Universidade de Barcelona.

^{3, 4}: Fonte de información: *Discurso del género de las autoras españolas contemporáneas* (en prensa). Autoras: Fonts, A.Ragué, M.J. e outras.

³ Segundo unha estadística do Institut de Teatre de Barcelona, na tempada teatral 1989-90, de 489 autores estreados ou representados, sómentes 49 son autoras. (Dato citado na fonte da nota ¹).

MULLERES E TEATRO AFECCIONADO

Manuela Agromaior

Vilamarín, ese marco entrañable de reflexión e conforto que todo o mundo soña algunha vez, supón o lugar ideal para que a súa xente se interese pola cultura, polo saber, por estar día a día procurando o mañá. Pero isto non se acadaría de non ser polas mulleres de Vilamarín que, agrupadas na asociación "AGRO", dirixida por M^a Paz Álvarez, loitan por levar a cabo un senfín de proxectos e entre eles o teatro, algo ó que ata hai pouco augurábaselle un mal porvir, pero vendo os esforzos dos distintos núcleos rurais para que o teatro camiñe cara adiante, temos que prognosticar un futuro esperanzador.

Podemos, pois, comparar o avance do

teatro neste grupo co avance da asociación en xeral.

Hai vinte anos que se constitúe en Vilamarín a primeira asociación de mulleres, pero de carácter informal. Xorde con motivo de movementos asociativos que xa se rexistraran noutros países (Francia, Alemaña, etc) e foi aí onde se viu que os froitos eran productivos.

Tras esta etapa informal lévase a cabo unha legalización da asociación, sendo a de Vilamarín a primeira. Entre as últimas cabe salientar Bóveda, Oira, Velle e Amoeiro.

Para isto redactáronse uns estatutos que foron legalizados no Goberno Civil e nos



EDG. *Electra*. Foto: Arturo López



Teatro Aurín. *A gata sobre o tellado de zinq quente*. Foto: X. Carlos Gil Pineiro

que se designa a unha presidenta e a unha xunta directiva dentro da acta de constitución.

A asociación subvenciónase coa cuota das asociadas e algunhas axudas de diversas consellerías, por iso para ter acceso ás axudas hai que censarse nas distintas delegacións.

Recibiu esta asociación o calificativo de "Mulleres Rurais" polo feito de que teñen facetas dispares ás da muller da cidade. En canto a infraestruturas, hai que dicir que son máis ben escasas e de aí que isto inflúa moito máis á hora de organizar algunha actividade cultural. Outro problema co que se ha de enfrontar a muller do medio rural é o de resolver ela de seu a orientación e educación dos fillos. Por iso, non só no ámbito cultural senón no ámbito familiar, inflúe moi positivamente a asociación, xa que é ante todo unha guía, un camiño aberto para que a muller se realice. A asocia-

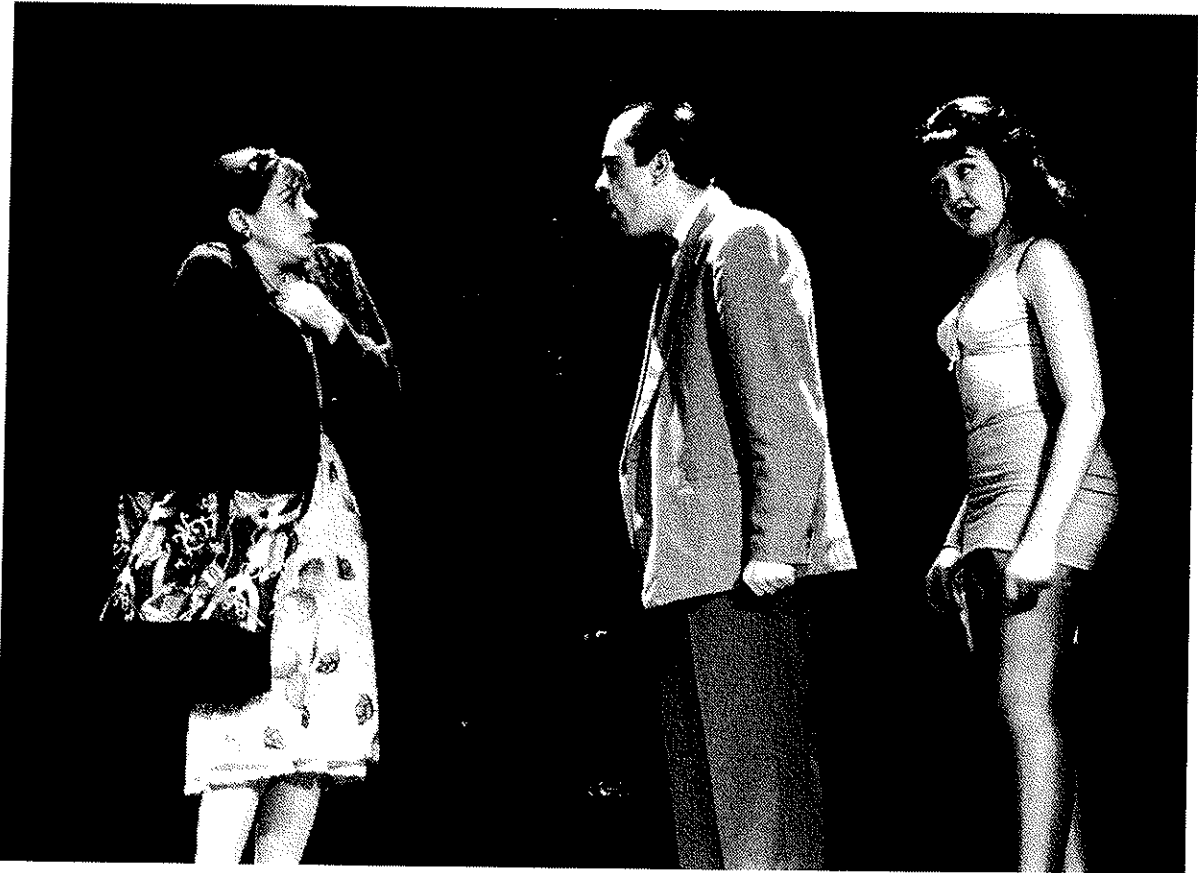
ción ten, pois, como meta a formación da muller do medio rural en todas aquelas facetas nas que ela está implicada, e conseguir que ela se sinta protagonista das súas actividades.

As actividades culturais empezan a realizarse dende o momento en que a asociación está legalizada, pois, unha vez censa-

**Botamos en falla
unha persoa que saiba
e domine as artes escénicas.**

das nas distintas consellerías debemos cumprir un programa de traballo.

O programa cultural que se ten desenvolvido ó longo destes últimos dez anos consiste en bailes rexionais e de salón, exposicións de cadros, tapices, manteis, reloxos feitos polo grupo de persoas que forman



Cía María. *Squash*.
Foto: Marta Lombardero.

parte destes colectivos e tamén a representación dun longo repertorio de obras teatrais de distintos autores galegos que expomos a continuación:

- BLANCO AMOR, E:

A tía lambida

- "LAMEIRO" PRADO, X:

Estebiño

Almas sinxelas

Na corredoira

Todo ten goberno

Brincadelas

- RODRÍGUEZ RUIBAL, E:

Unha macana de dote

- TRAPERO PARDO, X.:

Non chores Sabeliña

- VIDAL BOLAÑO, M:

Xuez de divorcios

Estas actividades nas que se traballa ó longo do ano danse a coñecer na época de verán, pero non de forma aberta a todo o público senón nunha xuntanza entre as asociacións de Velle, Amoeiro, Vilamarín e Oira, onde se representan as obras e as actividades que cada grupo aporta. Xeralmente somos Vilamarín e Amoeiro as que optamos polo teatro e é raro que non participemos cunha representación des tipo.

Seguramente vos preguntádes onde nos reunimos, e a resposta é que cada ano lle toca a unha localidade preparala súa festa. Por exemplo, hai dous anos a reunión foi en Vilamarín, e iso supuxo traballar ó máximo para facer un escenario adaptado ás distintas representacións, carteis e pro-

gramas que servisen un pouco de elemento decorador. En canto ós locais de reunión, hoxe estamos en mellores condicións que hai uns anos, pois, antes era necesario chamar a un carpinteiro para que el fixese o

Recibiu esta asociación
o calificativo de
"Mulleres Rurais"
polo feito de que teñen
facetas dispareas
ás da muller da cidade.

escenario xa que o único lugar que tiñamos era un garaxe con cabida para cen persoas que carecía de asentos: había que estar de pé. Afortunadamente, as cousas tamén cambiaron e hoxe contamos co salón de actos das escolas de Formación Profesional de Vilamarín, lugar que tamén serve anualmente para celebrar "As noites teatrais de verán" dirixidas por M^a Luz Villar e nas que se dá cita unha grande afluencia de público.

Con todo, nas outras localidades veciñas teñen que botar man de lugares pouco acozados para estas representacións como aconteceu o ano pasado (1993) cando as actividades se tiveron que realizar nun pavillón de deportes no que a resonancia impedía oír as obras. Por iso, dende estas páxinas, gustaríanos facer unha chamada de atención a todas aquelas persoas que dalgún xeito están implicadas no mundo da cultura para que colaboren de non ser con presupostos, si con locais que permitan ó espectador deleitarse con estas representacións.

Ademais de locais tamén botamos en

falla unha persoa que saiba e domine as artes escénicas para poder asesorarnos, porque os xestos, a maneira de moverse e expresarse no escenario é froito unicamente do que ó noso xuízo valoramos como positivo, pero non contamos cun profesional para que nos perfeccione.

Son estes algúns puntos negativos que nos impiden ir máis alá dun simple grupo de "afeccionadas" ó teatro. A pesar de todo, nós intentamos chegar a máis lugares día a día, e de feito, con motivo da festividade de San Isidro, estémonos preparando para pór en escena no teatro Principal de Ourense unha farsa de Xavier Prado *Lameiro, O Estebião*. Isto por parte de Vilamarín, xa que haberá máis actuacións dos outros colectivos.

ENTREVISTAS A CATRO DIRECTORAS GALEGAS

DOROTEA BARCENA

—... Antes de comezar, unha pregunta obrigada: ¿Como empezaches? ¿Como empezou a entrar en ti este verme do teatro?

—Desde moi pequena. Non había outros nenos para xogar comigo, entón afixenme a xogar soa: tiña que recrear outros personaxes e aí empezou a miña afección. Os meus primeiros traballos, que xa tiñan un aspecto mais formal dentro do teatro foron, aos trece anos, nun colexio de Vigo que se chamaba “*María Inmaculada*”. Cada domingo había cine ou teatro e eu estaba metida no cadro escénico, e daquela debía ter... non sei... trece anos, en 1950... ou algún mais.

—¿Cando deches o paso ao teatro profesional?

—O paso deino no ano 74 marchando a Madrid e formando parte dunha compañía profesional con outros galegos que estaban alí, que se chamaba *La Picota*. Primeiro chamouse igual que a de Vigo... porque xa sabes que en Vigo no ano 70 creouse unha compañía, “*Esperpento Teatro Joven*”, que tivo moita

incidencia na cidade e que era popular. Algúns dos actores desa compañía profesionalizámonos no ano 74 e marchamos a Madrid porque pensamos que era o mellor lugar para o facer. A peza inagural foi *La Orgía*, de Enrique Buenaventura.



—Tí es autora, directora e actriz. ¿En que papel te atopas máis cómoda e como alternas estas tres funcións?

—Eu, no campo do teatro, son esencialmente actriz. Aínda que sempre tiven tamén afección a escribir: desde moi nena escribía contos, poemas e aínda pequenas obras para Guiñol que representaba na miña casa cos meus amigos. Pero no mundo do teatro síntome esencialmente actriz. O que pasa e que cando alguén coma min se adica ao teatro enteiramente, con paixón, chega a asumir case tódolos

campos do traballo teatral. Inflúen tamén as dificultades que hai para atopar una obra que nese momento che apeteza facer, e que teñas personaxe, e que coincida co que ti queres contar nese momento... entón arrisqueime a contar as miñas propias his-

torias. Unhas saen mellor e outras saen peor, pero eu penso que vou esbozando un camiño importante e que chegarei a ter un estilo propio e aínda uns discursos propios.

–Ou sexa, que neste momento séguese sentindo as tres cousas ao mesmo tempo, non escoras cara lado ningún.

–Non. Cara a ningún lado. De escorar, sería como actriz, porque é o traballo que me resulta mais apaixonante dentro do teatro, e tamén o que máis tira de mín. O que menos me gusta é a dirección. Eu prefiro que me dirixan a estar eu interpretando e dirixindo, porque parece que nunca se fai un traballo completo. Unha obra de teatro esixe recreación e aire novo.

Se poriba de escribila e interpretala, diríxela, o resultado pode ser moi forzado. Se metes outra dirección, esa dirección recrea a obra, e posiblemente atopa unha serie de vieiros que ti ó mellor nin pensaches... entón penso que enriquece moitísimo máis o traballo que haxa alguén dirixindo. Isto dígoa da miña obra; agora, se teño que dirixir a de outro, encantada. Na actualidade son motivos económicos os que me levan ao traballo de dirección. Sería diferente se non actuara eu. Daquela sería outra historia.

–A túa formación profesional comeza nas táboas. Pero... ¿poderías marcar algunha etapa na que verdadeiramente te plantexaras outro tipo de formación, como a asistencia a cursos?

–Xa que as miñas aparicións públicas no escenario sempre resultaron moi positivas, desde o comezo, coma se tivese unas cuali-

dades de nacemento para o teatro, isto posiblemente me afastou un pouco dunha formación sistemática. Dadas as circunstancias plantexei unha cousa, que foi a introspección sobre o que eu estaba a facer. Tentei atopar definicións teóricas para os procesos de creación interpretativa que facía eu. Para iso faltábame, lóxicamente, teoría, e posiblemente a miña formación máis forte, á parte de experimentar comigo mesma diante dun espello -que é o que fago sempre- é estudar moitos libros

teóricos, ver o que fixeron outros, etc. Nunca me plantexei ser unha actriz completa, ao xeito americano, cantar, bailar claqué, etc. Paréceme importantísimo.

Eu penso que vou esbozando
un camiño importante
e que chegarei a ter
un estilo propio.

Posiblemente, se eu tivese agora 16 anos ou 17 plantexaríame todo: a voz, o canto, bailar... Pero daquela era absolutamente inviable. Estaba o franquismo, non había escola de arte, os cursos eran escasos. Non obstante eu aprendín moita cousas de "Pepe Estruch", que era o home máis importante, o que máis sabía, naqueles días do teatro. Para min era un mestre.

Houbo tamén outro acontecemento, como foi o curso que veu dar Enrique Buenaventura, do *Teatro Experimental de Cali*, a Madrid, que coincidiu no día do asasinato de Carrero Blanco... Por outra banda, penso que é importantísimo ver moito teatro e falar del cos creadores. Penso que as conversas, as autocríticas e as críticas colectivas son positivas, non pretendendo destruír á xente da profesión que teña unha formación.

–¿ Que espectáculo recordas con máis

intensidade, dos que ti fixeches?

—En realidade son tres, que coinciden, ademais, con situacións moi persoais. O primeiro, *La Orgía*, foi o espectáculo co que me profesionalicei: tivo un grandísimo éxito e fixéronse del 180 representacións por todo o Estado español cunhas críticas de alucine... son cifras que hoxe non podes nin soñalas, e foi un espectáculo moi redondo, que está nos anais da historia do teatro independente, con todo merecemento, penso eu. Despois hai un segundo espectáculo que se chama *O Agnus dei dunha nai*, que é o meu retorno ao teatro despois dun gravísimo accidente de furgoneta. E o terceiro espectáculo é *Mullieribus*, que se corresponde co meu retorno ao teatro despois de dous anos de ausencia por problemas persoais.

**—Cando decidiches profesionalizarte, ¿que atrancos máis significativos tiveches que superar?**

—Os de sempre: A falta de cartos, a fame - pois que naqueles momentos se pasaba fame de verdade- e a falta de funcións. Era unha época na que ías co carnet de identidade nos dentes, xa que eran os últimos espasmos de dictadura e estaba o país moi quente... E nós non tiñamos ningunha identidade. Podían aplicarnos cando lles petase a “lei de vagos e maleantes”. Foron moi duros aqueles tempos: de comisaría en comisaría e con problemas cos gobernos civís. E o da fame non é unha metáfora: eu lémbrome dunha vez en Santander na que fomos para facer unha xira; fallaron os

primeiros días, no segundo día quedamos sen cartos, non podiamos volver a Madrid e alí ficamos, varados na casa do que nos contratara. Como non tiñamos cartos para comer, cando chegamos a facer a primeira función eu desvanecinme de fame porque levaba unha semana sen comer. As cousas eran moi duras.

—¿Ata onde levas a túa condición de muller cando te plantexas a dirección? ¿Hai algún matiz, algún enfoque especial, ou non?

—Supoño que o ser muller condiciona igual que o ser home. Cando dirixo, se non é meu o texto, fago un estudio pormenorizado de tódalas posibles lecturas do mesmo e sempre busco realmente cuestións que apoiem a reivindicación feminina. Eu penso que non só a nivel ideolóxico, senón tamén a nivel biolóxico. Unha muller ten unha serie de cualidades diferentes ás do home, que a condicionan á hora de facer análises e de obter consecuencias.

—¿Cres que o feito de ser muller dificult-

ta o acceso á dirección de espectáculos?

–Si, si, descarado. A non ser que teñas unha compañía propia e entón fagas da túa capa un saio. Namais que tes que botar unha ollada, non só a nivel galego, senón tamén a nivel nacional. ¿Cantas mulleres

Eu sempre busco, nas actrices e nos actores, que sintan con todo o corpo

recoñecidas hai na dirección? Creo que sobran os dedos dunha man para contalas. De tódolos xeitos, a situación é un pouco paradóxica, xa que a nivel de dirección española, a persoa máis recoñecida no mundo enteiro é unha muller. Ao mellor é unha paradoxa estraña, pode ser simplemente unha cousa rara dentro do panorama, porque mira despois os directores dos Centros Dramáticos Nacionais: agás Nuria Espert, que estivo nalgunha ocasión, tódolos directores do Centro Dramático Nacional foron homes. E logo ti ves a carteleira de Madrid ou de Barcelona e para topar unha dirección feminina... Supoño que iso irá remitindo a medida que haxa unha solución polos dous bandos, polos homes e polas mulleres; de que se vexa de certo que ninguén é superior a ninguén, senón que cada un é como é e ten as súas habilidades; unha muller pode ter unhas habilidades de cálculo increíbles, e un home telas para facer vestidos alucinantes... é dicir, penso que iso dos roles irá desaparecendo día a día... e agárdoo polo ben dos meus fillos e meus netos...

–¿Que lles pides ás actrices e aos actores cando dirixes? ¿Que é o que máis che interesa atopar neles?

–Eu sempre busco, nas actrices e nos actores, que sintan con todo o corpo. Suliñar, pero moito, moito, que a voz non é independente da man, do pé ou do ollo esquerdo. Non se poden mover en solitario cando o resto do corpo está morto. Eu busco que sexa unha interpretación completa, desde a punta do pé ata a punta do cabelo; busco crear un corpo interpretado, enteiro. E intento transmitir paixón, porque penso que só é posible ser un actor ou unha actriz que cale fortemente no espectador, se estás contando as cousas con toda a paixón deste mundo. Apostando polo que estás contando, independentemente de que despois ti, como persoa, non esteas en absoluto de acordo co personaxe e co seu comportamento, pero cando o estás facendo tes que estar absolutamente convencido de que o que dis é realmente o que estás a sentir. Hai alguén que pensa que iso e cuestión de técnica... eu, desde logo, creo que non.

Gracias á miña historia teatral podó facer a outra historia cinematográfica

–Relacionada con isto que estás planteando, a pregunta é: ¿Traballo ou aptitudes? ou ¿en que porcentaxes porías as dúas cousas á hora de interpretar?

–Eu penso que para actuar tes que ter nacido con certas aptitudes. Unhas aptitudes que despois poden multiplicarse por un millón ou poden quedar en nada máis que en capacidades. Para que se multipliquen ten que haber un traballo convencido e apaixonado da persoa cara á súa profesión, ao seu oficio.

–Como directora, como autora e como actriz... ¿Como ves ou que pedirías, se estivese nas túas mans, por exemplo, o planificar un plan de formación teatral aquí, neste país?

–Puf. A min iso resúltame difícil, porque plantexar unha didáctica para chegar a ser intérprete, no aire, éme moi complicado.

–Algún día supoño que pensarías nesta cuestión desde a túa enorme experiencia. Gustaríame coñecer a túa opinión sobre este tema.

–Eu sempre pensei que a formación tería que estar enfocada cara ao traballo interpretativo, é dicir, cara á montaxe dunha obra. Se, por exemplo, é un Shakespeare, iso incluíría a historia do teatro dese século, formas de vestir, como cortaban o pelo, como andaban, como vivían, que música se escoitaba... Creo que enfocando o traballo arredor dunha historia concreta é moito mais doado, porque niso de facer exercicios no aire penso que moitas veces se corre o risco de mistificar as cousas e de chegar ás clases de interpretación ou ás clases de teatro como se foran clases cun gurú. A min iso asústame moitísimo. Neste caso sería posible pois, facer os estudos vencendo obstáculos: unha primeira obra, unha segunda, unha terceira... ata chegar a que cando rematases, despois de seres actriz ou actor das catro obras, xa tiveras estudiado tódolos tipos de interpretación, toda a historia do teatro, a estética... Todo. ¿Entendes o que che quero dicir? A min esa pareceríame a mellor maneira de prepararse para a interpretación teatral, que despois podería enriquecerse con clases de canto e de baile, que me parecen importantísimas, aínda que nunca se chegue a facer unha comedia musical. E parécenme importantísimas pola axilidade que dan,



pola ductilidade... é dicir, a capacidade para facer calquera personaxe.

–Desde a túa experiencia no cine... ¿Cales son as diferencias que lle atopas coa actuación no teatro?

–O cine pide unha interpretación mais externa; é dicir, tes un testigo que é a cámara e esa cámara ten que crer, e a tal cámara esixe unha serie de características para o actor... entón non tes que facer a introspección, esa preparación tan profunda, como tes que facer para o teatro. No cine recóllense frases curtísimas ou diálogos pequenísimos, porque se filma a mesma historia desde diferentes planos, e polo tanto podes repetir ata a saciedade e ata que á cámara lle guste. Non hai esa concentración tan grande que esixe o teatro porque no cine a cámara é o 50% da túa interpretación. E algo ben distinto. Eu, cando empecei a facer cine, tiña moito medo de ser histriónica, porque os actores normalmente temos que ter unha serie de

claves non naturais para que o teu personaxe chegue ata a última fila de butacas e o espectador teña tempo de velo; claves que ti, como persoa que anda pola rúa, non exercitas. Isto no cine non fai falla. Pero gracias á miña historia teatral podo facer a outra historia cinematográfica, porque para min resulta moito mais doado facer cine, a nivel de intérprete... Xa non digo despois o cansancio a nivel de traballo, que é outra historia, pero a nivel de interpretación, para min é moito mais fácil a cinematográfica.

–Hai un tema que é inevitable tratar no teu caso. Refírome a esas declaracións que fixeches hai un tempo, cando estreaches a túa última obra, de que te retirabas do teatro galego.

–Vexamos. Eu levo, aproximadamente, 24-25 anos no teatro profesional. Dos 25 anos, os 17 últimos foron adicados única e exclusivamente ao teatro profesional galego. Non teño outra fonte de ingresos... pode parecer anecdótico iso, pero é así... é dicir, o meu posto de traballo sempre estivo no teatro galego. Cando o teatro galego se fixo profesional eu estaba alí; cando se creou o Centro Dramático, eu estaba alí; cando había Festivais fóra e ían compañías de teatro galego, eu estaba alí... é dicir, eu sempre estiven dentro do teatro galego. Pois ben, cando eu plantexo realizar o traballo máis ambicioso e máis importante da miña carreira teatral en Galicia, que é *A Celestina* de Fernando de Rojas, a Administración, cuns baremos para min inasequibles e inentendibles, decide reducir radicalmente o presuposto

Son posiblemente a única compañía que representou, en moitísimas ocasións, ao teatro galego no resto de Estado Español.

do proxecto, co cal era imposible montar *A Celestina* tal e como a concebira. Vinme na necesidade, por razóns económicas, de pedir explicacións ao responsable desa decisión, xa que eu fixera unha forte inversión en base a empréstitos dos bancos, que como se sabe, son xenerosísimos... Fun co meu proxecto de 101 páxinas para preguntar que era o que non funcionaba, porque considere que había un agravio comparativo, e non se soubo da resposta. Eu estou encantada dos cartos que lle deron a todo Dios, e que cantos máis lle dean a quen lle dan, de marabilla ¿entendes?. Eu non digo que lle quiten aos demais. Eu só pregunto: ¿por que a min non se me valorou ou non se me avaliou do mesmo xeito que ás

outras compañías?. Antigüidade, tiña. Medios de produción, tiña. Local, propio. Transporte, propio. Taballo continuado. Entón, non había ningún punto en contra, porque claro, o que xa non

se podía permitir e que se falara de que si a min me gusta ou non me gusta o teu teatro, porque, claro, esas historias son totalmente anecdóticas e non se poden empregar eses argumentos seriamente nunha análise para avaliar un proxecto. Non me dixeron tal cousa, pero vamos, non acepto para nada ese tipo de historias.

Entón, eu tiña a intención de rexeitar os cartos pero a verdade é que estaba nun momento moi difícil. Daquela chegamos a un pacto para que eu fixera un espectáculo que se chamara *Celestina*. Tamén protestei diante das novas autoridades do IGAEM e seguí protestando polo que pasaba. Dixéronme que ían saír os Circuitos da

Xunta e que posiblemente se compensara. Saíron os Circuitos da Xunta e a min seguiron sen darme funcións. Entón, se eu teño un espectáculo, non teño funcións e non teño outro traballo.. ¿a que se me condena no meu país? A desaparecer. Isto é totalmente inxusto. Inxusto non, inxustísimo, porque hai que ser conscientes de que eu levo moitos anos vivindo única e exclusivamente do teatro, adicada ademais en corpo e alma ao teatro galego, de toda a vida. Son, posiblemente, a única compañía que representou, en moitísimas ocasións, ao teatro galego no resto do Estado español, porque o teatro galego non saía. Agora preséntase como unha fazaña o que "Ollomoltranvía" vaia facer o circuito de Castilla-León e vaia estar nalgunha Feira. Eu fixen o circuito de Castilla-León, o de Andalucía, o circuito do País Vasco e o de Extremadura, estiven no Festival Internacional de Badajoz, no de Palencia, e a min ninguén me mirou tocar as castañuelas. Supoño que si, que o espectáculo de Ollomoltranvía está moi ben, pero do que se trata é de como os poderes públicos vén diferente que consiga unha persona unha cousa a que o consigan outras... E tamén, na miña etapa de dirección do Centro Dramático Galego, un espectáculo como "O mozo que chegou de lonxe", silenciado nos posteriores mandatos, foi un espectáculo que estivo nun Festival Internacional de Teatro sen que lle custara un can ao C.D.G. e cun bo cachet, con crítica unánime de toda Barcelona poñéndoo polas nubes. Creo que é o feito máis importante



do teatro institucional, o de saír fóra. Porque outras veces saíu fóra, pero pagou el a saída. Parecía que "O mozo que chegou de lonxe" non existira nunca, chegouse a tal punto que incluso no curriculum dalgúns actores viña as veces que traballaran no C.D.G., e non aparecía que interviñeran en "O mozo que chegou de Lonxe". E hai que recordar que, ademais, o lanzamento de María Pujalte, unha das actrices máis importantes de Galicia, foi nese espectáculo. A min paréceme que non é que eu teña manía persecutoria, senón que aquí pasa algo.

En resume, que non podo seguir facendo teatro en Galicia porque non me deixan, simple e llanamente iso. Cando vou cumprir 50 anos, despois de 17 adicados ao teatro en corpo e alma, bótaseme fóra. Non tén senso.

—¿ Que proxectos tes agora?

—Pois mira, neste momento estou concretando unha xira por Castilla-León co espectáculo *A Celestina, fantasía para xoguetes*. A ver se sae. Perspectivas hai. Aínda sen concretar de todo. E despois pecho, porque non teño funcións, e porque ademais vou deixar de sacrificarme. De momento teño ofertas de traballo fóra e vou facelas para non morrer de fame, porque vivo desta historia. Vou facer unha serie de televisión para Antena 3, que se emitirá en outubro. Os meus proxectos van de cara a conseguir cartos para aliviar tódolos problemas de débedas que teño, que che son moi gordos.

ANXOS CUÑA

"No que creo é na necesidade doutra mirada, porque a creación non ten porque ter sexo"

Sonia Torre

Cecais as máis das veces teñamos demasiados estereotipos no miolo, demasiadas imaxes copiadas das películas "yankees", e por iso resulta un pouco difícil imaxinar a unha muller dirixindo unha Compañía de teatro, sobre de todo tendo en conta o que din desta xente teatreira: que se é un pouco tola, que se non son moi normais, que se... Por iso é fácil caer no pensamento de que unha directora de teatro ten que parecer dura, e moi forte, como para implantar disciplina... e por iso, a primeira vez que coñecín a Anxos Cuña sorprendeume. Sorprendeume a súa imaxe de fragilidade, que tan só é unha capa de protección erguida coa forza que dá saber o que queremos facer... E ela iso teno moi claro: primeiro teatro, logo teatro, e máis tarde, teatro.

É tanta a paixón que sente por esta arte, que recorda exactamente cando comezou:

Cando fas por primeira vez un traballo, o lóxico e que pagues novatadas.

aos 18 anos achegouse por primeira vez ás bambolinas, sen ter nunca ningún outro tipo de contacto, nin ningunha aprendizaxe, e soubo que ese habería ser o seu mundo. *"Todo é un proceso, no que a medida que avanzas, ves todo o que che queda, xa que*



Foto: Marcos Gallego

as aprendizaxes son múltiples; tes que entrar en mundos de grande especialización, e tes que coñecer moito, o que entronca un pouco coa miña formación".

Anxos Cuña, traballando nun centro de ensino, licenciouse en Pedagogía, despois diplomouse en Expresión en Barcelona, e ao tempo tivo ocasión, por afinidade, de impartir tres anos de teatro a profesores de ensino medio, e na actualidade, ademáis de dirixir o único grupo profesional de teatro de Ourense, "**Sarabela**", tamén dirixe a aula universitaria desta cidade.

Lembra que ao principio lía todo o que lle caía nas mans, sen seguir ningún tipo de orde, desexosa de aprender todo o que puidera sobre o teatro: *"Recordo que o primeiro que me caeu nas mans foi Artaud, "O teatro e o seu dobre"; tamén puideron ver espectáculos que me marcaron e que me fixeron buscar despois a miña propia*

teima particular das lecturas".

No camiño de ir a máis no teatro, no que se refire a novas experiencias e aportacións, Anxos Cuña asegura que diante dunha obra *"Eu empezo a soñala, a escoitar ecos, a escoitar voces, a lela, pero cuns ollos especiais, pensando no material humano e nas posibilidades reais. A obra é un ser, como o define Lorca, o paso do texto literario ao texto espectacular, é fundamental. A forma de darlle corpo, de darlle vida, sangue nas veas e o pálpito, iso é o que se procura sempre.*

No tocante á obra que máis impresionou a Anxos Cuña, ela sinala a este respecto que *"cada obra deixa unha pegada diferente. Eu asocio a obra ao parto, que é en si mesmo a culminación; entón o resultado, morto ou vivo, é un pouco a resolución. Procuo facer teatro vivo, pero dende o momento en que tés a idea, e ata o momento en que se solidifica, hai un fluído polo medio, xa que non é algo solitario nin individual, ten que haber comunicación, xa que é traballo de moita xente".*

Anxos Cuña non menciona unha obra en especial, pero si fala dun momento único, *"cando a obra se desprende, cando xa non che pertence, voa soa, e só pertence a ese elemento especial formado polo público e máis os actores".*

Esta directora si pode falar con orgullo de que ata o momento tódalas obras que dirixiu foron desexadas, *"nunca fixen nada que me fose imposto, o que é moi importante".* Aínda engade que *"cada peza que fixemos enriqueceunos, e sinto que son pasos adiante. Sen embargo, e se teño que nomear unha, podoo falar de "As sillas".*

E importante ter en conta que a creación non é algo que se poida vender, hai que apoiar pra que os grupos poidan traballar.

Referente á especial sensibilidade que se lle adxudica ás mulleres, Anxos afirma que *"o teatro non escapa de algo que é xeral: a marxinação histórica da muller; de feito, os personaxes das mulleres ao longo da historia, foron moi convencionais; só hai uns noventa ou cen anos que, de súpeto, esa imaxe, un pouco groseira e caricaturizada dualmente, coma putas e santas, ou putas e virxes, comenza a quedar un pouco apartada e comenza a tratarse coma un ser pleno. Iso está aí, e aínda que nos últi-*

mos anos se note un pequeno avance, o feito é que a maioría dos dramaturgos son homes, e aínda que existan máis mulleres actrices, traballan máis os actores. Sen embargo, penso que realmente somos diferentes, vivimos en corpos distintos, temos percepcións distintas, sensacións distintas, e tamén actitudes diferentes, sendo lóxico que isto inflúa. Creo tamén na necesidade de outra mirada, porque a creación non ten porque ter sexo. Pero se a nosa experiencia vital é distinta, a nosa creación é, polo tanto, distinta, e iso tén que notarse. Nembargantes, esa conciencia de ser muller (e máis nun traballo como a dirección, que moitas veces se confunde cun poder) pasa pola necesidade dunha transformación social e dunha mirada creadora e reafirmadora da necesidade de "ser" completamente".

No mundo do teatro, os esquemas sociais reproducense, *"problemas de ser muller hainos o mesmo que na vida; moitas veces atópaste con individuos masculinos autenticamente misóxenos, que cargan dunha maneira moi despiadada, porque é*

moito mais doado atacar a creación cando se trata dunha muller ca se dun home se fala”.

En canto á propia experiencia, Anxos Cuña asegura que se sentiu máis dunha vez limitada no seu traballo por ser muller,

Hai xente a que lle custa admitir outras formas de entender a dirección.

“porque hai coma unha desconfianza, unhas relacións precreadas; hai xente á que lle custa admitir outras formas de entender a dirección... a crispación para min é bloqueo, é máis importante a sensibilidade. Non entendo a disciplina de exército, eu practico a de orquestra”.

Un dos “instrumentos” básicos no traballo desta muller, cun brillo especial nos ollos, son os actores: a través deles, ela comunica, “os únicos elementos imprescindibles nunha obra son os actores e o público; eles teñen unha singularidade, traballan sobre si mesmos, o que leva a ter as emocións a flor de pel. É un traballo de adentro para fóra e de fóra para adentro. Traballar cos actores é o que mais me chama, o máis interesante. Adoro os que son versátiles,



C.D.G. (IGAEM) *Leoncio e Helena* de George Büchmer. 1993 -94
Dirección: Anxeles Cuña

intelixentes, con capacidade de pensar, de sentir e de transmitir. Resumiría o importante dun actor nesta triloxía: talento, técnica e corazón”.

Sobre a existencia de actores de inspiración ou de transpiración, esta directora fai a seguinte afirmación: “hai unha custión curiosa, que é a evolución dos acores. Neste movemento, o actor de inspiración desaparece no momento en que se concibe a posta en escena, a principios deste século, xa que ten que haber unha visión totalizadora; o que queda é o actor de transpiración, de traballo. Este é o que pode facer latexar os papeis, é o actor de carne e óso”.

“A mellor definición de actor para min, continúa Anxos, e que comparto totalmente, é unha de “Jaborsek”, que dicía que o actor é a metáfora máis fermosa, máis misteriosa e máis importante que se

poida atopar no universo poético”.

“O que queda craro é que para todos os que estamos neste mundo é imprescindible a evolución, se non corres o risco de ficar oxidada e paralisada, sen nada que contarlles aos demais e sen

poderes comunicar”.

Respecto á función que ten que cumprir o teatro para Anxos Cuña, ela di que é algo que vai evolucionando co decorrer do tempo, “a pesar de que a función hoxe e múl-

tiple, dende logo ten unha función claramente social, e aí está a máxima de que un pobo sen teatro é un pobo morto; pero por outro lado, tamén ten unha función artística, porque non podemos esquecer que é unha arte”.

Ata agora, Anxos Cuña é a única muller que estivo á fronte do Centro Dramático Galego, “xa estivera como axudante de dirección con *Salvat* no **“Incerto Señor Don Hamlet”**, aunque foi totalmente diferente porque non tiña responsabilidade. Cando me chamaron non tiña claro si ía ser palanca ou trampa, no senso de que cando fas por primeira vez un traballo, o lóxico é que pagues novatadas. Neste caso, a proposta de facer *“Leoncio e Helena”* ilusionábame moito, porque era a posibilidade de facer esta obra con medios. Traballei moito nesta peza, e o resultado para min foi, gracias tamén a tódolos que traballaron comigo, positivo. Eu marquei as directrices, tiña craro que quería construír unha peza que conceptualmente fose unha ruína romántica. Estou convencida de que o traballo foi coherente, a posta en escena coidada, e que o equipo funcionou”.

Tamén fai referencia ás dificultades ás que tivo que facer fronte, “o meu ritmo de traballo é lento e tiven que facelo contrarreloxo, o que para min é un gran obstáculo. Outra cousa que tiven en contra foi que as datas non eran favorables, nin a distribución tampouco. Tamén hai que ter en conta as tensións lóxicas que se producen nunha montaxe. En canto á resposta do público, esta foi controvertida: houbo quen disfrutou plenamente e houbo quen ficou totalmente frío”.

A este respecto, Anxos Cuña mostra o seu convencemento de que “a Institución ten unha grande responsabilidade, ten que

apoiar, incitar e facilitar o proceso de traballo, permitindo moita liberdade dos creadores, e como ten esta importante función, os responsables teñen que ser moi maduros e moi equilibrados, xa que isto é unha cousa moi seria. Penso tamén que o afán desmedido, ás veces, de lucro ou de notoriedade, que existe, (porque tamén entran en xogo as vanidades) poden levar ao teatro a ser unha arte submisiva e intransixente”.

Esta directora segue comentando que os produtos que se fagan deben ser promocionados por políticas teatrais con vontade de velar pola evolución do teatro, e como ademais as propostas estéticas non se poden medir por baremos obxectivos, non se pode dilapidar aos creadores.

Como resume, Anxos sinala que a experiencia na institución foi interesante, inda que non ten aínda moi craro se a repetiría.

En canto ao teatro independente, incluíndo aquí as Compañías, tanto profesionais como “amateurs”, Anxos cre que o problema das mesmas é de asentamento e de estabilidade, “é importante manter liñas de produción en equipo estable dentro das Compañías independentes, e hai que enriquecer moito o desenrolo interno dos grupos, non se trata só de incidir no mercado, aínda que, por supervivencia, ten que ser unha prioridade. É importante ter en conta que a creación no é algo que se poida vender, hai que pestar apoios para que os grupos poidan traballar, e estes apoios deben ser unha obriga da institución, non unha esmola, xa que se trata tamén dun servicio público”.

Anxos Cuña coñece ben o mundo das bambolinas, estivo nel dende varias posicións, e agora está a soñar con poder escribir a súa primeira obra. Agardaremos por ela.

ISABEL GONZALEZ

Por Josefa Barreiro

¿Como empezaches no teatro?

—O de meterme no teatro non foi premeditado. A min sempre me gustou bailar e cantar, entón cando fun estudar filosofía a Santiago, o primeiro que fixen -foi no 68- aparte de estudar, foi buscar unha coral e un grupo de teatro. Atopeime con xente de diferentes facultades e montamos un grupo; o primeiro espectáculo foi unha obra de Castelao, "Rañolas". Eu tiña moitas dificultades co idioma galego porque daquela falábase máis o castelán. Adiqueime a ir polos pobos, a coñecer xente, como falaban, como se vestían e así foron os meus comezos no teatro. Ao principio fixemos representacións da obra polas facultades, faciamos improvisacións.

No ano 68 non había escolas de teatro en Galicia e agora tampouco; non había ninguén que che ensinase; daquela tiñamos que aprender nós a través dos libros que liamos. Eu encargueime de

aprender expresión corporal. Intentamos profesionalizarnos a vivir exclusivamente do teatro e marchamos ao campo; fixemos unha asemblea para tomar a decisión e só estabamos de acordo en abandonar a carreira o director, a moza e máis eu; entón, tivemos que volver a Santiago. Os

tres terreos que me interesaban máis eran o teatro a danza e o canto, e como en Galicia non había onde estudar funme para Madrid coa excusa de facer Pedagogía e así poder matricularme en Arte Dramático. Eu era moi nova, aproximadamente tiña uns 18 anos, e aínda non tiña claro si adicarme ao teatro ou ao ensino. Como non puideron matricularme en Arte Dramático por estar pechada a matrícula, metínme no Ballet Teatro Universitario: alí daban clases de danza clásica e de danza contemporánea. Tamén me metín

nun grupo de teatro universitario que dirixía Emilio Bugallo. Co tempo estes dous grupos unificáronse nun só. Traballabamos



unha media de catro horas diarias, compaxinando o tempo coa carreira. Estiven alí 3 anos e formeime en Danza clásica, contemporánea e no método Stanislawsky.

Ao rematar a carreira, algúns de nós plátxámonos a profesionalización e adicámonos exclusivamente ao teatro. Conectamos con Llopis e formamos o grupo "Centro de Investigación Teatral", buscabamos a unión do movemento, a voz e a interpretación. Fixemos un traballo interesante, con diferentes espectáculos durante tres anos. Como a situación económica no era moi boa, un grupo de xente decidiu abandonar.

No ano 75 a situación era moi difícil e Llopis marchou con Jose Luis Gómez. Eu empecei a preocuparme por outras cousas, conectei con xente nova e marchei ao País Vasco. Empecei a interesarme polo teatro de rúa, montamos un grupo, e no ano 76 organizamos un encontro Escandinavia-Euskadi. A partir desa marchamos á Escola de Antropoloxía Teatral Alemana. Despois de coñecer o que se facía polo estranxeiro quedeime por Europa, facendo un espectáculo polas rúas e pasando a gorra. Estiven facendo isto durante un ano. Despois marchei a Italia, contactei cun grupo que traballaba a Antropoloxía Teatral, o que eles chamaban traballo de campo, collendo o material dos pobos e elaborando as súas lendas, as súas cancións... eran os anos 80.

Por problemas familiares decidín volver a España, estiven un tempo en Vigo e logo chamáronme de Albacete, onde dirixín a Escola Municipal durante catro anos.

Eu creo que a formación do actor non acaba nunca. Eu nun momento dado pasei de ser actriz a colaborar na dirección, uns espectáculos os dirixía un, outros dirixíaos eu e así continuamente. Os traballos que dirixía eu eran sobre todo de improvisa-

ción teatral.

Entre os anos 80-90 abandonei un pouco a miña faceta de actriz e adiqueime máis ben ao terreo da dirección.

En Albacete a Escola era do Concello, e eu sempre crin que o nivel institucional era contrario á creación. Cando as Institucións decidiron pasar as Escolas Municipais ás Universidades Populares, a min non me interesou. Pensei que era moi esgotador e que a creación deste xeito é moi custosa, porque sempre téis que dar algo a cambio.

Despois vin para Vigo e creei "Vagalume". Estaba Josefa Barreiro ao principio. Aquí hai un cambio forte, e plantexei facelo a nivel privado coa contrapartida de que é moi complicado se non hai unha economía estable detrás.

No ano 90 decateime que levaba catro anos como directora e decidín compaxinar o traballo de actriz coa dirección.

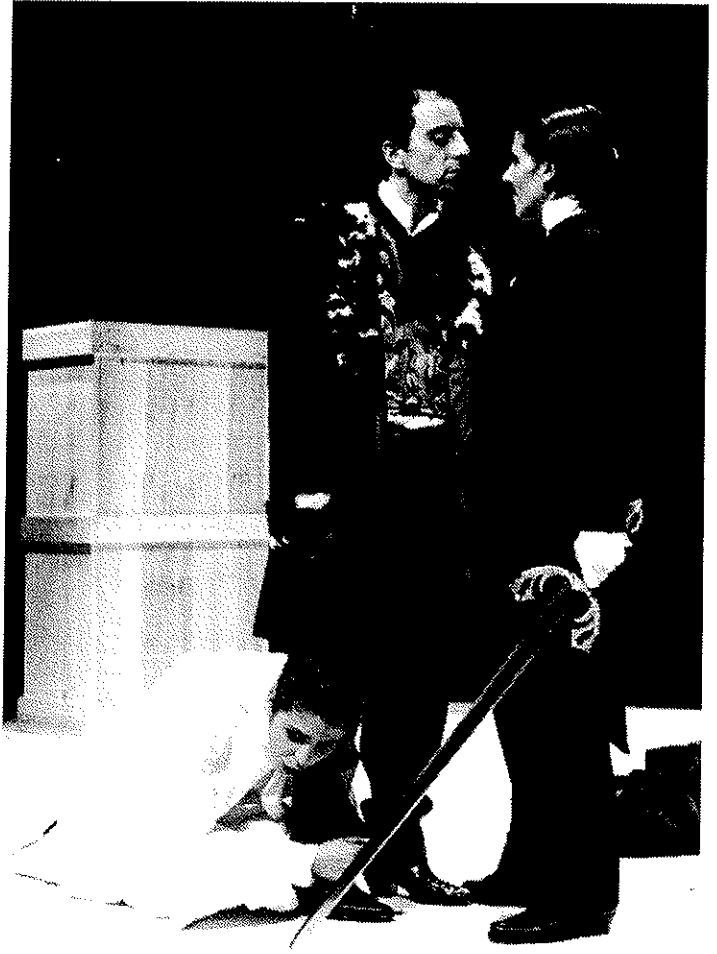
-¿Lembras algún espectáculo dos que viches ou fixeches que che impactara especialmente?

-Recordo con moitísimo cariño o espectáculo que fixemos con Llopis, *Salomé*, porque foi o primeiro dunha búsqueda longa, un intento de creación dun grupo independente, unha maneira de vivir o espectáculo. Cada espectáculo que fas ou dirixes entusiásmate. E dos vistos hai moitos que me impresionaron. Posiblemente algún deles agora mesmo non me impresionarían tanto. Recordo un espectáculo de dominio de brancos sobre os indios, recordo o *Apocapilsis* de Grotowsky, a primeira vez que vin a Lindsay Kemp. Dentro do teatro galego non hai ningún espectáculo que me impresionara. Sen embargo gústame moito o teatro portugués.

-Cando te plantexas un espectáculo,

¿ata onde chega a túa condición feminina?

—Non son a máis indicada para falar desde o punto de vista de dirección, pero como actriz sentíme máis perto na miña sensibilidade e no meu proceso artístico cando me dirixiron mulleres. Evidentemente, cando os directores son homes, nos temas que escollen para as súas obras hai máis papeis masculinos. É totalmente diferente un espectáculo dirixido por un home que por unha muller. Cando dirixo un espectáculo intento que as mulleres teñan como mínimo o mesmo protagonismo que os homes. Intentei poñerme un pouco ao servizo da sensibilidade feminina, o mesmo ca da masculina, que penso que á hora de dirixir pode axudar. Pero, evidentemente, o traballo do director é asumir un rol de autoridade, que non de autoritarismo, e os seres humanos están habituados a que iso o faga un home e non unha muller. Eu si que me atopei con homes cos que tiveren que ser moi autoritaria para ser respectada e iso non me gusta, é como si tivera que adoptar un rol masculino para que os actores masculinos me respectaran nese posto, e iso non me parece correcto. Tamén me atopei con problemas coas actrices, porque as mulleres estamos habituadas a que nos manden os homes, incluso hai algunhas que opoñen resistencia á hora de recibir ordes doutra muller. Tamén inflúe o ser muller na hora de te presentares a dirixir unha escola, porque eles son homes. O que sí é certo é que en Galicia e a nivel nacional, por desgracia, seguimos vendo os esquemas tradicio-



Produccións Teatrais do Sur. *O Polbo*.
Foto: Ricardo Vilariño

nais, é dicir, o home é o director, como moito, a súa muller, a súa moza, ou a súa amante, é a primeira actriz e logo os demais. Dificilmente atopas o caso contrario, no que a muller sexa a directora e o mozo o primeiro actor. Cando unha muller se arrisca a meterse neste rol é porque lle deu moitas voltas e plantéxao desde outro ángulo.

—¿O tipo de teatro tamén é diferente cando o dirixe un home ou unha muller?

—Eu penso que é diferente pola sensibilidade. ¿Que é un espectáculo de teatro? Pois ao cabo é unha visión do mundo,

unha visión da vida. Como a nosa sensibilidade é diferente, o plantexamento é diferente. Cando dirixe o espectáculo unha muller, eu penso que cambia porque o que se está comunicando, o feminino, é diferente. De feito, hai moitos homes "delicados" a nivel de música ou de dirección, e dise deles que teñen unha sensibilidade case feminina. A muller ten máis dificultades cós homes á hora de ser actriz ou directora. Ten que dismantelar máis mecanismos, pero ten máis facilidade para chegar á autenticidade. O home tamén ten dificultade para atopar o seu lado feminino.

-¿ Agora vense máis personaxes masculino-feminino, feminino- masculino?

-Cando o director é unha muller axuda ao actor a atopar o seu lado feminino, axúdalle a buscar situacións mais sutís, a súa

parte máis emotiva, a súa parte máis tenra, que evidentemente o home tena. En cambio a un director home cústalle máis.

-¿Pensas que no teatro, que é un mundo de arte, de sensibilidade, a xente tende a buscar o outro lado, é dicir, os homes o feminino e as mulleres o masculino?

- Aí entramos noutro tema que xa non é o mundo do home ou da muller, senón o da procura teatral. Para iso fai falla adicación, senón tendes ao máis fácil, non buscas. Se non ten tempo para esa búsqueda, o actor cai en automatismos que despois son moito máis difíciles de desmontar. Moitas veces e mais doado traballar cun actor que non fixo nada de teatro que con outro que leva moito tempo traballando sobre tópicos de sí mesmo, pero claro farían falla máis apoios, máis subvencións, máis investigación, unha escola de teatro, etc.



Cía. de María. *Squash* Foto: Marta Lombardero

–¿Cando dirixes un espectáculo, prefires textos teus, ou non tes preferencias?.

–Si, prefiro textos meus, pero ás veces, saídos de improvisacións sobre outros textos. O que busco sempre é que o personaxe feminino teña importancia. Eu traballo moito con textos poético-teatrais e interésame moitísimo todo o que sexa a produción das mulleres. Pero a verdade é que hai poucas mulleres dramaturgas.

–¿Que lle pides aos actores, inspiración ou transpiración?

–A inspiración é importante, pero a inspiración sen traballo, non vén. Eu o que lles pido aos actores é que transpiren, que suden, que se esforcen, para que veña a inspiración.

–¿Queres engadir algo máis que che pareza de interese e que non che preguntara?

–Moitas cousas, pero o que me chama máis a atención é a dificultade de levar un proceso de procura actoral como muller, e o que son os resultados teatrais, ou sexa, o mundo do espectáculo para saír adiante. Xa de por si é difícil atopar mulleres na dirección e cando as atopas, por desgracia, estas persoas non son as máis eficaces ou agresivas para sacar adiante, comercialmente, os seus traballos. Isto é debido á súa personalidade feminina. Aí si que me parece moi forte a contradicción como muller. Para competir, no terreo da venda, é precisa moita agresividade. Esa necesidade de agresividade paréceme contraria á creatividade. Ese é outro dos graves problemas que as mulleres temos á hora de levar tarefas creativas, porque a creatividade non é vender mobles, é totalmente contraria o todo aquilo que significa o espírito mercantilista, de vendas, de pasillos, de

subvencións, etc. Moitas mulleres quedaron polo camiño por non teren a suficiente agresividade masculina para pelexar cos seus compañeiros de escola, de teatro. Paréceme lamentable que a muller teña que desenvolver todo ese rol masculino para sacar adiante a súa creatividade ou que se poñer nas mans dos homes para desenrolar tal creatividade.



Teatro Estudio de la Habana.
Yo grito.

ANA VALLÉS

–Para empezar, ¿podías contarnos que recordos tes, dos teus comenzos no teatro?

–Paréceme unha pregunta moi difícil. O máis claro é a evolución a partir do taller de marionetas. Matarile empezou sendo un taller de cartón-pedra no que faciamos marionetas e máscaras. Asistimos á *I Feira de Artesanía de Xixón* no ano 83 e alí vimos a Francisco Peralta, que é un dos nosos marionetistas preferidos, e despois de velo decidimos levar a escena as marionetas que faciamos. O taller formabámolo Baltasar e máis eu.

–¿ Non te lembrabas de cando eras unha nena?

–Eu non tiña ningunha afición teatral cando era pequena, nin ningunha inqueda nese eido. Empecei tarde. Foi unha evolución a partir diso, de chegar ao escenario con monecos e atoparte cun espacio no que cabían moitas máis cousas, de experimentar coa luz, coa palabra, co son, cun feixe de cousas que se abriron de súpeto. Foi así, non por ningún recordo que tivera.

–¿ Dos espectáculos que fixeches, cal recordas con máis intensidade?

–Como espectadora recordo un espectáculo que trouxera UR cando viu a Santiago ao Principal, hai 5 ou 6 anos, que se chamaba *Pentásilea*; foi un dos espectáculos que máis me gostou. Interesoume moito a montaxe que presentou Pina Baus nun Festival de Outono en Madrid. Gustanme moi poucas cousas no teatro, case non me



Foto: Nacho Santís

gusta nada. Do último que vin de teatro galego gusoume moito a proposta de Rodrigo Roel, *As tres erres*, non como espectáculo, senón como proposta dun actor.

–¿ E das vosas montaxes?

–É moi difícil inclinarse por un só espectáculo, ademáis tampouco fixemos tantos, e son todos moi recentes. Por exemplo, *Máquina Hamlet* significou, para min, o verdadeiro salto de Matarile. E foi a raíz do texto de Müller cando nos plantexamos unha serie de cuestións, porque Müller nos seus textos non soluciona nada; isto obrigounos a buscar solucións a unha serie de problemas de posta en escena que logo nos levou posteriormente a *Andante*. Recórdoo con moito cariño: foi un pouco cando se consolidou a compañía. Xa eramos 6 no escenario. Despois viu *Café acústico*...

—Mira unha cousa Ana: Cando te plantexas un espectáculo... ¿ata onde chega a túa condición feminina?

—A miña relación cos actores creo que é moito máis doada sendo muller, a mulleres actrices me refiro; eu estou segura delo. Eu creo que hai unha sensibilidade especial das mulleres, xa que as actrices traballan en escena dun xeito diferente ós actores en escena. Entón penso que tamén se notará a diferenza entre directores e directoras. E despois, a nivel das obras en concreto, eu creo que reflexo cousas que son inherentes á muller.

Eu penso que son partidista. As mulleres temos máis forza cós homes na vida, que case sempre, nas relacións humanas persoais, levan a batuta as mulleres e iso refléxase en todo, e por suposto tamén no teatro. A min pasoume algo bastante claro: das mulleres actrices de Matarile saquei máis cousas en escena ca dos homes, pero eu creo que é porque elas mo deron, non porque eu o sacara. Eu penso que é moito máis fácil que se ispan as mulleres cós homes. Os homes están máis presos da súa imaxe. Non arriscan nunca tanto. A muller é quen de tiralo todo pola fiestra, e iso en teatro está moi ben. Aínda que o mito diga o contrario.

E a min como público gustaríame que existira un sitio onde se puideran ver cousas diferentes.

—A hora de traballar, ¿ti pensas que o tés máis fácil ou máis difícil como



muller, ou cres que non inflúe?... a partir de túa experiencia, lóxicamente.

—Eu non sei como o teñen as outras mulleres. O meu caso é un pouco excepcional, o da nosa compañía, porque non vivimos ningún disto. Vivimos de cen mil cousas do noso tempo. Nunca fumos capaces de vivir disto. Ou sexa que non che podo contestar exactamente. Non é diferente que sexa muller ou home. Os homes da compañía tampouco gañan un duro. Matarile non sería posible sen o esforzo desinteresado de todo mundo que está a facer cousas, xa non só os actores. Debido ao tipo de teatro que facemos, non temos demasiadas actuacións, non é teatro que sexa vendible e entón é máis difícil aínda. Agora empezamos con Carmen Mena, que está aquí conosco, unha co-producción entre Matarile e Provisional Danza. Decidimos un día que

nos apetecía traballar xuntos, empezamos a traballar e imos ver que pasa entre a súa linguaxe e a nosa. Cando podemos facemos unha escapada a Madrid, despois vén

Nunca fomos capaces de vivir disto.

ela aquí, ou aproveitamos algunha actuación para poder ensaiar. É duro.

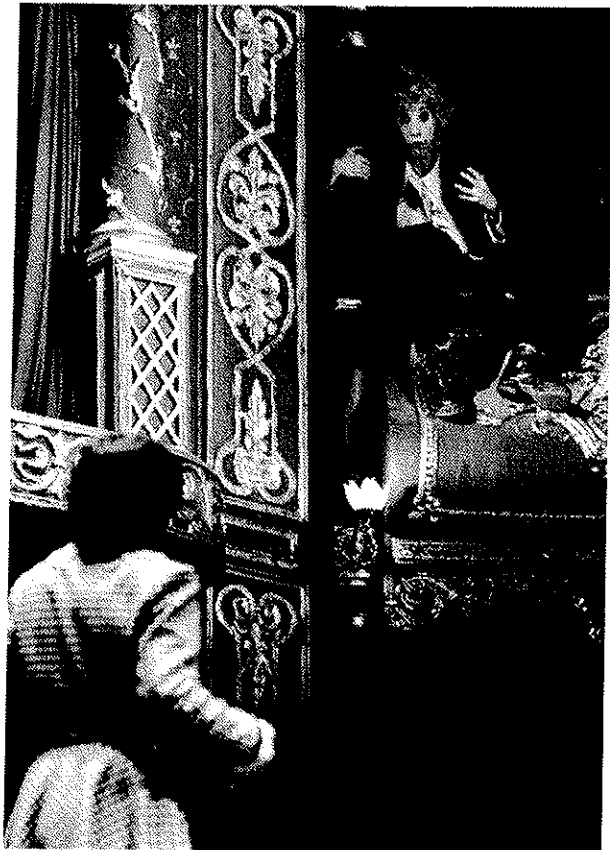
—¿E esta aventura da Sala Galán? ¿Como vos plantexastes o da sala, que ademais está cumprindo unha función importante en Santiago? ¿Que foi ó que vos decidiu?

—A sala evidentemente foi un soño, un pouco debido á imposibilidade que tiñamos de poder mostrar o noso traballo. Nalgunhas ocasións, os nosos espectáculos tiveron 15 funcións nada máis. Non podiamos actuar en sitio ningún. Cando podemos saímos fóra, cando nos chaman a un festival de Madrid. Aquí non actuamos nada. E a min como público gustaríame que existise un lugar onde se puideran ver cousas diferentes. Que fosen incluso cousas trabucadas, pero que tiveses acceso a elas, que non tiveses que ir a Madrid para velas. Entón, no verán do 92, vimos o local este, que estaba baleiro, e empezamos a facer plans. Empezamos a sopesar tódalas posibilidades que podiamos ter de reformar o local, de pedir algún tipo de axuda, ou de como nos sairía se pediamos créditos. Non conseguimos axuda. Metémonos en créditos e fixémolo. Agora temos que mantelo e pagar todo o que se invertiu. O certo é que agora estamos nun momento catastrófico. Eu estou convencidísima de que aquí pódense ver cousas

diferentes e o ano de traxectoria demostra. Eu penso que foi bo que se viran determinadas cousas durante este ano. Foron bos os intercambios que houbo. Xente que se puxo en contacto por medio da sala, proxecto que hai para o futuro. Precisamente agora vimos de celebrar o primeiro aniversario. A persoas que teñen unha traxectoria rimbombante lles interesa este tipo de intercambios, porque se producen cousas que non se poderían producir noutro lugar.

—Resulta emocionante escoitar todo iso cando hai xente que non lle presta axuda ao teatro afeccionado, cando toda esta xente ven de aí.

—Falando en concreto do teatro afecciona-



Un soño de verán.

Foto: Margen Photo Clip

do, creo que é algo que se debe apoiar, porque son as bases. A min paréceme un gran perigo que se subvencione tanto ao teatro profesional. Sobre todo seguindo a política de agora. Estamos convertendonos en funcionarios e entón non arriscas. A min encántame ver que hai xente que arrisca inda que ao mellor dea un patinazo.

-¿Que lle pides ás actrices e aos actores, inspiración ou transpiración? ¿Como ves a relación traballo-cualidades?

-Por unha banda esixo bastante tempo, bastante bastante adicación, bastante exercicio, pero por outra banda, antes de nada, hai algo que nin tan sequera é esixible que é a capacidade de poder facer cousas. Hoxe en día o teatro é moi duro e hai xente que ten un don e xente que non o ten. Hai persoas que queren facer teatro, pero que de antemán xa se sabe que por moito que se esforcen non o van facer. Partindo dese don eu elixo as persoas partindo dun xesto, dunha mirada. E a partir de aí lles esixo moito. A min gústame moito traballar o corpo, porque creo que é o noso mellor instrumento de comunicación. En canto á forma de ser das persoas ou das cualidades, eu despois duns anos de traballo en Matarile cheguei á conclusión de que prefiro as persoas pola súa forma de ser que polas súas capacidades. Pola súa forma de ser, pola súa actitude, pola súa predisposición. Teñen que ter moi aberta a capacidade de relacionarse cos demais ou comigo. Hoxe en día interésanme máis as cualidades personais que as aptitudes.

As mulleres temos mais forza cos homes na vida, que case sempre nas relacións humanas levan a batuta as mulleres.

-¿Como enfocaría desde a túa posición de directora o tema de ensino teatral?

-Para un actor, un director ou para calquera que traballe no teatro, para aprender é fundamental ver cantas máis cousas sexa posible. Paréceme que se aprende máis vendo que traballando unha area determinada. A técnica sempre é importante, pero centrarse nun tipo de técnica paréceme perigoso, paréceme moi limitado. Un actor

debería ver moito cine, se sabe pintar, estupendo. Eu penso que iso e básico, porque no teatro xúntanse tódalas artes. A formación completa sería poder acceder ao maior abano posible de actividades. A min sempre me deron bastante medo as escolas, porque

toda escola ten una limitación determinada. Unha escola que ensine de todo, tería que ser moi ambiciosa.

-¿Queres engadir algo que consideres que non che preguntei?

-Para min é un privilexio traballar no que traballo. O teatro paréceme un espacio dunha liberdade inmensa. Que ame o teatro non se lle poder pedir a ninguén e tampouco se aprende, pero dalgunha maneira necesitas que alguén estea tan entusiasmado coma ti para poder liberarse de todo o que temos enriba, porque nese espacio pode pasar de todo. A min apaixóname o traballo cos actores porque saen cousas de cada ún de nós, cousas que normalmente están tapadas e que cando saen conectan co público.

MARGUERITE YOURCENAR: ALGUNHAS CONSTANTES DO TEATRO QUE ESCRIBEN AS MULLERES

Por Iolanda García Madariaga

É un lugar común entre as mulleres que escriben que nas súas primeiras obras ou na maior parte da súa produción, empreguen o mito como punto de partida, ou ben, unha figura histórica máis ou menos relevante. En contra dos criterios defendidos pola crítica feminista esencialista, esta coincidencia convértese nun punto de identidade feminina perfilando a afirmación de Virginia Wolf: "Todo o que escriben as mulleres é literatura de mulleres". Marguerite Yourcenar, que sempre fuxiu das etiquetas feministas, é un claro exemplo disto¹. A figura histórica -case mítica- e o mito propiamente dito están presentes en forma de novela, teatro ou narración breve, na súa obra máis coñecida, "Memorias de Adriano", pero tamén en "Opus Nigrum" (baseada na figura de Zenón), nas súas tres traxedias "Électre ou la chute des masques", "Le mystère d'Alceste" e "Qui n'a pas son minotaure", e nas narracións breves de "Fuegos".



EDG. *Electra*
Foto: Arturo López

Durante a II Guerra Mundial, Yourcenar escribe tres obras de teatro inspiradas na mitoloxía grega ou directamente na traxedia. "Era sobre todo o mito o que expresaba (isto), o perpetuo contacto do ser humano co eterno"². Poderíase falar dun sentido místico da vida que a autora expresa nou-

tras ocasións: "Deberíase ofrecer ó ser humano algo máis satisfactorio, o sentimento do sagrado, da beleza e da felicidade da vida"³. Para Yourcenar, o mito é, antes que nada, un achegamento ó absoluto para

tentar descubrir no ser humano o que ten de permanente ou eterno⁴.

A lectura historicista que Yourcenar fai dos mitos gregos na súa expresión primeiro poética e posteriormente dramática, reflecte a evolución neolítica, sustentadora da cultura occidental. No seu "Examen d'Alceste"⁵ fálanos de determinados detalles da historia deste mito que nos achegan a unha época arredada, na que a domesticación dos animais de carga e a invención

do carro eran aínda recentes, "cette victoire **moderne** de la ingéniosité et de la force humaines que glorifient aussi tan autres très antiques légendes grecques". O tema da Resurrección, a idea de que a morte non é un final, a noción do sacrificio e, en consecuencia, a de substitución das vítimas, que aparecen en Alceste, nos Atridas e noutros moitos mitos ubícase, para Marguerite Yourcenar, no paso da comunidade nómada depredadora ós primeiros asentamentos de comunidades agrícolas e gandeiras. Situaríase deste xeito na liña de Jan Kott, para quen a esencia trágica se atopa no feito de que os mortos piden o final que lles corresponden. O rigor trágico non sería máis que a morte convertida en sacrificio ritual⁶.

Como ben afirma M^a José Ragué: "A muller, na busca da súa identidade, busca tamén no teatro un aspecto ritual que leve cara á creación dunha conciencia colectiva dos espectadores, os cales, "transformados" polo carácter ritual do espectáculo, modifiquen a realidade"⁷.

En termos estrictamente feministas, a traxedia grega sinalaría o paso do matriarcado ó patriarcado. Apolo desposuíu a Gea do oráculo de Delfos e defendeu a Orestes culpable de matricidio. No xuízo de Areópago instituíuse o derito patriarcal. A democracia ateniense, que non inclúe as mulleres, nace coa traxedia, que tampouco as inclúe.

Este proceso queda recollido en *A Orestíada*. A traxedia que glorifica a vinganza do pai e absolve a Orestes do crime de matricidio. Clitemnestra e as Erinias, fillas da noite, representan a orde primixenia que se ve abolida e substituída polas

novas divindades do Olimpo. Se Atenea nace da cabeza de Zeus, a nai deixa de ser necesaria ou non é máis ca nodriza do embrión. "A victoria é de Zeus, o deus da palabra", dirá Atenea ó final do xuízo.

Antropólogos como Malinowski ou Eliade⁸ explican o mito como a xustificación última do costume e da orde establecida. É obvio constatar que a traxedia grega presenta a Clitemnestra, Medea, Fedra e Iocasta como figuras monstrosas.

Marguerite Yourcenar, como outras moitas autoras, retoma o mito da casa de Atreo moito antes do xuízo, para reivindicar a figura de Clitemnestra e amosarnos a unha Electra desposuída de calquera atributo feminino defendendo a Agamenon, o pai que encarna o guerreiro sedento de sangue; xustifica a suposta traición de Alceste, e recrea o mito da bela e a bestia. Así restitúelle ó mito, na súa expresión máis ampla, a voz do tan polémico "cincuenta por cen".

A produción teatral das mulleres participa en xeral dalgunhas características que interesa reseñar: así, un rexeitamento a que as obras das autoras sexan tildadas de

Todo o que escriben as
mulleres é literatura,
de mulleres.

feministas, explícito no caso de Yourcenar e implícito na maioría das nosas escritoras, tanto en lingua catalana coma en español. Rosa Victòria Gras afirma: "Son unha muller que escribe teatro, nada máis"⁹.

Esixindo o teatro máis que calquera outra creación literaria a complicidade activa e inmediata do público, a etiqueta de feminista quizais non lle favoreza á obra.

Non insistiremos no recurso ó mito e á traxedia grega como punto de identidade na literatura dramática feminina. Tan só citemos unhas poucas obras que o confirman. Maribel Lázaro recrea o mundo da bruxería en *Humo de Beleño*, precisamente para desmitificalo amosándonos simplemente a mulleres soas, mulleres libres convertidas en bruxas pola súa busca soida-de. A *Fedra* de Lourdes Ortiz reivindica a liberdade sexual que invirte a relación de idade e de poder entre o home e a muller. Carmen Resino no seu *Ulises no vuelve* desmitifica a fidelidade de Penélope convertendo o heroe nun ser extremadamente dependente da súa esposa.

Outra das características comúns da produción dramática nas mulleres que escri-

ben é a súa "marxinalidade", que debe explicarse en dous sentidos. Por unha banda, coma no caso de Yourcenar, Isabel-Clara Simó ou María Aurelia Capmany, as escritoras con dedicación case plena á literatura son coñecidas pola súa produción narrativa ou lírica e só en contadas ocasións pola súa produción dramática. De feito, esta adoita ser menor en número. As autoras que escriben maioritariamente teatro non poden traballar con dedicación profesional plena. É o caso de Lourdes Ortia, Maribel Lázaro, Armonía Rodríguez, Carmen Resino e tantas outras que constituirían unha prolongada lista¹⁰.

É doado adiviñar que o teatro que escriben as mulleres é proporcionalmente menos estreado có que escriben os homes. Pensemos nas innumerables postas en escena das que foron obxecto as versións de traxedias gregas de autores coetáneos a Yourcenar, como Sartre ou Anouil. Estrear



CDG. *Un Soño de Verán* Foto: Margen Photo Clip

unha obra comporta sempre un alto risco. Cando se trata dunha obra escrita por unha muller o risco multiplícase. Non en van, enfrontámonos a 2.500 anos de escrita teatral case exclusivamente masculina, unha tradición ineludible pero, ó contrario que o destino tráxico, NON ineluctable.

El Institut Català de la Dona publicará en breve unha obra estraña pola súa confección no noso mundo editorial. Trátase dunha recopilación de artigos froito dun curso universitario sobre "Muller e Teatro" impartido por María José Ragué. Estes artigos son adaptados para a súa publicación conxunta cos traballos realizados polos alumnos do curso. É unha obra que non busca a uniformidade e que non cobre a totalidade do tema. Aínda así, no seu conxunto, o texto convértese nun estimable estado da cuestión sobre a situación da muller no teatro catalán e tamén, en certa medida, no teatro español.

O libro iníciase cun repaso ás orixes rituais do teatro e a orixe tamén da discriminación da que foron obxecto as mulleres neste tipo de manifestacións. Fálase de autoras que desde séculos anteriores e case sempre amparándose no seudónimo contribuíron a crear unha pequena tradición no campo da escrita teatral.

Pero a recopilación vai máis alá da escrita. Na obra podemos atopar numerosas referencias a directoras, escenógrafas, coreógrafas, etc. que amplían a visión dun mundo tradicionalmente reservado ós homes. Tamén se fai un repaso dos premios, festivais, etc. que contribuíron a potenciar o desenvolvemento da muller no marco teatral.

Unha publicación que pode converterse en punto de referencia obrigado para o estudo da muller e do teatro de amplas perspectivas.

NOTAS

¹ Muller dunha vasta cultura autodidacta, Marguerite Yourcenar é un obrigado punto de referencia, non só para a literatura de expresión francesa, senón tamén para a literatura feminina mundial. En 1971 ingresou na Academia Real Belga de Lingua e Literatura, e en 1980 na Academia Francesa, sendo a primeira vez que a centenaria Academia acollía a unha muller como membro da mesma. A súa obra narrativa -sobre todo- deulle un lugar entre os inmortalis; a súa produción dramática, só menor en número, convidanos a unha reflexión sobre o teatro que escriben as mulleres.

² GALEY, Matthieu; *Marguerite Yourcenar. Con los ojos abiertos*, Ed. Celta, Bos Aires, 1982, páx. 37.

³ GALEY, Op. cit., páx. 162.

⁴ GALEY, Op. cit., páx. 83.

⁵ YOURCENAR, Marguerite; *Théâtre II (Le mystère d'Alceste)*, Gallimard, París, 1971, páx. 85 e ss.

⁶ KOTT, Jan; *Manger les dieux (essais sur la tragédie grecque et la modernité)*, Ed Payot, París, 1975. (Traducción de J.P. Cottreau e M.Lisotovski)

⁷ Ponencia presentada no VIII Congreso da Asociación da Crítica Teatral Internacional en Novi-Sad. Xuño de 1991.

⁸ ELIADE, M.; *Myth and Reality*, New York, 1963.

Myths, Dreams and Mysteries, New York, 1970.

⁹ RAGUÉ, María José (Edit.); *Dona i Teatre (Ara i aquí)*, Institut Català de la Dona, Barcelona, 1994.

¹⁰ Vid. O'CONNOR, Patricia; *Dramaturgos españoles de hoy*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1988.

* *DONA I TEATRE (ARA I AQUI) Una primera aproximació a la dona com autora i directora de teatre*. Edición de María José RAGUÉ. Coordinación de materias, Nuria GAS DE CID. Coordinación Editorial, Iolanda GARCIA MADARIAGA. Autores: I.Araluce, A.Fonts, N.Gas de Cid, L.Hernández, L.Ibarz, S.Junquera, C.Mañas, N.Mascuñán, V.Moreno, A.Pastor, C.Pedra, M.Pomer, M.J.Ragué.



CIA María.
Fisterra - Broadway



NON TE RESIGNES



CASA DA MULLER

Centro Municipal de Información e Asesoramento dos Dereitos da Muller

*Pintor Lugoís, 5. Telf. 29 39 63.
36211 VIGO*



Concello de Vigo

Concellería da Muller

ENTREVISTA REALIZADA O GRUPO DE TEATRO "MUJERCITAS"

Lourdes Vega Alonso

"Isto era unha vez unha compañía de teatro que se chamaba "Mujercitas" ... en fin, que se chamaba e que se chama. Paloma Tabasco Torinos.

O grupo de teatro Mujercitas está formado por sete mulleres:

Susana Calderón Sánchez
Isabel Echarren Grivet
Amalia González Bermejo
Beatriz Santiago Ortiz
Paloma Tabasco Torinos
Sylvie Thomas
Ana Tabasco Torinos

Todas viven en Madrid e, excepto Isabel (Angers, Francia), Sylvie (Montreal, Canadá), tamén todas naceron en Madrid. Non imos calificalas con apelativos técnicos porque o seu traballo é colectivo aínda que só Beatriz e Paloma, ata o de agora, se atreven coa interpretación...

Tres son os espectáculos que montaron:

- "Ecclesiastic rap" (1990), co que debutaron no Teatro Apolo de Barcelona en marzo de 1991 durante un Congreso Internacional de Mujeres.
- "Conquista de unas historias" (1992), unha obra infantil con estrutura de conta contos sobre a conquista de América.
- "Variaciones o también Merlín sufrió de amores" (1993)

Esta entrevista realizouse o sábado 12 de marzo de 1994 en Madrid. A ela asistiron tódalas compoñentes do grupo menos Amalia e Sylvie que estiveron ausentes debido a outros compromisos. Non se recolle ningunha opinión de Isabel xa que, por terse incorporado ó grupo con posterioridade á elaboración das obras e non ter participado no proceso creativo, preferiu non facer comentarios. As obras "Ecclesiastic rap" e "Variaciones..." aparecen tamén cos nomes de "Las monjas" e "Merlín" respectivamente.

Teléfonos de contacto da compañía: (91) 445.32.56 e 532.25.19

Realmente, considerámonos feministas e o que facemos é militar no teatro.

—O primeiro sobre o que me gustaría de que falásemos é do nome da compañía, "Mujercitas". ¿Por que todas mulleres? ¿O grupo xurdiu a

partir dunha ideoloxía ou foi o azar o que os xuntou e logo hai unha ideoloxía que vos mantén xuntas?

BEATRIZ:

—Mira, ó principio foi realmente o azar. Viviamos no mesmo piso tres persoas que tiñamos moitas inqedanzas e moitas cousas que contar. Daquela, unhas amigas nosas de Barcelona chamámonnos e dixerónnos se queriamos participar nunhas xornadas feministas cuns esquechs de teatro.

Montamos "Las monjas" para esos encontros feministas.

–¿"Las Monjas" é "Eclesiastic rap"?

PALOMA:

–É.

BEATRIZ:

–Exactamente. A partir de aí dixemos !mulleres;, si que nos apetece seguir con esa forma de traballo onde todas somos mulleres e onde todas nos adicamos a unha parte do teatro, unha iluminación, outras escenografía, outras son, outras actrices... Entón fóisenos engadindo xente que se ía especializando en cousas que non tiñamos.

PALOMA:

–Ademais, hai unha cuestión de decisión ideolóxica.

BEATRIZ:

–Así é.

PALOMA:

–Interésanos moitísimo o tema da

muller, interesaba reivindicar todo o relacionado co feminismo; a parte doutras cousas. É unha fórmula que nos interesa, tanto por traballo, porque realmente para nós é moi cómodo traballar só rapazas, como por reivindicar un chisco o feito de que podemos facelo todo soas, porque a xente aínda se sigue sorprendendo cando chegas ó teatro e as técnicas son todas mulleres. Hai teatros onde se siguen sorprendendo, ¿non si, Ana?

ANA:

–A min, antonte preguntáronme se a furgoneta tamén a conduciamos mulleres?

neta tamén a conduciamos mulleres?

PALOMA:

–¡Miña filla, iso xa é esaxerado! O nome de "Mujercitas", a ver, que nos conte Susana por que eliximos ese nome.

SUSANA:

–¿O nome de "Mujercitas"? pois o nome de "Mujercitas" saíu nunha reunión de amigas ceando unha noite. Nós todo o consultamos coa xente que temos arredor e... era unha cea moi xeitosa, nunha terraza, en

pleno verán de Barcelona. Fixemos unha roda en plan de xogo e saíu "Mujercitas". Dixemos: ¡ah! "Mujercitas", ¡que ben!, ten dobre sentido, é coñecido, non se sabe moi ben que é o que vai pasar con ese nome... ou sexa, crea un pouco de incógnita e de expectativa ¿non?. Tamén é un nome que, en realidade, para aquela época, "Mujercitas" si que era un pouco reivindicativo, dentro do seu estilo evidentemente, porque hai



Fotos: Ricardo Vilaríño

xa moito tempo diso.

PALOMA:

–Si, nun principio, como segunda intención, estaba a ironía do nome.

–Cando falades de reivindicación, ¿situádelo no feminismo?; ben, vós confesádesvos abertamente feministas, ¿non?

PALOMA:

–Si. Realmente, considerámonos feministas e o que facemos é militar no teatro, ¿comprendes?. Non estamos metidas en

grupos máis organizados, pero si que estamos militando no teatro, e como di un dos personaxes da obra de "Merlín": "Eu ó meu vello dígolle que son feminista radical, mais logo, coas amigas, discutímolos". É dicir, se cadra no grupo podemos ter as nosas dúbidas con respecto a todo o que sexa un "-ismo", como neste caso o feminismo; pero de cara ó exterior, por suposto que nos manifestamos feministas.

SUSANA:

—Pero as reivindicacións non se limitan ó tema do feminismo. O que ocorre é que é un dos temas punteiros, xa que creo que é unha reivindicación bastante importante, á marxe de que sexamos mulleres. Pensamos que aínda fai falta seguir aí, abrindo o debate e dando un pouquiño a murga, ¿non?, pero a tódolos niveis, por tódalas discriminacións sociais que poida haber, tanto sexistas, como racistas, como clasistas, etc.

PALOMA:

—E eu, para terminar con isto do feminismo, ¡claro!, hai xente que nos cuestiona: "...pero isto do feminismo xa está pasado". É increíble, ¿non?, porque segue a haber moitísimas mulleres maltratadas, moitísima discriminación no traballo, toda a política está en mans dos homes,... Nós somos de clase media-baixa, somos brancas, vivimos en Madrid e non temos moitos problemas, pero hai miles de mulleres con problemas. Daquela, está claro que cómpre seguirmos falando disto.

—É por iso polo que en "Variaciones" escolledes a dúas mulleres repartidoras de cervexa como personaxes que abren a obra, é dicir, cunha profesión que "aparentemente" non é de mulleres.

PALOMA:

—É posible, desde logo unha das razóns é

esa. Outra é que buscamos obreiras. Era tamén unha cuestión técnica: como actuabamos en sitios onde había barra, estaba tamén o tema da provocación, ¿sabes?. Nos nosos espectáculos xogamos sempre coa provocación do público a través dun susto, a través de deixar cortada á xente, a través de personaxes que saen do medio do público antes de pasaren polo escenario. Daquela, se estás nun bar repartindo cervexa, es unha máis. Foi un pouco esa a decisión.

ANA::

—Pero non sempre teñen que ser repartidoras de cervexa, pódese cambiar. Aínda que no noso teatro todo está formado, pódese cambiar. En certos teatros non podemos saír como repartidoras de cervexas, e como hai que saír con algo na man...

PALOMA:

—...pois, ás veces, saímos como limpadoras.

PALOMA E BEATRIZ:

—O caso é que sexan dúas obreiras.

Porque segue a haber moitísimas mulleres maltratadas, moitísima discriminación no traballo, toda a política está en mans dos homes.

—Falastes de provocación, ¿credes que o teatro é provocación, ou basicamente provocación?

PALOMA:

—Eu creo que si.

SUSANA:

—Calquera tipo de teatro esperta sempre algo: indiferencia, choros, risas,... espértache algunha sensación, ou non che toca nada e te deixa simplemente indiferente.

Pero todo o que sexa teatro, cine, ... calquera mostra de "arte" é unha provocación. A marxe de que logo xoguemos un pouco coa provocación que se sae do normal, que é buscar dalgunha maneira unha reacción inmediata no público. Non só o que lle poida tocar a fibra, que tamén o fai o espectáculo, senón que ademais haxa tamén unha reacción inmediata con algún tipo de shock, por chamalo dalgunha maneira.

PALOMA:

—Aínda que, efectivamente, eu tamén opinoo como Susana, que todo é provocación no sentido de que che move algo, tamén existe no teatro o termo "teatro de provocación". A nós si que nos gusta e facémolo; ó mellor non ó nivelazo que teñen Cubana ou a Fura dels Baus...

ANA:

—Xa o teremos.

BEATRIZ:

—Comediants.

PALOMA:

—Comediants son os amos, ¿non?... pero si que xogamos un pouco a intentar que o espectador non sexa só un simple señor ou señora sentados.

—Ademais, ¿movéstesvos nese campo de relación?, ¿estivestes relacionadas con Comediants?

PALOMA:

—Comediants, Teatro de la Danza.

—Ou sexa, que estades dentro desa liña...

BEATRIZ:

—De feito si que os vemos como mestres e mestras do teatro, dese tipo de teatro ó que tendemos, que é teatro de provocación, teatro cómico, unha mestura, ¿non?.

ANA:

—Crítico.



BEATRIZ:

—Crítico, exactamente. E si que cremos que son os amos e as amas dos escenarios.

PALOMA:

—O teatro catalán, no que se refire a teatro contemporáneo, ten grandes mestres. Por exemplo, é digna de admiración toda a cor que teñen as escenografías do teatro catalán. Sempre fomos fans dos grupos cataláns e, curiosamente, ó intercambiar traballos con eles, o que dixeron de nós e doutras compañías madrileñas é que, se cadra, non somos tan coloristas, pero temos un traballo profundo de personaxes. É interesante que teñamos algo que nos diferencia do resto, dos outros estilos que actualmente se están a facer.

SUSANA:

—Ben, é que en Barcelona e en toda Catalunya en xeral hai unha tradición bastante grande a nivel de Carnavais... Levan anos e anos traballando. Por iso, en teatro de rúa, teñen un nivel que en Madrid desde logo nunca houbo. En Madrid o teatro foi sempre máis clásico. De feito, se miras a institución de seu, en madrid hai seis teatros nacionais, nos que só se representa

INFORMACION TEATRAL
Revista Galega de Teatro

TEXTOS / 3

Mullieribus

DOROTEA BÁRCENA

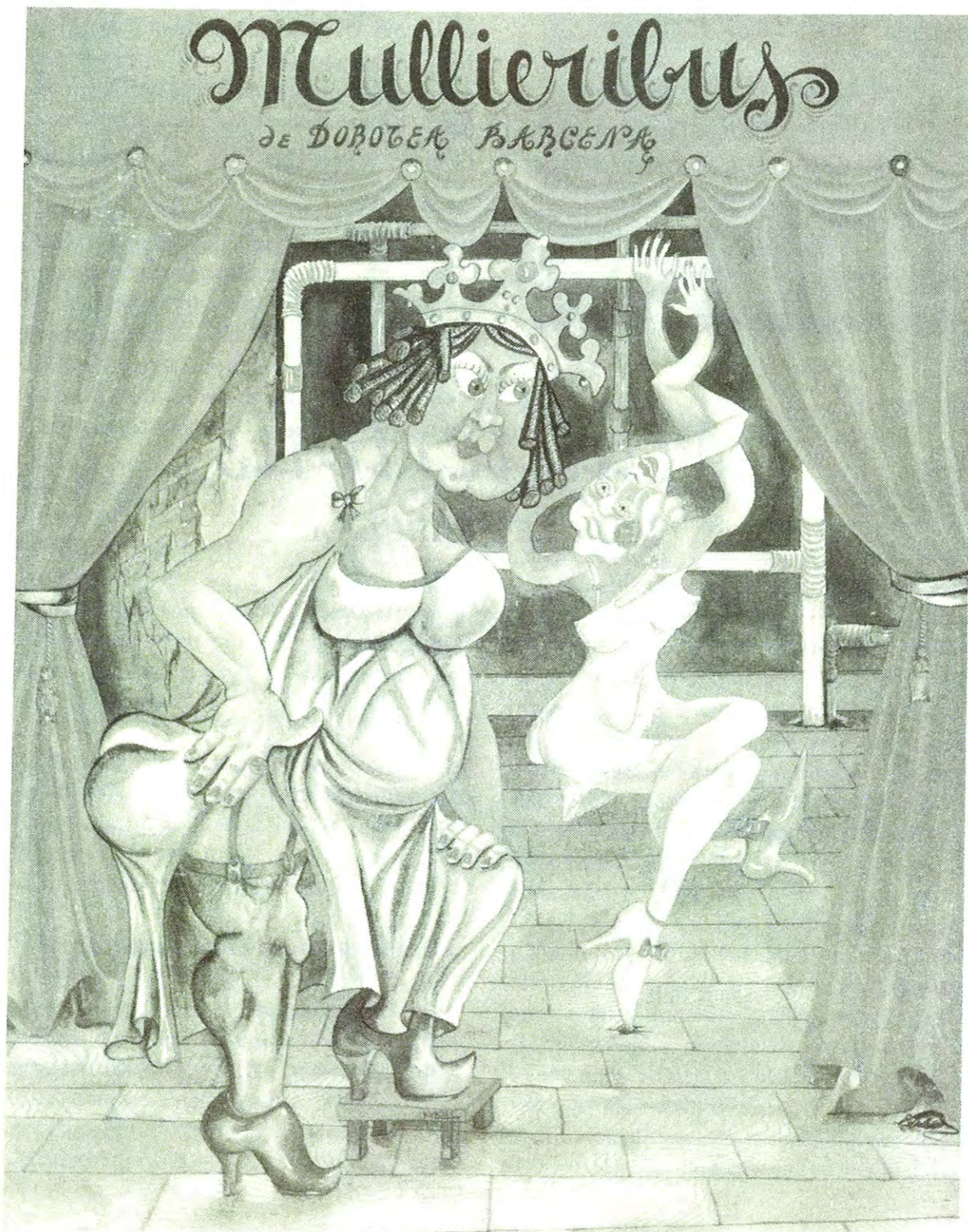
PERSONAXES:

A RAIÑA: Borotea Bárcena.

LEONOR: Anxela G. Abalo.

DIRECCION: Fernanda Lapa.

DATA DA ESTREA: Novembro de 1987 no auditorio do Concello de Vigo.



Non é ningunha novidade falar da desigualdade dos sexos na historia da humanidade. Desde a antigüidade, o sexo feminino foi considerado un sexo inferior e culpable, relegado ás tarefas domésticas e á procreación e totalmente subordinado ó home (primeiro ó pai e despois ó esposo). Con estas perspectivas, a muller, nunca tivo a máis cativa posibilidade de desenrolarse como persoa e ser nomeada na historia, porque esa historia é a do home, non a súa, a súa é un cúmulo de agravios e loitas mudas que, soamente nas derradeiras décadas, foi pública e notoria a súa rebelión e o seu recoñecemento como persoa con iguais dereitos ós do home. Timidamente, as leis na cultura occidental, vanse artellando para que esta igualdade conquira carta de natureza.

O teatro non foi nin é unha excepción nesta discriminación milenaria. Lembremos senón, a prohibición durante séculos de actuar mulleres nas representacións teatrais, daquela, tódolos papeis femininos eran cubertos por homes, (cousa que aínda sucede de cando en vez, ¿por que será?) Aínda cos aspectos interpretativos xa están superados e as mulleres xa somos aceptadas como actrices, outra cousa ben distinta acontece noutros campos da actividade teatral, poño por caso a dirección de escena ou a escrita de textos dramáticos, aí, xa entramos nun eido de sospeitas sobre a valía e a preparación para acceder a eles, e se accedes, sempre haberá un chiste oportuno que minimize o teu labor: "xa sabedes son as cousas de fulanita...", comentario que nunca escoitei referido a ningún director ou autor, e si moitas veces referido a min, directora e autora, quizais, porque a reiteración de historias masculinas é sempre importante e transcendente, máis a reiteración de historias femininas é unha repetición insoportable... É dicir "cojonudo" e "coñazo".

A miña intención ó escribir MULLIERIBUS ten que ver moito con esa marxinação. Atopeime de súpeto cunha realidade da que non tiña sido consciente: non había ningunha peza teatral cun personaxe que eu puidera representar. Esa certeza sumíume nunha profunda depresión. Aquí estaba eu, unha actriz de toda a vida, sen poder representar. A reflexión, máis que a desesperación, levoume a facer un repaso histórico, e constatee que o noso papel, non era nin papel e que se quería seguir a traballar no meu oficio, non tiña máis remedio que loitar por elo.

Por iso MULLIERIBUS é un repaso pola historia da civilización patriarcal. Tamén é unha profunda autocrítica á nosa pasividade e ó conformismo de moitas mulleres que, seguen a aceptar os modelos impostos por unha civilización de homes, unha relixión de homes e unha cultura de homes.

A muller ten a perentoria necesidade de acha-la súa propia autoestima en cousas diferentes ás que nos foron transmitidas.

Esa é en conclusión a derradeira mensaxe desta peza: esquecer definitivamente a esa Eva do edén culpabilizada do pecado orixinal polas relixións xudeu-cristiás. Non deixemos que eses tabús e eses tópicos impostos polos homes, sexan aínda un lastre que nos impida acadar a nosa propia auto-estima que, no futuro, será a nosa propia identidade.

DOROTEA BÁRCENA

MULLIERIBUS

(O ambiente é aparentemente medieval, a medida que vai transcorrendo a peza van aparecendo na escena determinados elementos contemporáneos que irán rompendo esa falsa aparencia. Cando comeza a peza A Raíña e Leonor bordan unha tea enorme. Mentres A Raíña suspira, Leonor, abúrrese e deixando de coser, peitease e maquíllase ás escondidas.)

A RAIÑA

Realmente, Leonor, é cruel e despiadado este tempo entre dúas das súas aparicións. O peso da Historia sublévase, alborota a miña fronte coroadada e ó meu cetro gustaríalle dispararse ata os tálamos das belidas concubinas que se retorcen a ampear baixo dos mosquiteiros. E él, a presenza programada, fúndese excitado nas escuras simas da luxuria. No

entanto, rezo...; ¿escoitasme, Leonor? ¡REZO!

LEONOR Si, maxestade, rezades...

A RAIÑA E vós, ¿non rezades?

LEONOR Si, maxestade, rezo.

A RAIÑA -Ben, pois recemos.

LEONOR ¿Que imos rezar?

A RAIÑA “O Ángelus”, Leonor, “O Ángelus”

LEONOR “O Anxo de Señor anuncioulle a María...” *(Non hai resposta, A Raiña está ida. Repite un pouco máis sonoro)* “O Anxo do Señor anuncioulle a María...” *(A Raiña semella acordar e fita a Leonor)*

A RAIÑA *(Despois de fitala de fronte e de costas.)* Nada máis distante de ti, miña querida Leonor, que un Anxo do Señor. Chea de afeites e pinturas. Os beizos manchados, as meixelas manchadas... *(Achégase esaxeradamente ó rostro de Leonor)* Os beizos manchados... Vermellos... Tan vermellos... *(Pasa un dedo polos beizos de Leonor)* O meu dedo tan vermello... O meu leito tan branco... As miñas sabas brancas, o meu leito frío... frío... frío... frío... *(Pasou de fita-lo seu dedo, a perde-la mirada extraviada na distancia, pero aínda co dedo erguido, vólvese lentamente cara a Leonor.)* ¡Os teus beizos tan vermellos! Non, non es, Leonor querida, un Anxo do Señor.

LEONOR ¡Nin a vós vos visitará o Espírito Santo, miña señora! Precisades algo máis concreto para procrear ca un falso anxo coma min.

A RAIÑA ¿Como é posible que unha nación coma a miña non teña dereito a un milagre na persoa da súa raíña? Si, un milagre coma aquel... “E concibiu por obra e gracia do Espírito Santo”.

LEONOR ¿Que dices, señora? ¡Sería un bastardo!

A RAIÑA *(Fulmina a Leonor coa mirada. Logo, téndelle a súa copa valeira, para que esta lla encha. Leonor, sen moito apresamento, escancialle o viño)* Realmente, es enxeñosa, aguilloante, desvergonzada, buleira... *(Míraa e sorrí.)* ¡Gústame! *(Bórraselle o sorriso.)* De momento. *(Volve a sorrir)* Deberías ser bufona, pero xa ves, as mulleres non teñen especialización, de non ser, que teña-la ventura de se-la filla única dun rei para seres raíña. Daquela, poderás ostentar un oficio envexable, un oficio que te colocará á cabeza de tódolos oficios da nación. *(Téndelle de novo*

a copa para que lla encha; Leonor repite a operación) Xa ves, Leonor, as circunstancias que concorreron no meu nacemento convertéronme en raíña, e nada se conmocionou, porque unha raíña, salvando a desgracia do seu sexo, compórtase igual ca un rei.

LEONOR Non, miña señora, ese sexo desgraciado, ó non vi-lo Espírito Santo, agarda católicamente no seu tálamo valeiro que, o “libador consorte”, se estacione algunha vez que outra na real flor que católicamente continúa agardando.

A RAIÑA *(Levántase alporizada e deita o contido da súa copa sobre Leonor ó tempo que berra...)* ¡A, puñeteira lurpía, iso non me gusta! *(Detense. A copa estaba valeira. Leonor, ri a cachón. A Raíña, lenta e intensamente, téndelle a copa de novo, Leonor deixa de rir diante da furia que adiviña na raíña e escáncialle o viño na copa. A Raíña deita o contido sobre Leonor.)* ¡A, puñeteira lurpía, iso non me gusta! *(Desta vez, o viño atina de cheo no rostro de Leonor. Esta saca un coqueto pano da manga e límpase divertida).*

LEONOR ¡Bebedes demasiado, miña señora! A repetición quitoulle solemnidade ó voso xesto. Esta ratificación é unha chapuza.

A RAIÑA *(Derrúbbase no trono laiándose.)* Falo á mantenta. Si, falo á adrede. Escánciasme a cantidade xusta para un grolo, eu béboo, e logo non me queda nada para cho botar ó rostro. Porque a ti encántache deixarme en evidencia. Non o negues, fodida mourisca, conversa do diaño. *(Téndelle de novo a copa a Leonor para que lla encha. Esta colócase un pano na cabeza e en postura orante cara o trono. Clama. Mentres, A Raíña, coa copa na man, fica absolutamente desconcertada.)*

LEONOR ¡Ou, deusa! ¡Fágase en min a túa vontade! *(Erguese e vai cara A Raíña.)* ¡Raíña das cacerolas! Escoita atentamente a Leonor, portadora do oráculo da deusa Palas Atenea.

A RAIÑA *(Asumindo o xogo con ironía.)* Escoito atentamente, sibila de Palas. ¿Teño que axeonllarme?

LEONOR Non é preciso, coa túa copa é suficiente, dama. *(A Raíña dalle a copa e Leonor con todo ceremonial sube ó trono e ergue a copa cara ó ceo.)* ¡Ou, Palas, favorita dos deuses e das deusas! Aquí te-la copa da raíña das cacerolas cos restos do viño, ese líquido perverso froito da vide, que esta raíña bebe de cotío. *(A Raíña desaparece nun dos laterais e reaparece case ó momento vestida de bruxa cun pote, varios saquiños e unha figura de cera. Senta xusto por baixo da Sibila. Coloca o pote entre as pernas e os saquiños ó redor. Colle a figura de cera e levaa por riba da súa cabeza tamén moi ceremoniosa. Leonor continúa)* Fai, pois, ¡ou, deusa!, a

lectura destes pousos, e converte á túa serva Leonor, no teu oráculo. *(Leonor baixa a copa ata a altura do peito e olla moi concentrada o seu contido dándolle volta e máis voltas. Música de oráculo. Despois dun tempo A Raíña eleva a figura de cera por riba da súa cabeza e di...)*

A RAIÑA Quero que el rei, representado nesta figura, non poida vivir, nin acougar máis co meu carón, que non poida querer a ninguén máis ca min, nin que ninguén o poida querer agás eu. Para iso fabricarei a mestura ordenada por aquel que reina nas tebras por tódolos séculos... *(A Raíña baixa a figura ata o colo, momento que aproveita Leonor para seguir a súa cerimonia)*

LEONOR Vexo unha grande ausencia, un leito valeiro e unha raíña que está soia a esperar ó amado. El rei, non virá, e a infeliz raíña seguirá a ser: ¡Raíña dos tálamos valeiros!

A RAIÑA *(Votando cousas dun saquiño ó pote.)* ¡Unllas de morcego xove!

LEONOR ¡Raíña dos tálamos fríos!

A RAIÑA ¡Ollos de león castrado!

LEONOR ¡Raíña do cetro vermello!

A RAIÑA ¡Pel de sapo virxe!

LEONOR ¡Raíña das sabas brancas!

A RAIÑA ¡Dentes cariados de cocodrilo!

LEONOR ¡Raíña dos anxos asexuados!

A RAIÑA ¡Dentes de allo do Valadouro!

LEONOR ¡Raíña sen Espírito Santo!

A RAIÑA ¡Semen de lobishome!

LEONOR ¡Raíña das católicas esperas!

A RAIÑA ¡Plumas do rabo dunha pega virolla!

LEONOR ¡Raíña sen libador!

- A RAIÑA** ;Ovos de galo!
- LEONOR** ;Raiña das reais flores!
- A RAIÑA** ;Ás das moscas que caeron nun panal de rico mel!
- LEONOR** ;Raiña sen milagres!
- A RAIÑA** ;Ovos de serpe que mordera a un crego!
- LEONOR** ;Raiña do desamor!
- A RAIÑA** ;Rocío da noite de San Xoan!
- LEONOR** (*Comenzando a cabrearse*) ;Raiña de tódalas inseguridades!
- A RAIÑA** ;Lingua de bufona puta!
- LEONOR** ;Raiña da merda!
- A RAIÑA** ;Ollo esmagado de bufona empalada!
- LEONOR** ;Ou, Palas! Olla como a raiña das cacerolas interrompe o teu oráculo e se converte en rea de sacrilexio pola súa incapacidade para reinar sen el rei.
- A RAIÑA** ;Ou, Noga, Ires, As tropolim, Asmo, Cocav, Bermona, Tentator e Soigator!, ollade como esta bufona interrompe o meu feitizo polos ciumes que lle desperta el rei.
- LEONOR** (*Baixa do trono, tira o pano que puxera para facer de Sibila e bota viño na copa coa que fixera a cerimonia da Sibila. Con ela na man, vai cara A Raiña que tamén se desfixo do seu disfraz.*) ;Ou, miña señora! ;Bebede o viño vermello, froito da vide, néctar de deusas, É o mellor feitizo desta terra!
- A RAIÑA** (*Colle a copa que lle entergou unha insinuante Leonor, e sepárase sen violencia dela. Logo fitaa e recita.*)
- Bufona dos beizos vermellos,
¿quen suspira por te ter?
el rei non vai ó teu leito
e a raiña está a beber
- (*Bebe un longo grolo. Vai deixar a copa e ó facelo atopa o cetro. Cólleo. Silencio. Vólveo deixar e vai cara o trono.*) ;Acádame o cetro, Leonor! (*Entrégallo e A Raiña sopésao.*) E abondo pesado como para facer unha desfeita cos teus miolos. Si, pode quedar enfouzado de sangue e brancos

miolos. (*Sorrí diabólicamente*) Pero prefiro utilizalo para nomearte cabaleira. Veña, ¡axeónllate! (*Leonor axeónllase. A Raíña, con toda cerimonia pousa o cetro sobre o hombro dereito de Leonor.*) A ti, Leonor querida, polo poder que ostento, herdado de Deus, noméote cabaleira, paladina abandeirada da túa raíña e concédoche o privilexio de sére-la primeira das miñas cabaleiras, e para que así conste, empréndote, é dicir, douche una prenda representativa da miña persoa.

LEONOR (*A Raíña retira o cetro e ponse a buscar na súa persoa a tal prenda, ó non encontrar nada a propósito, levanta a saia e da liga extrae unha fermosa daga e entregállala a Leonor cerimoniosamente e esta toma a daga.*) ¡Ou, señora, levareina eternamente xunto ó corazón. (*Tenta introducila no peto, pero pínchase.*) ¡Xa podiades ter atopado algo menos afiado! teredes que vos contentar coa cintura. (*Introdúcea no cinto nun dos costados*) Esta cerimonia cabaleiresca quedou moi pouco ortodoxa, resultaría máis axeitado un anel ou algo semellante.

A RAIÑA A austeridade da miña corte, tan proverbial, prohibíbeme efectuar ostentación públicas.

LEONOR Pero agora estamos nunhas ostentacións privadas.

A RAIÑA Demasiado privadas para seren ostentacións, bufona miña. (*A Raíña muda de actitude de súpeto. Busca a copa e téndella a Leonor silandeira. Esta sérvelle viño de novo. A Raíña bebe e logo queda envisa fitando o líquido ó tempo que murmura...*) Realmente, Leonor, é cruel e despiadado....

LEONOR (*Continuando a frase*)... este tempo entre dúas das súas aparicións... etc. Si, señora, temos que rezar, así que nada de viño cor sangue, ¡oracións!

A RAIÑA Certo, certo... ¿E que oración nos toca?

LEONOR “Santa María, nai...”

A RAIÑA (*Histórica*) ¿Víchelo? Nai xa.

LEONOR ¿Nai? Por suposto, nai, a Virxe María, pero vos, a raíña, sodes outra cousa

A RAIÑA Eu... Nos... A raíña... Somos outra cousa. ¿Que outra cousa somos?

LEONOR Vós sóde-la man que asina decretos, que lexisla ós homes, que administra o estado, que manda ó exército, que fai xustiza, que ordena ós seus súbditos o que deben crer, as guerras onde deben loitar, as terras que deben colonizar e a cultura que deben atesourar. Sodes, pois, o poder.

- A RAIÑA** Si, o poder. (*Cabréase de súpeto*) O único que me anoxa do poder é o asexuamento a que me obriga, porque o poder non ten sexo.
- LEONOR** Pero vós si, miña señora, vós si.
- A RAIÑA** Si, un sulco, onde o vento, no intre máis inesperado, introducirá o pole que debe fecundar e dar froitos. ¿Decátaste? Un sulco aberto eternamente a expensas da tolemia do vento. Isto non ten nada de razoable, ¿Será iso o Espírito Santo?
- LEONOR** Señora, estivestes moi inspirada, iso esnaquiza o misterio da encarnación. De agora en diante, propoño que lle recemos ó vento.
- A RAIÑA** ¡Búrlate, fodida mourisca, conversa de diaño...! (*Achégaselle.*) ... Podo poñe-la túa fermosa cabeza na picota no medio dunha praza e... (*ollar ausente*) A túa fermosa cabeza de beizos manchados... (*Pásalle o dedo polos beizos*)... de vermello. Vermello sangue...
- LEONOR** (*Olla para a raíña con intensidade*)... Sangue artificial... O teu corpo non se introduce no meu sangue... O teu dedo frota os meus beizos e sae cheo de pintura... ¡Só pintura! (*A Raíña apartase paseniño e derrúbase no trono. Leonor séguea, faise un nobelo nos seus pes e descansa a cabeza no colo de A Raíña. Escóitase un só de soprano. Pasa un tempo, logo o volume da música comenza a baixar e Leonor narra docemente.*) Ó mencer, o cabaleiro chegou á mesta floresta onde lle agardaban as aventuras daquel día. A súa armadura brillaba discontinua coa pálida luz do mencer. No alto do casco, xunto á plumaxe, ondeaba a manga carmesí do traxe da súa dama. Os fermosos ollos do cabaleiro perdíanse doces, inxenuos e valerosos no horizonte. No seu peito latexaba o valor e na súa alma aniñaba a brancura... (*Cesa a música de súpeto e Leonor, presa dunha irónica ledicia, ergue a cabeza do colo de A Raíña e óllaa con cachondeo*) Este cabaleiro, raíña miña, era virxe, condición “sine qua non” para poder conquista-lo Graal, ¿decátaste que é o único mito que conserva a civilización occidental sobre a virxinidade masculina?
- A RAIÑA** Non, Leonor querida, trabúcaste, ¿E as relixións? Refírome a cregos, bonzos, lamas... etc. El rei da cristiandade, o tres veces coroado, é un rei virxe, ou iso é alomenos o que debemos crer. ¿Imaxinaste a calquera dos Xans, Pedros, Paulos e demais sen a súa virxinidade?
- LEONOR** Perfectamente, miña señora, non teñen porque ser virxes, sinxelamente castos, nada máis que castos.
- A RAIÑA** De certo. E ademais non teñen virgo. Os cabaleiros que non polinizaron ningún sulco, simplemente se lle nomea como que “non coñeceron

muller". En conclusión, o mito da virxitude queda para as doncelas.

LEONOR Que non coñeceron varón.

A RAIÑA (*Érguese bruscamente e volve á súa teima*) ¡Non coñecer varón...! ¡unha raíña sen zángano...! A coroa esixe descendencia, Leonor, o sulco ten que fecundarse. ¡Vai ós aposentos de el rei!

LEONOR ¿Eu? Eu non, raíña miña, ti, ti...

A RAIÑA ¡Dáme noxo! Ese corpo con capacidade para fende-lo sulco, domina. (*Berrando*) ¡Domina! (*Cálmase. Pausa*) Haberá que segar, castrar...

LEONOR (*Córtaa con frialdade*) De acordo, señora, seguiremos a agarda-lo rei.

A RAIÑA (*Sinaládoa co dedo*) Ti,ti, puñeteira lurpia, conversa do diaño, fodida mourisca, ti...

LEONOR (*Cortádoa de novo*) Eu son a vosa doncela máis doncela, pois non coñecín varón.

A RAIÑA (*Moi alporizada*) ¡Mentes, puta! Te-lo sulco máis ancho de todo o reino e coñeces perfectamente o tálamo de el rei e da cada un dos varóns deste castelo.

LEONOR (*Alarmada diante da excitación da raíña, apresúrase a botarlle viño na copa e téndella.*) Cálmate, raíña miña! ¡Bebe, bebe e reconfórtate! (*A Raíña toma a copa e emprende o aceno de botarlle o contido a Leonor, máis esta fitaa ó tempo que saca a daga da súa cintura e téndella.*) Podes verquer sangue artificial sobre o meu corpo con esa copa, pero con esta daga, entrarás no meu sangue verdadeiro. (*Fítanse hipnotizadas. A Raíña deixa cae-la copa e toma a daga das mans de Leonor. Suxéitaa fortemente coas súas dúas mans á altura do van. Leonor, sen deixar de fitala, recúa paseniña e déixase caer no leito. A Raíña avanza cara a ela mentres volvemos escoita-la música do só de soprano. Leonor abre os brazos nun xeito de entrega, A Raíña bótase ó seu carón e a daga fúndese brandamente no leito. Leonor apértase ás costas de A Raíña.*) ¡Miña raíña, miña raíña! ¿Cando serás quen de facelo?

A RAIÑA (*Érguese de socato*) Abúrrenme as oracións, a virxitude, as cabaleiras andantes, e o Espírito Santo...

LEONOR (*Recollendo a daga e volvéndoa a pór na cintura*) E o poder, e o poder, e o poder

A RAIÑA ¡Bufona maldita! ¡Cortesana noxenta! ¡Axeónllate!

- LEONOR** ;Xa me armastes cabaleira!
- A RAIÑA** Quérote ver postrada ós meus pés, postrada, postradísima. (*Sorrielle.*)
Unha coroa como a que ostento, querida miña, colócame no cumio máis
elevado da nación, e isto xa son palabras con tufo. (*Morta de risa.*) ¿Con
tufo? ¿A que che soa isto?
- LEONOR** A mandamáis, claro está; a deuses, a mitoloxías, a cerimoniais.
- A RAIÑA** A perfume, a embriaguez.
- LEONOR** A orgasmo non, ¿verdade?
- A RAIÑA** Nunca se chega a el. É unha excitación continua e interminable que
oscila entre o máis e o menos, grande e pequeno, todo e nada, moito e
pouco.
- LEONOR** Matemáticas e poder. Pitágoras e Xullo César. “Veni. Vidi. Vinci.”
- A RAIÑA** ;Imperator!
- LEONOR** ;Ave imperatora!
- A RAIÑA** (*Semicantando e semidanzando.*) E eu vin coroada de loureiro á dourada
area da loita. Sangue matizado no redondel. O coso da vida e da morte e
funme compoñer unha fermosa balada coa miña lira de imperatora
musical. (*Toca a lira ó tempo que se marca uns pases taurinos*) ;O lume
é tan fermoso! ; O lume purifica! ;Os cristiáns converteron en cinzas a
Roma imperial! ;Roma morreu! ;Viva a cristiandade!
- LEONOR** ;E olé! A oficianta recóllese un momento para lle dar paso ó culmen do
cruento sacrificio. Non hai deus sen sacrificio, nin sacrificio sen sangue.
Sacrificio. Sacrificio. Sacrificio.
- A RAIÑA** E a espada entra certaíra no sangue da vítima, introdúcese no seu corpo
e queda aló o tempo necesario ata a consumación do sacrificio.
(*Rompemento. Berra entolecida*) ;Velo Leonor! ;Sempre o mesmo! A
vítima agardando a ser espetada, apuñalada, chantada. (*Corre en
redondo entolecida e logo comenza a valentizarse ata parar. Leonor foi
tras dela. Cando A Raiña para, enceta un canto recitando a condición
feminina.*)
- LEONOR** ¿Non sodes acaso vós ,señora, a dama que inspirou ós poetas? Pola que
morreu Romeo e Otelo asasinou? ¿ A que levou a Dante ó inferno? ¿o
obxecto imprescindible nas fazañas de don Juan Tenorio? ;A Santa Nai

de tódolos fillos? ¿ Non sodes acaso a Virxe María?

A RAIÑA ¡Virxe e nai! O mesmo ca unha raiola que entra por un cristal sen escachalo nin manchalo.

LEONOR ¡A daga, a espada, o sacrificio, a vítima! E unha raiola podería solucionalo.

A RAIÑA (*Volvéndose a Leonor, míranse ausentes, pero con firmeza.*) De... que pasta... estamos... feitas... nós... nós..., a raíña...

LEONOR De entre tódolos seres da terra, ¡a femia!, á que nada lle colga. Non é cabaleira, nin guerreira, nin toreira, é o ventre sacrosanto da estirpe universal...

A RAIÑA ¡É a raíña!

LEONOR (*Ahégaselle insinuante.*) ¡E reinas tan ben! (*Aloumiñaa.*) O teu reino é deste mundo. (*A Raíña roza co seu dedo índice os beizos de Leonor.*) ¡E os meus beizos son tan vermellos...! ¡Vermello sangue...! ¡Sangue!

A RAIÑA ¡El rei! ¡Tes que traer a el rei! (*Tírase de costas no leito. Leonor toma o cetro e séguea. Colócase diante dela e leva o cetro solemnemente.*)

LEONOR Con este cetro, eu, desvírgote...

A RAIÑA (*Érguese, arrinca o cetro das mans de Leonor e arrebolao cabreada lonxe dela.*) Así non se gañan as batallas, non é a liturxia axeitada. (*Vaise ó trono*)

LEONOR Ti, miña señora, veste abocada a deixar tras de ti a estirpe que glorificará o trono desta nación nos séculos vindeiros. O mesmo ca Urraca, Isabel e Xoana; accedes ó oficio de raíña, pola túa posible fertilidade. Non hai, pois, niso, liturxia, miña raíña; nin raiola, nin Espírito Santo, nin espada, nin cetro, nin daga. A “natura” moldeoute así, tipificoute nunha especie concreta: femia, nai, virxe...

A RAIÑA (*Vai cara ó cabalo de madeira, toma a espada e ízaa en actitude de adañl ó fronte das tropas. Mentres se balancea ritmicamente.*) ¡Santiago!, fillo do trebón, líder das Españas; cabalga xunto da túa raíña para vence-la “Natura”. (*Loita con inimigos imaxinarios.*) A “Natura”, a “Natura”... (*Salouca*) ¡Chusma de burdel!, ¡Vestal do Templo de Venus!, ¡Analfabeta das cacerolas!

LEONOR (*Vestida de Helena de Troia, da uns pasos de danza exhibindo o seu*

corpo con sensual coquetería.) Un corpo de muller, harmonioso, grácil, coqueto... A muller violentada polo rapto de París, danza de ameas en ameas polas murallas de Troia. Aquiles deixa de loitar con Héctor e busca a Patroclo coa mirada. Aquiles e Patroclo ámanse; entrementres, Ulises sostén a súa cabeza para escoita-lo rincho dun cabalo, e Menelao expernexa: “collela, é miña, é a miña Helena! “e todo isto, miña señora, por unha muller. Por unha muller, raíña miña, ¡a guerra!

A RAIÑA *(Baixa do cabalo, vai cara Leonor e enlázaa pola cintura. Danzan. A raiña fala a modiño e case nun susurro.)* ¡A guerra! ¡Pola honra dun cornudo! ¡O gardador e dono do sulco!

LEONOR *(No mesmo ton)* ¡O parto! ¡Pola continuación da estirpe! Un corpo de muller dúas veces alterado: primeiro féndena desde fora e logo desgárrana desde dentro. En ámbalas dúas ocasións, sangue, moito sangue...

A RAIÑA Como na guerra: ¡sangue, moito sangue...! Ese líquido vermello e visguento que percorre tódolos recantos do teu corpo, que arrodea as túas entrañas, as túas vísceras, que te enche del ata o arrotto. ¡Tanto sangue no teu corpo, e no meu ¡Sangue que deita das feridas! *(Fita a Leonor)* ¡Sangue cíclico e lunar con que te marca a “Natura”!; ¡A guerra e o sangue! ¡O sangue e a guerra! *(Óllanse ámbalas dúas con toda intensidade. Toman as copas, escancian viño, ízanas de vagar, crúzanse en alto. Ó chegaren ó cruce, páranse, e ó unísono berran “polo sangue” e danse de beber a unha á outra. Despois de beberen colócanse en ringleira coa copa á altura do corazón e comencian un pequeno desfile por o espacio escénico marcando o paso ruidosamente. Despois duns instantes, detéñense, pousan o tempo as copas na mesa, producindo un ruído seco e ámbalas dúas berran: “¡A guerra!” quedan uns momentos co xesto inmobilizado; logo, A Raiña vaíse esbandallando, encóllese cabizbaixa e hombribaixa e derrúbase no trono.)* ¡Eu non quero ser Xoana de Arco, Leonor!

LEONOR Podes ser Alexandre Magno.

A RAIÑA ¡Tampouco!

LEONOR ¿E Aníbal?

A RAIÑA ¡Non!

LEONOR *(Irónica)* ¿Tal vez o Cid Campeador?

A RAIÑA *(No mesmo ton.)* ¿Tal vez Doña Ximena?

- LEONOR** *(Divertida vai ó biombo a mudarse de roupa. Ten a cabeza ó descuberto.)* Vale, vale, non te anoxes. Sigo ¿Onde íamos?
- A RAIÑA** En Aníbal, fodida mourisca, en Aníbal.
- LEONOR** Aínda pola "A".
- A RAIÑA** *(Vai cara ó biombo e atrápalle a cabeza.)* ¿Quereste burlar de min, conversa do diaño? Non imos por orde alfabética
- LEONOR** Xa o sei, pero coidei que che faría gracia a miña gracia. ¿Perdóasme?
- A RAIÑA** *(Sorrílle.)* ¡Si! *(Dálle un bico a Leonor, esta devólvello, dalle outro, Leonor o mesmo. Xogan un anaco, divírtense. Leonor fai aparecer e desaparece-la súa cabeza, A Raiña o mesmo. Cando coinciden as cabezas bícanse entre grandes gargalladas. O xogo vaise erotizando pouco a pouco e os bicos comezan a ser ansioso e carnaís; cando o climax chega ó punto culminante, A Raiña, totalmente conmocionada, desfai a aperta, apártase de Leonor dándolle as costas e con voz ronca di "¡En Aníbal!" Pausa. Escóitase o só de soprano. Logo, paseniño, a música baixa ata desaparecer. A Raiña fala nun susurro: ¿Non son acaso, eu, a Virxe María?*
- LEONOR** *(Sen se deixar ver.)* ¿Aníbal?
- A RAIÑA** *(Baixiño)* ¡Non!
- LEONOR** ¿Marco Antonio?
- A RAIÑA** *(Máis baixiño)* ¡Non!
- LEONOR** ¿Lanzarote do Lago?
- A RAIÑA** *(Negá coa cabeza)*
- LEONOR** ¡Miña raiña! *(Non hai resposta)* ¡Miña raiña! *(Idem)* Veña, dimo, ¿quen queres ser?
- A RAIÑA** *(Silandeiramente baixa do trono e toma un escudo e unha espada curta. Estes dous obxectos son iguais ós que Leonor sacará cando apareza)* ¡Quero ser un xinete do Apocalipse!
- LEONOR** *(Aparece vestida de Palas Atenea)* Pois eu, miña raiña, son Palas Atenea, filla de Zeus e deusa da sabiduría.
- A RAIÑA** *(Preparándose para loitar.)* ¡E da guerra! *(Fan os preparativos para*

enceita-la loita. Trátase de reproducir unha especie de torneo, pero sen cabalo; e como lanza usarán as espadas. Colócanse ó máis alonxadas que lles permita o espacio escénico. Música de trombas e fanfarrias. Entrambas se miran coas espadas extendidas e os escudos replegados cubrindo os corpos. Haberá un sinal musical que lle dará inicio ó torneo. Cando se produce o sinal, Leonor corre cara Á Raiña, a busca-lo seu corpo coa espada. A Raiña permanece inmóbil e Leonor chega ata ela e tócalle no peito coa súa espada.)

- LEONOR** *(Fitando Á Raiña)* ¡Vou polo teu sangue, raíña!
- A RAIÑA** *(Deixa cae-lo escudo e a espada)* Ti nunca derramara-lo meu sangue. Ti non queres empuña-la espada; son eu a que o quere facer.
- LEONOR** *(Tamén baixa a espada e tenta burlarse)* Agora clamarás porque veña El Rei.
- A RAIÑA** Ou ti, Leonor, ti clamarás porque veña El Rei.
- LEONOR** *(Despectiva)* ¡Non ignoras que non quero reis no meu tálamo ! *(Fítaa)* ... Nin raíñas...
- A RAIÑA** *(Irónica)* ¿Quen queres que ocupe o teu tálamo? ¿Un touro?
- LEONOR** *(Tranquila)* Deuses, só deuses no meu tálamo; deuses asexuados, non hermafroditas, non anxos, deuses e deusas, soamente deusas. *(A Raiña non pode atura-la mirada de Leonor e desvía os ollos. Vaise paseniño cara ó cabalo de madeira. Leonor segue a ollala sen se mover. A Raiña comeza a se balanzar enriba do cabalo. Olla a Leonor intermitentemente. Son olladas fuxidías. Ergue a espada.)*
- A RAIÑA** ¡Santiago, fillo do trebón, adalide das Españas cabalga coa túa raíña para vence-la natura! *(Máis irónica)* Non abonda que eu sexa raíña, tés que facerme deusa para xacer no tálamo de Leonor, de Leonor a fodida mourisca, a conversa do diaño.
- LEONOR** *(Detendo a man da raíña que empuña a espada)* De Leonor a túa dama , a túa doncela, a túa cabaleira andante, a túa Helena de Troia, a deusa Pallas Atenea. *(Silencio. Fítanse. Despois dun tempo Leonor fala case que nun susurro)* Veña, raíña, dime, ¿quen queres ser?
- A RAIÑA** *(No mesmo ton)* ¿Lady Macbeth?
- LEONOR** ¡Non!
- A RAIÑA** ¿Sabela de Inglaterra?

LEONOR Non

A RAIÑA ¿Putón berbeneiro? *(Gargalladas)*

LEONOR *(Ceibándoa con violencia)* Ei, raíña, miña raíña, podes rir todo o que queiras.

A RAIÑA ¡Basta xa, fodida mourisca! Fasme mal. Non quero escoita-las túas historias de deusas e deuses no teu tálamo. Non quero falar de sulcos e fecundación. Non quero que sexas Palas Atenea. Non quero... *(Unha vociña feble e infantil)* ¿Que quererías que eu fose?

LEONOR *(Con dozura)* Ti, ¿Quen queres ser? *(Despois dun tempo, desprázase ata o biombo. Retorna a súa ledicia)* ¡Ou, señora do Rei, sente Agora mesmiño a atendo. *(Asoma a cabeza que loce unha perruca moi peiteada. A Raíña está totalmente desconcertada)*.Verá, é que hoxe é un día de moito apuro, é sábado e temos moreas de xente. E se a iso lle engadimos que hai unha cea de gala, xa se pode imaxinar...Pero non se preocupe, ten boa vez, faltaría máis, por certo, veu a señora do Duque, e saíu currísima. Fíxenlle un moldeado moi fosquiño e que ó mesmo tempo era voluminoso; con reflexos cobrizos nas ondas de fora e azuis nas de dentro que lle daban un toque moderno e ó mesmo tempo exótico, misterioso, refulxente... En fin, saíu de acó feita unha lámina de mostrario. Pero non pense, quedoulle unha cabeza moi sport e moi natural, ¡modernísima!, pero sen caer nas horteradas dos punkis *(Téndelle unha revista do corazón por riba do biombo)* Pero lea, lea un pouco. Ven unha reportaxe de Isabelita Preysler. ¡Ou que muller! Tan elegante coma sempre, é unha beleza tan exótica, mesmamente semella unha porcelana. *(A Raíña non sabe que facer. Mira a revista e mira a Leonor. Finalmente, sorrí. Colle a revista e senta no cabalo.)* Hai que ver todo o que se falou dela cando o do Boyer. Pero a min, ¿que quere que lle diga?, non me pareceu que fose tan grave, ó fin e o cabo, ¿non deixou a Julio Iglesias polo marqués?, pois eu non lle vexo o crime de que deixe ó marqués polo Boyer. *(Sae do biombo transformada en peitadora de luxo, armada de pentes, secador, tesouras e un peitador que coloca con dilixencia no pescozo de A Raíña.)* O que si penso é que cada vez ten peor gusto para os homes.*(Colléndolle os cabelos)* Están bastante murchos. ¡Puf! Ten moitas canas. *(Respira forte)* Hai que facer un tinguido, maxase, moldeado... mechas... en fin, moito... moito que facer...*(Continúa coa cabeza botándolle algún mexunxe ó mesmo tempo que segue coa perorata.)* A min a Preysler paréceme unha muller de pelo en peito, ¡ten unha coraxe!, porque... hai que ter valor para facer todo o que lle peta sen preocuparse para nada do que poida pensa-la opinión pública. *(Colléndolle un dos moitos michelines que ten A Raíña.)* ¡Señora do Rei, está gordísima! Hai que coidarse un pouco. ¡Hom, canta grasa!,

parece mentira nunha muller coma vostede, co status que ten e que non teña forza de vontade para se coidar e luci-la línea que ten que lucir. O fin e ó cabo é a muller de El Rei, a Raíña...

A RAIÑA *(Interrompe a verborrea e moi alporizada arríncase o peiteador, tira a revista, turra da perruca de Leonor e berra.)* ¡Unha merda, Leonor, unha merda! ¡Entérase! ¡Unha merda! ¿Pero ti quen cres que son eu? A ver, di, di. Unha raíña non vai á perruqueiría. Unha raíña non se comporta coma unha vulgar ama de casa. Unha raíña é outra cousa. Unha raíña é... é...

LEONOR ¿O poder?

A RAIÑA Iso, o poder.

LEONOR Muller, ¿non? *(A Raíña olla a Leonor cunha ollada indefinible. A ollada da Raíña vaise enchendo de cólera contida. Leonor segue a ollada sen translucir unha emoción.)*

A RAIÑA Aquí a lista es ti. Eu non teño sutileza. Eu esgrimo o poder por herdanza. E, para segui-la tradición das máis rancias monarquías occidentais manteño ó meu carón unha bufona moi sabida, sarcástica e irónica que vai fabricando emocións para entreter, conducir e conseguir que a súa raíña se vexa así mesma coma eu me estou a ver agora: eu son unha bufona monicreca. As miñas monecas, os meus nocellos, a miña mente, o meu tronco, toda eu está chea de fíos invisibles que ti manexas intelixentemente. Ti é la raíña. Eu son a bufona. Eu son unha subnormal profunda. Ti é la raíña.

LEONOR Nin a raíña nin bufona. Eu son Leonor.

A RAIÑA ¡Ah! ¡Dona Leonor! ¿Pensas realmente que es Leonor? ¿Pensas realmente que sabes que é o que queres ser? Non pequena intrigante. Ti estás enredando, facendo un exercicio que pretende ser imaxinativo e non é máis ca unha cativa e taimada astucia para exerce-lo poder soterrado dos válidos. Aqueles que medran á sombra dos reis.

LEONOR *(Hai unha certa dor nela. Tamén un grande cansancio. Contrastando coa excitación da Raíña, Leonor fala con calma. Unha calma non exenta de tristura.)* Para ti a vida é unha competición, ¿non é certo? Se hai enxeña, ti tes que se-la máis enxeñosa; se hai sapiencia, ti, a que máis sabe; se hai fortaleza, intelixencia, xenialidade, poder, arte... Ti, sempre a que máis, a protagonista exclusiva, a raíña con valido.

A RAIÑA *(Non resposta. Vai cara ó cabalo e balancéase en silencio. Por un momento só se escoita o "Ñac... Ñac" que produce o balancín do*

cabalo. Leonor érguese, mira á Raiña que parece non estar alí e vai cara ó biombo onde comeza a se espir. Hai un longo silencio. Logo fala A Raiña.) Ti, Leonor, dime ¿que queredes que fose eu?

LEONOR *(Detén o seu movemento e olla para A Raiña que segue coa ollada perdida. Logo paseñinamente, vai onde ela cáse que núa. Colócase trala Raiña e cóllete a cabeza con tenrura detendo o vaivén do balanceo. Escóitase o só de soprano e cravando os seus ollos nos ollos dela di:)* Ti, ¿quen queres ser? *(Bícaa na boca. Segue a escoita-lo só de soprano. A Raiña despois dun tempo desfai o aloumiño e vai cara ó biombo. Ten que facer unha transformación moi rápida e sae de novo convertida nunha rexentadora de burdel)*

A RAIÑA ¡Ai!, Filliña, sinto moito que tiveras que agardar, pero coidaba que non chegarías ata mañá. *(Téndelle a man)* Son dona Lola, aínda que o meu nome de guerra cando estaba en activo era María Cristina, xa sabes, era moito máis rexio que Lola. *(Buscando coa vista.)* ¿E a maleta?, ¿non a trouxeches?

LEONOR *(Divertida segue o xogo.)* Pois... verá, como... non sabía os costumes da casa deixei na consigna da estación.

A RAIÑA ¡Muller, a quen se lle ocorre! Ven, senta e cóntame.

LEONOR *(Sentando xunto á Raiña.)* ¡Que lle conte o que?

A RAIÑA Un pouco da teu currículum, muller. Ti es moi nova e sospeito que a túa profesionalidade está baseada nunha formación moi diferente da miña. Eu son esencialmente unha puta de post-guerra, pero as novas xeracións chegardes a ser ata universitarias.

LEONOR ¡Ou, non señora!, eu non pasei do bacharelato.

A RAIÑA ¡Mirai! Pensar que eu quedei naquilo de... “el vino en un barco, de nombre extranjero, lo encuentre en el puerto un anochecer...” É que eu era artista, ¿sabes? Na miña época a este oficio chegábase ou ben porque te desgraciou algún sinvergónza, ou ben porque eras artista. Eu era artista.

LEONOR Pois nestes momentos a esta profesión chégase por causa do paro.

A RAIÑA Si, filla, si. O paro neste oficio é terrible. ¡Claro, como agora está o chollo das relacións íntimas sen casar, pois non quedan moitos reprimidos!

LEONOR Non, señora. Eu non falaba do paro nesta profesión, senón do paro xeneralizado.

- A RAIÑA* ;Ah! ¿Quieres decir que te fixeches puta porque estabas no paro? Pois menudo acubillo fuches buscar. ¿Logo ti non sabes que a liberdade sexual está a acabar con todas nós? Di ti que nesta casa temos unha clientela fixa que mal que ben nos permite ir tirando, que se non...
- LEONOR* Si, xa sei, por iso me animei a vir, porque na cidade nos últimos tempos... ¡Puf!... ¿Ná!
- A RAIÑA* ¿Ná?
- LEONOR* Ná
- A RAIÑA* E eu que pensei que as cidades eran baluartes do oficio.
- LEONOR* ;Que va! Hai moitísima máis oferta que demanda.
- A RAIÑA* Entendoo. Claro, como o noso pan depende dos homes, e hoxendía os homes teñen unha tendencia xeneralizada a gustarse entre eles, pois, aquí estamos, compostas e sen parella.
- LEONOR* Na sociedade de hoxe tamén as mulleres poderían consumi-las nosas habilidades, pero non parecen animadas...
- A RAIÑA* ;Muller, dis cada cousa!
- LEONOR* E claro, ¿por que non?
- A RAIÑA* ;Ai, non sei que me parece!
- LEONOR* A nós tanto nos ten. Somos xa unhas perdidas polos homes, non sei porque non nos podemos seguir a perder polas mulleres. Non ve como a Igrexa diante da carestía de homes xa está a pensa-la posibilidade de ordenar mulleres sacerdote. ¿Pois logo?
- A RAIÑA* ;Ai, miña xoia! Eu non son que de entende-lo teu razoamente. Sonche moi antiga.
- LEONOR* Aínda que fose máis moderna, tampouco o entendería.
- A RAIÑA* ¿Que queres dicir?
- LEONOR* Non é cuestión de entendemento, senón de mentalidade.
- A RAIÑA* ;Santiago nos asista! ¡Es unha puta feminista!

- LEONOR** ;Claro que son feminista!
- A RAIÑA** Cada vez entendoo menos, ¿es feminista e metíche a puta?
- LEONOR** Pois está moi claro, metinme a puta porque teño que facer proselitismo entre as putas
- A RAIÑA** ;Boe...! ;Quita pr'alá!
- LEONOR** Dona Lola, é verdade. Coma xa lle dixen, estaba no paro, pero decateime que lles gustaba moito ós homes e foi entón cando se me ocorreu a posibilidade de sacarlle partido a ese gusto, polo tanto, plentexeime formalmente unha doutrina ideolóxica de corte reivindicativo para transmitila ás miñas camaradas de oficio.
- A RAIÑA** Á forza de ser sincera, non vexo neste oficio ningunha posibilidade de corte reivindicativo cara ó feminismo. Porque nós existimos polo pracer que lles producimos ós homes, e nada máis.
- LEONOR** ;Velaí! Pero teñen que pagar uns cartos por ese pracer.
- A RAIÑA** Si, ¿e que? Non é máis ca unha operación comercial: eu vendo gusto e eles mércanno, ¿onde está a reivindicación?
- LEONOR** En darlle unha lectura marxista en troques dunha lectura capitalista.
- A RAIÑA** *(Despréndese do que se puxera con brusquedade e vai por un pitillo e por bebida.)* ;Xa está ben, Leonor! Comeza a aburrirme o xogo.
- LEONOR** Cada vez enténdote menos. Non sei que é o que te molestou agora. E por favor, non sigas a beber.
- A RAIÑA** Gústame.
- LEONOR** *(Acércase ás súas costas.)* ¿Xa non queres se-la raíña? ¿Xa non o es?
- A RAIÑA** ;Deixémolo! ¿Vale?
- LEONOR** ¿Pero que tés? ¿Moléstache seguir clamando polo Rei?
- A RAIÑA** ;Cala dunha puñeteira vez!
- LEONOR** É iso, ¿verdade? Molestache ser unha raíña sometida á vontade dun varón.
- A RAIÑA** E a ti, ¿non che molesta estar sometida á vontade dunha raíña? *(Sae a*

cambiarse e pon un chándal)

LEONOR

(Burlona.) Dime, miña raíña, ¿quen queres ser?

A RAIÑA

E ti, ¿quen queres ser? Veña, dimo. Eu direiche que queres ser. *(Lévaa tralo biombo e vístea de Marilyn Moroe. O público non ve o cambio pero si escoita á Raíña.)* Ti queres ser un mito eterno. Un mito adorado e inmortal. Un mito masculino da xeración do fracaso. *(Sácaa de tra-lo biombo. Descubre unhas teas baixo das que hai espello e pona diante del.)* Veña, dícho a ti mesma: Eu quero ser Marilyn Monroe, eu son Marilyn, a vosa Marilyn, a seductora, a sensual, a carnal, a que vos desperta toda clase de apetitos, a muller para usar e tirar, a muller que se empacha unha madrugada de barbitúricos e ofrenda a súa morte de deusa para que a inmortalicen os mozos rebeldes do 68, os pobriños mozos da represión franquista, os mozos. Eles. *(A Raíña deixa a Leonor diante do espello e caso desaparece nas sombras da escena. Luz sobre o reflexo e sobre a figura que está diante del, ó tempo que se escoita unha canción de Marilyn. A canción, despois dun tempo, desaparece amodiño. Ó tempo que baixa a música, a Raíña vai sendo iluminada. Está a beber de novo. Leonor achégaselle e dille con suavidade:)*

LEONOR

Eu non quero ser Marilyn Monroe.

A RAIÑA

(Asinte co xesto.)

LEONOR

¿E ti? *(A Raíña ergue a cabeza e fítaa.)* Veña, atrévete a ir ó espello e mirarte. E preguntarte. *(A Raíña vai diante do espello co vaso que ten na man e fítase nel. Leonor tras dela, un pouco máis na penumbra.)* Veña, dite dunha vez quen queres ser, que queres ser, que es, veña, atrévete, é la doce compañeira dos mozos do 68, a reprimida polo franquismo, pero sobre todo polo teu sexo. Ese sexo maldito que ten que ser fermoso, apetitoso, non moi intelixente, sumiso: sempre garimosa e disposta para cando o libador queira enche-lo sulco; e nai. Nai dos fillos do libador. Óllate ben. ¿Que ves? Unha muller intelixente pero sen identidade. Unha impotente, incapaz de confesarse a si mesma o que é. *(A Raíña da volta de súpeto e bebe o que lle queda do vaso. Despois de beber fita para Leonor.)*

A RAIÑA

¿Que é o que queres que confese, Leonor? ¿Que son unha fracasada? ¿Unha impotente? ¿Que vivo unha vida que non quero vivir? Ben, e despois diso, ¿que? Nada, ¿Comprendes?, nada, porque ti es Marilyn Monroe e xa estás morta, morriches hai vintecinco anos sen téreste contestado á pregunta o mesmo que agora. *(Vai cara ela., en silencio so interrompido polos ruidos da gorxa de Leonor. Esgánaa. Comeza a canción de Marilyn. A Raíña arríncalle a peluca e bórralle o carmín dos beizos.)* Os beizos manchados, vermellos, tan vermellos. *(A luz vai*

baixando ó tempo ca música. Antes de extinguirse soa o teléfono e cólleo.) ¿Si? ¡Ah, hola! Si, si. Está aquí. Agarda un momento. *(A Raíña tapa o auricular e téndello a Leonor.)* O teu home.

LEONOR

¿Como ? Se me dixo que non chegaba ata mañá. *(Colle o teléfono. A Raíña colle unha botella e o vaso e túmbase a beber.)* ¡Hola cariño! ¡Que sorpresa! Non te agardaba ata mañá. Si, si. Non te preocupes, vou deseguida. *(Colga, vai correndo ó biombo.)* ¡Ai, cocha, teño que irme! ¡Que noxo que nos estraguen o plan! Quedo moi fodida. Así que de quedarmos mañá, nada. Cando marche outra volta chámote. ¡Cóidate moito, amor! ¡Adeus, Cochiña! *(Bica á Raíña e sae. Esta segue a beber)*

Escuro. Telón.

Mullieribus

DOROTEA BÁRCENA

Traducido pola autora



(El ambiente, aparentemente es medieval. A medida que va transcurriendo la pieza, aparecen determinados elementos contemporáneos que irán rompiendo la falsa apariencia medieval. Cuando comienza la obra la Reina y Leonor bordan una enorme tela. La Reina suspira compungida, mientras Leonor que se aburre, deja de coser y a escondidas se maquilla y se contempla en un espejito que lleva oculto en sus ropas .)

LA REINA Realmente, Leonor, es cruel y despiadado este tiempo entre dos de sus apariciones. El peso de la Historia se subleva, alborota mi frente coronada y a mi cetro le gustaría dispararse hasta los tálamos de las bellas concubinas que se retuercen jadeantes debajo de los mosquiteros. Y él, la presencia programada, se hunde excitado en las oscuras simas de la lujuria. Mientras tanto, rezo... ¿me escuchas, Leonor? ¡Rezo!

LEONOR Sí, majestad, rezáis...

LA REINA Y vos, ¿no rezáis?

LEONOR Sí, majestad, rezo

LA REINA Bien, pues recemos.

LEONOR ¿Que vamos a rezar?

LA REINA “El Ángelus”, Leonor, “ El Ángelus”

LEONOR “El ángel del Señor le anuncio a María...” *(No hay respuesta, la Reina está ida. Repite un poco más alto.)* “El Ángel del Señor le anuncio a María...” *(La Reina parece volver de su abstracción y la mira fijamente.)*

LA REINA *(Después de mirarla de frente y de espaldas.)* Nada más distante de ti, querida Leonor, que un ángel del Señor. Llena de afeites y pinturas. Los labios manchados, las mejillas manchadas... *(Se aceca exageradamente al rostro de Leonor.)* Los labios manchados... Rojos... Tan rojos...*(Pasa un dedo por los labios de Leonor.)* Mi dedo tan rojo... Mi cetro tan blanco... Mis sábanas blancas, mi lecho vacío... frío... frío... frío...*(Su mirada pasa del dedo a extraviarse en la distancia, pero conservando el dedo erguido. Se vuelve lentamente hacia Leonor.)* ¡Tus labios tan rojos! No, no eres, Leonor querida, un Ángel del Señor.

LEONOR ¡Ni a vos os visitará el Espíritu Santo, mi señora! Precisáis algo más concreto para procrear que un falso ángel como yo.

LA REINA ¿Como es posible que una nación como la mía no tenga derecho a un milagro en la persona de su reina? Sí, un milagro como aquel... “y

concibió por obra y gracia del Espíritu Santo...”

LEONOR ¿Que decís, señora? ¿Sería un bastardo!

LA REINA *(Fulmina a Leonor con la mirada, luego, le tiende su copa vacía para que se la llene. Leonor, con parsimonia, le escancia el vino.)* Realmente eres ingeniosa, punzante, burlona... *(La mira sonriente)* ¡Me gustas! *(Borrando la sonrisa)* De momento. *(Vuelve a sonreír)*. Deberías ser bufona, pero ya ves, las mujeres no tienen especialización, a no ser que tengas la ventura de ser la hija única de un rey para ser reina. Si es así podrás ostentar un oficio envidiable, un oficio que te colocará a la cabeza de todos los oficios de la nación. *(De nuevo le tiende la copa para que se la llene. Leonor repite la operación)* Ya ves, Leonor, las circunstancias que concurrieron en mi nacimiento, me han convertido en reina, y, nada se ha conmovido, porque una reina, salvando la desgracia de su sexo, se comporta igual que un rey.

LEONOR No, mi señora, ese sexo desgraciado, al no venir el Espíritu Santo, espera católicamente en su tálamo vacío que, el “libador consorte” se estacione alguna vez que otra en la real flor que católicamente continúa esperando.

LA REINA *(Se levanta airada y vuelca el contenido de su copa sobre el rostro de Leonor al tiempo que grita)* ¡Ah, puñetera zorra, eso no me gusta! *(Se detiene al comprobar que la copa está vacía. Leonor se ríe con regocijo. La Reina, lenta e intensamente, le tiende la copa de nuevo. Leonor deja de reír ante la furia que adivina en la reina y le escancia vino en la copa. La Reina arroja el contenido sobre Leonor),* ¡Ah, puñetera zorra, eso no me gusta! *(Esta vez el vino cae de lleno sobre el rostro de Leonor. Esta saca un coqueto pañuelo de la manga y se limpia divertida.)*

LEONOR ¡Bebéis demasiado, mi señora! La repetición le ha quitado solemnidad a vuestro gesto. Esta rectificación es una chapuza.

LA REINA *(Se derrumba en el trono quejándose)* ¡Lo haces a propósito! Sí, lo haces adrede. Me escancias la cantidad justa para un sorbo, yo lo bebo y después no me queda nada para arrojarte a la cara. No lo niegues jodida morisca, conversa del demonio. *(Le tiende la copa de nuevo para que se la llene, pero Leonor está colocándose un paño en la cabeza y en postura orante delante del trono se dispone a declamar. la Reina está con la copa en la mano mirándola desconcertada.)*

LEONOR ¡Oh, diosa! ¡Hágase en mi tu voluntad! *(Se levanta y va hacia la reina)*. ¡Reina de las cacerolas! Escucha atentamente a Leonor, portadora del oráculo de la diosa Palas Atenea.

LA REINA *(Asumiendo el juego irónica)* Escucho atentamente sibila de Palas, ¿tengo

que arrodillarme?

LEONOR No es preciso, con tu copa es suficiente. Dámela. *(La Reina le entrega la copa exagerando el ceremonial. Leonor sube al trono y extiende la copa hacia el cielo)* ¡Oh, Palas, favorita de los dioses y de las diosas! Aquí tienes la copa de la reina de las cacerolas con restos de vino, ese líquido perverso fruto de la vid, que esta reina bebe constantemente. *(La reina desaparece por uno de los laterales y reaparece casi al momento vestida de bruja. Levanta un pote, varios saquitos y una figura de cera. Se sienta junto al trono justo debajo de la sibila; coloca el pote entre las piernas y los saquitos alrededor. Coge la figura de cera y la eleva en un gesto de invocación. Leonor continúa)* Haz, pues, ¡Oh, diosa!, la lectura de estos posos, y convierte a tu sierva Leonor en tu oráculo. *(Leonor baja la copa hasta la altura del pecho y mira concentrada su contenido mientras le da vueltas y más vueltas. Música de oráculo. Después de un tiempo, la Reina, hace su propia invocación con la figura de cera.)*

LA REINA Quiero que el rey, representado en esta figura, no pueda vivir, ni descansar, más que a mi lado, que no pueda querer a nadie más que a mi, ni que nadie lo pueda querer más que yo. Para eso fabricaré una mezcla ordenada por aquel que reina en las tinieblas por todos los siglos... *(La Reina baja la figura hasta el regazo, momentos que aprovecha Leonor para continuar con su ceremonia .)*

LEONOR Veo una gran ausencia, un lecho vacío y una reina que está sola esperando al amado. El rey, no vendrá, y la infeliz reina seguirá siendo: ¡Reina de la tálamos vacíos!

LA REINA *(Echando pizcas del contenido de los saquitos al pote)* ¡Uñas de murciélago joven!

LEONOR ¡Reina de los tálamos fríos!

LA REINA ¡Ojos de león castrado!

LEONOR ¡Reina del cetro rojo!

LA REINA ¡Piel de sapo virgen!

LEONOR ¡Reina de las sábanas blancas!

LA REINA ¡Dientes cariados de cocodrilo!

LEONOR ¡Reina de los ángeles asexuados!

LA REINA ¡Dientes de ajo del Valadouro!

- LEONOR** ¡Reina sin Espíritu Santo!
- LA REINA** ¡Semen de hombre lobo!
- LEONOR** ¡Reina de las católicas esperas!
- LA REINA** ¡Plumas del rabo de una urraca bizca!
- LEONOR** ¡Reina sin libador!
- LA REINA** ¡Huevos de gallo!
- LEONOR** ¡Reina de las reales flores!
- LA REINA** ¡Alas de las moscas que cayeron en un panal de rica miel!
- LEONOR** ¡Reina sin milagros!
- LA REINA** ¡Huevos de la serpiente que haya mordido a un clérigo!
- LEONOR** ¡Reina del desamor!
- LA REINA** ¡Rocío de la noche de San Juan!
- LEONOR** *(Ya muy cabreada)* ¡Reina de todas las inseguridades!
- LA REINA** ¡Lengua de bufona puta!
- LEONOR** ¡Reina de la mierda!
- LA REINA** ¡Ojo esmagado de bufona empalada!
- LEONOR** *(Cortando la letanía, vuelve a invocar)* ¡Oh, Palas! Contempla como la reina de las cacerolas interrumpe tu oráculo y se convierte en rea de sacrilegio por su incapacidad para reinar sin el rey.
- LA REINA** ¡Oh, Noga, Ires, Astropolim, Asmo, Cocav, Bermona, Tentator, y Soigator!, mirad como esta bufona interrumpe mi hechizo por los celos que le despierta el rey.
- LEONOR** *(Baja del trono, tira el paño que se había puesto para hacer de sibila y echa vino en la copa con la que acaba de realizar la ceremonia. Con ella en la mano va hacia la Reina y se la ofrece. La Reina también se ha deshecho de su disfraz)* ¡Oh, mi señora! ¡Bebed el vino rojo, fruto de la vid, néctar de diosas y el mejor hechizo de esta tierra!

LA REINA

(Coge la copa que le ha entregado una insinuante Leonor y se separa sin violencia de ella. Después la mira fijamente y le recita)

Bufona de los labios rojos,
¿quien suspira por tu boca?,
el rey no va hasta tu lecho
y la reina está de copas...

(Bebe un largo trago, después, cuando va a dejar la copa tropieza con el cetro. Lo coge, pero se lo piensa mejor y lo vuelve a dejar. Se sienta en el trono) ¡Acércame el cetro, Leonor! (Leonor se lo da y la Reina lo sopesa) Es lo suficientemente pesado como para hacer una masacre con tus sesos. Si, puede quedar manchado de sangre y sesos blancos. (Sonríe diabólica) Pero prefiero utilizarlo para nombrarte caballera. Vamos, ¡arrodíllate! (Leonor lo hace. La Reina con toda la ceremonia posa el cetro sobre el hombro derecho de Leonor e irá moviéndolo mientras habla) A ti, Leonor querida, por el poder que ostento, heredado de Dios, te nombro caballera, paladina abanderada de tu reina y te concedo el privilegio de ser la primera de mis caballeras, y para que así conste, te emprendo, es decir, te doy una prenda representativa de mi persona.

LEONOR

(La Reina deja el cetro y se pone a buscar en su percha la tal prenda, al no encontrar nada adecuado, levanta la falda y de la liga extrae una hermosa daga y se la entrega a Leonor con mucha ceremonia, esta la toma conteniendo la risa) ¡Oh, señora, la llevaré eternamente junto al corazón. (Al intentar introducirla en el pecho se pincha) ¡Ya podíais haber encontrado algo menos afilado! Tendréis que contentaros con la cintura. (La introduce en el cinturón) Esta ceremonia caballerescas ha quedado muy poco ortodoxa, resultaría más adecuado un anillo o algo semejante.

LA REINA

La austeridad de mi corte, tan proverbial, me prohíbe hacer ostentaciones públicas.

LEONOR

Pero ahora estamos en unas ostentaciones privadas.

LA REINA

Demasiado privadas para ser ostentaciones,, bufona mía. *(La Reina cambia de actitud y ensimismada le tiende la copa a Leonor, esta le sirve. La Reina bebe y se queda hipnotizada mirando el vino, luego murmura...)* Realmente, Leonor, es cruel y despiadado...

LEONOR

(Continuando la frase)... este tiempo entre dos de sus apariciones...etc. Si, señora, tenemos que rezar, así que nada de vino color sangre, *(Le quita la copa) ¡Oraciones!*

LA REINA

Cierto, cierto... ¿Y qué oración nos toca?

- LEONOR** “Santa María, madre...”
- LA REINA** (*Histérica*) ¿Lo has visto? Madre ya.
- LEONOR** ¿Madre? Por supuesto, madre la Virgen María, pero vos, la reina, sois otra cosa.
- LA REINA** Yo... Nos... La reina... Somos otra cosa. ¿Que otra cosa somos?
- LEONOR** Vos sois la mano que firma decretos, que legisla a los hombres, que administra el estado, que manda al ejército, que hace justicia, que ordena a sus súbditos lo que deben creer, las guerras donde luchar, las tierras que deben colonizar y la cultura que deben atesorar. Sois pues, el poder.
- LA REINA** Sí, el poder. (*De pronto se enfada*) Lo único que me enoja del poder es el asexuamiento a que me obliga, porque el poder no tiene sexo.
- LEONOR** Pero vos sí, mi señora, vos sí.
- LA REINA** Sí, un surco, donde el viento, en el momento más inesperado, introducirá el polen que debe fecundar y dar frutos. ¿Te das cuenta? Un surco abierto eternamente a expensas de la locura del viento. Esto no tiene nada de razonable, ¿será eso el Espíritu Santo?
- LEONOR** Señora, habéis estado muy inspirada, eso hace añicos el misterio de la encarnación. De ahora en adelante, propongo que le recemos al viento.
- LA REINA** ¡Burlate, jodida morisca, conversa del demonio...! (*Se le acerca*) Puedo poner tu hermosa cabeza en la picota en el medio de una plaza y... (*Se ensimisma*) Tu hermosa cabeza de labios manchados... (*Le pasa un dedo por los labios*)... de rojo. Rojo sangre...
- LEONOR** (*Mirando a la reina con intensidad*)... Sangre artificial... Tu cuerpo no se introduce en mi sangre... Tu dedo frota mis labios y sale lleno de pintura... ¡Solo pintura! (*la Reina se aparta despacio y se derrumba en el trono. Leonor la sigue, se acurruca a sus pies y descansa la cabeza en su regazo. Se escucha un solo de soprano. Pasa un tiempo, luego el volumen de la música comienza a bajar y Leonor narra dulcemente*) Al amanecer el caballero llegó a la densa floresta donde le aguardaban las aventuras de aquel día. Su armadura brillaba discontinua con la pálida luz de la aurora. En lo alto del casco, junto al plumaje, ondeaba la manga carmesí del traje de su dama. Los hermosos ojos del caballero se perdían dulces, ingenuos y valerosos en el horizonte. En su pecho latía el valor y en su alma anidaba la blancura... (*Cesa la música de pronto y Leonor, presa de una irónica alegría, yergue la cabeza para mirar a la Reina con cachondeo*) Este caballero, reina mía, era virgen, condición “sine qua

non” para poder conquistar el Grial, ¿te das cuenta que es el único mito que conserva la civilización occidental sobre la virginidad masculina?

LA REINA No, Leonor querida, te equivocas. ¿Y las religiones? Me refiero a curas, bonzos, lamas... etc. El rey de la cristiandad, el tres veces coronado, es un rey virgen. O al menos eso es lo que debemos creer. ¿Te imaginas a cualquiera de los Juanes, Pedros, Pablos y demás sin su virginidad?

LEONOR Perfectamente, mi señora, no tienen porque ser vírgenes, simplemente castos, nada más que castos.

LA REINA Es cierto. Y además no tienen virgo. Los caballeros que no han polinizado ningún surco, simplemente se les nombra como que “no han conocido mujer”. En conclusión, el mito de la virginidad, queda para las doncellas.

LEONOR Que non han conocido varón.

LA REINA *(Se levanta bruscamente y vuelve a su obsesión)* ¡No conocer varón...! ¡Una reina sin zángano...! La corona exige descendencia, Leonor, el surco tiene que ser fecundado. ¡Vete a los aposentos del rey!

LEONOR ¿Yo? Yo no, reina mía, tú, tú...

LA REINA ¡Me da asco! Ese cuerpo con capacidad para hendirse en el surco, domina *(Gritando)* ¡Domina! *(Hace una pausa y se calma)* Habrá que segar, castrar...

LEONOR *(Cortándola con frialdad)* De acuerdo, señora, seguiremos esperando al rey.

LA REINA *(Señalándola con el dedo)* Tú, tú, puñetera zorra, conversa del demonio, jodida morisca, tú...

LEONOR *(Cortándola)* Yo soy vuestra doncella más doncella, pues no he conocido varón.

LA REINA *(Muy excitada)* ¡Mientes, puta! Tienes el surco más ancho de todo el reino y conoces perfectamente el tálamo del rey y de cada uno de los varones de este castillo.

LEONOR *(Alarmada por la excitación de la reina le sirve a toda prisa una copa de vino y se ofrece)* ¡Cálmate, reina mía! ¡Bebe, bebe y reconfortate!! *(La Reina coge la copa y hace un amago de arrojarle el contenido, pero se detiene ante la mirada de Leonor que ha sacado la daga de su cintura y se la ofrece mientras clava sus ojos en los ojos de la Reina)* Puedes

derramar sangre artificial sobre mi cuerpo con esa copa, pero con esta daga entrarás en mi sangre verdadera. *(Se miran intensamente. La Reina deja caer la copa y toma la daga en las manos de Leonor y la sujeta fuertemente con las suyas a la altura de la cintura. Leonor, sin mirarla retrocede despacito y se deja caer en el lecho. La Reina avanza hacia ella al tiempo que se escucha el solo de soprano. Leonor abre los brazos en un gesto de entrega, la Reina se desliza a su lado y clava blandamente la daga en el lecho. Leonor se abraza a la espalda de la Reina).* ¡Mi reina, mi reina! ¿Cuándo serás capaz de hacerlo?

LA REINA *(Levantándose rápidamente)* Me aburren las oraciones, la virginidad, las caballerías andantes, el Espíritu Santo...

LEONOR *(Recogiendo la daga y volviéndola a colocar en su cintura)* Y el poder, el poder, el poder...

LA REINA ¡Bufona maldita! ¡Cortesana asquerosa! ¡Arrodíllate!

LEONOR ¡Ya me habéis armado caballera!

LA REINA Quiero verte postrada a mis pies, postrada, postradísima. *(Le sonrío)* Una corona como la que ostento, querida mía, me coloca en la cima más elevada de la nación, y esto ya son palabras con tufo. *(Muerta de risa)* ¿Con tufo? ¿A que te suena eso?

LEONOR A mandamases, claro está, a dioses, a mitologías, a ceremonias.

LA REINA A perfume, a embriaguez...

LEONOR A orgasmo no, ¿Verdad?

LA REINA Nunca se llega a él. Es una excitación continua e interminable que oscila más o menos, grande y pequeño, todo y nada, mucho y poco...

LEONOR Matemáticas y poder. Pitágoras y Julio Cesar. "Veni. Vidi. Vinci."

LA REINA ¡Imperator!

LEONOR ¡Ave, imperatora!

LA REINA *(Semicantando y semidanzando)* Y yo vine coronada de laurel a la dorada arena de la lucha. Sangre matizada en el redondel. El coso de la vida y de la muerte. Y fui a componer una hermosa balada con mi lira de Imperatora musical. *(Toca la lira al tiempo que se marca unos pases taurinos)* ¡El fuego es tan hermoso! ¡El fuego purifica! ¡Los cristianos convierten en cenizas la Roma Imperial! ¡Roma ha muerto! ¡Grecia ha

muerto! ¡Viva la cristiandad!

LEONOR ¡Y olé! La oficianta se recoge un momento para dar paso al culmen del cruento sacrificio. No hay dios sin sacrificio, ni sacrificio sin sangre. Sacrificio. Sacrificio. Sacrificio.

LA REINA Y la espada entra certera en la sangre de la víctima, se introduce en su cuerpo y se queda allí el tiempo necesario hasta la consumación del sacrificio. *(Grita enloquecida)* ¡Lo ves, Leonor! ¡Siempre lo mismo! La víctima esperando a ser atravesada, hincada, apuñalada. *(La Reina comienza a correr en redondo enloquecida seguida por Leonor. Poco a poco va ralentizándose hasta detenerse. Cuando ambas están quietas, Leonor, comienza un recitado a la condición femenina)*

LEONOR ¿No sois acaso vos, señora, la dama que ha inspirado a los poetas? ¿Por la que murió Romeo y Otelo asesinó? ¿La que llevo a Dante al infierno? ¿El objeto imprescindible en las hazañas de D. Juan Tenorio? ¿La santa madre de todos los hijos? ¿No sois acaso vos, la virgen María? *(La reina asiente entusiasmada)*

LA REINA *(Muy virginal)* ¡Virgen y Madre! Lo mismo que un rayo de sol entra por un cristal sin romperlo ni mancharlo.

LEONOR ¡La daga, la espada, el sacrificio, la víctima! Y un rayo de sol podría solucionarlo.

LA REINA *(Mirando intensamente a Leonor)* De... que pasta... estamos hechas... nos... nos... la reina...

LEONOR De entre todos los seres de la tierra, ¡la hembra!, a la que nada le cuelga. No es caballera, ni guerrera, ni torera, es el vientre sacrosanto de la estirpe universal.

LA REINA ¡Y reina!

LEONOR *(Acercándosele insinuante)* ¡Y reinas tan bien! *(La acaricia)* Tu reino es de este mundo. *(La Reina roza con su dedo índice los labios de Leonor)* ¡Y mis labios son tan rojos...! ¡Rojo sangre...! ¿Sangre...!

LA REINA ¡El rey! ¡Tienes que traer al rey! *(La Reina se deja caer en el lecho. Leonor toma el cetro y se coloca delante de la reina y eleva el cetro solemnemente)*

LEONOR Con este cetro yo te desvirgo...

LA REINA *(La Reina se levanta y le arranca el cetro de las manos y lo arroja lejos)*

de ella cabreada). Así no se ganan las batallas, no es la liturgia adecuada. *(Se va al trono)*.

LEONOR Tú, mi señora, te ves abocada a dejar tras de ti, la estirpe que glorificará el trono de esta nación en los siglos venideros. Lo mismo que Urraca, Isabel o Juana, accedes al oficio de reina por tu posible fertilidad. No hay, pues, en esto, liturgia, mi reina, ni rayo de sol, ni Espíritu Santo, ni espada, ni cetro, ni daga. La “Natura” te ha moldeado así, te ha tipificado en una especie concreta: hembra, madre, virgen...

LA REINA *(Va hasta el caballo de madera, lo monta y eleva la espada en actitud de adalid al frente de las trapos mientras se balancea rítmicamente)* ¡Santiago!, hijo del trueno, líder de las Españas, cabalga junto a tu reina para vencer a la “Natura” *(Lucha con enemigos imaginarios)* A la “Natura”, a la “Natura”, “Natura”... *(Solloza)* ¡Chusma de burdel! ¡Vestal del templo de Venus! ¡Analfabeta de las cacerolas!

LEONOR *(Vestida de Helena de Troya da unos pasos de danza exhibiendo su cuerpo consensual coquetería)* Un cuerpo de mujer, armonioso, grácil, coqueto... La mujer violentada por el rapto de Paris, danza de almena en almena por las murallas de Troya. Aquiles deja de luchar con Hector y busca a Patroclo con la mirada. Aquiles y Patroclo se aman; mientras tanto, Ulises, sostiene su cabeza para escuchar el relincho de un caballo, y Menelao patatea: ¡Cogedla! ¡Cogedla!, es mía, es mi Helena!... y todo eso, mi señora, por una mujer. Por una mujer, reina mía, ¡la guerra!

LA REINA *(Baja del caballo y va junto a Leonor y la enlaza por la cintura. Danzan. La Reina habla despacio susurrando)* ¡La guerra! ¡Por la honra de un cornudo! ¡El guardador y dueño del surco!

LEONOR *(En el mismo tono)* ¡El parto! ¡ Por la continuación de la estirpe! Un cuerpo de mujer dos veces alterado: primero la hienden desde fuera y después la desgarran desde dentro. En las dos ocasiones, sangre, mucha sangre...

LA REINA Como en la guerra: ¡Sangre, mucha sangre...! Ese líquido rojo y viscoso que recorre todos los rincones de tu cuerpo, que rodea tus entrañas, tus vísceras, que te llena de él hasta el eructo. ¡Tanta sangre en tu cuerpo y en el mío! ¡Sangre que mana de las heridas! *(Mira fijamente a Leonor)* ¡Sangre cíclica y lunar con que te marca la “Natura”! ¡La guerra y la sangre! ¡La sangre y la guerra! *(Se miran con intensidad. Toman las copas, escancian vino, las levantan, las cruzan en alto. En el cruce se detienen y gritan: “por la sangre” y se dan de beber una a otra. Después de unos instantes se detienen, posan al tiempo las copas en la mesa produciendo un ruido seco y al unísono vuelven a gritar “la guerra” quedan unos momentos con el gesto inmobilizado, después, la Reina, se*

va encogiendo cabizbaja y hombribaja y se derrumba en el trono) ¡Yo no quiero ser Juana de Arco, Leonor!

LEONOR Puedes ser Alejandro Magno

LA REINA ¡Tampoco!

LEONOR ¿Y Aníbal?

LA REINA ¡No!

LEONOR *(Irónica)* ¿Tal vez el Cid Campeador?

LA REINA *(En el mismo tono)* ¿Tal vez Doña Jimena?

LEONOR *(Muy divertida va a cambiarse de ropa y cuando habla asoma la cabeza)* Vale, vale, no te enfades. Sigo. ¿Donde íbamos?

LA REINA En Aníbal, jodida morisca, en Aníbal.

LEONOR ¿Aún por la "A"?

LA REINA *(Va hasta el biombo y le atrapa la cabeza)* ¿Quieres burlarte de mi, conversa del demonio? No vamos por orden alfabético.

LEONOR Ya lo se, pero pensé que te haría gracia mi gracia. ¿Me perdonas?

LA REINA *(Sonriendo) Si (Le da un beso a Leonor, esta se lo devuelve, le da otro, Leonor, igual. Juegan un momento, se divierten haciendo aparecer y desaparecer las cabezas, se besan entre grandes carcajadas. El juego se va erotizando poco a poco y los besos comienzan a ser ansiosos y carnales. Cuando el clímax llega a su punto culminante, la reina, totalmente conmocionada, deshace el abrazo y le da la espalda a Leonor mientras dice con voz ronca...) En Aníbal. (Pausa. Se escucha el solo de soprano. . Leonor está oculta por el biombo y la Reina camina lentamente hasta el trono. Se sienta con la mirada perdida. Durante unos momentos solamente se escucha el solo de soprano. Luego, muy despacio, la música baja hasta desaparecer. La Reina habla en un susurro) ¿No soy acaso yo, la Virgen María?*

LEONOR *(Sin dejarse de ver)* ¿Aníbal?

LA REINA *(Bajito)* ¡No!

LEONOR ¿Marco Antonio?

- LA REINA** (Mas bajito) ¡No!
- LEONOR** ¿Lanzarote del Lago?
- LA REINA** (Niega con la cabeza)
- LEONOR** ¡Mi reina! (No hay respuesta) ¡Mi reina! (Igual) Venga, dímelo, ¿Quién quieres ser?
- LA REINA** (Sigilosamente baja del trono y toma un escudo y una espada corta. Estos dos objetos son iguales a los que posteriormente sacará Leonor cuando aparezca ¡Quiero ser un Jinete del Apocalipsis!
- LEONOR** (Aparece vestida de Palas Atenea) Pues yo, mi reina, soy Palas Atenea, hija de Zeus y diosa de la sabiduría.
- LA REINA** (Preparándose para luchar) ¡Y de la guerra! (Hacen los preparativos para comenzar la lucha, se trata de reproducir una especie de torneo pero sin caballos y como lanzas usarán las espadas. Se colocan lo más alejadas que les permita el espacio escénico. Música de trombas y fanfarrias. Las dos se miran con las espadas extendidas y los escudos replegados cubriendo sus cuerpos. Habrá una señal musical que indicará el comienzo del torneo. Cuando se produce la señal, Leonor, espada en alto va hacia la Reina. Esta la recibe inmóvil mientras la espada de Leonor se posa inofensiva sobre el pecho de la Reina.)
- LEONOR** (Mirando fijamente a la Reina) ¡Voy por tu sangre, reina!
- LA REINA** (Dejando caer el escudo y la espada) Tú nunca derramarás mi sangre. Tú no quieres empuñar la espada, Leonor, soy yo la que quiere hacerlo.
- LEONOR** (También baja la espada e intenta burlarse) Ahora clamarás porque venga El Rey.
- LA REINA** O tú, Leonor, tú clamarás porque venga El Rey.
- LEONOR** (Despectiva) ¡No ignoras que no quiero reyes en mi tálamo! (Mirándola)... Ni reinas...
- LA REINA** (Irónica) ¿Quién quieres que ocupe tu tálamo? ¿Un toro?
- LEONOR** (Con tranquilidad) Dioses, solo dioses en mi tálamo, dioses asexuados, no hermafroditas, no ángeles, dioses y diosas, solamente diosas. (La Reina no puede soportar la mirada de Leonor y desvía los ojos, después marcha hasta el caballo de madera, lo monta y comienza a balancearse con la espada en alto mirando torcidamente a Leonor)

- LA REINA** ¡Santiago, hijo del trueno, adalid de las Españas, cabalga junto a tu reina para vencer a la “Natura”! (*Muy irónica*) No es suficiente que yo sea reina, tienes que hacerme diosa, para yacer en el tálamo de Leonor, de Leonor, la jodida morisca, la conversa del demonio.
- LEONOR** (*Deteniendo la mano de la Reina que empuña la espada y mirándola de fijamente*) De Leonor tu dama, tu doncella, tu caballera andante, tu Helena de Troya, la diosa Palas Atenea. (*Se miran fijamente unos instantes, después susurra*) Venga, reina, dime, ¿quién quieres ser?
- LA REINA** (*En el mismo trono*) ¿Lady Macbeth?
- LEONOR** No.
- LA REINA** ¿Isabel de Inglaterra?
- LEONOR** No
- LA REINA** ¿Putón berbenero? (*Grandes carcajadas*)
- LEONOR** (*La suelta con violencia*) Ríe, reina, mi reina, puedes reír todo lo que quieras.
- LA REINA** ¡Basta, jodida morisca! Me haces daño. No quiero escuchar tus historias de dioses y diosas en tu tálamo. No quiero hablar de surcos y fecundación. No quiero que seas Palas Atenea. No quiero... (*Con voz debil e infantil*) ¿Qué querías que fuese yo?
- LEONOR** (*Desde detrás del biombo con dulzura*) Tú, ¿quién quieres ser? (*Después de un tiempo y con mucha energía.*) ¡Oh señora del rey! Siéntese, ahora mismo la atiendo. (*Asoma la cabeza que luce una peluca muy bien peinada. La Reina está totalmente desconcertada*) Verá, es que hoy es un día de mucho apuro, es sábado y tenemos montones de gente. Y si a eso le añadimos que hay una cena de gala, ya se puede imaginar... Pero no se preocupe, tiene buena vez, faltaría más. Por cierto, ha venido la señora del duque y ha salido currísima. Le he hecho un moldeado muy fosquito y que al mismo tiempo era voluminoso; con reflejos cobrizos en las ondas de fuera y azules en las de dentro que le daban un toque moderno y al mismo tiempo exótico, misterioso, refulgente... En fin, ha salido de aquí hecha una lamina de muestrario, pero no crea, le ha quedado una cabeza muy sport y muy natural, ¡modernísima!, pero sin caer en las horteradas de los punkis. (*Le tiende una revista del corazón encima del biombo*) Pero lea, lea un poco. Viene un reportaje de Isabelita Preysler. ¡Oh, que mujer! Tan elegante como siempre, es una belleza tan exótica que mismamente parece una porcelana. (*La reina desconcertada no sabe*)

que hacer, por último se sienta en el caballo y se pone a leer la revista) Hay que ver todo lo que se habló de ella cuando lo del Boyer, pero a mí, ¿qué quiere que le diga?, no me pareció que fuese tan grave, al fin y al cabo, ¿No dejó a Julio Iglesias por el marques?, pues yo no le veo el crimen de que deje al marqués por el Boyer. *(Sale de detrás del biombo transformada en una peluquera de lujo. Armada de peines, secador, tijeras, y un peinador que coloca con diligencia alrededor del cuello de la Reina)* Lo que si pienso es que cada vez tiene peor gusto para los hombres. *(Cogiéndole los cabellos)* Están bastante ajados. ¡Puf! ¡tiene muchas canas! *(Suspira con resignación)* Hay que hacer un teñido, masaje, moldeado... mechas... en fin, mucho... mucho que hacer. *(Sigue trabajándole la cabeza con pinzas y mejunjes sin detener su perorata)* A mí la Presley me parece una mujer de pelo en pecho, ¡tiene un coraje!, porque... hay que tener valor para hacer todo lo que se le antoja sin preocuparse para nada de lo que pueda pensar la opinión pública. *(Cogiéndole uno de los muchos michelines que tiene la Reina)* ¡Señora del Rey, esta gordísima! Hay que cuidarse un poco. ¡Hmmm, cuanta grasa!, parece mentira en una mujer como usted, con el status que tiene y que no tenga voluntad para cuidarse y lucir la línea que tiene que lucir. Al fin y al cabo, es la mujer del Rey, la reina...

LA REINA *(Interrumpe la verborrea de Leonor y muy cabreada se arranca el peinador, tira la revista, engancha la peluca de Leonor y grita)* ¡Una mierda, Leonor, una mierda! ¡Entérate! ¡Una mierda! ¿Pero quién te crees que soy yo? A ver, di , di. Una reina no va a la peluquería. Una reina no se comporta como una vulgar ama de casa. Una reina es otra cosa. Una reina es... es...

LEONOR ¿El poder?

LA REINA Eso, el poder.

LEONOR Mujer, ¿no? *(La Reina echa a Leonor una mirada indefinible. La mirada se va llenando de cólera. Leonor le devuelve la mirada sin dejar traslucir ninguna emoción)*

LA REINA Aquí la lista eres tú. Yo no tengo sutileza. Yo esgrimo el poder por herencia. Y para seguir la tradición de las más rancias monarquías occidentales, mantengo a mi lado a una bufona muy resabida, sarcástica e irónica que va fabricando emociones para entretener, conducir y conseguir que su reina se vea a si misma como yo me estoy viendo ahora: yo soy una bufona marioneta. Mis muñecas, mis tobillos, mi tronco... toda yo está llena de hilos invisibles que tu manejas inteligentemente. Tú eres la reina. Yo soy la bufona. Yo soy una subnormal profunda. Tú eres la reina.

- LEONOR** Ni reina, ni bufona. Yo soy Leonor.
- LA REINA** ¡Ah! ¡Doña Leonor! ¿Piensas realmente que eres Leonor? ¿Piensas realmente que sabes y eres lo que quieres ser? No, pequeña intrigante. Tú estás jugando, haciendo un ejercicio que pretende ser imaginativo y no es más que una pequeña y taimada astucia para ejercer el poder soterrado de los validos. Aquellos que crecen a la sombra de los reyes.
- LEONOR** *(Dolorida y denotando un gran cansancio que contrasta con la excitación de la Reina, le habla con calma y tristeza)* Para ti la vida es una competición, ¿verdad?. Si hay ingenio, tú tienes que ser la más ingeniosa; si hay sapiencia, tú la que más sabe; si hay fortaleza, inteligencia, genialidad, poder, arte... Tú, siempre la que más, la protagonista exclusiva, la reina con valido.
- LA REINA** *(La Reina no responde, se sube al caballo y se balancea en silencio. Por un momento solo se escucha el "ñac... ñac" que produce el balancín del caballo. Leonor, se yergue y mira a la Reina que parece no estar allí y se va hacia el biombo donde comienza a desvestirse. Hay un largo silencio. Después habla la Reina)* Tú, Leonor, dime, ¿que querrías que fuese yo?
- LEONOR** *(Detiene su movimiento y contempla a la reina que sigue con la mirada perdida. Después, muy despacio se acerca a ella casi desnuda.. Se coloca tras la Reina y le coge la cabeza con ternura deteniendo el vaivén del balancín. Se escucha el solo de soprano y clavando los ojos en los ojos de ella dice:)* ¿Tú quién quieres ser? *(La besa en la boca. Sigue escuchándose el solo de soprano. La Reina, después de un tiempo deshace la caricia y se oculta tras el biombo. Hace una transformación rápida y aparece convertida en "Doña Lola", la regentadora de un burdel)*
- LA REINA** ¡Ay, hijita! Siento mucho que hayas tenido que esperar, pero no te esperaba hasta mañana. *(Le da la mano)* Soy Doña Lola, aunque mi nombre de guerra cuando estaba en activo era, María Cristina, ya sabes, era mucho más regio que Lola. *(Buscando con la vista)* ¿Y la maleta? ¿No la has traído?
- LEONOR** *(Divertida sigue el juego)* Pues... verá, como no sabía las costumbres de la casa, la he dejado en la consigna de la estación.
- LA REINA** ¿Mujer, a quien se le ocurre! Ven siéntate a mi lado y cuéntame.
- LEONOR** *(Sentándose junto a la Reina)* ¿Qué le cuente, qué?
- LA REINA** Un poco de tu currículum, mujer. Tú eres muy joven y sospecho que tu profesionalidad está basada en una formación muy diferente de la mía.

Yo soy esencialmente una puta de post-guerra, pero las nuevas generaciones incluso llegáis a ser universitarias.

LEONOR ¡Oh, no señora!, yo no he pasado del bachillerato.

LA REINA ¡Hay que ver! Pensar que yo me he quedado en aquello de... “el vino en un barco, de nombre extranjero, lo encontré en el puerto un anochecer...” Es que yo era artista, ¿sabes? En mi época a este oficio se llegaba, o bien porque te desgració algún sinvergüenza, o bien porque eras artista. Yo era artista.

LEONOR Pues en estos momentos a esta profesión se llega por causa del paro.

LA REINA Sí, hija, sí. El paro en esta profesión es terrible. ¡Claro, como ahora está el chollo de las relaciones íntimas sin casarse, pues no quedan muchos reprimidos!

LEONOR No señora, yo no hablaba del paro en esta profesión, sino del paro generalizado.

LA REINA ¡Ah!, ¿Quieres decir que te has hecho puta porque estabas en el paro? Pues menudo cobijo has ido a buscar. ¿Acaso no sabes que la libertad sexual está acabando con todas nosotras? Di tú que en esta casa tenemos una clientela fija que mal que bien nos permite ir tirando, que si no...

LEONOR Sí, ya sé, por eso me he animado a venir, porque en la ciudad en los últimos tiempos... ¡Puf!... ¡Na!...

LA REINA ¿Na?

LEONOR Ná.

LA REINA Y yo que pensé que las ciudades eran los baluartes del oficio.

LEONOR ¡Que va! Hay muchísima más oferta que demanda.

LA REINA Ya lo entiendo. Claro, como nuestro pan depende de los hombres y hoy en día los hombres tienen una tendencia generalizada a gustarse entre ellos, pues, aquí estamos, compuestas y sin pareja.

LEONOR En la sociedad de hoy también las mujeres podrían consumir nuestras habilidades, pero no parecen animadas...

LA REINA (*Persignándose alarmadísima*) ¡Mujer, dices cada cosa!

LEONOR Claro, ¿por que no?

LA REINA ¡Ay, no se que me parece!

LEONOR A nosotras nos da lo mismo. Somos ya unas perdidas, ¿no? Pues ya que estamos perdidas por los hombres, no sé porque no podemos seguir perdiéndonos por las mujeres. No ve como la iglesia ante la escasez de hombres ya está pensando en la posibilidad de ordenar mujeres sacerdote. ¿Pues entonces?

LA REINA ¿Ay, mi cielo! Yo no soy capaz de entender tu razonamiento. Soy muy antigua.

LEONOR Aunque fuese más moderna, tampoco lo entendería.

LA REINA ¿Que quieres decir?

LEONOR No es cuestión de entendimiento, sino de mentalidad.

LA REINA ¡Santiago nos asista! ¡Eres una puta feminista!

LEONOR ¡Claro que soy feminista!

LA REINA Cada vez lo entiendo menos, ¿eres feminista y te has metido a puta?

LEONOR Pues está muy claro, me he metido a puta porque tengo que hacer proselitismo entre las putas.

LA REINA ¡Bueno...! ¡Quita para allá!

LEONOR Doña Lola, es verdad. Como ya le he dicho, estaba en el paro, pero me di cuenta de que le gustaba mucho a los hombres y fue entonces cuando se me ocurrió la posibilidad de sacarle partido a ese gusto, por lo tanto, me planteé formalmente una doctrina ideológica de corte reivindicativo para transmitirla a mis camaradas de oficio.

LA REINA A fuerza de ser sincera, no veo en este oficio (*De carrerilla*) ninguna posibilidad de corte reivindicativo cara al feminismo. (*Transición*) Porque nosotras existimos por el placer que le producimos a los hombres, y nada más.

LEONOR ¡Ahí está! Pero tienen que pagar un dinero por ese placer.

LA REINA Sí, ¿y qué? No es más que una operación comercial: yo vendo gusto y ellos me lo compran, ¿donde está la reivindicación?

LEONOR En darle una lectura marxista en vez de una lectura capitalista.

LA REINA *(Rompiendo el juego se deshace de su disfraz con brusquedad y va por un cigarrillo y bebida) ¡Ya está bien, Leonor, comienza a aburrirme el juego!*

LEONOR Cada vez te entiendo menos. No sé que es lo que te ha molestado ahora. Y por favor, no sigas bebiendo.

LA REINA Me gusta.

LEONOR *(Acercándosele por la espalda)* ¿Ya no quieres ser la reina? ¿Ya no lo eres?

LA REINA ¡Dejémoslo! ¿Vale?

LEONOR ¿Que te pasa? ¿Te molesta seguir clamando por el rey?

LA REINA ¡Calla de una puñetera vez!

LEONOR Es eso, ¿verdad? Te molesta ser una reina sometida a la voluntad de un varón.

LA REINA Y a ti, ¿no te molesta estar sometida a la voluntad de una reina? *(Sale a cambiarse por un chandal)*

LEONOR *(Con burla)* Dime, mi reina, ¿quién quieres ser?

LA REINA *(Asomándose)* Y tú, ¿quién quieres ser? *(Termina de ponerse el chandal, mientras Leonor se sienta pensativa. Luego sale diciendo)* Venga, dímelo. *(Leonor no contesta)* Yo te diré quién quieres ser. *(Va hacia ella y la lleva tras el biombo para vestirla de Marilyn Monroe. El público no ve el cambio pero escucha a la Reina)* Tú quieres ser un mito eterno. Un mito adorado e inmortal. Un mito masculino de la generación del fracaso. *(La saca a escena y la pone ante un espejo que estaba cubierto por telas)* Venga, dítelo a ti misma: yo quiero ser Marilyn Monroe, yo soy Marilyn, vuestra Marilyn, la seductora, la sensual, la carnal, la que os despierta toda clase de apetitos, la mujer para usar y tirar, la mujer que se empacha una madrugada de barbitúricos y ofrenda su muerte de diosa para que la inmortalicen los chicos rebeldes del 68, los pobrecitos chicos de la represión franquista, los chicos, ellos. *(La Reina deja a Leonor delante del espejo y casi desaparece en las sombras de la escena. Luz sobre la figura que está delante de él. Se escucha una canción de Marilyn durante un tiempo, después desaparece muy despacio. Al tiempo que baja la música la Reina comienza a ser iluminada y la vemos bebiendo como siempre.)*

LEONOR *(Se acerca a la Reina y le habla con suavidad)* Yo no quiero ser Marilyn Monroe.

LA REINA *(Asiente con el gesto)*

LEONOR ¿Y tú? *(La reina levanta la cabeza y mira fijamente)* Venga, atrévete a ir al espejo y mirarte, y preguntarte. *(La Reina se pone ante el espejo mirándose a través del vaso que tiene en la mano. Leonor, está tras ella casi en penumbra.)* Venga, dite de una vez quién quieres ser, qué quieres ser, qué eres, venga, atrévete: eres la dulce compañera de los chicos del 68, la reprimida por el franquismo, pero sobre todo por tu sexo. ese sexo maldito que tiene que ser hermoso, apetitoso, no muy inteligente, sumiso, siempre cariñoso y dispuesto para cuando el libador quiera llenar el surco; y madre. Madre de los hijos del libador. Mírate bien, ¿que ves? Una mujer inteligente, pero sin identidad. Una impotente, incapaz de confesarse a sí misma lo que es. *(La Reina se vuelve hacia Leonor y lentamente bebe lo que le queda en el vaso)*

LA REINA *(Mirando fijamente a Leonor)* ¿Qué es lo que quieres que confiese, Leonor? ¿Que soy una fracasada? ¿Una impotente? ¿Qué vivo una vida que no quiero vivir? Bien, y después de eso, ¿qué? Nada ¿comprendes?, nada, porque tú eres Marilyn Monroe y ya estás muerta: Has muerto hace veinticinco años sin haberte contestado a la pregunta lo mismo que ahora. *(Va hacia ella en silencio y la estrangula. Se oye la canción de Marilyn Monroe. La Reina le arranca la peluca y le borra el carmín de los labios)* Los labios manchados, rojos, tan rojos... *(La luz va bajando al mismo tiempo que la música. Antes de hacerse el oscuro suena el teléfono. Vuelve la luz y la Reina saca el teléfono de debajo de unas telas y contesta)* ¿Sí? ¡Ah, hola! Sí, sí está aquí. Espera un momento. *(Le tiende el aparato a Leonor)* Tu marido.

LEONOR *(Levantándose)* ¿Como? Si me dijo que no llegaba hasta mañana. *(Se pone al teléfono y la Reina se tumba y sigue bebiendo)* ¡Hola, cariño! ¡Que sorpresa! No te esperaba hasta mañana. Sí, sí. No te preocupes, voy enseguida. *(Cuelga y va corriendo al biombo)* ¡Ay, cocha, tengo que irme! ¡Qué fastidio que nos estropeen el plan! Estoy muy jodida. Así que de quedar para mañana, nada. Cuando se marche de nuevo te llamo. ¡Cuidate mucho, amor! ¡Adiós, cocha! *(Besa a la Reina y sale. Esta sigue bebiendo)*

Oscuro. Telón.



teatro clásico, e hai dúas ou tres salas alternativas cun tipo de teatro alternativo tamén moi concreto. En Barcelona, en cambio, hai un teatro oficial e o resto son teatros independentes que funcionan con outro nivel de teatro. E a base xa te marca moito. Evidentemente, están un pouco a anos luz, ¿non?

BEATRIZ:

—E nós imos dun sitio a outro a ver se se nos pega un pouco dos dous. Un pouquiño de teatro clásico e ...

—Esta provocación da que estades a falar estaría relacionada tamén co feito de serdes un grupo de mulleres, o que pode ser xa de seu unha provocación, ou non pensastes en provocar por ser mulleres?

BEATRIZ:

—Non sei... ¡Home! Sete mulleres provocan, pero a nosa loita

está en que iso deixe de provocar, que chegue a ser a normalidade. O que ocorre é que, na miña opinión, aínda provoca que sexamos só mulleres as que estamos manexando toda esta argallada; pero non se buscou como provocación, buscouse como unha forma de traballar a gusto, que vai moi ben e na que non precisas nada máis.

ANA:

—É unha pena que, para moita xente, só o feito de ser un grupo de mulleres serva de provocación. Eu, cando me metín no grupo, non me metín por dicir: nunha das cousas que quero provocar é nisto senón que... amigas, irmás... que che apetece facer teatro e logo xa empezas a reivindicar. Sempre tes cousas de que queixarte, pero como persoa, non soamente como muller.

PALOMA:

Calquera tipo de teatro esperta sempre algo: indiferencia, choros, risas...

—De tódolos xeitos, penso que o que se sinta provocado polo feito de que sexamos un grupo de mulleres, ¡pois mira! Hai unha frase na nosa obra anterior que di: “Se pica rascámonos, se doe ollámonos”. Daquela, ben, pois se lles pica que sexamos todas tías pois que lles pique, ¿sabes? A provocación no noso caso, volvo ó concepto teatral, é co personaxe, e en que punto te removen a ti as cousas que se están dicindo alí. Nós xogamos moito coa cuarta parede, que é un concepto teatral, e que ven sendo dalgún xeito o que separa o espacio do escenario do patio de butacas. Intentamos romper, case constantemente, esa cuarta parede nas nosas obras. Os nosos personaxes son provocadores no senso de que, as

mulleres que nós representamos son bastante emotivas e moi humanas case que todas, porque, menos dous personaxes anecdoticamente masculinos, o resto dos

personaxes que fixemos son mulleres.

—Dise que o teatro de tódalas artes é a arte máis conservadora porque ten que vivir co público e se non hai público non hai teatro. ¿Vós sacrificades algo da vosa vea crítica para poder estar representando unha obra ou realmente sodes todo o críticas que queredes? Facedes un teatro de corte humorístico e cun punto de vista moi positivo, ¿é así porque queredes que sexa así ou, pola contra, agachádesvos un chisco tralo humor para evitar que a crítica sexa tan dura e tan cruel como podería ser nun teatro máis serio?

PALOMA:

—Eu coido que é así, quer dicir, somos así por natureza. Somos bastante paiaas na

nosa vida cotiá. Temos os nosos dramas pero interéсанos moitísimo o humor. Ademais, somos didácticas, intentamos ser didácticas, sen por iso renunciar á crítica. Agora, de serche sincera, isto é unha entrevista da compañía, pero eu son a que se sube ó escenario. Ti viches a obra de

**Atrevémonos a criticar a
democracia que, para nós, como
sistema, tal vez sexa o único que
actualmente poida darse.**

“Eclesiastic rap”, ben, pois a min hai certas escenas que me costan moito traballo aínda que as teña clarísimas, inventeinas, ou sexa que son mostras ¿non? Sen embargo hai veces que se no público estou vendo que hai un grupiño de xente que o está a levar mal, que ten mal rolo, que lles está danando a súa moral, a min si que me incomoda e, como atríz que coñece o “método” desde hai anos, podo xogar a dar unha intensidade a unha frase dependendo do sitio onde estea. Sinceramente case nunca o fago pero, como persoa que son, ás veces tiver os meus medos e baixei a intensidade nalgunha frase. Agora, o guión é o guión e as obras son as obras e esta están aí, ¿non?

BEATRIZ:

–Non rebaixamos o nivel de crítica aínda que, dependendo de se queremos ser máis ou menos didácticas, xogamos en función de a quen queremos levar esa crítica; pero a nivel de creación colectiva non rebaixamos senón que nos plantexamos se realmente con esa crítica nos van entender e cal é a mellor forma de que nos entendan.

PALOMA:

–Ti que viches os dous espectáculos sabes

que “Eclesiastic rap”, que é o primeiro, é bastante máis radical que o segundo, radical na estética, na estrutura do espectáculo porque “Merlín” tamén é moi radical no senso de que nos burlamos ata de nós mesmas, dos nosos obxectivos, da era de Acuario sobre o amor. Realmente riste de todo, pero si ten outra fórmula máis didáctica, quer dicir, non é tan salvaxe e de feito puidemos chegar a moita máis xente. O espectáculo infantil tamén é crítico. Amalia, que non está, si que deu cunha fórmula de conta contos de xeito que, sendo para nenas e nenos pequeniños, si que puidemos facer crítica moi interesante, mesmo ata sobre temas bíblicos ¿non é?, foi moi divertido. Talmente é que temos un aquel de protestonas por natureza.

ANA:

–Sobre o que dixo Paloma, non é que “Merlín” sexa menos crítico, é que “Eclesiastic rap” ten máis crítica socila ¿non si?. E, en cambio, en “Merlín” o que aparece é a xente, son case todos casos que a uns ou a outros lles pasaron ou lles van pasar, e chega máis; pero non por iso é menos forte. Claro que moita xente confunde a radicalidade; pensan que a cousa consiste en lle cuspir a alguén, cando se pode ser radical sen necesidade de cuspir. Iso é o que nós coidamos.

**O traballo colectivo tampouco hai
que confundilo con que toda a xente
fai todo.**

–**Falando das dúas obras, se cadra “Eclesiastic rap” é máis radical porque criticades institucións mentras que en “Variaciones” o que aparecen son per-**

sonaxes de tódolos días, máis humanos e máis concretos.

SUSANA:

–Evidentemente.

PALOMA:

–En “Ecclesiastic”, o que nos cargamos foi un pouco as estruturas, e ademais, vou ser un pouco ordinaria, en ningún momentos dis “Cago en deus” porque estás a utilizar todo o tempo palabras das súas propias cancións e preguntas do catecismo que toda España sabe, ¿entendes? Tivemos anécdotas de xente que nos dixo: “¡joder tías!, cantamos unha canción que levabamos vinte anos sen cantala”, referíndose por exemplo a “Te ofrecemos señor, a nosa xuventude”. O da relixión é algo moi moi fondo. E tamén todo o que dicías ti das institucións: o poder, o militar... e mesmo en “Ecclesiastic” atrevémonos a criticar a democracia que, para nós, como sistema, tal vez sexa o único que actualmente poida darse, pero tamén criticable ¡por suposto! e un pouco enganoso ¿non é? ¡Somos un chisco anarquistas!

SUSANA:

–Desde o meu punto de vista coído que hai unha cousa que se nota na liña do espectá-



culo e que é que, evidentemente, hai un respecto á xente. Daquela, se “Merlín” fala fundamentalmente do que é a xente, de persoas concretas, hai algo máis de respecto que evidentemente ante unha institución que ti non consideras que sexa válida porque leva moitos anos funcionando e ves que non é válida . O respecto cara á xente

Sempre tes cousas de que queixarte, pero como persoa non soamente como muller.

refléctese no guión e por iso a estética semella un chisco máis suave. Agora, se sabes afondar no que di o guión evidentemente é igual. Hai un respecto pero ata certo punto, ou sexa, hai xente á que evidentemente tampouco é posible respectar atendendo a determinados comportamentos ¿non é?, a determinadas actitudes.

PALOMA:

–Claro, nós o nazismo non o respectamos, nin ós nazis tampouco.

ANA:

–Nin ós racistas.

PALOMA:

–Nin ós racistas, tampouco.

ANA:

–E é que hai pouco tivemos un encontro...

PALOMA:

–En Eibar, nun festival en Eibar.

ANA:

–Marabilloso, un público marabilloso e tal... Era un Colexio Maior, había un grupo de Saharauis que debían estar facendo unha xira por España. Estabamos comendo cos técnicos do teatro e tivemos que lles preguntar se eran racistas porque nos teriamos levantado, ben, por educación, pero o ideal tería sido levantarnos e marchar. Si eran racistas. Con isto quero dicir que sem-

pre te atopas, na vida cotiá, onde menos o esperas, con cousas coma estas, contra as que tes que loitar... Seguindo coas dúas obras, ó non ser en canto á forma, tan radical, a de “Merlín” chegou máis ó público. Nós, desde “Las Monjas”, temos un pequeno público, pero con esta última obra, e polo feito de estar de forma continuada nun teatro, o Alfil, chegamos a moita máis xente. Pode gustarlles ou non, pero viñeron a nos ver. Sen embargo coa outra non foi así; a outra, á marxe de que se representa noutros tipo de sitios, non en teatros, non chega tanto á xente.

PALOMA:

–Non a puidemos vender tanto coma “Merlín”.

ANA:

–Ademas, preguntanos se esta é tan forte coma a de “Las Monjas”. O director do centro de Orcasita, o outro día, estaba un tanto preocupadiño por se a obra ía ser demasiado forte. Dixémoslle que non, que en canto á forma non era tan forte, aínda que hai moita xente que só se queda coa forma.

BEATRIZ:

–Pero, por exemplo, os textos de “Merlín”

¿Criticades ós homes?

¡Pois non!,

criticamos o malo dos homes

son bastante fortiños, tanto en canto á forma coma ó concepto; arroupados por unha estética máis brillante, por dicilo así, ou que entra mellor, pero os textos son duriños.

PALOMA:

–Pero o máis interesante é o que dixo Susana, que ó seren escenas onde aparecen

personaxes da vida cotiá, todas son mulleres que existen, pois tivemos un coidado esmerado con cada unha das palabras que dicimos. Na obra hai catorce personaxes e dous deles, as proveedoras, mantéñense. Unha delas, a que interpreto eu, é alcohólica. É moi doado facer un chiste cunha bébeda, ¿sabes?, pero non queriamos frivolizar con isto. Entón, falamos con xente que tiña este problema porque o que non queriamos era facer dano, ¿enténdesme? Con respecto ó tema da SIDA, que o tocamos moi pouquiño, tamén falamos con xente que é protadora desta enfermidade do S. XXI e pensan que o estamos a facer ben. De tal xeito, tivemos moito coidado coas cousas que dicimos porque realmente son persoas da vida cotiá. E todas mulleres ¡claro!

ANA:

–En canto ó de que sexamos todas mulleres, a obra vai de amor e nas historias de amor, que son a maioría, tocamos un pouco todas; home-muller, muller-muller... ben, home-home non. Cando hai un home polo medio, por exemplo no esquech do teléfono, representámolo con respecto porque tampouco é unha crítica ós homes; por iso, moitos fans nosos ou simplemente homes que veñen a ver a obra, non se sinten aludidos.

PALOMA:

–A primeira pregunta que nos fan, e que xa nola fixeron en Tele 5 hai ben de tempo: ¿criticades ós homes? ¡Pois non!, criticamos o malo dos homes. Polo feito de ser un tío non os imos despreciar, nin moitísimo menos. Hai homes maravillosos no mundo.

–A obra que estades a representar agora é “Merlín”, e dicides que trata sobre o amor. ¿Por que o amor? ¿Por que ele-

xistes a Merlín que, por certo, non aparece na obra? Utilizades dous personaxes que son as repartidoras de cervexa como elemento para iniciar a obra: ¿é isto un caso de teatro dentro do teatro e por que parece ser que o alcohol ten que ser o vehículo para entrar, por dicilo deste xeito, no que non é a realidade?

PALOMA:

—É que non é o alcohol, ¿eh? O alcohol non é o que nos fai entrar. Imos desvelar o segredo da obra. Suponse que vai sucederse no escenario un espectáculo de maxia; entón, elas son traballadoras que soben ó escenario por unha casualidade técnica. Alí, o armario máxico secués-tras, dalgún xeito, e é o que as vai introducir nas escenas e vai facer que se desenvolvan distintos personaxes. Desde a terapeuta

ata o Carmelo que é un transformista, teñen algo en común con Mamen e Pepa, que son as proveedoras. O que sucede logo é unha evolución persoal e sobre todo unha evolución da súa relación. Aínda que nas escenas falamos do que sería a fantasía, tamén falamos do amor porque ó querer falar na nosa obra de algo máis íntimo... ós tres días de encontro intensivo nun chalé de Valencia xurdiu o amor; é como unha necesidade tan básica das persoas que por ese motivo falamos de amor. Pero se te decatás, o que salvamos por enriba de todo é a relación persoal que teñen elas, que é de amizade. Nós cremos que actualmente a



necesidade está na solidariedade e a amizade é unha fórmula de solidariedade. Elas dúas evolucionan para arranaxen problemas que teñen entre ámbalas dúas. Daquela, falamos do amor pero salvamos por enriba de todo a amizade, coma unha pequena solución para tódalas angustias que temos hoxe en día.

SUSANA:

—E non é unha pequena solución, é unha grande solución. Isto é o que plantexamos.

Ademais, os lindes entre a amizade e o amor ás veces son moi difíciles de fixar... é coma unha corda frouxa, ¿non é? En moitas ocasións soamente o diferencia a sexualidade. Preguntáronos se as dúas están enrolladas. Non están enrolladas. O tema é que hai relacións de amizade tan fondas que son difíciles de diferenciar dunha relación de parella.

PALOMA:

—Pero, así e todo, interé-sannos as relacións de

parella, interé-sannos a sexualidade... somos persoas, ¿non si? O que pasa é que como sentimento dalgunha forma máis universal cremos na solidariedade, e a amizade é un xeito de desenvolvermos a solidariedade entre a xente que se coñece.

—O principio, cando aparecen en escena, hai unha loita entre elas acerca de se entran ou non no armario, e hai unha decisión por parte de Mamen, o personaxe que interpreta Paloma, por ser o que entra. A esa loita, entre o que dalgún xeito é a realidade e a fantasía, é ó que me refería antes.

PALOMA:

—O primeiro personaxe ó que secuestra o armario, de tódolos xeitos, é a ela.

BEATRIZ:

—A min secuéstreme o armario. Temos unha pelea pero non por entrar ou saír senón simplemente por irnos, por baixarmos do escenario e seguir co noso traballo. Nesa pelexa a min trágame o armario, pero nós non sabemos que ese armario é máxico. O que pasa é que como a nivel teatral hai que xustificar por que ela non se sorprende, a razón é que ela vai bébeda.

Coido que cómpre ser moi
intelixentes para meterse en
televisión e non perder a túa...
non sei, a túa identidade.

PALOMA:

—Eu digo: “Seguro que nos meteron algo no outro garito”.

SUSANA:

—Pero que non é porque vaia bébeda, eh. A xustificación...

ANA:

—Tamén polo carácter de cada unha.

SUSANA:

—A xustificación de que o personaxe entre no armario non é porque vaia bébedo, esa é unha condición súa igual que ten outros rasgos de carácter. O tema é que na vida hai persoas máis arriscadas e persoas menos arriscadas; persoas que se xogan máis cando fan algo e outras que se xogan menos, ¿non é? É a frase que hai ó final: “se queres xogar tes que arriscar. Evidentemente, aí está o contrapunto, que é o que se buscaba, entre os dous personaxes: un que é máis recatado, que necesita un piar de seguridade e que non quere des-

tacar moito en nada para que non o ataquen demasiado, e outro que decide entrar máis na situación.

PALOMA:

—E a obra remata dicindo que “a maxia está en ti”. Nós utilizamos o armario para dar a nosa frasecita final, a nosa esperanza persoal que é a que a maxia está nun mesmo, nunha mesma neste caso. O final, o armario volve a quedar apagado e aparentemente alí non pasou nada, suponse que só nos pasou a nós.

SUSANA:

—E Merlín aparece e non aparece. Merlín é un pouco coma o grande deus da maxia. Daquela non aparece fisicamente, mais a idea era que aparecese, aínda que non de forma física, durante todo o espectáculo.

—Nesa referencia á maxia.

PALOMA:

—Efectivamente. Utilizamos a Merlín, á parte de por ser o deus da maxia, porque é alguén a quen coñece toda a xente. Pensamos en Morgana, pero Morgana non é moi coñecida. Daquela dixemos ¡Merlín!,... e “Merlín tamén sufriu de amores”.

O que salvamos por enriba de todo
é a relación persoal que teñen elas,
que é de amizade.

—Sempre facedes moito fincapé en que o voso traballo é colectivo, desde que xorde a primeira idea ata que desmontades o espectáculo. Así e todo, no escenario só hai dúas actrices. ¿Como elaborades os vosos espectáculos? ¿A que chamades traballo colectivo? ¿Plantexástedesvos

algunha vez que as que non subides ó escenario puiderades subir? Se é un traballo realmente colectivo en tódolos puntos, ¿"Mujercitas" será case ó cen por cen das vosas vidas?

PALOMA:

—Moi, moi inxeñosamente dito, efectivamente.

ANA:

—Eu vou falar das actuacións: daquela si que nos planteamos que todas facemos de todo, montaxe e desmontaxe; por iso, ó final saímos todas a saudar.

PALOMA:

—Cousa que non fai case que ningunha compañía.

ANA:

—O que acontece é que á hora de actuar cada quen ten a súa especialidade.

PALOMA:

—O traballo colectivo xorde desde o momento en que, por exemplo, non hai un guión previo nin unha escenografía antes que nada senón que todo vai medrando á vez. Adoitamos comezar a traballar reuníndonos. Vemos os temas dos que queremos falar e falamos moito; é moi intenso. E eu, que non teño nin idea de luces, con todo, apunto que me encantaría levar un panorama, que me enterei de que se chama así, e que me gustaría xogar con esas sombras. A escenógrafa, nun momento dado, di que lle gustaría probar o aluminio na próxima obra, ¿non é? E logo, imos medrando entre todas, pero medrando mesmo á hora de decidirmos que personaxes queremos traballar, que tipo de escenas, que tipo de

escenas de amor, que relacións. Logo, non hai dúbida de que o traballo xa se vai especializando. Daquela, se Beatriz e mais eu levamos catorce anos facendo cursos de teatro, saberemos máis de traballo actoral

que, por exemplo, Isa, que non fixo teatro na súa vida e que se interesou máis polo tema da produción.

SUSANA:

—O traballo colectivo tampouco hai que confundilo con que toda a xente fai de todo porque todo non o podes saber e quedaste

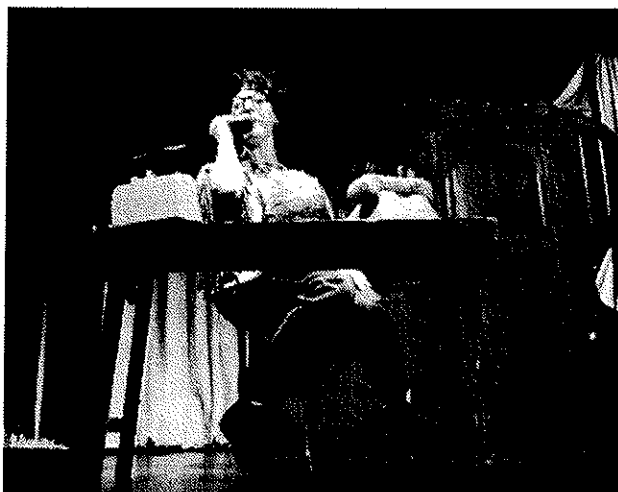
no de "aprendiz de todo e mestre de nada". O que pasa é que hai certa confusión na xente cando falas de traballo colectivo. O traballo inicial, o núcleo do que se parte, e ata case o final, é un traballo entre todas. Logo, na recta final, cada quen ten a súa tarefa e cada quen especialízase cada vez máis.

ANA:

—En concreto, o día que temos actuación vimos todas aínda que ás veces non se pode porque hai outros traballos. Todas descargamos, montamos e cargamos. É algo que queremos facer para participarmos todas. Durante a representación, eu encárgome do armario; pois o outro día monteino con Beatriz... para as actrices, cando están a traballar, tamén é unha forma máis de coñecer como se desenvolve a acción, é un xeito de estar dentro.

BEATRIZ:

—E, en fin, o que comentabas dese intercambio ocorre en grupos como Comediants, onde hai anos o primeiro



actor era o técnico de iluminación, ¡houbo un intercambio total!, a min encantárame tender a iso.

PALOMA:

—A iso tendemos.

BEATRIZ:

—Nós apostamos sempre por tiralas ó escenario.

ANA:

—O que pasa é que o resto somos todo o contrario, saímos moi cortadas, moi cortadas, ¿non si?

BEATRIZ:

—É ben certo que ese intercambio é ó que se tende, a que algunha vez elas queiran participar como actrices. E nós imos facendo os nosos posibles dentro do campo da técnica, imos aprendendo o de acá e o de acolá. Agora, ¡veremos a ver se as sacamos!

A nosa esperanza persoal, que é a que a maxia está nun mesmo, nunha mesma neste caso.

ANA:

—A hora do traballo colectivo, unha cousa moi importante é que non hai directora. Moitas veces preguntannos se non temos unha dirección.

PALOMA:

—Non, non hai dirección. E isto supón moitos problemas.

ANA:

—Pero á vez tamén supón unha participación de todas.

PALOMA:

—Esa é unha fórmula pola que optamos porque é moito máis cómodo en teatro ter dirección. É comodísimo. Daquela, o que ten que haber é un grande traballo de res-

pecto, de fiarte moito da outra persoa. Se eu non acabo de ver a necesidade de certo elemento utilitario, se me convencen tereino que cre... se fose a directora, se cadra, decidía que o fixese outro.

—Falando do traballo colectivo, ¿iso supón que rexeitades o teatro baseado no texto agora que hai, dentro do teatro, unha reivindicación do autor teatral?

PALOMA:

—Para nada supón un rexeitamento.

—Quero dicir que se o rexeitades no voso método de traballo.

PALOMA:

—De momento é que ó sermos tantas e ó tratarse dun traballo en que realmente queres dicir as túas cousas, non nos plantexamos traballar textos de autor ou autora, pero non o rexeitamos en absoluto. Mesmo agora temos unha oportunidade de o facer, o que pasa é que é un pouco complicada. Traduciuse ó castelán unha obra de teatro de Jane Bowles, a esposa de Paul Bowles. Esta muller fixo unha obra de teatro bastante surrealista e moi complicada que non estaba traducida ó castelán. Un coñecido noso traduciuuna e quere que a montemos, pero é bastante complicado. Eu comprendo que hai unha corrente de reivindicación do autor ou a autora teatral porque ¡está a haber tanta porquería!

—É a opción que vós empregastes ou que estades a empregar neste momento de traballo, pero non descartades o teatro de autor.

PALOMA:

—Non o descartamos, non.

—Lendo os vosos currículos hai dous datos básicos importantes: a cidade de

Madrid, aínda que relacionada con Barcelona, e maila vosa formación, as dúas actrices vos coñecestes no voso proceso de formación actoral, e a técnicas no Centro de Tecnoloxía do Espectáculo. ¿Non é?

PALOMA:

—É... e non é así exactamente. Unha das técnicas e unha das actrices xa se coñecían, tiñan unha relación persoal de amizade. Outra das técnicas é a miña irmá. Daquela o que acontece é que somos irmás, amigas... realmente hai unha relación persoal interesante entre nós. Ben, tamén ten as súas cousas negativas, pero na balanza gañan as positivas. Eu coido que saímos adiante porque hai un interese persoal porque senón... levar tres anos funcionando sen gañar un peso... En fin, agora comezamos a gañar algo, pero isto non é unha empresa da que nos poderíamos alimentar, e se non tes unha boa relación persoal entre a xente, afúndeste.

—¿A finalidade que perseguides é poder vivir do teatro?

PALOMA:

—¡Carallo!, encantaríanos. Así é, gustaríanos vivir do teatro porque o que non podemos facer é seguir traballando en dúas cousas. No grupo hai dúas profesoras, unha pinchadiscos, unha xefa de prensa... ¡eu non sei o tempo que poderemos manternos así! Ou sexa, que as túas vacacións son para montar a obra nova, é un curre que te cagas, un currazo. Gustaríanos vivir do teatro; agora ben, somos moi realistas proque vivimos en Madrid e Madrid e unha xungla. Auí o da seguridade de vida non existe. Tamén temos unha forma de pensar decente, que nin en xubilacións, nin en cousas desas porque se nos dese por aí... desde logo que o deixabamos mañá



mesmo. A parte económica no teatro é un desastre, os grupos funcionan porque teñen subvención. Actualmente non se pode manter unha compañía soamente con actuacións; a maioría das compañías funcionan por subvención, con diñeiro público ou privado, porque con actuacións non te mantés. Nestes momentos o diñeiro está na televisión e a nós a televisión non nos convence. Xa nos ofreceron varios programas de televisión e a verdade é que tivemos a sorte de poder escorrer o vulto porque é perigosísima.

—Cando dis perigosísima, ¿a que te refires?

PALOMA:

—Mira, penso que por moito que o traballes, mesmo no contrato ou cos guionistas, non podes facer o que ti queres. ¿Lébraste daquilo de que falabas antes de ceder? Ben, pois é que na televisión non se trata de ceder, na televisións débese tratar de que che digan que hai que facer e logo... ¡é que hai programas...! Se ti tes un grupo cunha liña feminista, cunha liña un pouco clara a nivel das súas reivindicacións, e te metes en programas onde hai

unha serie de... Tamén é outro medio de chegar a moita xente, pero é que de momento non nos sentimos maduras como para nos meter nese monstro e que non nos coma. Coido que cómpre se moi intelixentes para meterse en televisión e non perder a túa... non sei, a túa identidade.

–¿Considerades que por serdes un grupo de mulleres sufristes discriminación, a favor ou en contra, ou non?

PALOMA:

–Coido que nós, ó sermos sete e telo tan claro, tivemos a sorte de non sufrirmos discriminación nas nosas carnes..., pero porque somos fortes, ¿entendes?, pero poderíamola ter sufrido perfectamente. Agora, se a discriminación a entendemos como risiñas, comentarios, insultos... daquela si.

–Discriminación refírome á hora de traballar, que vos negasen un contrato ou, pola contra, que volo ofrecesen por serdes un grupo de mulleres.

PALOMA:

–Ben, é moi curioso... precisamente a favor, con isto do 8 de marzo, caste tódolos teatros da rede de teatros da Comunidade de Madrid nos contrataron. Tivemos a sorte de termos moitas máis actuacións que moitas outras compañías, pero todas en marzo, polo 8 de marzo. Isto, por unha banda, está ben, pero por outra dis, ¡cando chegue maio!

ANA:

–Discriminación en canto ó grupo enteiro pois se cadra non, pero si na parte técnica. Abofé que é certo que te ven co martelo e... a min téñenme quitado o martelo da man para cravar o mue propio cravo no armario. Moitas veces dis: “vale, non me vou pór a discutir”, pero outras veces falo: “mira, déixao porque o fago eu, porque,

ademais, eu fixen isto, nós fixemos este armario”. E a Susana, na parte das luces, pásalle igual... ó vela subida nas escaleiras... En ocasións non che sacan o martelo da man porque se cortan, tanto homes coma mulleres. Susana e máis eu traballamos de maquinistas no teatro Alfil, é xente máis xove e téñeno moi claro, alí non había problema ningún. Sen embargo, no María Guerrero, teatro clásico, xente clásica... así si que houbo risiñas... No María Guerrero estivemos coa Escola de Teatro e dá a casualidade de que na clase de escenografía había un rapaz e o resto eramos rapazas; e digo o curioso porque non houbera máis rapaces, non porque houbera menos rapazas... Ben, pois houbo problemas á hora de subirse ó peine. Ademais, a parte técnica nos teatros é un traballo de familia, hérdase; aínda que agora a cousa vai cambiando. Aí si que houbo discriminación.

PALOMA:

–Un par de empresas, ó final do curso de luces, chamaron por teléfono á Escola de Tecnoloxía pedindo cinco técnicos de luces para uns concertos que un grupo de música ía daqr por toda España, pero querían cinco homes. E isto foi no ano 1993.

ANA:

–E había en luces no mesmo número de rapaces que de rapazas. O bo disto é que os que estamos a traballar na parte técnica, tanto rapaces como rapazas, como traballamos á par, todo está moito máis aberto. Pero, á hora de buscar outros traballos, eu imaxino que, en moitos, non nos colleron por sermos mulleres; na parte técnica, refírome.

PALOMA:

–En canto ó propio grupo, a verdade é que de momento non; as risiñas, si.

DE COMO RAFAEL DIESTE E MANUEL LOUREN- ZO DERON VIDA E VOZ A DONCELA GUERREIRA DOS ROMANCES HISPÁNICOS

1. INTRODUCCIÓN

Nombrar las farsas de Rafael Dieste es nombrar el Teatro Guiñol de las Misiones Pedagógicas, como nombrar a Federico García Lorca es nombrar a La Barraca, o como nombrar a Rafael Alberti es nombrar al guiñol revolucionario de "La Tarumba".

Lo decisivo es que la literatura dramática de los tres está ligada a la práctica teatral, a una experiencia directa frente a un público popular (Manuel Aznar Soler, M., *Prólogo a Rafael Dieste: Teatro*, I², Edit. Laia, Barcelona, 1981, p. 39)



Non é o noso propósito estudar a actividade dramática de Dieste, senón centrámonos só nunha pequena peza que cremos foi obliterada polos estudiosos, e que ofrece singulares e interesantes perspectivas para o estudo e introducción do texto dramático, e mesmo do texto espectacular, na aula.

Dividiremos o noso estudio en dúas par-

tes nas que imos asumir o concepto de adaptación na dobre vertente de dramatización ou transmodalización desde un hipotexto (aquí un coñecidísimo romance hispánico) e na consideración de que é adaptación toda tradución dramática, deixando xa agora á parte o valor creativo implícito

en toda tradución literaria, aspecto este do que xa noutras ocasións nos temos ocupado.

Seguimos a publicación de *A doncela guerreira* nos "Cadernos da Escola Dramática Galega", e, de certo, estamos agora diante un magnífico texto, unha tradución antolóxica canto ao coidado da lingua nesa pretendida expresión

arcaica que, desde o texto castelán se proxecta para o galego contribuíndo a potenciar ese carácter de teatro mítico no que a peza se inscribe.

Esta versión galega foi, sabemos, revisada e considerada polo propio Dieste. Mercé a Manuel Lourenzo obra hoxe no noso poder a tradución primitiva, da que



noutra ocasión nos ocuparemos, á espera tamén de complementar este estudo con novos enfoques como o do traballo de encenación que sabemos levará a cabo en breve Manuel Lourenzo nuns cursos de dramática e de realización de textos teatrais. Sirvan, polo tanto, estas breves notas como anticipo e anuncio deses novos traballos que, sen dúbida, complementarán estas notas de hoxe, esta presentación requirida por Antón Lamapereira para un monográfico sobre a muller e o Teatro.

2. A TRASMODALIZACIÓN COMO ADAPTACIÓN.

2.1.- UN ROMANCE HISPANICO COMO HIPO-TEXTO.

Referímonos, agora, á transmodalización ou transposición genettiana, ou se prefire “dramatización” como translación dun texto desde un “xénero” a outro, feito xa patente no teatro galego de Dieste concretamente en *O drama do cabalo de xadrez*³

que, como se sabe, remite a un dos relatos de *Dos arquivos do trasno*⁴.

Mais se con *O drama do cabalo de xadrez* estamos diante o desenvolvemento dun texto dramático desde un texto narrativo, aquí precisamente da propia autoría (sería un caso de autotextualidade), non ocorre o mesmo con *La doncella guerrera* que nos remite ao famoso romance recollido e estudado por autores como Menéndez Pidal⁵, Dámaso Alonso⁶, José María de Cossío⁷ ou Américo Castro⁸, un romance que nos chegou a moitos a través daquela canción de corda que, eliminando a cita das guerras con Aragón, nos describe a “desgracia” dun “sevillano de Sevilla” que tivera sete fillas e ningún varón⁹.

Co texto de *La doncella guerrera* estamos perante a incorporación do folclore á literatura dramática, incorporación que, se ben en ocasións fica limitado á mera introducción e inserción de textos, merece agora maior atención canto a que supón desenvolvemento, transposición intermodal, desde o romance para o texto prima-

Co texto de *La doncella guerrera* estamos perante incorporación do folclore á literatura dramática.

rio, diálogo dramático, ata certo punto próximo a aquel, ao hipotexto, habida conta xa do carácter espectacular do “labor” xogaresco.

Dieste, polo tanto, bota man do romanceliro hispánico, ou mellor español, dado que este romance, contra o que ten dito Teófilo Braga (corrixido, por certo, por Almeida Garret)¹⁰ é de orixe castelá, malia a súa

popularización no país veciño. Así, pois, Dieste partiu dun romance hispánico de ampla difusión, como dixemos, un desenvolvemento hipertextual común a moitos dos textos de autores clásicos, desde Juan de la Cueva, utilización de textos de literatura tradicional que, por certo, na súa proliferación, provocou a parodia romanceril do *Entremés de los romances*, un centón contra aquela "romancemanía" á que tal vez remita a presenza dos ideais heroico-cabaleirescos da tradición medieval no Teatro¹¹.

2.2.- UN PROXECTO DE REPRESENTACION PARA O TEATRO GUIÑOL. A CONSTRUCCION DRAMATICA.

Aqueles que exercemos de docentes, profesores de Literatura que practicamos a creación dramática na aula, sabemos do fracaso de moitas dramatizacións pola inconsistencia do texto resultante ao que non somos capaces de dotar dun sólido eixo dramático, limitandonos á mera sucesión de escenas sen continuidade e sen unha gradual articulación e progresión. Non é este o caso de Rafael Dieste que consegue dar voz a doncela guerreira, solucionando, con grande maestría, o proceso de transmodalización, ese diluirse a fronteira do épico para o dramático, ese

agacharse o "recitador" concedendo a palabra, delegando a súa voz para as voces das personaxes, aos que, logo, o autor non deixa de man mercé a creación dun actor que asuma esa voz épica que se esvaiu, un "Xograr", recitador, tras do que se esconde o narrador.

Esta figura de xograr coa que o dramático mantén ese carácter épico que enriquecerá o texto potenciando o seu carácter mítico-lexendario merece ser salientado, porque mercé esa figura Dieste abre diante o espectador un *mise en abyme*. Eis o teatro dentro do teatro que vai aparecer noutras pezas de Dieste e que nos leva, como se suporá, nese atravesar os límites do texto primeiro para o segundo, nese ir ao outro lado do espello, ao dificultoso establemente do estatuto desa personaxe/actor/carácter que atravesa, traspasa desde o espacio escenográfico para o espacio escénico ou taboado, ese xograr que con-

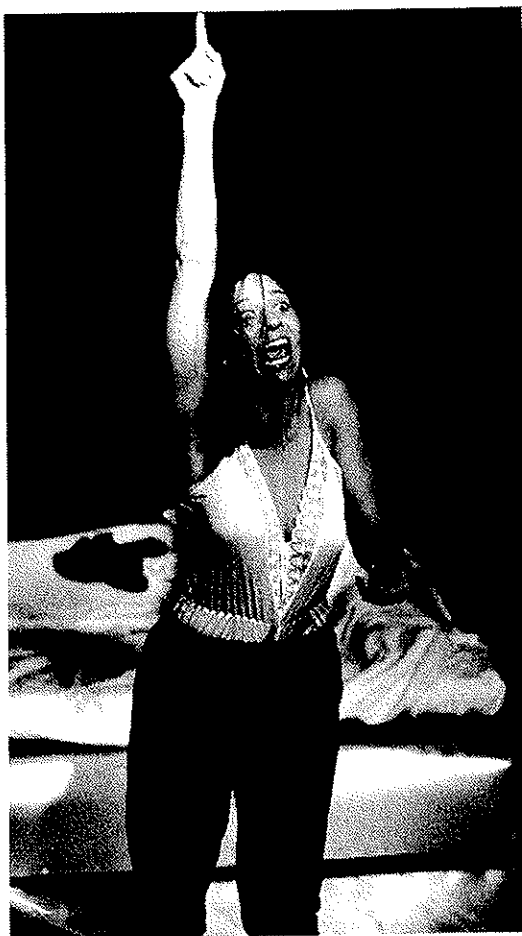


figura o *Intermedio* á peza cun texto primario digno da mellor xograría, para a que a personaxe solicita a xenerosidade do público espectador.

Indubitabelmente Dieste é un magnífico *Dramatiker*, un destacado escritor dramático en canto á encenación, en canto a desenvolver o aspecto espectacular dun texto, aquí un texto para aquel inesqueci-

ble Teatro Guiñol.

2.3.- *A doncela guerreira*, carácter

Nada "orixinal" canto á figura feminina. De sobra é coñecida a presenza da muller vestida de home na dramaturxia hispánica de que nos fala, por exemplo, Pilar Bravo Villasante¹², ou no drama shakesperiano que, entre outros, destacaba Rivas Cherif¹³, ou, mesmo, en canto á presenza da muller naquela tan "libertina" *Commedia dell'Arte* que, mesmo, permitiu a subida da muller/actriz ao palco escénico evitando así á vez ese favorecer que só os homes fosen actores, un feito que á súa vez potenciaba a creación de asuntos e "argumentos" de travestismo para o cal se caía nas máis peregrinas e forzadas situacións.

Con *La doncella guerrera* estamos coa xa clásica muller vestida de home, agora coa muller-soldado, mais non coa amazona ou valkyria, a "muller viril", o mito que o propio Brunel no seu "Dictionaire"¹⁴, censura por polémico, vulgar e equívoco. Muller/guerreira, polo tanto, mais tampouco estamos coa famosa monxa alférez hispánica, Catalina Erauso, tan denotada no seu "desagradable androginismo" por Américo Castro¹⁵. Estamos cunha figura feminina mítica que atravesa o tempo co seu disfraz de guerreira, un disfraz que encobre formas femininas e afeccións ás que o romance na súa versión máis coñecida (por exemplo a que dá Dámaso Alonso) todo o máis incorpora a roca de fiar. Esta é a ver-

sión que segue Dieste, e a versión que coñecía Manuel Bartolomé Cossío, sorprendido polo labor de Dieste, incapaz de delimitar o que era "voz do pobo" de labor creativo autorial, segundo nos ten confesado Eugenio Otero Urtaza¹⁶. Sen embargo fixémonos en que falamos de Manuel Bartolomé e non de José María de Cossío que estudiou, como dixemos, outras versións do romance, unha cántabra, na cal se

vai situar á doncela fronte a outros moitos instrumentos do vello labor do fogar asignado á muller, e unha doncela da Montaña santanderina que, curiosamente, vive en intimidade co fillo do Rei ("juntos comen, juntos beben, / y duermen en un colchón").

Só a roca de fiar é instrumento que acompaña a iconografía desta doncela de Dieste, pero fose por fidelidade ao texto máis popu-

larizado, fose por decisión particular, Dieste non cae, desde logo, en didactismos de "formación feminina" que serían do gusto de amplos sectores da sociedade naquela época da encenación da versión castelá (1933 e 1936), e máis aínda na posterior que aínda a algunha de nós ben lembramos.

Nada, pois, do "instruír deleitando". En *La doncella guerrera* hai ausencia total de propósitos espúreos ao pracer do espectáculo teatral, aquela ledicia que, cremos, debe presidir toda lectura dun texto literario, mesmo o texto dramático, o máis "abrumado" con "responsabilidades",

Indubitabelmente Dieste
 é un magnífico
 "Dramatiker", un destacado
 escritor dramático canto á
 encenación, canto a
 desenvolver o aspecto
 espectacular dun texto,
 aquí un texto para
 aquel inesquecível
 Teatro Guiñol.



A Fiestra Valdeira, C.D.G.

sobre todo en literaturas que, como a galega, durante moito tempo tivo en manter, todo o agachado que se queira en “culturalismo”, a defensa dunha lingua minorizada.

3. A TRADUCCIÓN COMO ADAPTACIÓN: DOUS CO-TEXTOS.

Pode ser interesante enfocar o estudo desta peza dentro dos parámetros da Literatura Comparada e confrontarmos versións e textos épicos a fin de complementar un *corpus* no que non vai poder obviarse esa traducción que publicaron os *Cadernos*.

Falamos xa da traducción como transposición, como anticipamos, na liña de Gerard Genette. Outros estudiosos falan de “co-texto”, polo tanto “co-autoría”, e os

expertos en traducción dramática saben ben que ao traducir teatro o que se realiza é unha actividade eminentemente dramática, e que iso require que o labor sexa asumido preferentemente por homes de Teatro ben informados do que é o Feito Teatral.

É certo que nos movemos nos parámetros do texto dramático como texto literario.

Xa noutras ocasións temos falado da arte traductora de Manuel Lourenzo, en concreto coa *Clitemnestre ou le crime de Feux*, de Marguerite Yourcenar¹⁷. Agora, unha

vez máis, sexa considerando a "versión" dos *Cadernos*, sexa no orixinal que o autor nos remitiu, debemos recoñecer que Lourenzo realiza unha magnífica "creación", o resultado é un estupendo texto no que non só se mantén ese carácter mítico-lendario, arcaico e cabaleiresco do texto castelán, senón que mesmo se potencia e estimula aínda máis coa utilización dunha

Literaturas que, como a galega, durante muito tempo tivo que manter, todo o agachado que se queira en "culturalismo", a defensa dunha lingua minorizada

lingua extremadamente coidada e dosificada no arcaísmo, sen por iso deturpar un texto de cara a falsas formas léxicas ou sintácticas que o prexudicarian tanto desde punto de vista filolóxico, nunha lectura individual, como na encenación, é dicir na realización espectacular para a que, cremos, o texto é realmente idóneo.

Estes días estrease a representación de *A fiestra valdeira*, o feito serviu para que nos fixásemos nesta vella peciña. Solicitamos a súa volta a escena para podermos corroborar as nosas opinións, e dicimos "volta" pois mercé á tese de doutorado de Rabuñal Corgo, lida a semana pasada na Universidade de Santiago, podemos informarnos de que o texto galego xa fora representado.

É certo que nos movemos nos parámetros

do texto dramático como texto literario, mais iso obedece á nosa formación, todo o limitada que se queira. Como dixemos, sabemos das aulas que Manuel Lourenzo dictará sobre esta peza como texto espectacular. A espera de que publique o seu traballo, fiquen estas nosas notas como chamada de atención polo labor dun dos máis destacados *Dramaturg* a quen debemos que na Literatura Galega poidamos hoxe incorporar a figura dun home da talla artística, intelectual e humana de Rafael Dieste.

¹ Nº. 19, Xullo, 1981.

² *Rafael Dieste. Teatro*, vol. II, Edit. Laia, Barcelona, 1981, pp. 167 ss.

³ *Cuadernos da Escola Dramática Galega*, nº. 31, Outubro, 1982.

⁴ Galaxia, Vigo, 1973.

⁵ *Flor nueva de romances viejos*, Espasa Calpe, Austral, 1967, pp. 179-182.

⁶ *Cancionero y romancero español*, Salvat Ed., Madrid, 1969, pp. 198-201.

⁷ *Notas al romancero: Carácter populares de la feminidad en La doncella guerrera*, Escorial, 6, 1942, pp. 413-423.

⁸ *Romance de la mujer que fué a la guerra*, in *Lengua, enseñanza y literatura (Esbozos)*, Victoriano Suárez, Madrid, 1924, pp. 259-280.

⁹ Unha variante de interese aparece no volume de A. Pelegrín, *Poesía española para niños*, Taurus, Madrid, 1984, pp. 171, 172. Temos recollido outras variantes, unha delas, a coñecida por nós e popular enter as xentes de Lugo, foi obxecto por parte desta alumna dun destacado estudo de aplicación da literatura comparada nas aulas de EXB.

¹⁰ Cfr. A. Castro, opus cit., p. 270.

¹¹ Cfr. F. E. Porrata, *Incorporación del romancero a la temática de la comedia española*, Playor, Madrid, 1973.

¹² *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI, XVII)*, Madrid, 1955.

¹³ *Como hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Pre-textos, Valencia, 1991, p.165.

¹⁴ *Dictionnaire des mythes littéraires*, Ed. du Rocher, 1988, s.v. "Femmes viriles".

¹⁵ Ous cit., p. 267.

¹⁶ Vid. deste investigador o volume *Las misiones pedagógicas, una experiencias de educación popular*, Castro, A Coruña, 1982.

¹⁷ Traducción e Criación, *Actas III Simposio Inetrnacional. Didáctica de Lenguas y Culturas*, Universidade de A Coruña, 1993, 273-278

NOTAS SOBRE A MULLER EN EURÍPIDES

Maribel Álvarez Ilarri

É xeralmente aceptado que Eurípides foi o símbolo e a encarnación da crise da época clásica ateniense. Reflexa, nas súas obras, un balance persoal sobre o mundo que lle tocou vivir e neste sentido chámasele “o filósofo do teatro”.

Aínda que Eurípides toma os asuntos das súas traxedias de antigas lendas heroicas, os seus personaxes non conservan máis que o nome dos heroes homéricos. Son homes e mulleres do común reflexo da vida cotiá, que manifestan os seus sentimentos individuais.

Se Sófocles deseñaba os seus personaxes tal e como “deben ser”, Eurípides dinos “como son”.

A maioría dos protagonistas das súas obras son mulleres: Medea, Eléctra, Hecabe, Andrómaca, Troianas, Bacantes... e servíronlle a Eurípides para poñer na boca das mulleres sentimentos e opinións que ninguén agardaría oír. E isto porque a condición das mulleres naqueles tempos da democracia ateniense está moi lonxe do que entendemos hoxe por democracia. Non tiñan dereito ningún, eran exclusivamente fillas, irmás, esposas, viúvas de... sempre baixo a tutela dun home. A muller non tiña existencia real fóra da casa do seu pai ou do seu esposo.

Nas obras de Eurípides pódese rastrear este forte patriarcado aínda que curiosamente sexa un home quen describa estas situacións e sexan tamén homes os que as representen, xa que as mulleres endexamais eran protagonistas dos seus

personaxes.

Electra mostróusenos coma a garda fidel do fogar cando lle di ao seu esposo: “Xa tes dabondo cos teus labores do agro; o da casa debo dispoñelo eu” (75)¹

Aínda que Eurípides pudo pintar a Clitemnestra como unha muller cansa e con pouca ilusión, eu, desde a perspectiva de finais de século XX, e como muller, véxoa máis actualizada nas súas reivindicacións de esposa, nai e compañeira.

E remato o artigo cunhas palabras de Claude Mosse²: “ O pretendido “feminismo” de Eurípides queda cuestionado cando lle fai dicir a Jasón: “ Ai, se tódolos mortais puidesedes procrear sen axuda das mulleres, evitariamos tódolos males...”

¹ A cita refírese as obras completas editadas en Gredos (1976) e traducidas por José L. Calvo

² Claude Mosse “ La mujer en la Grecia Clásica” Ed. Nerea 1990



PAPEL DE PAREDE MARELO

María Xosé Queizán

Para comprender a Freud, pónñanse testículos coma se fosen gafas.
Le surrealisme. Textes et débats
París, 1984

Delirio: pensamento que brota cando se arrisca a identidade.
La interpretación del delirio
Fernando Colina

O "Papel de Parede Marelo" é un relato autobiográfico da escritora feminista americana Charlotte Perkins Gilman, nacida en Connecticut en 1860. Considerado no seu tempo como un relato de terror, pasou a ser un clásico da literatura feminista.

A autora literaturizada neste texto a súa propia experiencia. Comenzara a sufrir depresións nerviosas ao pouco de contraer matrimonio, aos 24 anos, e ter unha filla. O tratamento de especialista consistía en forzar o illamento e a inactividade das pacientes durante un tempo para que despois aceptaran con alivio as obrigas de amas de casa, nais e esposas. A autora do texto, que tamén pintaba, logra escapar do lamentable estado mental abandonando o tratamento e á súa familia. Asentada en California, combina

as aspiracións socialistas e feministas, casa de novo e no ano 1935, destruída por un cancro, suicidase cunha sobredose de cloroformo.

A protagonista deste monólogo, como a propia autora, non xoga o papel tradicional de muller.

É ben sabido que a esfera da muller é a privada, non a pública e que a súa postura debe ser pasiva e nunca activa. Pero esta muller ten a audacia de escribir, querendo así introducirse nun ámbito reservado aos homes: o da definición, da creación, do poder da palabra.

A protagonista quere ser persoa, ter o seu propio desexo. Non é complacente co desexo do outro. A sensibilidade para as necesidades dos outros e a sunción da responsabilidade para o seu coidado, conduce ás

mulleres a escoitar as voces dos demais e a ter en conta o xuízo alleo (O que dirán) antes que o propio. A muller que vemos en escena, láíase de non ser unha boa axuda



Foto: Marcos Gallego

Hai unha íntima relación
entre xogo, teatro
e psicose.

para o marido, unha esposa modélica, ou de non atender debidamente ao seu fillo, “¡un neno tan rico!” Pero non pode. A “moral feminina” opónse a súa pulsión.

As características e personalidade da protagonista poden compararse, en moitos casos, coas dunha muller actual que desexa a emancipación persoal, a autoestima. Poderíamos, pois, incluíla no carácter conflictivo da feminidade na nosa cultura e na saída histórica como síntoma que o pon en evidencia.

A protagonista escapa do destino co destino. Fantasea, soña, delira. Desta forma rompe os barrotes das convencións sociais e familiares que a oprimían. Co delirio consegue saírse do papel, do rol establecido. Xoga. Teatraliza.

O teatro, a fin de contas, non é máis, como subliña Antolin Artaud, que o que nos leva a poñer en causa o suxeito e o

A protagonista
deste monólogo, como
a propia autora, non xoga
o papel tradicional
de muller

seu lugar poético na realidade.

Hai unha íntima relación entre xogo, teatro e psicose.

Roger Caillois define o xogo como actividade libre e de ficción, incerta, mesmo

se está suxeita a regras, improductiva, incluso se hai un desprazamento de intereses no círculo de xogadores. Escapando a toda determinación, o xogo diferénciase esencialmente do conxunto das actividades sociais e pode alcanzar esa outra cara da “Alma” que é a loucura.

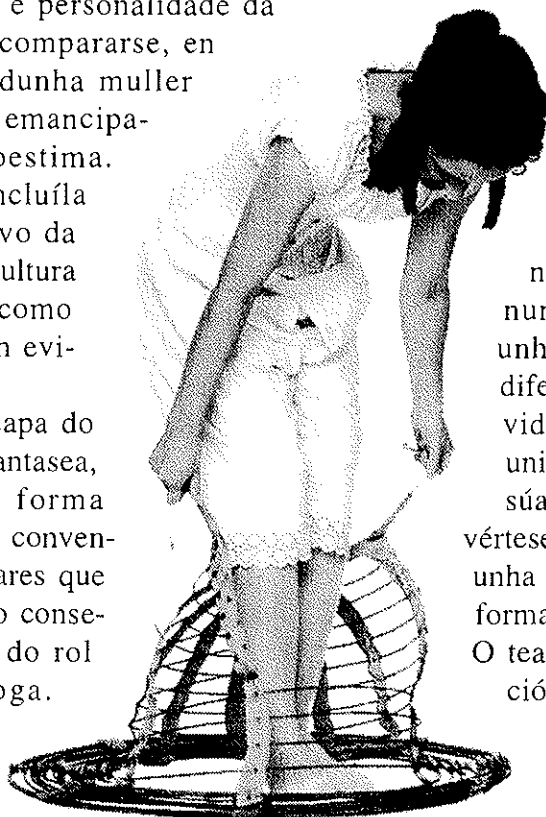
Tanto no xogo como na loucura, a persoa entra nunha situación que supón unha relación coa realidade diferente a que é habitual na vida social normal. Crea un universo artificial, modifica a súa relación co mundo, convértese noutra persoa ou provoca unha modificación, unha transformación, en si mesma.

O teatro utiliza unha combinación de varios destes principios: o simulacro, fenómenos de substitución ou de identificación. No idioma francés “jouer” significa tamén a interpretación teatral.

Por outra parte, dáse de feito unha relación entre xogo e loucura. Por iso é posible crear, no universo psiquiátrico, un terreo de xogo entre o suxeito e o abismo sen fin que constitúe a psicose, esa “agonía primitiva” como lle chama D.W. Winnicott.

O xogo, e por extensión a actividade teatral, é unha aprendizaxe de liberdade e tamén unha maneira de distanciarse das determinacións que obrigan ás persoas na vida social normal, que fixan ás individuos nun rol imposto.

E o xogo liberador vai acompañado de humor, como unha defensa contra a dor. Pódese encontrar unha analoxía entre o



humor e a loucura que permiten a toma de conciencia de dor; que permite poñela a distancia. O humor, xa o dixera Freud, ten algo liberador pero tamén algo de sublime e de elevado. O sublime tende ao triunfo do narcisismo, á invulnerabilidade o Eu que se afirma victoriosamente. O Eu, (Min) resístese a deixarse atrapar, a aceptar o sufrimento imposto polas realidades exte-

As mulleres poden elixir
entre permanecer en silencio
ou levar a cabo unha
representación
de sí mesma.

riores, que na obra de que tratamos está simbolizada polo papel da parede do cuarto no que está reclusa. Mediante o xogo, a imaxinación e o humor pode convertirlas en motivo de diversión e de pracer. (Vémolo claramente cando a protagonista, ante o comentario do marido de que está mellor "gracias ao papel"). Observamos o xogo das paradoxas. Transforma o pesadelo en diversión. O delirio utilizado como disparate liberador. Pero acompañado da intelixencia, do coñecemento de súa situación que conduce a utilizar as visións do papel como motivo de experiencia e non como seres que a axexan e perseguen.

Porque o discurso patriarcal
sitúa as mulleres
fóra da representación.

Gracias á transformación lúdica, ao humor, pode iniciar un proceso de reestructuración da personalidade. A identificación lúdica

que realiza a protagonista, permítelle adquirir un rol, ser outra muller, que a leva a cuestionar o sistema, a "saír do papel", física e mentalmente, do rol que tiña esti-



FEMINISTAS INDEPENDENTES GALEGAS

presenta

O PAPEL DE PAREDE AMARELO

DE

CHARLOTTE PERKINS GILMAN

Monólogo teatral

INTERPRETE: MONICA BAR CENDON

FICHA TECNICA:

DESEÑO ESCENOGRÁFICO: *María Xosé Queizán e Mónica Bar Cendón*

CONFECCION ESCENOGRÁFICA: *Rafael Martínez Sobrino.*

MUSICA: *Lascia ch'io pianga. Aria di Almirena de Haendel na voz de Marilyn Horne.*

MAQUILLAXE E PELUQUERIA: *Teresa Brandao.*

VESTUARIO: *Pilar Cendón.*

PRODUCCION: *Feministas Independentes Galegas (F.I.G.A.).*

COORDINACION XERAL: *María Xosé Queizán.*

pulado. Leva a muller á súa verdade máis profunda. Consegue dominar o que temía,, rir da propia situación. O papel, e o que o papel significa, deixa de ser terrorífico para convertirse en xogo lúdico.

Mediante o xogo teatral asistimos a unha desalienación. Na base de toda representa-

ción existe unha actitude histérica de fondo, un afán de chamar a atención. En todo impulso histrión/histérico existe un desdoblamento.

Como lle sucede á personaxe de "Papel de parede marelo", o xogo dálle acceso ás imaxes, mesmo a aquelas que lle son noxentas ou que a ameazan. Pasa de padecerlas, de temelas, a utilizalas, gracias á revelación da función simbólica. No xogo que establece a muller, a histérica desta obra, co papel, reside a súa liberación. Implica un soño, unha evasión, a práctica dun imaxinario.

Porque o discurso patriarcal sitúa as mulleres fóra da representación. Elas son a ausencia, a negación, o continente obscuro ou, como moito, un home menor, o Outro do home, a súa imaxe negativa reflectida, como explica Luce Irigaray. Para Freud, a muller convertese no espello da súa propia masculinidade. Irigaray conclúe que, na nosa sociedade, a representación, e polo tanto outras estruturas sociais e culturais,

A protagonista escapa do destino co desatino.

son produtos do que interpreta como "Homosexualité", con xogo de palabras entre "Homo" e "homme": o desexo masculino do mesmo.

Cercadas pola lóxica especular da sociedade falocrática, as mulleres poden elixir entre permanecer en silencio ou levar a cabo unha representación de si mesmas como homes inferiores. Estas últimas, para Luce Irigaray son un tipo de histéricas que

expresan a súa sexualidade seguindo un modelo masculino porque esta é a única maneira de recuperar algo do seu propio desexo. A posta en escena que a histérica fai de si mesma é, polo tanto, o resultado da súa exclusión do discurso masculino e patriarcal.

O delirio aparece, pois, cando se arrisca a identidade.

Pero co delirio, a protagonista desta obra, sálvase. A loucura resulta ser o único camiño de liberación para unha muller illada e pechada en si.

Consegue dominar o que temía, rir da propia situación.

Entrevista a
XOSÉ MANUEL IGLESIAS

PRESIDENTE DO I.G.A.E.M. E DA COMISION DE PROGRAMACION E COORDINACION DE INICIATIVAS CULTURAIS DA CONSELLERIA DE CULTURA.

—¿ Cal foi a súa traxectoria antes de ocupar a presidencia do I.G.A.E.M.?

—Fundamentalmente universitaria. Aparte de ser Catedrático de Historia da Arte Moderna e Contemporánea na Universidade de Santiago, unha das cuestións que máis me interesaron ultimamente, aparte do meu traballo docente e de investigación, foi a xestión cultural, centrada principalmente na organización de exposicións. Todo isto está relacionado cunha serie de cuestións que eu expliquei na Universidade, hai xa 20 anos, sobre Socioloxía e Teoría da Arte.

A partir de aquí recibín unha chamada do Conselleiro de Cultura, Sr. Portomeñe, para colaborar na promoción, programación e coordinación cultural en estreito contacto coa Dirección Xeral de Cultura.

O I.G.A.E.M. e a Dirección Xeral de Cultura han ser, necesariamente, non só compatibles, senón concordables en certos obxectivos, procurando a mellor articulación posible a prol do teatro, da música e da danza. Este é o sentido dos dous postos que ocupo.



—Aínda que exista unha continuidade na política cultural do Goberno Galego, ¿como matizaría a súa aportación persoal dentro do I.G.A.E.M.?

—O que teño que facer, basicamente, é presidir un organismo que ten un Consello Rector que é lóxicamente o punto neuráxico da toma de decisión.

Isto non quere dicir, claro está, que eu non teña as miñas propias opinións e que na medida do posible intente levalas adiante... o mesmo acontece cos demais membros.

De calquera xeito interesa aclarar o seguinte: o I.G.A.E.M., que xa ten unha certa vida, naceu tendo xa consigo tres unidades de produción no que se refire ó mundo do teatro, da música e da danza. E houbo un tempo que o I.G.A.E.M. tivo que

ser como unha especie de organismo de xestión destas tres unidades.

Pero a súa obriga a nivel de obxectivos ten que estar, por suposto, máis alá do que é xestionar tres unidades de produción.

—¿Pode explicar algo máis o seu punto de vista?

—Agora trátase de programar segundo as necesidades do País. E o que necesita son programas de formación no campo do teatro, da danza e da música. Centrándonos no teatro, urxen profesionais que teñan que ver co escenario e tamén necesitamos apostar pola formación do espectador, a outra cara da moeda que sempre hai no mundo da arte. Temos que facer, polo tanto, programas de formación coherentes e sensatos a este respecto.

—¿Estanse dando algúns pasos neste sentido?

—Na actualidade hai diversas propostas de formación que se están a realizar dun xeito máis ou menos inconexo por parte de varios organismos: as Aulas de Teatro nas Universidades, a Asociación de Compañías, as Salas Alternativas... Nós o que fixemos foi dicir: sentémonos nunha mesa de formación teatral, de xeito ponderado, tódalas persoas interesadas e tentemos programar xuntos. Na mesa está presente tamén a Consellería de Educación. Entendo a ponderación como o equilibrio representativo; se non existe, nunca habería acordos efectivos.

Tamén temos en marcha a configuración dunha mesa de formación en música e outra de formación en danza.

—¿Como ve, desde a súa posición, a creación en Galicia dunha Escola Superior de Arte Dramática?

—Máis que como Presidente do I.G.A.E.M., opino como unha persoa que leva moitos anos na Universidade e que viu nacer bastantes ensinanzas universitarias.

Un problema que a cotío se da nas universidades que se plantexan novos estudos é que non teñen profesores. Eu dubido moito



C.D.G.

Sono dunha noite de verán.

de que se impartan 20-30 cursos ó mesmo tempo dunha programación anual. Case che diría que é imposible.

Coller e contratar, por medio dun concurso, a profesorado por onde o haxa para ensinar todo o que podería ser unha diplomatura ou unha licenciatura en Arte Dramático sería ata certo punto dramático. Normalmente é así como empezan as Facultades. O que sucede é que hai persoas formadas en químicas para dar clases de química, ou en Historia para dar clases de Historia pero eu dubido de que exista esa masa teatral formada neste momento para dicirlles por medio dun concurso que configuren un proxecto de ensino teatral a nivel superior. Coa esixencia, claro está, dunha Licenciatura previa e a realización posterior dun Doutorado.

–Deixando a Escola Superior de Arte Dramática como algo desexable nun futuro, ¿cabe a posibilidade de iniciar niveis intermedios?

–Vexo que nós si temos persoas preparadas para dar cursos básicos de teatro. Poderíamos comenazar por dar esa ensinanza básica, media e incluso a nivel universitario para afeccionados.

Nesa formación de docentes entendo eu que está o caldo de cultivo para que se prepare a xente que un día poida ter un programa, que saiba explicalo e que investigue sobre esa materia. En definitiva eso é ser profesor.

Eu penso que nós estamos nun momento, neste país, no que temos que ver que é o que a xente sabe e pode ensinar, e que é o que pode aprender para ensinar.

Cómpre coñecer o que fai falla saber neste momento nos niveis que temos para comenazar a andar nunha determinada dirección da que o punto final desexable será a Escola de nivel universitario.

–¿Vostede opina que o profesorado dese nivel universitario posible debe ter unha formación netamente teatral?

–A min paréceme fundamental, o mesmo que, por exemplo, o profesorado de Belas Artes deba proceder do mundo da plástica. Se non temos este criterio poderíamos acabar sendo unha mala sucursal dunha Facultade de Filoloxía, así de claro. Por proximidade lóxica, porque poderíache dicir da de Historia da Arte ou de Belas Artes.

–O C.D.G. creouse no ano 84 case exclu-

sivamente para a produción de espectáculos desatendendo a formación teatral da xente que tivese interese e aptitudes. Se a orientación tivese sido outra, hoxe, dez anos despois, disporíamos dese profesorado...

–Nese momento era o que había que facer sen dúbida e suscribo, nun cen por cen, o que estás dicindo. Evidentemente o camiño neste momento non pasa por outro lugar e díxeno nas reunións do I.G.A.E.M...

Temos que apostar pola formación das persoas que neste momento poidan acceder a ela. É un dos aspectos que o C.D.G. debe mimar.

Temos que apostar pola formación das persoas que neste momento poidan acceder a ela.

Hai que optar por un determinado ámbito cronolóxico, a xente que anda adiantada, pola década dos vinte, e que xa estea despuntando. A esa xeración hai que engan-

chala.

Esta é un pouco a filosofía que nós seguimos na Orquestra da Comunidade Autónoma; un país non poder ter unha X.O.G.A. de por vida. A X.O.G.A. é un concepto para que a xente, a partir dela, medre... e o mesmo acontece no mundo do teatro.

O C.D.G. non é monopolio de ningunha cronoloxía a nivel de xeneración deste país senón que é un lugar no que debe formar parte como criterio, dentro do que son os seus programas, a formación.

–¿Como ve a relación Teatro-Medios de Comunicación?

–Tiven conversas con responsables da RTVG con respecto a normalizar a presenza do Teatro na radio e na televisión. Eles están na mellor predisposición para que isto sexa así. O problema é como se resol-



C.D.G. *Sono dunha noite de verán.*

ve economicamente o asunto. Haberá que estudialo, porque por nós sería mañán mesmo. Tamén estamos preocupados por ver que cousas poden funcionar a nivel de formación de espectadores; trátase de utilizar as canles públicas para facer cultura pública.

-Coméntenos un pouco como se plantea desde o I.G.A.E.M. o tema da produción.

-Evidentemente hai que fomentar, desde as Institucións, a produción, porque non hai fluidez dabondo para que se produza dun xeito natural. O concerto e a subvención son, polo de agora, as formulas de colaboración do I.G.A.E.M. Pero estamos insistindo na mellora da distribución.

Semella máis normal utilizar o diñeiro público para que o produto chegue as maior número posible de xente e a un precio que sexa socialmente asequible, que

producir un espectáculo moi fermoso pero que ten unha distribución escasa e mal estudiada.

Neste sentido é un salto adiante que nos Circuitos Culturais estea incorporada unha temporada teatral que supón unhas 300 representacións fóra das sete grandes cidades de Galicia.

Coido que é a mellor forma de apostar polo teatro.

-Funciona tamén, animada desde o I.G.A.E.M., unha mesa de produción e distribución do teatro profesional galego.

-As mesas son uns lugares maravillosos para entenderse as persoas, para falar e para, dalgunha maneira, pasarlle ideas e alternativas de posibilidades ós órganos de xestión da Administración.

Nesta mesa están presentes, ponderadamente, a Asociación de Compañías e

tamén aquelas que non están na Asociación, as Compañías de Títeres e responsables da programación cultural nas Vilas.

Temos pensado convidar a responsables de programación das cidades e a persoas que representen as salas existentes no país.

O I.G.A.E.M. pon a mesa de reunión e, un pouco xurdido do común, o programa de cuestións a tratar.

Nós estamos, por suposto, co mellor ánimo posible e traballamos de xeito complementario coas persoas da Dirección Xeral de Cultura.

—Analice, se fai o favor, detidamente, o concepto de “temporada teatral”

—Isto é algo a debater na mesa de distribución.

O que está claro é que necesitamos que a xente vaia o teatro e isto esixe, entre outras cousas, que o teatro estea en moitos lugares e dunha maneira estable; que non sexa como cando pasa o circo, que non se sabe cando vai pasar de novo.

Hai que ter “temporada teatral”, pero hai que ter prudencia e saber que se hai temporada ten que haber espectadores de temporada, senón a cousa non funciona.

A “temporada teatral”, como tal, ten as súas vantaxes e os seus inconvenientes; ten a gran vantaxe de que, diante do público, existe perfilada como algo autónomo do mundo do teatro, dentro do que é o mundo da cultura, pero ten o inconveniente de atopar a competencia doutras alternativas culturais: exposicións, cine, concertos, etc. O idóneo sería complementar todo nunha programación conxunta en

cada lugar de Galicia e incluso conxugar as distintas programacións culturais de Galicia.

—A hora de programar nas vilas e nas cidades os criterios serán diferentes...

—Está claro. As cidades, pola súa propia envergadura cultural, tenden a ter unha autonomía e un certo sentido de autarquía, que é lóxico. Pero está ben que coñezan unhas o que fan as outras e que dalgunha maneira teñan programas complementarios. Unha Galicia de cidades nas que existan alternativas e perfís culturais distintos a min paréceme bo e positivo para este país.

Non se trata de programar o mesmo para tódalas cidades, o que suporía un empobrecemento. O que non quere dicir que a unha serie de produtos culturais e de teatro en concreto, non lle busquemos o mapa máis equilibrado para eles en Galicia.

O noso obxectivo é estabilizar as representacións do C.D.G 15-20 días en cidades como Vigo ou A Coruña. Isto

supón un acordo coas Concellerías de Cultura respectivas e suporía tamén o asentamento da propia Compañía.

—¿Cal é a situación da infraestrutura cultural no noso país?

—En Galicia constatamos a carencia dun mapa suficientemente compensado de espazos teatrais. Existen lugares de abondo nos que non se dan uns mínimos que permitan que unha Compañía poida representar dignamente.

O obxectivo primordial é estudar, espacio por espacio, a situación dos Teatros de Galicia. É un traballo que están a realizar as Delegacións Provinciais de Cultura,

En Galicia constatamos a carencia dun mapa suficiente compensado de espazos teatrais.



C.D.G. A fiestra valdeira

notificando cal é o estado dos escenarios, camerinos, almacéns, etc.

A partir de aquí trátase de elaborar unha Rede de Teatros para rentabilizar o mellor posible o diñeiro público; xa non se trata tanto de facer novos teatros como de poñer os que hai nas mellores condicións posibles e nos lugares onde teñen que estar. Non é admisible, nestas alturas de século XX, que haxa lugares onde, para asistir a un concerto ou presenciar unha representación, se teñan que percorrer 70 Kms de distancia.

Cómpre, polo tanto, levar adiante unha boa campaña de realización de escenarios porque, curiosamente, solos e espacios cubertos existen.

Todo isto está moi relacionado co que comentaba antes sobre a temporada teatral e o asentamento das propias Compañías.

—¿Contempla o I.G.A.E.M. a posibilida-

de de intercambiar espectáculos con outros Centros Dramáticos?

—A mellor maneira de facelo é ter clarificada antes a nosa propia rede; para poder levar os nosos espectáculos fóra, primeiro temos que poder ofrecerlle a nosa casa ós demais.

En canto a outros tipos de contacto, nunha recente entrevista coa Ministra de Cultura, o Conselleiro de Cultura e máis quen o fomos acompañando, intentamos programar algunhas cousas xuntos.

Pedimos a utilización, a nivel de Galicia, daqueles espacios que sexan propios do Estado, para os nosos fins, tanto a nivel de salas de exposicións, de teatros ou de calquera outra infraestrutura cultural.

O Goberno de Galicia entende que as infraestructuras culturais do Estado, estean onde estean, son de todos.

OS PRIMEIROS TEATROS DE GALICIA

Jesús Angel Sánchez García

Polo que sabemos ata agora, durante o período de tempo que abrangue da Idade Media a finais do século XVIII Galicia careceu de edificios teatrais, non existindo no noso territorio “corrales” ou “patios” de comedias coma os casteláns. Esta carencia provocou que naqueles séculos as representacións teatrais tiveran que conformarse con desenvolverse ó aire libre, en prazas e rúas, ou ben ó abeiro dos principais edificios, xa foran relixiosos - conventos e igrexas-, ou civís -pazos e grandes casas urbanas.

Segundo refire Pérez Costanti, as compañías ambulantes ou “de la lengua” que esporadicamente visitaban as principais vilas galegas, coincidindo con festividades patronais ou relixiosas, acudían frecuentemente ós edificios relixiosos para representar a salvo das inclemencias dos tempo; así sucedía en claustros coma os de San Francisco da Coruña,

San Francisco de Lugo, ou San Domingos de Pontevedra, onde se montaban os sinxelos tablados que, co acompañamento dalgúns cortinaxes, acollerían as actuacións.

Neste aproveitamento de recintos con outras funcións, é ben coñecido o caso dos “Autos Sacramentales” representados na Catedral de Santiago na festividade do Corpus: unhas veces no claustro e outras no mesmo cruceiro da basílica. Durante os séculos XVI e XVII o Cabido non reparaba en gastos para contratar as

mellores compañías da época: pagándolles os gastos de desprazamento, poñendo da súa conta o tablado e decoracións necesarias... Rematado o seu contrato era frecuente que estas compañías foran reclamadas noutras vilas veciñas, como sucedeu en 1605 coa compañías de Juan Hurtado, que veu a Santiago dende Xaén, onde traballaba, para dar dúas representacións a cambio de 240 ducados, e logo foi contratada na Coruña para actuar nas vésperas das festas do Rosario.

Sen saírmos da Santiago, outros ámbitos onde tiñan lugar representacións eran os

Durante o período de tempo
que abrangue da Idade
Media a finais do século
XVII Galicia careceu de
edificios teatrais.

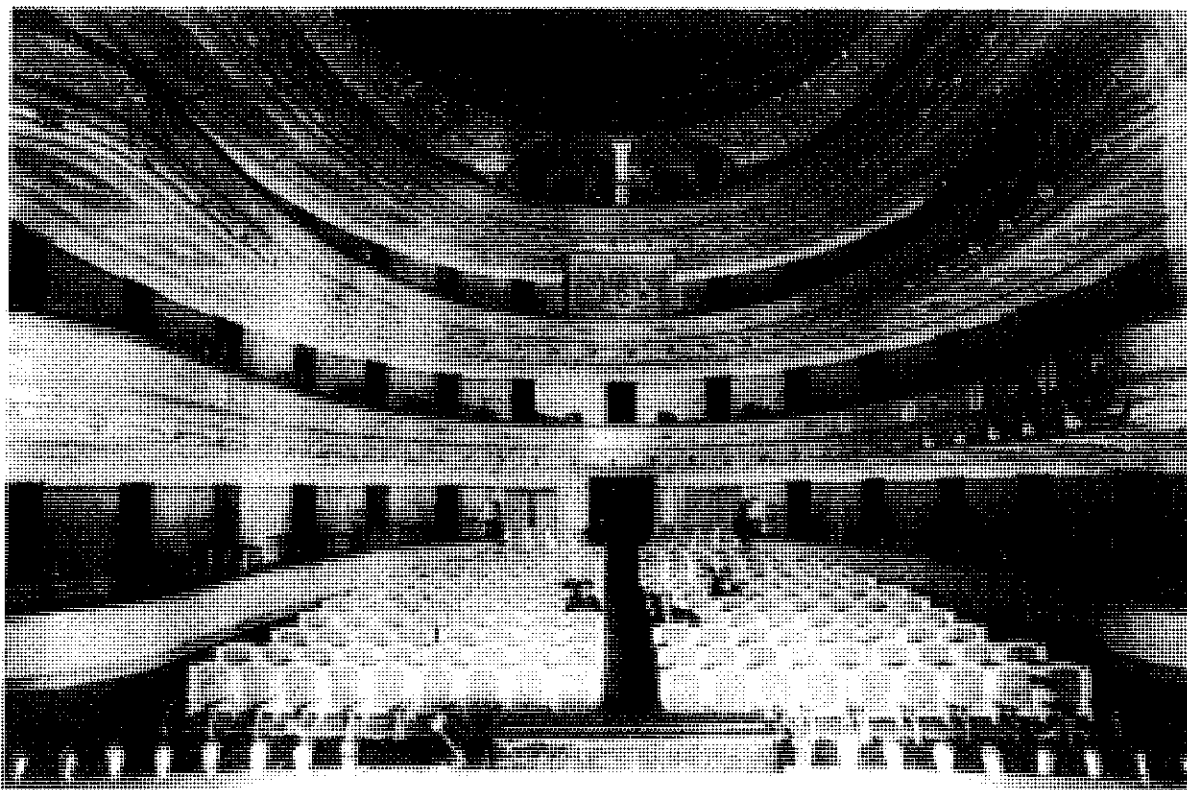
sotarregos do Hospital Real, que acollía en ocasións funcións cómicas e de saltimbanquis, e o patio do Colexio de Fonseca, onde, a partir do século XVI, se facían comedias nas festas do Martes do Pascua. Para a representación destas comedias, executadas polos mesmos estudantes, e as declamacións de poemas que as acompañaban levantábase no patio un pequeno escenario, e noutro tablado situado enfronte dispúñanse uns asentos para o Claustro, Concello e Cabido

catedralicio.

Con destino a estas funcións do colexio de Fonseca debeu servir un curioso teatriño circular que, polas súas dimensións, foi montado na segunda metade do século XVI fóra do Colexio, cara á praza do Hospital ou do Obradoiro. No plano que reflexa esta construción provisional, debuxada xunto a unha ampliación do Colexio que nunca se

algunhas das características formais dos teatros do mundo clásico.

Así e todo, como xa dixemos, haberá que agardar ata finais dos século XVIII para atopar os primeiros teatros públicos e permanentes construídos na nosa terra. Estes teatros foron levantados por un napolitano chamado Nicolà Setaro, empresario dunha compañía de óperas bufas italiana que por aquelas datas, e



Teatro Principal de Santiago en 1992

levaría adiante, pódese apreciar como o teatro, de madeira, se apoiaría sobre pés dereitos e tería un graderío circular capaz para aloxar aproximadamente a un cento de persoas. A súa forma recorda a doutros exemplos europeos coetáneos, coma os teatros isabelinos ingleses ou algunhas propostas das academias italianas: sempre coa mesma intención de recuperar

procedente po Portos, decidiuse a introducir este xénero lírico en Galicia.

Recén chegado de Portugal, en Abril do ano 1768 Setaro levantou en Santiago, da súa conta, o que podemos considerar o primeiro teatro contemporáneo de Galicia; deseñado ademais por un dos máis importantes arquitectos da época: Domingo Lois Monteagudo. Gracias ó

contrato para a súa construción, conservado no Arquivo Universitario, sabemos que este teatro, construído enteiramente en madeira e cun teito para preservalo da chuvia, tiña unha platea, probablemente de forma rectangular, con catro filas de bancos e espacio posterior para espectadores de a pé; rodeando a

O concello de Santiago
tentou en repetidas
ocasións, nos anos finais do
século XVIII, obter o
permiso do Consello de
Castela para levantar cos
seus fondos un teatro que
servira para fomenta-la
educación do pobo.

platea había 29 palcos, reservados para os mandatarios civís, nobres e eclesiásticos, e, nun nivel superior probablemente o fondo, unha “cazuela” ou “galiñeiro” para separar as mulleres dos homes.

Neste teatro tiveron lugar as primeiras representacións de ópera en Compostela: unha experiencia que remataría de xeito desagradable para os actores xa que no mes de Outubro Setaro e a súa compañía fuxiron sa cidade tras seren apedreados por un balbordo popular, axitado segundo os indicios por sectores do clero pouco favorables ás óperas. Instalado na Coruña, ó mes seguinte o emprendedor empresario xa tiña construído un novo teatro, semellante ó anterior, ubicado onda os foxos da muralla que rodeaba entón a Cidade Vella, nos arredores da Porta Real.

Este segundo teatro non tivo tampouco moita fortuna xa que en Marzo de 1769 foi derrubado polas autoridades militares co a escusa de facer certas obras nas fortificacións, obras que nunca terían lugar.

A partir de aquí, Setaro, lonxe de afundirse, optou por construír recintos máis duradeiros, incluídos dentro dun edificio de paredes de pedra. Así foi como levantou en Ferrol un novo teatro, en 1769, ó pouco de abandonar A Coruña; estaba situado na rúa Magdalena e mantívose en pé deica 1807, data na que un lume deixou a cidade departamental sen teatro de seu.

Antes de que isto ocorriera, en 1770 Setaro decidira retornar a A Coruña para construír o seu cuarto teatro: coa intención de alternar as actuacións da súa compañía entre esta cidade e Ferrol. O recinto, inaugurado en 1771, formaba parte dunha casa de tres andares que incluía a vivenda de Setaro e maila súa familia, e se atopaba na rúa da Florida, no espacio que ocupa actualmente a chamada Praza do Humor. No interior, igual que ocorría no teatro de Ferrol, presentaba unha platea rectangular

Outros ámbitos onde tiñan
lugar representacións
eran os sotarregos do
Hospital Real.

rodeada por dous órdenes de palcos e unha “cazuela” superior. Este teatro ou “coliseo” da Florida pasaría a mans do Concello coruñés, por expropiación forzosa, en 1772, converténdose no primeiro teatro municipal da cidade herculina, ata que un lume o reduciu tamén

a cinzas no ano 1804.

Despois de tantos desgustos, que remataron coa expropiación deste teatro sa Coruña, Setaro optou finalmente por abandonar Galicia, encamiñando os seus pasos cara Pamplona e Bilbo; nesta última cidade non melloraría a súa sorte xa que foi procesado e metido na cadea, acusado de cometer “pecado nefando”, morrendo no cárcere en 1774, uns meses antes de que se fallara a súa absolución.

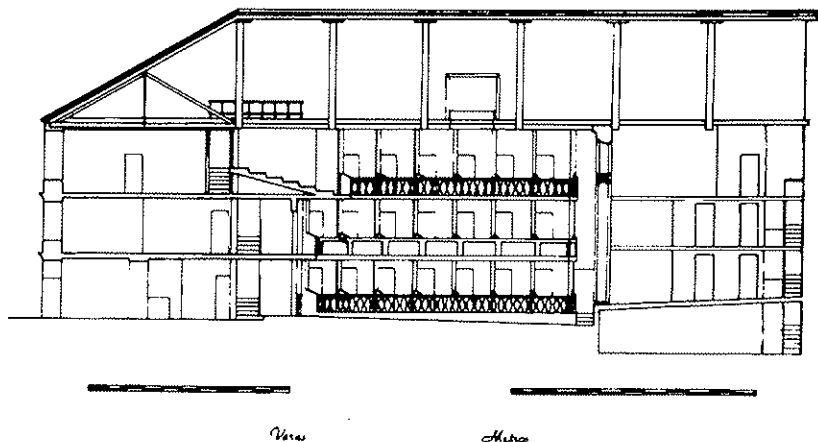
Ó marxe doutras consideracións, é innegable a importancia deste curioso personaxe para a historia teatral galega, xa que en poucos anos levantou catro teatros, de moi modestas pretensións, iso di, nunha terra que ata entón carecera totalmente deles. Ademais, compre subliñar que a súa iniciativa serviu de aguillón para que algúns concellos, coma os da Coruña ou Santiago, incluíran nos anos seguintes, entre os seus obxectivos, a construción dun teatro público.

Concretamente o concello de Santiago tentou en repetidas ocasións, nos anos finais do século XVIII, obter o permiso do Consello de Castela para levantar cos seus fondos un teatro que servira para fomentar a educación do pobo -segundo os ideais da Ilustración-, amais de suministrar unha boa fonte de ingresos para as arcas municipais. O proxecto non iría finalmente adiante, e o Concello tivo que conformarse con mercar, no ano 1802, a “Casa de Comedias” instalada desde 1794 nun solar da Rúa Nova que actualmente se corresponde coa metade dereita do Teatro

Principal.

No plano desta “Casa de Comedias” pódense apreciar as súas pequenas dimensións, especialmente acusadas na estreitez da platea a mailo escenario. A súa disposición interior recorda moito a dos “Corrales”, coa mesma forma rectangular para a platea, aínda que a presenza dos palcos, con orixe en Italia, e a dotación escénica -bastidores, cuncha do apuntador-, implican unha certa modernización.

Outras “Casas de Comedias” semellantes existiron en cidades e vilas de menor peso demográfico, non visitadas por Setaro, pero nas que a presenza de compañías de paso cara outros puntos non era infrecuente. Pontevedra, por exemplo, debeu habilitar en 1777 unha sinxela “Casa de Comedias” onde representou a compañía de óperas de Ambrosini e Nicolini: este último e xenro de Setaro, encargado da dirección da agrupación trala súa morte. Finalmente, Vigo, cidade pola que transitaban compañías portuguesas e españolas cara ós dous países, tivo tamén a súa “Casa de Comedias”, na rúa da Oliva, probablemente en funcionamento desde 1813, cando visitou a cidade a compañía cómica de Agustín Llopis e Vicente Estrella.



Teatro Provisional de 1817: sección longitudinal

PREOCUPACIONES, NECESIDADES, PROPOSTAS E SOLICITUDES DA NOVA DRAMATURXIA

Complementando a programación da súa temporada 93-94, caracterizada pola presentación de novas dramaturxias, a Sala Beckett de Barcelona organizou un Encontro de Autores Novos, co patrocinio da SGAE. A discusión de tres temas permitiu coñecer a problemática común dos dramaturgos de diferentes comunidades autónomas.

Por Karel Mena

Claro e preciso foi sempre o obxectivo de **El Teatro Fronterizo**, baixo a dirección de José Sanchis Sinisterra: “subverter a teatralidade a partir do traballo textual mesmo e, desde alí, nunha etapa posterior, cuestionar a condición especular atribuída ós códigos escénicos, como requisitos indispensables para desartellar os modelos ideolóxicos que esclerotizan a práctica teatral desde a súa matriz espectacular”. Montaxes, seminarios, cursos, laboratorios de dramaturxia constituíron grande parte do traballo de **El Teatro Fronterizo** nese sentido. E desde a creación da **Sala Beckett**, o territorio estendeuse á promoción e programación de autores novos, de novas dramaturxias. Pero hai que ir máis alá... a tratar de incidir nas políticas culturais, a compartir experiencias, precisar problemáticas, buscar solucións.

Este é o marco no que se organizou o **Encontro de Autores Novos**, realizado en Barcelona os días 11, 12 e 13 de marzo. A coordinación xeral estivo a cargo de Fermín Cabal. Participaron autores de distintas comunidades do estado español: Maxi Rodríguez (Asturias), Xabi Puerta (Bilbao), Juan García Larrondo (Cádiz), Lluïsa Cunillé, Manel Dueso, Pablo Ley, Ignasi García, Raimon Avila, Pere Peyrò, Carsten Ahrenholz, Joan Cavallé, Xavier Albertí, Enrique Nolla, María Zaragoza, Carles Batlle (Catalunya), Margarita Sánchez, Ernesto Caballero, Ignacio Moral, Juan Mayorga (Madrid), Helena Pimenta (Rentería), Antonio Onetti, Antonio Alamo (Sevilla), Francisco Sanguino (Alicante) e Alfonso Plou (Zaragoza).

Durante as sesións discutíronse tres temas:

- * O acceso dos novos autores ós circuítos de produción e programación.
- * Autor-director, Texto-espectáculo: transaccións e traicións.
- * Novas perspectivas textuais.

Un pouco de boa vontade

O comezo das discusións do primeiro tema deuno unha característica común a tódolos participantes, evidenciada na presentación persoal de cada un deles: todos teñen obras premiadas (principalmente gañadoras do Premio Marqués de Bradomín).

¿Son os premios unha forma de acceder ós circuítos de produción e programación? (Pere Peyrò)

- “Non che serven para entrar. Son, máis que nada, un estímulo persoal” (Ignacio del Moral).
- “Depende moito do premio, de se inclúe publicación e/ou montaxe” (Antonio Onetti).
- “Os premios estimulan de cara ós demais, sobre todo se publicas. É importante crear estímulos” (Margarita Sánchez).
- Detrás do Premio Marqués de Bradomín había xente que quería axudar a unha nova xeración, darlle un empuxón. Por iso, o premio incluía publicación e montaxe. Agora só dan a publicación” (Antonio Onetti).
- “Eu fun xurado en varios premios e o sorprendente é a cantidade de persoas que están escribindo, independentemente de que gañen premios ou non” (Ernesto Caballero)
- “Hai que dicilo. A realización de talleres de dramaturxia tamén foi importante” (Alfonso Plou, Juan Mayorga).
- “Tanto a creación de Premios coma os encontros de Cabueñas, nos que a xente nova intercambiaba experiencias, foron posibles pola “xenerosidade” dunha xeración cara a outra. Moitas destas persoas agora non están e é quizais por iso polo que gañar ou non un premio non facilita as cousas” (Helena Pimenta).

Xenerosidade, criterio, boa vontade ou como queira chamárselle, o estímulo, o acceso á produción, á programación ou á distribución depende de persoas, de técnicos culturais, que non sempre teñen claros os criterios artísticos e están máis ó servizo de intereses políticos.

¿Alternativa? Seguir traballando e insistindo, queixarse e propoñer. Podería parecer que a formación de

grupos é unha das solucións, aínda que para moitos iso é unha utopía dadas as dificultades para sobrevivir. Outra é intentar establecer comunicación máis directa cos empresarios, cos actores e directores que se forman.

Un amor imposible

Por moito que se discuta, non poderá dicirse a derradeira palabra en canto ás relacións autor-director. As posturas son tan diversas como os autores (moitos deles tamén directores). Máis ou menos todos están de acordo en que “non é un amor imposible” e que sería conveniente propiciar encontros entre autores e directores para compartir reflexións sobre os procesos de cada un (características, posibilidades, limitacións). A discusión sobre o proceso creativo do autor centrouse na relación que busca establecerse cos diferentes receptores da obra: director, actores, técnicos e espectadores. O concepto de “receptor implícito” da setética da recepción (ese que a propia obra vai creando a través da súa estrutura) resultou un tanto descoñecido e, polo tanto, moi atractivo.

“As novas perspectivas textuais” foi un tema que máis que para a discusión, serviu para a exposición persoal das formas de traballa, inquietudes formais. Os que veñen da narrativa preocúpanse polo traballo literario das obras; os que veñen da interpretación e da dirección pensan máis no carácter espectacular. Non toda a escritura ten por finalidade o escenario; hai quen “realiza experimentos” que moitas veces terminan na papeleira.

Acordo para manifestar

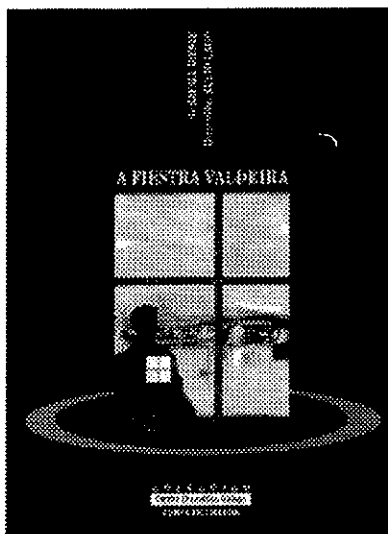
A última sesión do encontro dedicouse a inventariar o discutido, a fin de elaborar unha especie de manifesto no que se expresa:

1. Preocupación e descoñecemento sobre a re-estructuración das unidades de produción do Ministerio de Cultura.
2. Preocupación polo futuro da colección “Nuevo Teatro Español” do Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, que permitía o coñecemento e distribución de textos de autores novos.
3. Recoñecemento ás institucións que promoven Premios de Dramaturxia, pois os mesmos constitúen un estímulo ós creadores e permiten que a través das publicacións poidan distribuírse, aínda que aínda non eficientemente, as novas dramaturxias.
4. Dada a importancia que ten para a creación dramática a posta en escena, propóñenlles ás institucións que promoven Premios de Dramaturxia que os mesmos inclúan (aínda que sexa en condicións modestas) a montaxe das obras gañadoras.
5. A necesidade de difundir iniciativas como a sección El Fichero (breve relación de obras de autores novos, na que se detalla número de personaxes, tempo da acción, argumento, editorial ou lugar de localización, etc.) da Revista Pausa (publicación trimestral da Sala Beckett), entre directores, compañías e centros de ensino.
6. A necesidade de crear unha canle de comunicación entre os autores novos e as novas xeracións de actores e directores, a través dos centros de ensinanza. Sinaláronse experiencias en Barcelona, Sevilla e Madrid nas que os profesores de posta en escena ou de interpretación utilizan, e ás veces encargan, textos de autores novos.
7. A necesidade de dar continuidade a este tipo de encontros. Para iso, propoñeráselle ó Festival Internacional de Teatro de Sitges que, dentro do encontro de dramaturgos que organiza, exista un espazo para o reencontro dos autores novos, a fin de discutir estratexias para a distribución de textos e espectáculos, fórmulas para a publicación de textos e formas de establecer relacións con Salas Alternativas e Centros de Ensinanza.
8. Solicitalle á Sociedade Xeral de Autores que considere a posibilidade de crear unha colección paralela á que xa edita, pero dedicada ás novas dramaturxias que non estean estreadas.
9. Solicitalle á Coordinadora de Salas Alternativas que, no Congreso que realizará este ano en Málaga, convide a un autor (ou autores) a fin de discutir formas de cooperación para a produción das novas dramaturxias.
10. Solicitalle á Rede de Teatros Públicos que se sigan incluíndo espectáculos das novas dramaturxias.
11. Comunicarlles estas consideracións ás institucións mencionadas e ás revistas españolas especializadas en artes escénicas.

Recibimos
LIBROS

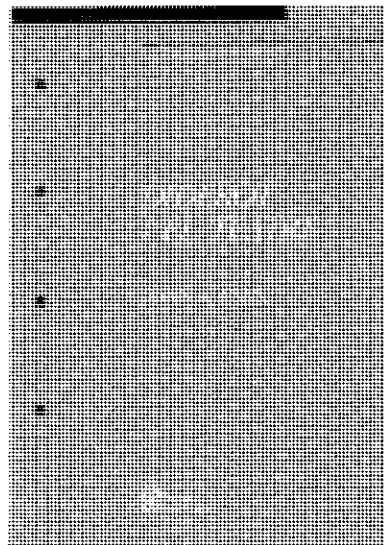


LEONCIO E HELENA
de George Büchner.
Adaptación de Begoña
Muñoz Saa e dirección de
Anxos Cuña Bóveda.



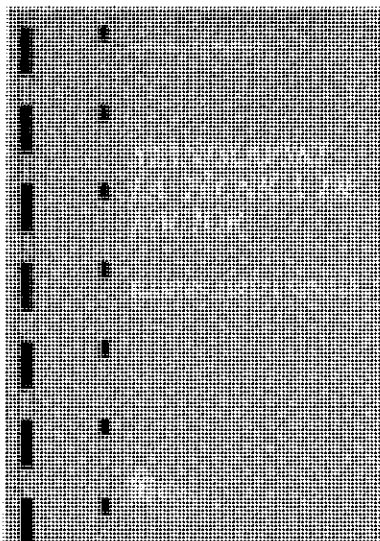
A FIESTRA VALDEIRA
de Rafael Dieste
Dirección de Xulio Lago.

Estes son os dous últimos
“Cadernos do espectáculo”
editados polo I.G.A.E.M.
Poden solicitarse A:
Centro Dramático Galego
Rúa do Villar 35-1º
15705 Santiago de
Compostela.



**DIDEROT I EL
TEATRE**

de Joan Casas
Constitúe unha breve e
suxestiva aproximación a
ese gran teórico teatral que
foi Denis Diderot.
Cómpre resaltar o capítulo
adicado á polémica xurdi-
da entre Rousseau e
Diderot sobre a utilidade
de teatro e as reflexións
de autor sobre a paradoxa
do comediante.
O volume inclúe un índice
temático e unha cronolo-
xía.



STANISLAWSKI. LA TÉCNICA DE L'ACTOR

de Ramón Simó i Vinyes.
O autor, profesor do Institut del Teatre e estudioso de Stanislavski centra a súa análise no traballo do actor sobre si mesmo no proceso creador das vivencias e da caracterización externa.

Estes dous textos forman parte da colección "Materiales Pedagógicos" que edita o Institut del Teatre. Para máis información sobre outras publicacións ver revista anterior "La representación teatral".

Patricia W. O'Connor

DRAMATURGAS ESPAÑOLAS DE HOY

UNA INTRODUCCIÓN

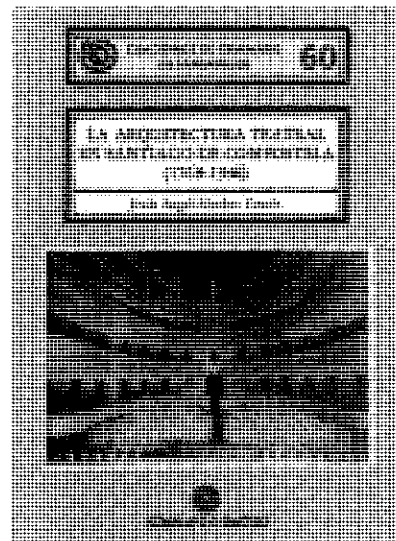


espiral/teatro

"DRAMATURGAS ESPAÑOLAS DE HOY"
de Patricia W.O'Connor
Editorial Fundamentos.
Madrid 1988

A autora, distinguida investigadora adéntrase nun terreo desatendido e esquecido pola crítica. Libro fundamental para o estudo dunha metade descoñecida do teatro escrito no Estado Español.

Recóllese un índice bibliográfico e sete obras, nun acto, escritas nos oitenta por Lidia Falcón, Carmen Resino, M^a Manuela Reina, Paloma Pedrero, Maribel Lázaro, Marisa Ares e Pilar Pombo.



"LA ARQUITECTURA TEATRAL EN SANTIAGO DE COMPOSTELA" (1768-1946)

de Jesús Ángel Sánchez García
Edicións do Castro. Sada 1993
Jesús Ángel, colaborador de "Información Teatral" Revista Galega de Teatro, está preparando a súa tese doctoral sobre os grandes teatros de Galicia: O Rosalia de Castro da Coruña, o Principal de Santiago e Ourense, o Jefe de Ferrol e outros, son obxecto dunha investigación que sen dúbida será fundamental para coñecer un aspecto importante da nosa historia teatral.

No libro que presentamos o autor ofrecenos un "aperitivo" do que será o seu traballo de doutoramento

Atopámonos aquí con rigor e sensibilidade social que sabe transmitir o que foi a vida cotiá en Compostela no período estudiado.

REVISTAS

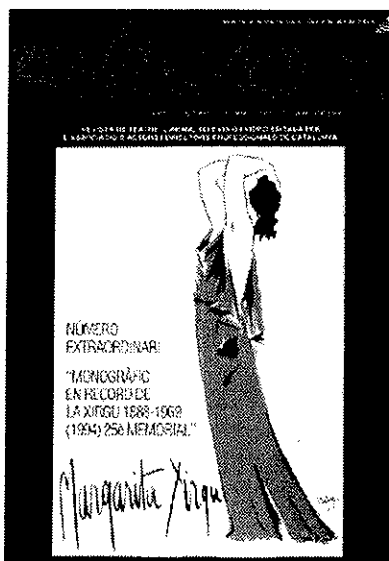
**ADA'GIO N° 12**

Editada polo Centro Dramático de Évora (Portugal).

Este nº está adicado monograficamente a Goldoni.

Redacción e Dirección:
Centro Dramático de Évora

Teatro García de Resende
Praça Joaquim António de Aguiar
7000 Évora Portugal

**ENTREACTE N° 27**

Revista de teatro, televisión e vídeo editada pola Asociación de Actores e Directores profesionais de Cataluña.

Nº extraordinario adicado a Margarita Xirgu (1888-1969) no 25 aniversario do seu falecemento.

Redacción e
Administración:
Ronda de la
Universitat, 12-1º-2ª
08007 Barcelona

**RESEÑA N° 248
MARZO 1994**

Esta publicación mensual de literatura, arte e máis espectáculos conséanos que non é doado atopalos nos quioscos e librerías e paga a pena. O apartado de teatro está cuberto por un equipo de redacción do que cabe destacar a Jerónimo López Mozo.

Redacción e
Administración:
Pablo Aranda, 3
28006 Madrid.



PAUSA

O nº 15 da Revista Pausa, coeditada pola Sala Beckett e o Institut del Teatre de Barcelona, inclúe un dossier de enorme interese pola súa actualidade: "Teatro, política, Europa". Colaboran neste dossier, editado en catalán e castelán:

- Botho Strauss, Adan Kovacsics, Jaume Mascarró, Feliu Formosa e Ramón Simó.

Destacar tamén a publicación dun texto dramático, en edición bilingüe, de Joan Casas: "Els escriptores han de ser idiotas".

Para suscripción:
Sala Beckett.

Alegre de Dalt, 55 bis
08024 Barcelona



PRIMER ACTO

O nº 253 de Primer Acto recolle como tema central o compromiso e o fio desta cuestión, comenta dous espectáculos estreados na presente temporada:

- "Marat-Sade" de Peter Weiss en montaxe de Miguel Narros e

- "El cerco de Leningrado" de Sanchís Sinisterra con dirección de Omar Grasso.

Neste contexto aparece a publicación de "Casandra" de María Luisa Algarra (1916-1957) exiliada española en México.

Suscripciones:

Mercedes Alvarez Silva
Cervantes, 21-1º,
despacho 3
28014 Madrid

Co gallo deste número extraordinario da Revista Galega de Teatro adicado ó tema "Muller e Teatro" compre citar aquí algunhas aportacións de mulleres galegas ó noso teatro.

Inma A. Souto, actriz e dramaturga, publicou nos cadernos da Escola Dramática Galega (E.D.G.) - "Como cartas a un amante", premiada no VII concurso de trato breve E.D.G. (nº66)

- "As Aguas mudas" tamén premiada no X concurso da E.D.G. (nº79)

Na Biblioteca do Arlequín, editada por Castelo Branco, ten: "Era nova e sabía a malvaís-co"

Luisa Villalta, publicou tamén nos Cadernos: "Concerto para un home só" (nº76), "O paseo das esfinges" (nº 88) Xunto con Inma A. Souto aparece nos "Monólogos I" (nº85)

Tamén nos Cadernos aparecen os nomes de:

Carme López Taboada "O muiño baleiro" (nº 47)

Maria Campo Dominguez "O premexentes non pode cos paxaros rebezos" (nº 48)

e de Ana Maria Fernández "Rei Bandullón" (nº 17)

En edicións Xerais, nos libros do Centro Dramático Galego, Mª Xosé Queizán publicou "Antígona, a forza do sangue".

Maruxa Villanueva

é un nome histórico dentro do teatro galego. Ademais de darlle nome a Compañía galega de Bos Aires que estreou "Os vellos non deben de namorarse" de

Castelao, Maruxa Villanueva participou con grande éxito en moitos espectáculos galegos presentados en escenarios de Arxentina e Uruguai.

cadernos da @ escola dramática galega

Nº 10 - Outubro, 1988 - A Coruña - 312 páxinas - 18 - 800
 ADAPTACIÓN: JOSÉ M. VASQUEZ - COORDINADOR: MANUEL LOURENÇO
 DIRECTOR: FRANCISCO PALACIO MARTÍN

A DONCELA GUERREIRA

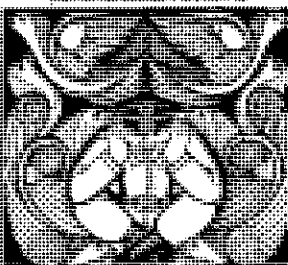
REXILLO: MARUXA VILLANUEVA - DISEÑO: JOSÉ M. VASQUEZ



cadernos da @ escola dramática galega

Nº 46 - Outubro, 1988 - A Coruña - 312 páxinas - 18 - 800
 ADAPTACIÓN: JOSÉ M. VASQUEZ - COORDINADOR: MANUEL LOURENÇO
 DIRECTOR: FRANCISCO PALACIO MARTÍN

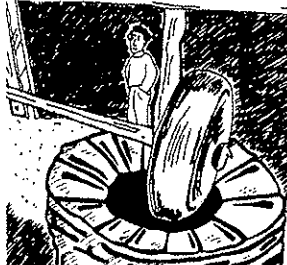
AS AGUAS MUDAS
 Imma A. Souto



cadernos da @ escola dramática galega

Nº 47 - Xullo, 1988 - A Coruña - 312 páxinas - 18 - 800
 ADAPTACIÓN: JOSÉ M. VASQUEZ - COORDINADOR: MANUEL LOURENÇO
 DIRECTOR: FRANCISCO PALACIO MARTÍN

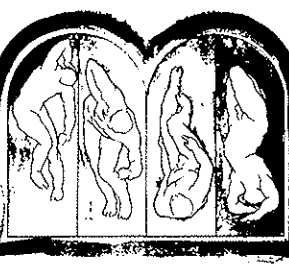
O MUIÑO BALEIRO
 Carme López Taboada



cadernos da @ escola dramática galega

Nº 76 - Marzo, 1983 - A Coruña - 312 páxinas - 18 - 800
 ADAPTACIÓN: JOSÉ M. VASQUEZ - COORDINADOR: MANUEL LOURENÇO
 DIRECTOR: FRANCISCO PALACIO MARTÍN

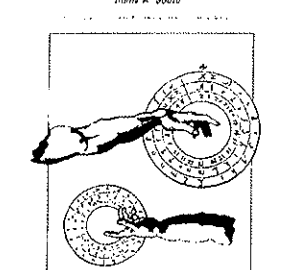
CONCERTO PARA UN HOME SÓ
 Luisa Villalta



cadernos da @ escola dramática galega

Nº 79 - Outubro, 1988 - A Coruña - 312 páxinas - 18 - 800
 ADAPTACIÓN: JOSÉ M. VASQUEZ - COORDINADOR: MANUEL LOURENÇO
 DIRECTOR: FRANCISCO PALACIO MARTÍN

AS AGUAS MUDAS
 Imma A. Souto



cadernos da @ escola dramática galega

Nº 85 - Outubro, 1988 - A Coruña - 312 páxinas - 18 - 800
 ADAPTACIÓN: JOSÉ M. VASQUEZ - COORDINADOR: MANUEL LOURENÇO
 DIRECTOR: FRANCISCO PALACIO MARTÍN

COMO CARTAS A UN AMANTE
 Imma A. Souto



cadernos da @ escola dramática galega

Nº 59 - Outubro, 1985 - A Coruña - 312 páxinas - 18 - 800
 ADAPTACIÓN: JOSÉ M. VASQUEZ - COORDINADOR: MANUEL LOURENÇO
 DIRECTOR: FRANCISCO PALACIO MARTÍN

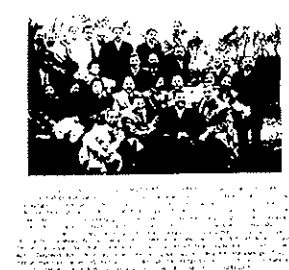
HISTÓRIA DO SÉCULO
 Imma A. Souto



cadernos da @ escola dramática galega

Nº 4 - Setembro, 1979 - A Coruña - 312 páxinas - 18 - 800
 ADAPTACIÓN: JOSÉ M. VASQUEZ - COORDINADOR: MANUEL LOURENÇO
 DIRECTOR: FRANCISCO PALACIO MARTÍN

A COMPAÑÍA GALEGA MARUXA VILLANUEVA



Informacións**MOSTRAS E FESTIVAIS, CURSOS... DE TEATRO**

• Dentro do marco do X FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO CÓMICO E FESTIVO DE CANGAS, "INFORMACIÓN TEATRAL, REVISTA GALEGA DE TEATRO" Recibiu o VII Premio Xiria ó labor teatral.

¡Está de noraboa toda a xente que fai posible a súa aparición!

En ocasións anteriores os premios foron para:

- Agustín Magán (1987)
- Dorotea Barcena (1988)
- Asociación de Titiriteiros (1989)
- Manuel Lourenzo (1990)
- Gustavo do Campo, programador do Barco de Valdeorras (1991)
- "Tanxarina" polo espectáculo: "A Coca". (1992).
- Na derradeira edición 94 resultaron premiados "ex aequo" Sala Galán e Sala Nasa.

• A Consellería de Cultura convocou o II Concurso de obras teatrais inéditas "Camión de Santiago" con data 20-V-94.

Cada participante poderá concorrer a todas ou algunha das seguintes modalidades:

- a) Obra de teatro profesional
- b) Obra de teatro escolar.
- c) Obra de teatro de marionetas ou títeres

O prazo de presentación remata o 30 de setembro de 1994

• Premio M^a Teresa de León para autoras dramáticas.

As obras poderán estar escritas en castelán, galego, catalán ou euskera.

Remata o prazo o 15-IX-94

Información: A.D.E.

Costanilla de Los Angeles 13, bajo izq.
28013 MADRID

• Do 27 ó 29 de outubro dentro do marco do IX Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz convocouse un Congreso sobre "Pedagogía Teatral: conceptos e métodos"

Máis información en :

Secretaría del I Congreso Iberoamericano de Teatro.

Vicerrectorado de Extensión Universitaria.

C/José Paredes Monge, 1
11002 CÁDIZ ESPAÑA
Telf: (34) (56) 220802

- Seminario Internacional sobre Teatro Simbolista do 14 ó 20 de novembro de 1994

Pódese solicitar información en:

ITTACA C.B.
Andrés Borrego, 10
28004 MADRID
Telf/Fax: 91-521 65 78

- O Universo de Chéjov. seminario intensivo para actrices e actores profesionais. Celebrarase do 5 ó 25 de setembro de 1994

Información: IGAEM

Rúa dos Feáns 1-3 baixo.
SANTIAGO DE COMPOSTELA
Telf: 981- 59 64 77

- III Festival Internacional de Teatro de Rúa de Alorcón do 3 ó 9 de Setembro 1994

Información: Concejalía de Cultura
Ayuntamiento de Alorcón

- XI Mostra Internacional de Teatro Cómico e Festivo Cursiño de Teatro impartido por: Etelvino Vazquez

“Principios da antropoloxía teatral”
Celebrarase do 6 ó 11 de setembro

Información: C.R.C. Xiria

R/ Vilaboa 17- 2º esq.
36940 CANGAS
PONTEVEDRA

- Do 1 ó 10 de Decembro. Curso de Teatro. Impartido por Etelvino Vázquez.

Información: Sala Galán

Gómez Ulla, 7
Santiago. Telf. 981 - 58 51 66

INFORMACION TEATRAL

Revista Galega de Teatro

NUMERO 8

EDITORIAL

OTERO PEDRAIO REGRESA A TRASAIVA
Conchi Costas

VERSIONS

Eduardo Alonso

ENTREVISTA CON MANUEL GUEPE
DIRECTOR DO C.D.G.
Xosé M. Pazos

¿TEN BOA PRENSA O TEATRO GALEGO?
Salvador Rodríguez

TEATRO BICEFALO
Ramó Simó i Vinyes

REFLEXIÓNS SOBRE O TEATRO NO MEDIO
RURAL DE GALICIA
Fernando Garrido do G.T. Laboura

LUZ DE CEGOS
D'Pink
cos debuxos de **Lo Martí**

EUROPA
Emilio Goyanes

DIA MUNDIAL DO TEATRO 1992
MANIFESTO GALEGO **M. Lourenzo**
MANIFESTO MUNDIAL **J. Lavelli**

BIBLIOGRAFÍA

INFORMACIÓNS

CADERNO CENTRAL: Textos Teatrais 1
2132 Exercicio para dibuxantes intrépidos
Roberto Vidal Bolaño

NUMERO 9

EDITORIAL

TEATRO, EXPRESION DRAMÁTICA E
EDUCACIÓN EN GALICIA
Manuel F. Vieitas

GRUPO DE TEATRO UNIVERSITARIO "EIS"
Fernando Dorado

ALGUNHAS DEFICIENCIAS BÁSICAS
Manuel Lourenzo

ENTREVISTA CON CAMILO VAIDEHORRAS
OCEANO DA ARTE DRAMÁTICA EN GALICIA
Roberto Salgueiro

DE TEATRO E EDUCACIÓN: EN, POR,
PARA TEATRO E EDUCACIÓN
Xoán Costa

ARTS & D. no surrealista
Itziar Pascual

ENSEÑANZA TEATRAL
Pilar Varona

TEATRO EUROPEO: ALGUN CAMBIOS FORMATIVOS
Francisco A. Cerzo

DA DIFICULTADE DE APRENDER AQUI A ARTE
DRAMÁTICA
Antón Lamapereira

BIBLIOGRAFÍA

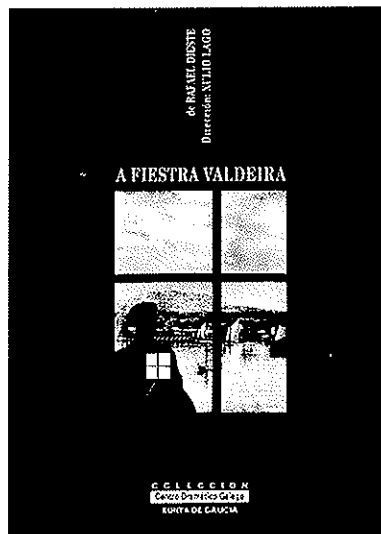
INFORMACIÓNS

CARTAS Á REVISTA: CAMILO VAIDEHORRAS E C. G. G.

CADERNO CENTRAL: Textos Teatrais 2
Dito da herbería de Rutabacul
Monólogo do Arqueiro Anónimo
Traducción: **Enrique Harguindey**
Deseños: **Miguel Harguindey**

SUSCRIPCIÓNS:

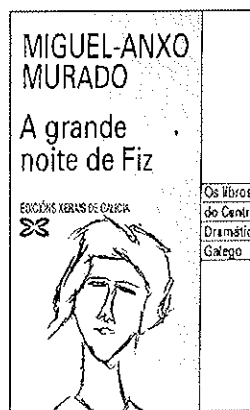
2 números 700 Pts. - Número atrasado 350 Pts. - P.V.P. número solto 400 Pts. - Envolado: 0,10 € - V.T. 1
I.T. REVISTA GALEGA DE TEATRO - Apdo. de Correos 1275 - VIGO



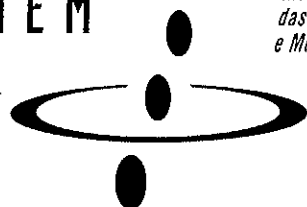
**O INSTITUTO GALEGO
DAS ARTES ESCÉNICAS
E MUSICAIS (IGAEM)**

vén desenvolvendo unha importante tarefa editorial sobre textos teatrais: os libros dos últimos espectáculos “Leoncio e Helena” e “A Fiestra Valdeira”, a colección “Os Libros do Centro Dramático Galego” ou o catálogo recopilatorio dos dez anos de funcionamento do CDG.

Esta é unha máis das aportacións do
INSTITUTO GALEGO DAS ARTES ESCÉNICAS E MUSICAIS
á nosa Cultura e ás nosas Letras.



IGAEM



*Instituto Galego
das Artes Escénicas
e Musicais*

CONSELLERÍA DE CULTURA



Coa colaboración da
CONSELLERÍA DE EDUCACIÓN
E ORDENACIÓN UNIVERSITARIA