

Lingua e Teatro

X Xornadas sobre Lingua e Usos

Edición a cargo de Carlos Caetano Biscainho Fernandes
e Xosé Ramón Freixeiro Mato

A Coruña 2014

Servizo de Normalización Lingüística
Servizo de Publicacións

Universidade da Coruña

Lingua e Teatro. X Xornadas sobre Lingua e Usos
Edición a cargo de Carlos Caetano Biscainho Fernandes e Xosé Ramón Freixeiro
Mato
A Coruña, 2014
Universidade da Coruña
Servizo de Normalización Lingüística, Servizo de Publicacións
Entidade colaboradora: Secretaría Xeral de Política Lingüística da Xunta de Galicia
Cursos_Congresos_Simposios, núm. 135

196 páxinas
17 x 24 cm.
Índice: páxinas 5-6

ISBN: 978-84-9749-588-2
Depósito legal: C 916-2014
Materia: 80: Lingüística, Filoloxía. 806.99: Lingua galega

Edición:

Carlos Caetano Biscainho Fernandes
Xosé Ramón Freixeiro Mato

Servizo de Normalización Lingüística, Servizo de Publicacións
<http://www.udc.es/snl>
<http://www.udc.es/publicaciones>

Universidade da Coruña

Distribución:

Galicia: CONSORCIO EDITORIAL GALEGO. Estrada da Estación 70-A,
36818 A Portela, Redondela (Pontevedra). Tel. 986 405 051.
Fax: 986 404 935. Correo electrónico: pedimentos@coegal.com

España: BREOGÁN. C/ Lanuza 11, 28022 Madrid. Tel. 917 259 072.
Fax: 917 130 631. Correo electrónico: webmaster@breogan.org
<http://www.breogan.org>

Deseño da cuberta: Julia Núñez Calo
Imprime: Lugami Artes Gráficas



Este volume está ao teu dispor baixo os termos dunha licenza Creative Commons de recoñecemento, non-comercial, sen obras derivadas 3.0 sen adaptar.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.pt>

Índice

Limiar dos editores	7
Presentación do reitor da Universidade da Coruña.....	9
Presentación do secretario xeral de Política Lingüística.....	11
Presentación do director do Servizo de Normalización Lingüística da UDC....	15
Laura Tato Fontaíña A lingua na construción dun Teatro Nacional Galego	19
Xosé Paulo Rodríguez Domínguez Diglosia e programación teatral na Galiza	33
Cándido Pazó A normalización lingüística no teatro: unha valoración relativa	47
Ana Román Teatro radiofónico. A experiencia do Premio Diario Cultural.....	51
Rubén Ruibal <i>Peter Buckley</i> e o Premio Diario Cultural.....	55
Isabel Risco O humor galego e a lingua.....	59
Roberto Vilar Humor e calidade da lingua	67
Rosalía Fernández Rial O aproveitamento do teatro na aprendizaxe da lingua	71
Santiago Cortegoso Rexistros urbanos do galego	89

Gustavo Pernas Cora	
Snak, Snak, Snak.....	93
Camila Bossa	
A miña incorporación ao teatro en lingua galega.....	107
Mónica Camaño	
Sobre a necesidade de capacitación lingüística dos intérpretes.....	113
Cristina Domínguez Dapena	
A lingua na formación dos intérpretes galegos. Unha experiencia na ESAD de Galicia	129
Joan Giralt Bailach	
Mudar o corpo pola lingua.....	133
Santi Prego	
Lingua galega e inserción laboral nos profesionais do espectáculo.....	139
Melania Pérez Cruz	
A lingua galega nos estudos superiores de arte dramática.....	145
Roi Vidal Ponte	
Imperialismo e colonización lingüística na planificación teatral galega: o ano Vidal Bolaño	149
Zé Paredes	
Coa palabra na lingua	155
Quico Cadaval	
Hipopótamo e lingua.....	161
Hugo Torres	
Pontes de ligazón teatral entre Portugal e a Galiza	169
Magdalena Serra Capó	
Treball sociolingüístic a través del teatre.....	173

Limiar

No presente volume recóllense as intervencións das persoas que participaron como relatoras nas X Xornadas sobre Lingua e Usos, Lingua e Teatro, que tiveron lugar na Facultade de Filoloxía da Universidade da Coruña durante os días 27, 28 e 29 de novembro de 2013. Foron organizadas polo Servizo de Normalización Lingüística da UDC, como vén sendo habitual, e contaron co apoio económico da Secretaría Xeral de Política Lingüística.

Os textos aquí recompilados son boa demostración do interese con que foron seguidas as diferentes sesións de traballo, tanto conferencias como mesas redondas, que contaron cunha alta asistencia de público e, o que é máis significativo, cunha viva participación nos debates posteriores. Isto veu a confirmar a necesidade e a oportunidade de se ter abordado o papel do teatro na normalización da lingua galega e tamén na conformación de estilos e rexistros orais acaídos que contribúan para a consolidación dun modelo de lingua máis auténtico e con futuro, tamén na oralidade.

Estas actas reúnen, por tanto, un conxunto de textos que conteñen importantes reflexións a respecto do binomio Lingua e Teatro, con todas as súas implicacións, e que son de grande actualidade nun momento como este en que se está a debater, sobre todo no ámbito académico, sobre a calidade da lingua empregada nos medios de comunicación públicos, no ámbito político ou no humor, por exemplo. Nestes casos sempre está presente a suposta disxuntiva entre a conexión ou proximidade coa lingua popularmente falada e a necesaria preservación da autenticidade e da dignidade dun galego oral historicamente sometido a un forte proceso de castelanización.

Desexamos que a publicación destas actas se converta nun contributo relevante para aprofundarmos neste debate e para darmos coas solucións máis acaídas e que mellor garantan os avances da normalización lingüística non só no ámbito teatral, mais tamén na sociedade galega no seu conxunto. Tamén desexamos que susciten un especial interese na xente do teatro, tanto autores e autoras, como actrices, actores e demais axentes que interveñen no mundo do espectáculo, porque todos e todas poden desempeñar un papel destacado en prol da normalización do galego.

OS EDITORES

Presentación

XOSÉ LUÍS ARMESTO BARBEITO

Reitor

Unha vez explicada a traxectoria e os obxectivos destas xornadas sobre lingua e usos, a min só me cómpre agradecer o traballo dos organizadores, a xenerosidade dos participantes e o interese de todas e todos os asistentes.

Coido que houbo acerto no seu día cando se estableceu a estrutura destas xornadas e coido que se conseguiu, ao longo desta década, manter unha intelixente combinación entre rigor científico e interese social e cultural. Debate académico moi incardinado na realidade cotiá dos usos da nosa lingua nos distintos ámbitos da vida.

Pola experiencia das convocatorias anteriores, estou seguro de que os relatorios e os debates programados van espertar un vivo interese ao longo destes tres días.

Esa experiencia e as edicións que se levan feito de todo o que se fala e se discute nas xornadas demostran que, efectivamente, se está a facer unha achega de gran valor e á altura dunha lingua moderna e viva, que é a nosa, que vertebra a nosa cultura e que identifica o noso país.

Mais, como aínda non temos unha lingua normalizada nun país normalizado, cómpre seguir –cadaquén desde a súa responsabilidade– promovéndoa e defendéndoa.

A propósito da catástrofe ecolóxica do «Prestige», dicía o inesquecible Xosé Manuel Olveira «Pico», a quen se lle vai render unha xusta homenaxe mañá, que el sempre defendería o seus país, a súa cultura e o seu idioma. E que se algún día o censuraban por iso serían máis pobres de intelixencia os que o fixesen.

Pois ben, por enriba das incertezas dun tempo presente que semella pouco doado para estas cousas, as universidades galegas temos a obriga xa non de traballarmos a prol da

lingua, senón de nos mantermos como referentes fronte ao desalento e fronte á inacción. Referentes académicos e científicos, desde logo, mais tamén referentes sociais e de prestixio.

O eido específico en que se centran estas xornadas, o teatro, é hoxe un ámbito de prestixio para a nosa lingua, mais foi un espazo que houbo que conquistar a pulso. Con fe e con convicción.

Este ano dedicóuselle o Día das Letras Galegas a Roberto Vidal Bolaño, do que tamén se vai falar aquí polo miúdo (non podía ser doutra maneira cando se pretende analizar a lingua galega no teatro). Tamén el é un referente de prestixio e de loita. De loita por un ideal, cos pés no chan, mais convencido do que facía, consciente da escaseza de medios, e, sobre todo, estimulado pola grandeza do obxectivo.

Como escribiu Camilo Franco, Vidal Bolaño púxose a articular un teatro galego auto-suficiente, capaz de se explicar a si mesmo mentres explicaba o país a que pertencía. Arredor de Vidal Bolaño, foi este un ano para falar do teatro galego. Para estudalo, analízalo e proxectalo. Coido que dedicarlle as xornadas de lingua e usos ao teatro non só engade coñecemento –a misión que nos corresponde nos campus– senón que, ademais, é o mellor xeito de baixar o pano neste ano de estudos, recoñecementos e revisións.

Teatro, lingua e país.

Teatro, lingua e país na vida comprometida de Xosé Manuel Olveira.

Teatro, lingua e país na vocación de Vidal Bolaño.

Teatro, lingua e país, pois, no programa que comeza a se desenvolver deseguido e co que se plasma o compromiso da Universidade da Coruña coa lingua e coa cultura galegas.

Máis nada pola miña parte. Agradezo o traballo de todas as persoas que participaron na preparación das xornadas. Agradezo tamén o interese de todas e todos os participantes. E, como en anos anteriores, agradezo en nome da nosa Universidade o apoio da Xunta de Galicia para o seu financiamento.

Moitas grazas.

Presentación

VALENTÍN GARCÍA GÓMEZ

Secretario xeral de Política Lingüística da Xunta de Galicia

Quero comezar a miña intervención dándolles as grazas máis sinceras ao señor reitor, Xosé Luís Armesto, ao secretario xeral da Universidade da Coruña, Carlos Amoedo, ao director do Servizo de Normalización Lingüística, Xosé Ramón Freixeiro Mato, e á decana –á que tamén desexo felicitar–, María Jesús Lorenzo Modia. Quero, así mesmo, estender a miña gratitude aos profesores e profesoras do Departamento de Galego desta facultade e mais ao alumnado e a todas as persoas que asistides ás Xornadas, sexa cal for o voso ámbito de especialización e estudo. Podemos cada un ou unha de nós pertencer a un campo laboral ou do saber diferente, pero resulta evidente que acudimos á amable convocatoria que nos fixeron para estar aquí, porque compartimos un mesmo interese: o de procurarmos para a lingua galega maiores ámbitos de uso na sociedade.

As persoas responsables da organización desta edición das Xornadas, que xa é a décima, propóñennos moi atinadamente abordar as relacións entre a lingua e o teatro. Teño que confesar que, persoalmente, esta elección me resulta especialmente grata, dada a miña singular quenenza polas artes escénicas, ás que lles prestei moita atención nalgún momento da miña vida e mesmo formaron parte do meu ocio, a través da participación e colaboración con diversas compañías teatrais non profesionais. Creo coñecer, por este motivo e pola miña condición de lingüista, a importancia da relación entre lingua e teatro, e do papel que esta relación, en termos sociolóxicos, representou no pasado e representa agora, na sociedade moderna, no proceso de conquista de espazos de uso para o galego. Neste sentido, creo que, en Galicia, polo menos ata non hai moito, o teatro constituíu un dos piares culturais nos que descansou a vontade, por testemuñal que for, de prestixiar e mostrar unha lingua que permanecera fóra, durante séculos, de todo púlpito, de toda palestra e de todo estrado.

Sexa como for, o que si parece certo é que a historia externa da nosa lingua correu parella á do teatro galego. Pénsese que a historia do teatro no noso país é, en non pequena medida, o relato dun intento por procurarse un oco no que se asentar dentro da sociedade. Vou traer aquí, a modo de exemplo, o caso de Castelao cando estreou *Os vellos non deben de namorarse*, no Teatro Mayo de Buenos Aires, en agosto de 1941, coa dirección de Manuel Varela Buxán. O principal problema co que se atopou foi que non existía unha compañía “ao xeito” para a representación da súa peza na cidade que máis galegos albergaba do mundo. Por esta razón, acabaría recorrendo á Compañía de Maruxa Villanueva, grupo teatral galego semiprofesional que levaba á escena, maioritariamente en castelán, obras costumistas e un chisco chocalleiras, pero a cuxas representacións acudía en masa un público soidoso e ávido de ocio. Non foi alleo a esta circunstancia, seguramente, o feito de que botara man dos recursos do teatro de máscaras que el descubrira poucos anos antes. Noutras palabras, Castelao tivo que facer da necesidade unha virtude para a consecución dos fins que perseguía, entre os que estaba, sen dúbida ningunha, introducir o galego, a lingua da maioría dos espectadores, nos ámbitos da cultura e do ocio.

Problemas parecidos aos sufridos por Castelao foron os que atoparon nas décadas dos anos sesenta e setenta aquelas persoas que apostaron por construír, case da nada, un discurso teatral innovador, alternativo, contestatario e conectado coas correntes europeas do momento. Pretendérono e lograron, malia non existir un sistema teatral en que apoiarse. A construción do discurso e do sistema correron parellos, e así non é de estrañar que moitas das pezas teatrais escritas naquela época permanecesen inéditas ou nunca chegasen a representarse ou mesmo que se escribisen para seren unicamente lidas, pois eran poucas as esperanzas que albergaban os autores de que a súa obra chegase á escena. E xa que estamos na Coruña, xusto é que lembremos dous grandes homes de teatro que despuntaron naqueles anos e cos que tanta débeda ten o teatro galego: Francisco Pillado Mayor e Manuel Lourenzo. É de xustiza tamén lembrarmos aquí a Asociación Cultural Abrente de Ribadavia, agora que acabamos de conmemorar os 40 anos do inicio das súas actividades, coas que se logrou dar un forte impulso a aquela tentativa de refundar o teatro galego.

Hoxe posuímos, afortunadamente, un sistema teatral consolidado. Neste momento xa son varias as xeracións de autores e actores galegos que de forma estable puideron facer da súa vocación unha profesión, ben fose a través da actividade teatral propiamente dita como da asociada á industria audiovisual. Coincide este proceso de construción e consolidación coa etapa na que, por primeira vez, a lingua acadou o status de oficialidade, é obxecto dun traballo serio de normativización e, asemade, se promove institucionalmente na sociedade. Todos estes cambios terán un reflexo claro en todos os ámbitos da actividade teatral, e xusto é que así o recoñezamos.

Pese a todo o dito, é ben sabido que esta relación entre a lingua de noso e o teatro foi un dos campos que máis desatenderon especialistas e estudosos ou, se se me permite, que menos interese suscitou neles, sen que saibamos moi ben por que. É por iso que aplaudo a decisión das persoas que participastes na organización desta décima edición das Xornadas por acordardes dedicar o programa a abordar as relacións entre lingua e teatro en moitas das súas facetas e caras. Farase a través da voz especializada e erudita de persoas que son algunhas das que máis saben do tema obxecto de atención, como Laura Tato, Paulo Rodríguez, Cándido Pazó ou Lena Serra Capó, por citar algunhas delas. Entenderase, polo tanto, que dende o primeiro momento, vos manifestase a miña intención de apoiar a celebración destas xornadas nas que se vai falar da nosa lingua e do noso teatro, conxunta e relacionadamente.

Non quixera rematar esta miña intervención sen facer unha mención sentida a Xosé Manuel Oliveira *Pico*, a quen, con todo merecemento, se vai homenaxear aquí nas Xornadas. Foi o chorado *Pico* unha persoa que se caracterizou, por enriba das súas inigualables e insuperables virtudes actorais, pola súa bonhomía, xenerosidade e honestidade, características que soubo levar á escena. Cómpre recoñecervos, polo tanto, ás persoas da organización, a sensibilidade de incluír, na programación, este acto de recordo e homenaxe.

Remato desexándovos que as Xornadas sexan para todos e todas unha fonte limpa e caudalosa de enriquecemento dos vosos saberes e sensibilidades. Estou convencido de que vai ser así, e por ese motivo reitero a miña vontade de colaboración e axuda en tanta iniciativa que, coma esta, teña por obxecto a construción dun futuro rexo e vigoroso para a nosa cultura e a nosa lingua.

Moitas grazas.

Presentación

XOSÉ RAMÓN FREIXEIRO MATO

Director do Servizo de Normalización Lingüística

Hai xa dez anos que o Servizo de Normalización Lingüística da UDC vén organizando unhas xornadas sobre Lingua e Usos. Foi a profesora Goretta Sanmartín Rei quen as puxo en funcionamento en 2004 e desde entón véñense realizando regularmente porque sempre contaron cun público fiel que ano tras ano participa nelas. Este ano inscribíronse unhas 100 persoas, feito que nos enche de satisfacción e tamén de agradecemento.

Son estas unhas xornadas sobre lingua, cada ano centradas nun ámbito diferente. O primeiro foi Lingua e Cidade e desde entón xa se levan tratado outros temas importantes, como Lingua e Idade, Lingua e Xénero, Lingua e Ecoloxía, Lingua e Tradución etc... E fican múltiples temas para o futuro porque a lingua é materia transversal que ten moitas perspectivas de análise e de estudo.

A lingua galega está, ou debería estar, en todos os ámbitos da sociedade. E alí onde non está, ou onde ten unha menor presenza, queremos que se faga ouvir cada vez con máis forza. Eis o empeño do Servizo de Normalización Lingüística, que alén de traballar pola normalización do galego no ámbito universitario, tamén pretende colaborar na tarefa colectiva de a estender ao conxunto da sociedade, pois a universidade non pode vivir de costas a ela.

Este ano as xornadas céntranse, máis unha vez, na lingua como substantivo e no teatro como complemento ou ámbito de uso específico. O teatro fai uso da lingua e a lingua galega serviuse do teatro para a recuperación de usos no campo sociocultural. Neste sentido, o teatro galego xogou historicamente un grande papel na ocupación de espazos de prestixio por parte da nosa lingua.

Estas xornadas tratan, pois, sobre o rol que desempeñou e está a desempeñar o teatro na normalización do galego, mais tamén sobre o contributo que leva feito e está a facer na actualidade o teatro na creación de modelos de lingua oral e na súa adecuación aos diferentes rexistros de uso, aspecto que aínda hoxe o galego necesita afortalar.

O teatro é vida e á lingua tamén lle debemos dar vida en todas as esferas de uso social. Se o teatro galego xurdiu para prestixiar e potenciar a nosa lingua, hoxe aínda fica moita tarefa pendente. Mais debemos recoñecer que o grao de normalización lingüística conseguido no teatro é moi superior ao alcanzado noutros ámbitos.

Para falarmos de Lingua e Teatro o marco da Facultade de Filoloxía é especialmente adecuado nesta ocasión, pois aquí contamos con titulacións que dan acollida ao teatro como materia de estudo e coa Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, de grande valía para os estudos teatrais. Neste sentido, debemos agradecer e recoñecer o labor e a xenerosidade do seu presidente de honra, Francisco Pillado.

Co noso respecto e admiración por todas cantas persoas dedicaron o seu tempo e esforzo á defensa e promoción do teatro galego, para estas xornadas quixemos contar nomeadamente con relatores e relatoras que traballan coa lingua no teatro, ben como actores e actrices, ben como profesionais dedicados a este tema ou como especialistas no aproveitamento do teatro para a aprendizaxe e normalización da lingua.

Nesta liña, tamén procuramos algún oco no programa para nos lembrarmos tanto de Roberto Vidal Bolaño, prolífico e excelente autor a quen se lle dedicou o Día das Letras Galegas no ano 2013, como de Xosé Manuel Olveira ‘Pico’, magnífico actor que nos deixou hai pouco. E, como non podía ser doutra maneira, tamén se reservou un espazo para unha función teatral: *A filla de Woody Allen* (Ibuprofeno Teatro). Esperamos que o programa sexa de interese e responda ás expectativas xeradas por toda a xente que se inscribiu nestas xornadas.

Como director do Servizo de Normalización Lingüística e por tanto responsábel directo das xornadas, quero agradecer moi vivamente a inestimábel colaboración de Carlos Biscainho, mellor coñecedor do que eu do mundo teatral, que traballou eficazmente na organización deste evento. Tamén agradezo o labor do persoal do SNL e de cantas persoas contribuíron ou están a contribuír dalgunha forma para a consecución dos obxectivos propostos.

Teño de agradecer igualmente a colaboración da Secretaría Xeral de Política Lingüística que, como todos os anos anteriores, apoia economicamente a realización das xor-

nadas, ben como o respaldo e ánimo que o SNL recibe constantemente do goberno da UDC, tan ben representado neste acto polo señor reitor e polo secretario xeral. Tamén debo agradecer a boa acollida que nos dá, como sempre, a Facultade de Filoloxía e a súa equipa decanal.

As institucións públicas, e as universidades tamén o son, teñen a obriga legal de traballaren en prol da lingua, e nesta tarefa estamos empeñados desde o SNL. O Goberno galego, por seu turno, é o máximo responsábel de velar pola saúde do noso maior ben patrimonial, mesmo en situacións convulsas como esta. É por iso que lle debemos demandar o firme compromiso de defensa e potenciación da lingua galega en todos os ámbitos, tamén no teatro e tamén no ámbito universitario, por riba de circunstancias conxunturais.

Se o teatro achega prestixio á lingua galega, tamén a universidade o pode facer. E nunca haberá razóns suficientes para xustificar que a lingua propia dunha comunidade sexa posta en cuestión ou fique á marxe dos estudos universitarios. Ou que estes non lle dean toda a acollida de que é merecente. Nin nunca haberá xustificación para que o teatro galego non reciba o apoio e recoñecemento que pola súa traxectoria e significado lle corresponde.

Se a lingua é o noso mellor tesouro, fagamos entre todos e todas o maior esforzo para a preservarmos. No ámbito que agora nos corresponde, é sobre o que modestamente tentaremos traballar nestas xornadas.

Termino co meu máis sincero agradecemento a todas as persoas asistentes, aos relatores/as e moderadores/as, ben como ao persoal de apoio. E co desexo de que as xornadas sexan proveitosas para todas e todos. E tamén para a lingua galega e para o teatro que a divulga, modela e prestixia.

A lingua na construción dun teatro nacional galego

LAURA TATO FONTAÍÑA

Universidade da Coruña

Aínda que esta conferencia ten como título «A lingua na configuración dun teatro nacional galego», vou remontarme no tempo a unha época máis recuada, anterior á do momento en que se buscou dun modo consciente a creación dun teatro nacional, vontade que, como é ben coñecido, non se tivo até que a plasmaron nas súas bases programáticas as Irmandades da Fala.

As primeiras noticias que achegan os estudosos decimonónicos do teatro durante o século XIX falan da utilización deste coa intencionalidade de animar o pobo a loitar contra os franceses; serían textos de circunstancias de que non conservamos ningunha mostra. En realidade, do teatro anterior á década de 1880 o que chegou até hoxe é escaso e froito do afecto persoal que foron quen de espertaren nos seus amigos e familiares Benito Fandiño (1779-1832) e mais Laureano Guitián Rubinos. As causas disto son complexas e de diversa natureza. Unha delas, quizás a máis relevante, radica en que tanto os chamados Precusores como os escritores do Primeiro Renacemento tiñan como obxectivo principal recuperar o rexistro culto, literario, da lingua, para atallaren e contrarrestaren as cualificacións de rudeza, barbarie e ignorancia que eran atribuídas tanto á lingua como á sociedade galega. Mesmo había quen consideraba o galego como unha forma deturpada do español debido a eivas físicas e mentais do pobo galego.

Naquela época, a cultura e superioridade dunha lingua medíase pola poesía; a tradición occidental marcaba os poetas como os máis excelsos dos escritores, de aí que o primeiro e grande empeño do século XIX fose o cultivo deste xénero. A isto contribuían tamén outros factores como a cuestión económica e a tradición oral. Só cando a poesía contaba xa cunha figura da calidade estética de Rosalía de Castro (1837-1885) e cun

poemario como *Cantares gallegos* (1863) aparece a primeira novela galega, *Majina ou A filla espúrea*, de Marcial Valladares (1821-1903), no mesmo ano de 1880 en que saía do prelo, despois de múltiples dificultades, o segundo e magnífico libro de Rosalía de Castro, *Follas Novas*. Esta gradación no aparecemento dos xéneros literarios é a habitual nas literaturas de linguas minorizadas, minoritarias, colonizadas ou como quer que as queiramos denominar. Primeiro a poesía e, a seguir, a narrativa.

Os escritores do século XIX non sentiron a necesidade de incorporaren o teatro ao sistema literario, entre outros factores, porque este xénero está vinculado ao rexistro oral, que eles non consideraban que estivese en perigo; de feito non se produciu nignha reacción ante o feito de que, en 1867, o Gobernador da Coruña publicase no *Boletín da Provincia* a Real Orde con que se prohibía celebrar representacións de textos que non fosen, cando menos, bilingües:

Sección de orden público.— Negociado 2º. El Excmo. Sr. ministro de la Gobernación, con fecha 15 del actual, me dice lo que sigue: En vista de la comunicación pasada á este Ministerio por el censor interino de Teatros del Reino, con fecha 4 del corriente, en la que hace notar el gran número de producciones dramáticas que se presentan á la censura, escritas en los dialectos de algunas provincias, existiendo teatros especiales, cuyas compañías solo representan en los referidos dialectos, y considerando que esta novedad ha de contribuir forzosamente á fomentar el espíritu autonómico de las mismas, destruyendo el medio más eficaz para que se generalice el uso de la lengua nacional: la Reina (q.D.g.) ha tenido á bien disponer que en adelante no se admitan á la censura obras dramáticas que estén exclusivamente escritas en cualquiera de los dialectos de las provincias de España.

Algúns estudosos consideran que esta prohibición de Isabel II xurdiu unicamente para atallar o desenvolvemento do teatro catalán –argumento que non cuestionamos–, mais xulgamos improbábel que, de non ser necesario, os gobernadores de Galiza a fixesen pública, como non o farían os de Valladolid ou Sevilla. A «novidade» de que fala a orde ministerial probabelmente fose a aparición en Cataluña, ou máis ben en Barcelona, de teatros e compañías que só utilizaban o catalán, e para se curaren en saúde, as autoridades prohibiron todo o teatro monolingüe que non fose español, incluíndo o popular.

Ao convencemento de que o galego non estaba en perigo como lingua falada, uníase o feito de que o programa político dos rexionalistas aspiraba a mostrar en Madrid que a cultura tradicional galega merecía ser preservada porque tiña entidade propia e uns valores morais dignos de seren protexidos; porén, esa recuperación cultural dos rexionalistas tiña moitas dúbidas a respecto do teatro, porque as representacións dra-

máticas populares que se celebraban tanto nas festas patronais como nas celebracións do Entroido non respondían a eses «valores» polo seu carácter de puro divertimento. Quizais un dos exemplos máis ilustrativos do desamor que os rexionalistas sentían polas actividades dramáticas do pobo é o de Valentín Lamas Carvajal (1849-1906), pois ninguén dubida de que foi un dos escritores máis populistas e reivindicativos da nosa historia literaria. O director da revista *O Tío Marcos d'a Portela* reproducía con frecuencia cartas de colaboradores, espontáneos ou non, que o convidaban a participar nas festas patronais das súas localidades; en xullo de 1877, Farruco Teixido animábao a se desprazar a Allariz, adiantándolle o programa de festexos:

Namentres se divirten bailando os señoritos d'a vila, a xente de ferro entreteráse con unha comedia que terá lugar n'o campo do San Benito, titulada O casamento d'un Capitán tempero, n'a que agarrarán partes o Carcaxo, que fará de duque d'a lua chea, o baron Xan Pancho, que fará de Comendador d'a rial orden de Carlos terceiro, e a fermosa e sempáteca tia Falcona, que co-a gracea e tenrura que ten no falar arrincará vágoas como cantazos a cantos teñan o pracer d'escoitala (Anónimo 1877).

A familiaridade dos alcumes con que Farruco Teixido nomea os actores e o feito de que sexa unha función destinada á «xente de ferro» e celebrada ao aire libre, mentres os señoritos bailan no Casino, non deixa lugar a dúbidas sobre a lingua da obra. Lamas acudía con frecuencia a onde era convidado, e despois publicaba, en prosa ou verso, as incidencias da viaxe e as celebracións a que asistira. En ningunha destas crónicas fixo referencia a ningunha representación popular, aínda que nunca faltou a ollada crítica sobre o baile do Casino. Por propia iniciativa, Lamas Carvajal unicamente informou dun entremés popular destinado ás festas do Entroido de 1886, e fíxoo porque estaba convencido de que ía provocar duros enfrontamentos na localidade, en Alongos:

Pol-a mor d'un gato vai haber o demo en Alongos. Andan os mozos facendo un entremés n-o que sairá o gato que mataron a pedradas os perros xudios cando s'alcontraba empoleirado n-un nogal que s'ergue entr'a ferraña d'o señor Santiago. Dirixen a tramoya o Pantarrufas, tecedeiro que se pon á tomar o chiculture n-a ventana pra que os veciños o vexan, o cigarreiro que vende os chicotes y-o Chupalámparas, cortexo d'unha rapaza tan amiga d'os beiloteos, que non tendo con quen bailar, baila co-a sua sombra (Anónimo 1886a).

Fose cal for o resultado da representación, en marzo, un grupo de veciños solicitou do editor d'*O Tío Marcos d'a Portela* a publicación, non sabemos se total ou parcial, do *Entremés do gato* e, por este motivo, coñecemos o seguinte parlamento, titulado «O testamento d'o gato»:

N-a miña vida coidei de morrer aforcado n-as maus d'esas galafates ou d'esas perros xudíos, téndome tan estimado como me tiñan os meus amos, pero a conta saíume ô rivés, pois desde un día que me botou a mau pol-o lombo o xudío que m'enforcou e dixo qu'estaba bô pra unha comedela, xa dei en desconfiar de tales láparos, pois xa tiñan ido buscar prixel y-autros adramás ond'os veciños pra comer mais compañeiros meus. Esto en Alongos está en moda; pois tamén n-a víspera de san Martín a compañía patibular comeu outro n-a casa d'o Aviñao d'Outeiro. Esto púdeno contar con saúde; e denantes que se m'acabe o folgo vou dispor d'as miñas cousas, que é moi xusto que ll'as deixe á quen tanto s'acorda de min, tendo ánsia de facerme os entremeses e mais d'o enterro, pero que teñan en conta que me deixen ben enterrado que sinon levantareime d'a cova e rabuñareinos, que por algo teño sete folgos como gato.

Eu, Pantarrufas Elecis, raza d'Angola, fago testamento a nome d'unha centella que os parta á favor d'os cinco xudíos d'a Petada e mais d'outros compañeiros que son tan bôs com'eles, que lembrarei cando me cadre.

Promeiramente déixoll'ô xudío que m'escorrentou d'entr'a ferrana d'o señor Santiago, as vinte uñas, por mais que deixo de mala gana á un hirmau que n-este mundo me queda e leva o mesmo meu nome, que as d'él xa lle van gastadas d'arrabuñar n-a carniza do Concello, pero déixollas á quen m'aforcou pra que saque as papas d'a gorxa e mais pra que cando lle lea os papêis á maritornes non-os deixe saltar d'elas. Item déixolle pr'os outros catro hirmaus a miña pelica enteira, sin que naide teña que ver co-ela, pra que tapen a cara xa que non poden traguela ô descuberto. Item, déixolle pr'o Círgolas xa que vai vello e tivo calma pra faguer os entremeses, todol-os miolos d'as tripas e dous graus que me sairon entr'os lacós xa qu'él anda famento d'eles. Item, déixolle ô Cigarreiro aquel canibote qu'o [sic] que corrín o antroido co-as gatas d'este lugar, que deica pouco son todas, déixolle á él pra que regue a sua casa, e que ninguén de fora lle veña regar. Item, déixolle ô Pataco os zancos de tras, pra que c'unha cesta de patacas pase o antroido ben divirtido e traya a panza chea cando veña pra rubir ô taboleiro, que non sei se baixará vivo d'él; poida qu'os cinco xudíos o crucifiquen. Item, déixolle ô Xenro d'o Calañés a cabeza enteira pra unha caixa d'as agullas, e que lle saque os miolos e d'eles que poña unha cataprasma entr'os cadrís por ver si lle cerran as llagas e si lle calman os doores que dempois víralle o color. Item, déixolle ô Chupalámparas as duas maus dianteiras porque sei que non lle gusta a carne muy gorda cicais porqu'está afeito á comela ben seca, que a que baila co-a sombra non ten nada de gorda, pois ten mais de tola que d'outra cousa. Item mais, non podéndome esquecer d'o meu hirmau dempois de saber tanto como lle gusta a carne xa sea de lebre xa sea d'ovella, déixolle tod'o medio d'entr'as patas de tras e d'as d'iante, os riñós y-os fígados (e Dios queira que se trouse co-eles e bote os bofles). Déixolle mais o rabo enteiro e verdadeiro pra que limpe o polvo d'os vidros d'a ventana pra c'os veciños vexan cando toma o chiculture. Por último, déixolle o encargo á meu hirmau que m'enterre no seu bandullo con patacas, pimento e sal (Anónimo 1886b).

Tamén sabemos por un correspondente de *El Eco de Galicia* da Habana que nas festas do Carballiño do ano 1890 houbo unha destas representacións populares; porén, un dos testemuños máis clarificadores sobre as actividades dramáticas que el presenciaba de neno é o que nos deixou José Antonio Saco Arce, na súa obra *Literatura Popular de Galicia*:

Recordamos haber presenciado, muy niños aún, en algunas festividades del año, ciertas farsas o entremeses en gallego, cuyos interlocutores probablemente improvisaban el papel que les correspondía representar, o al menos lo ampliaban o modificaban, logrando arrancar de los espectadores abundante cosecha de carcajadas. Otras veces ponían en escena dramas relativos a la vida de San Roque o de outro santo, dramas de mérito sin duda no relevante, pero obra de algún poeta que había logrado hacer populares sus producciones. [...] El viento de la moda barre con esto, como en otras muchas cosas, trayéndonos cada día invenciones o imitaciones de fuera. Hoy día, si se trata de amenizar la solemnidad de una fiesta de aldea con alguna comedia, se va a buscar en el repertorio de los más aplaudidos vates castellanos... (Saco Arce 1987: 36-37).

A última parte do comentario de Saco Arce, a procura de textos no repertorio castelán, non pode deixar de nos remitir á comedia representada en Allariz, *O casamento d'un Capitán tempero*, que co antagonismo dun Capitán e un Comendador nos traslada ao teatro do Século de Ouro español, aínda que máis que representación dun texto alleo semelle reprodución, probabelmente bufa, dun determinado tipo de teatro. O que si semella ficar claro é que, agás as representacións haxiográficas, o teatro popular era esencialmente cómico, e mesmo as referencias que deixaron estudiosos como Saco Arce transmiten a idea de que procuraba o riso e o divertimento sobre calquera outro valor. Quizais por iso os rexionalistas centrarán a súa atención na creación do drama.

As preferencias da literatura popular galega pola temática satírica, burlesca, e a que poderíamos denominar «picante», levou a José Antonio Saco Arce a salferir a introdución da súa *Literatura Popular de Galicia* de comentarios que xustificasen a esmagante maioría da temática festiva:

Entre el desorden y los bulliciosos corros de las fuliadas y romerías, el expansivo regocijo de las ceremonias nupciales, y entre los licenciosos chistes y discreteos de los hilanderos y molinos y en las rondas y serenatas de los mozos a sus novias, es donde la musa campesina halla sus predilectas ocasiones de soltar el dique al raudal de sus inspiraciones. Y en tales circunstancias, como advirtió el malogrado Lafuente Alcántara en el discurso preliminar de su Cancionero, el hombre «se encuentra ciertamente en una disposición de ánimo muy distante de la gravedad que acompaña a las meditaciones religiosas» (Saco Arce 1987: 38).

O interese, mesmo obsesión, dos rexionalistas por presentaren perante os ollos do mundo, tanto interior como foráneo, unha imaxe idílica de Galiza, unha estampa do medio rural que rematase de vez coas acusacións de barbarie e rudeza, levounos a levantaren un veo de silencio sobre aqueles aspectos da cultura tradicional que eles consideraban pouco recomendábeis. Abondaría con lembrarmos as consecuencias que tivo para Rosalía de Castro a publicación do malfadado artigo sobre a prostitución hospitalaria, ou os durísimos ataques de Eugenio Carré contra Francisco María de la Iglesia e Roxelio Civeira polo argumento escollido por estes nos seus dramas. O primeiro levava a escena as cruentas liortas con que adoitaban rematar as festas polas rivalidades xeradas entre os mozos de distintas parroquias; e o segundo dramatizou a impunidade con que os morgados forzaban as rapazas que carecían de apoio familiar.

Para un lector de hoxe resulta difícil de entender esta postura, mais quizais sexa suficiente para achegármonos aos seus sentimentos comprobarmos os esforzos que realiza Saco Arce para xustificar a enorme cantidade de cantigas populares en que se escarnece as mulleres de idade:

Estrañeza causará al que recorra estas páginas, ver la multitud de coplas en que se ridiculiza a las mujeres ancianas [...] No son, en efecto, el despegue y la falta de consideración a la vejez, cualidades características de los gallegos; y aquí hallamos una prueba más de que no siempre los cantos populares son expresión genuína de los sentimientos de la generalidad de las gentes; muchas veces no son sino caprichosos desahogos individuales. ¿Quién osaría calumniar la proverbial bondad y mansedumbre del pueblo galiciano, suponiéndole partícipe de los feroces sentimientos espresados en la siguiente copla, propia de caribes y engendro de algún desesperado enemigo del bello sexo?

Cóntasme mal d'as mulleres;
 Pois eu quérochelles ben;
 Salgal-as, empemental-as,
 E botal-as n-a sartén (Saco Arce 1987: 42).

Os rexionalistas, tan conservadores na súa maior parte, debían desesperar perante o panteísmo e sensualidade que escoaban moitos dos costumes tradicionais e coa liberdade con que actuaban os mozos e mozas de aldea. Isto último levou a Saco Arce a facer a seguinte anotación nun dos contos populares que traducía ao español: «La leyenda popular añade aquí un hecho que el decoro nos mueve a suprimir». O ilustre ourensán tivo a honradez de anotar a supresión, mais outros deberon suprimir moitas pasaxes sen deixaren pegadas de que o facían. As alusións constantes ás relacións sexuais do *Entremés d'o gato* ou a linguaxe directa e aberta d' *A casamenteira*, de Benito Fandiño, así como o terríbel retrato moral do clero que realiza o autor desta última peza, poden

dar unha idea aproximada de por que, mesmo autores tan populistas, reivindicativos e católicos como Valentín Lamas Carvajal, deron as costas ao teatro popular. De todos os xeitos, debe ficar moi claro que este tipo de censura responde, na maioría dos casos, a un proxecto ideolóxico concreto: os rexionalistas tiñan que rematar de vez co tópico da galega candonga e o galego brután e salvaxe que alimentara a literatura española ao longo de máis de tres séculos, de aí a imaxe idílica que transmite unha boa parte da literatura decimonónica.

Todas estas razóns explican que cando, na década de 1880, Francisco María de la Iglesia (1827-1897) intentou convencer os seus correligionarios, os escritores rexionalistas, da necesidade de cultivaren tamén o xénero dramático, fose alcuñado de «Capitán Araña» e tivese que ser el propio quen iniciase o proceso coa publicación e estrea d'*A fonte do xuramento. Drama de costumbres gallegos en dous autos en verso* (1882). O apelativo de «Capitán Araña» indica que estaba intentando ensarillalos nunha empresa sen participar nela, é dicir, que esta anécdota, recollida por Gumersindo Placer, tivo que ser anterior á escrita d'*A fonte do xuramento*. De aí que De la Iglesia se decidise a dar o primeiro paso:

Conocía ser necesario un mártir en toda nueva iglesia, y, confiando en la indulgencia de cuantos pudieran ser mis jueces, y más acreedores a la gloria que pudiera resultar de la campaña, acepté el compromiso diciéndoles: bueno, yo romperé el fuego; pero a ver quién me sigue en la lucha. Yo recibiré los primeros golpes, a vosotros toca recoger los laureles que la suerte pudiera vedarme (Placer 1970: 478).

O seu esforzo e empeño logrou que se incluísen as obras dramáticas nalgúns Certames literarios e en certos Xogos Florais e esta dependencia dos certames acabou limitando os dramaturgos no sentido de que eran os convocadores desas xustas literarias quen decidían a extensión da peza, e tamén o xénero. Se consideramos os froitos obtidos polo teatro rexionalista en Galiza durante o século XIX, os resultados non foron demasiado alentadores, pois non soubo, ou non puido, chegar ao público. Uns porque crearon un teatro diglósico que, baseado en ridiculizar o galego e os galegos, non podía ser aceptado pola sociedade vítima do escarnio. Outros, porque nas súas arelas de crearen un teatro culto esqueceron arraigalo na realidade social do público a quen ía dirixido e, prescindindo da lección de Rosalía, alleáronse totalmente da única tradición con que contaban: a popular e oral.

A isto hai que lle engadir a existencia e o éxito dos chamados *Apropósitos* que, con motivo do Entroido ou de calquera outra celebración, se representaban nas cidades e vilas, e onde era habitual a presenza dalgún personaxe que falase galego para provocar

a hilaridade do público. É sorprendente o elevado número de obras deste tipo que se conserva, por exemplo, na Biblioteca da Real Academia Galega. Sobre elas, Euxenio Carré comentaba o seguinte:

En todos, o al menos en casi todos, figuran personajes hablando en gallego, pero desgraciadamente los autores emplean un gallego desfigurado, bárbaro y lleno de disparates con objeto de provocar la risa del público indocto, como sino [sic] pudiera conseguirse por otros medios: mas ya se ve [que] el ingenio es más difícil de encontrar que los chistes vulgares y que los retruécanos de mal gusto; y retorciendo la gramática y el sentido común están al alcance de todas las inteligencias, aun las más mediocres (Carré Aldao 2006: 131).

Á utilización dunha lingua falseada e deformada atribuíu Carré a paralización do teatro galego na década de 1890, centrando as súas acusacións en Ricardo Caruncho e en Emilia Pardo Bazán. A transformación da lingua nun *patois* e a ridiculización, a través dela, do pobo galego foi unha constante nos escenarios das cidades, e esta práctica prolongouse até ben entrado o século XX. Esas obras bilingües eran o froito merado dunha sociedade diglósica, a grotesca caricatura do teatro popular xerada polas camadas máis colonizadas, que, asumindo o papel represor, transformaron nun conflito endógeno —entre galegos—, o que era un conflito esógeno, xerado pola imposición dunha lingua allea.

O teatro galego chegou ao público cando se tomou conciencia de que era necesario ampliar a práctica oral e escrita da lingua; coincidindo con esa vontade, ou como consecuencia dela, e a través da Escola Rexional de Declamación (1903) fundada por Eduardo Sánchez Miño coa axuda de Galo Salinas, as obras de Manuel Lugrís Freire encheron os teatros de Ferrol e A Coruña. A fin de contas foi tamén Lugrís Freire o primeiro orador que usou o galego nun mitin, en Betanzos, en 1907. Nesta nova etapa, en que semella que o teatro galego comeza a súa consolidación, aparecen as voces críticas sobre a etapa anterior.

Eugenio Carré Aldao (1859-1932) presentou o seu ensaio *Memoria crítico-bibliográfica sobre el Teatro Regional Gallego*, aos Xogos Florais organizados polo «Recreo de Artesanos de Pontevedra» en 1912 e obtivo un accésit. Nesa altura xa era moi consciente da importancia do teatro como medio de transformación dunha sociedade e como ferramenta da súa instrución, e así o facía constar no primeiro parágrafo:

Entre todas las manifestaciones externas que más hieren la imaginación de las multitudes, y por consiguiente mayor influencia ejercen en su espíritu, siendo las adecuadas para toda educación o propaganda, ninguna otra mejor ni más directa que las representaciones teatrales (Carré Aldao 2006: 23).

Por iso dedicou as súas maiores loanzas ao teatro de Lugo tanto pola súa temática, teatro social, como pola lingua que utilizaba en contraste coa dos seus predecesores. As palabras de Carré son durísimas contra o teatro dos rexionalistas do século XIX, posto que fala de «prostitución da lingua»:

El Sr. Lugo con su primera obra teatral, *A Ponte*, se nos reveló como un genial dramaturgo con carácter propio y especialísimo, innovador y apóstol de una idea nueva, reformador del arte dramático gallego y creador de la lengua propia, prostituida hasta entonces en la escena. [...] El gallego empleado por Lugo, lo mismo en este drama [*A ponte*] que en los demás y en todas sus otras obras, es puro y correcto, que como ya dejamos dicho estuviera hasta entonces prostituido en escena (Carré Aldao 2006: 62-64).

De feito, cando comenta as obras e o modelo lingüístico utilizado por Francisco M^a de la Iglesia, Eugenio Carré Aldao abre un debate sobre o rexistro lingüístico que debían utilizar os dramaturgos que aínda está sen resolver. Trátase da atribución de «criterio de autoridade» aos falantes segundo o seu grao de rudeza e ignorancia; a maior rusticidade, maior autoridade. Segundo Carré, para Iglesia esa era a maior garantía da pureza e autenticidade da lingua:

Es forzoso reconocer que si sus iniciativas y su labor fueron, hasta cierto punto, fructíferas, mejor dirigidas y encauzadas, con múltiples estudios previos, lo hubieran sido mucho más. Eso lo vemos en el drama *A fonte do xuramento*. Ni su léxico, áspero y rudo, pues el Sr. La Iglesia entendía equivocadamente que los defectos de pronunciación eran bellezas, sobre todo si eran producto de los más rústicos e inadecuados labios... (Carré Aldao 2006, 43).

A respecto da lingua doutro dos mais relevantes dramaturgos do XIX, de Galo Salinas (1852-1921), Carré Aldao o que criticaba era o seu descoñemento, aínda que recoñeceu o esforzo de aprendizaxe realizado por Salinas ao longo dos anos. Así, sobre *A torre do peito burdelo* (1891), primeira peza de Galo Salinas, declaraba:

Lo que perjudica grandemente a esta obra es la grandísima incorrección de su lenguaje y el desconocimiento imperfecto del verdadero significado o acepción de los vocablos, como los prueban con su empleo inadecuado (Carré Aldao 2006: 49).

Mais a respecto da segunda, de Filla...! *Cuadro dramático de costumes gallegas n'un acto y-en verso* (1892), recoñecía unha notábel melloría, afirmando que «el lenguaje es casi correcto y libre de los errores considerables en que incurrió Salinas en su primera obra, *A torre do peito burdelo*» (Carre Aldao 2006: 52). Para reprochar aos escritores

galegos que non se preocupasen pola calidade da súa lingua, Carré Aldao utilizou o exemplo dun dramaturgo que levaba moitos anos na emigración, Nan de Allariz (1875-1927), mais que seguía dominando e coñecendo o espírito do idioma, e aproveitaba o comentario do monólogo *Recordos dun vello gaiteiro*:

El gallego utilizado en él puede servir de modelo, a pesar de ser la obra de un ausente a muchos cientos de leguas de Galicia, y tras prolongada residencia en país extraño, a determinados escritores de nuestra región, aun cuando de ella nunca se han alejado (Carré Aldao 2006: 68).

E acababa as referencias a ese desleixamento lingüístico incidindo na diglosia daqueles que coibaban os seus escritos cando os facían en castelán, mais non cando eran en galego. Así facía a respecto do monólogo en prosa de Ramón Armada Teixeira, *Mexamorno en Viveiro* (1911):

No acertamos a explicarnos por qué escritores pulcros y cuidadosos del lenguaje al escribir en castellano, no son tan reparados al hacerlo en gallego, como si fuera un salvo conducto para todo género de licencias el uso del idioma regional (Carré Aldao 2006: 88).

Carré Aldao acaba o seu ensaio explicando por que non inclúe no seu estudo as obras de teatro que tratan temas e/ou tipos galegos escritas en castelán:

Fáltales lo más esencialísimo: el alma que está en el idioma, que es el que dá relieve, prestándole sus acentos al personaje y viviente realidad a su carácter. Así lo probó el estreno de *Esclavitud*, drama de Lugrís traducido al castellano. Con ser grande su éxito no puede ser comparado al que tuvo representándose en gallego (Carré Aldao 2006: 93).

O eco que tivera na prensa a Escola Rexional de Declamación, unido á estrea da zarzuela *Maruxa*, de Vives, volvera pór de actualidade a cuestión do teatro galego. Algúns críticos, prescindindo da lingua vehicular, celebraron a zarzuela como «galega» e «regional», mentres outros denunciaban o descoñecemento da cultura e a música galegas que demostraban os autores. Entre estes últimos, un dos máis belixerantes foi o publicista Galleguito, que, no seu artigo «De arte regional», reclamaba que «el diálogo, en toda obra regional, debe ser en dialecto». A pesar desta lúcida afirmación, o xornalista ferrolán introducía na polémica un argumento que ía gozar de bastante éxito entre os detractores do teatro galego: unha eiva xenética da «raza» impedía o normal desenvolvemento da arte dramática galega:

El teatro gallego no tiene ambiente por falta de entusiasmo regional, por frialdad apática de la raza. El mismo arte, en Cataluña, no cuaja por falta de lo mismo. Lucha Borrás, como lucha Sánchez Miño en Galicia, como ha luchado algún otro. ¡No cuaja!

A pesar desta «eiva», o teatro galego contou a comezos do século XX coa axuda suplementar das ideas rexeneracionistas e os novos aires da Escola Moderna, que vían nas actividades dramáticas unha forma acaída de educaren as masas. Non é difícil acharmos na prensa da época artigos sobre as altas calidades pedagóxicas e moralizantes que pode ter o teatro. Isto traerá consigo que todas as asociacións recreativas e organizacións obreiras e relixiosas contén con cadros de declamación que, chegado o momento, incluírán no seu repertorio obras galegas: uns por ideoloxía ou sentimentalismo, e outros por facilitaren a comprensión ao público a quen se dirixen.

A defensa do idioma propio contou cuns aliados de luxo no cadro de declamación do coro popular Toxos e Froles de Ferrol, pois os seus dous únicos integrantes eran dous discípulos do creador da Escola Rexional da Coruña e da Escola Dramática de Ferrol, Eduardo Sánchez Miño: Euxenio Charlón (1888-1930) e Manuel Sánchez Hermida (1889-1940), que ademais de colaboraren na representación da zarzuela *O zoqueiro de Vilaboa*, de Nan de Allariz, estrearon a peza *Mal de moitos*, da súa autoría. Esta pequena comedia é un simpático diálogo entre un Vello Petrucio que fai un alto no camiño, e un Mozo que despois de sete meses na emigración esqueceu tanto a lingua como o camiño da casa. A retranca con que o Vello vai desmontando os argumentos do Mozo sobre a suposta bondade do castrapo e dos costumes alleos, transformou este parrafeio nunha das pezas máis populares do teatro galego. *Mal de moitos* tivo a primeira edición ese mesmo ano de 1915 e a segunda en 1922. A defensa do idioma foi un dos temas recorrentes nas pezas dos ferroláns.

A existencia dun teatro galego era xa unha realidade incuestionábel: en 1917 están documentadas oitenta e dúas representacións en que se levaron a escena trinta e oito obras, das que vinte e unha foron estreas. Esta vitalidade provocou a reacción dos ámbitos antigalegos, que retomaron unha das polémicas máis pertinaces da historia: os criterios válidos para especificar os límites do teatro galego. A cuestión non era nova, mais agora avívase debido a que as Irmandades da Fala reclamaban desde as páxinas d'*A Nosa Terra* o criterio lingüístico como único válido para delimitar a literatura galega. Perante estas reclamacións, publicacións como *La Voz de Galicia*, da Coruña, ou *Vida Gallega*, de Vigo, insistían na galeguidade das obras de Fernández Mato e Rey Soto baseándose no ambiente «regional» que describían. A pesar disto, a fins de 1917 comezaron a aparecer grupos que intentaban romper coa diglosia escénica e dedicarse única e exclusivamente ao teatro galego. Non debemos esquecer que nin sequera a Es-

cola Rexional da Coruña fora monolingüe, e que os únicos cadros de declamación que utilizaban a lingua galega con exclusividade eran os dun grupo moi reducido de coros populares dirixidos por homes vinculados ás Irmandades. Porén, que o cadro dun coro fose monolingüe cabía na lóxica social máis colonizada, pois os seus espectáculos eran populares; mais que un grupo desligado da música popular fose monolingüe significaba que o teatro galego aspiraba a ocupar o lugar do teatro español.

A creación do Conservatorio Nacional de Arte Galega anunciábase en xaneiro de 1919, mais debía ser un proxecto madurecido ao longo de moito tempo. A respecto da lingua, cumpría representar obras que non se desenvolvesen en ambientes rurais e que os seus protagonistas fosen das clases media ou alta, para desvencellar a utilización da lingua das clases populares e demostrar que o galego era válido para todos os falantes e para todos os rexistros. Había que crear un teatro que interesase ás minorías cultas, un teatro que gañase o público non por patriotismo senón polas súas calidades artísticas, e que ademais atraese tamén a clase media urbana máis colonizada, que de ningunha forma se identificaba co teatro rural. Tamén era necesario que o repertorio contase con máis obras longas, porque xa non se trataba de realizar funcións bilingües, nin festivais variados, senón de que todo o espectáculo fose dramático e en galego. Para as Irmandades da Fala a modernización do teatro ía unido á dignidade da lingua, e así o explican n’*A Nosa Terra* cando anuncian a obra de Ramón Cabanillas (1876-1959) que se vai estrear:

A nosa lingua, até agora, no teatro, non se tiña empregado senon en senso d’antigüidade, facéndoa expresadora de temas históricos, e en senso actual ageitada ao rusticismo. Dramas e comedias aldeáns, tragedias do pasado; a istes usos, mais inda con pouca eficacia e n’un número pequeno d’obras cultivarase a forma idiomática galega [...] Mas para a dinificación *momentánea* e *urxente* do noso idioma nada juzgamos millor que as obras teatrás de tema universal nas que interveñan persoaxes d’altura, escritas en galego. Obras nas que o galego sirva samente de meio d’expresión como outro calquer idioma nazonal (Anónimo 1919a).

E insistían nesta idea cando presentaron o drama *Donosiña* (1919), de Xaime Quintanilla, e declaraban que sen a dignificación do idioma non sería posíbel a modernización e europeización do teatro.

Quintanilla, coma Cabanillas e tódolos inteleutuaes que figuran nas fias do nazonalismo, queren que o novo teatro galego seia un teatro europeo dinificador do idioma, capaz de darlle ó idioma un valor universal. Son contrarios, pol-o momento, a ise teatro dialeutal que rebaixa a lingo e arreda –sin razón algunha, pero arreda– a xente «ben» dos coliseus onde se representa (Anónimo 1919c).

Os tres grupos ou xeracións que protagonizaron o Segundo Renacemento da Literatura Galega –a xeración das Irmandades da Fala, o Grupo Nós e a xeración das Vangardas– traballaron a prol da creación dun teatro nacional galego, culto e moderno. Malia as diferenzas estéticas e as diverxencias sobre as estratexias para o conseguiren, todos perseguían o mesmo e se non o lograron foi por razóns políticas e históricas. O que deixaron foi un grupo reducido de obras mestras sobre as que, en parte, se alicerzou o teatro nacional galego na súa refundación na décadas de 1970.

A comezos de 1976 nacíu o Centro Coordinador do Teatro Galego que, no número cero do seu *Boletín de Información Interna*, se definía «como unha alternativa práctica cara á normalización do noso teatro en todos os eidos da vida pública». Os grupos que se integraron neste Centro ('O Facho' e 'Teatro Circo', dirixidos por Manuel Lourenzo (1941) na Coruña; 'Antroido', dirixido por Roberto Vidal Bolaño (1950-2002) en Santiago; 'Candea', dirixido por Xosé Agreló Hermo (1937-2006) en Noia; 'Valle Inclán', de Lugo; 'Francisco Lanza', de Ribadeo; 'Martín Códax' e 'Rosalía de Castro', de Vigo; 'A Xuntanza do Xeixo', de Marín; 'Auriense', de Ourense; e 'Avantar', do Carballiño) entendían que esta normalización, entre outras cousas, esixía:

- Unha oución lingüística clara –uso consciente e único do noso idioma– por parte de todos os grupos teatrais galegos.
- Uns plantexamentos ideolóxicos de base nacional e popular.

Que naquel momento non todo o mundo era partidario de que todo o teatro feito en Galiza fose en galego fica demostrado co feito de que durante a II Mostra de Teatro de Vigo, celebrada en xullo de 1976, o Centro Coordinador programe unha Mostra paralela de Teatro Popular por mor de que practicamente foran excluídos do programa oficial, que só contaba cun grupo galego fronte a cinco de fóra.

Cando na década de 1980 os integrantes da Compañía Luís Seoane, con Manuel Lourenzo á fronte, inauguraron a sala do mesmo nome, no texto de presentación, e xustificación, que viu a luz no primeiro número de *Caderno do espectáculo*, os responsábeis da compañía realizaban un breve resumo da traxectoria do teatro galego na década anterior:

Na década dos setenta, surxe un movemento teatral de grupos puramente vocacionais que ven no teatro un medio de colaborar ao rexurdimento do País nos aspectos cultural, social e político. Entre as conquistas importantes destes grupos sinalemos, en primeiro lugar, a implantación do uso do galego no escenario, que hoxe é unha realidade irreversible.

E efectivamente podemos considerar que até 1998 o teatro estaba normalizado, porque nese ano o teatro institucional galego presentou como programación catro obras en español. O «buque insignia do teatro galego» –como gustaba de chamar o seu responsábel ao Centro Dramático Galego– renunciaba á lingua galega co gallo das celebracións do 98. O pasmo e indignación da maior parte do colectivo teatral e intelectual levou a reclamación ás rúas, mais o dano xa estaba feito.

Referencias bibliográficas

Anónimo (1886a): «Casos e cousas», *O Tío Marcos d'a Portela* 117, 28 de febreiro.

Anónimo (1886b): «O testamento do gato», *O Tío Marcos d'a Portela* 118, 7 de marzo.

Anónimo (1919a): «Nosos poetas e a prosa. Unha obra teatral de Cabanillas: *A man de Santiña*», *A Nosa Terra. Boletín decenal* 77, 6 de xaneiro.

Anónimo (1919b): «O rexurdir do teatro galego. Inaugurazón do noso Conservatorio. Estrenouse *A man de Santiña*», *A Nosa Terra. Boletín decenal* 87, 25 de abril.

Anónimo (1919c): «No Conservatorio Nazonal de Arte Galego. *Donosiña*, drama moderno de Xaime Quintanilla, *A Nosa Terra. Boletín decenal* 90, 25 de maio.

Carré Aldao, U. (2006): *Memoria crítico-bibliográfica sobre el Teatro Regional Gallego* (A Coruña: Publicacións da Biblioteca-Arquivo Teatral 'Francisco Pillado Mayor' da Universidade da Coruña).

Placer, G.: «O primeiro drama galego *A fonte do xuramento*», *Grial* 30, 1970, 478-484.

Saco y Arce, J. A. (1987): *Literatura Popular de Galicia* (Ourense: Deputación Provincial de Ourense).

Teixido, Farruco (1877): «Carta de...», *O Tío Marcos d'a Portela* 53, 6 de xullo.

Diglosia e programación teatral na Galiza

XOSÉ PAULO RODRÍGUEZ DOMÍNGUEZ

Director do Teatro Rosalía de Castro da Coruña

*A pesar destes tempos de incerteza non podemos, nin debemos,
renunciar á construción dos escenarios de futuro*

Xavier Antic, *La Vanguardia*

Abstraernos da realidade que nos rodea sería unha auténtica irresponsabilidade por parte de calquera actor que forme parte da cadea de valores das artes escénicas. Porén, debemos deternos un momento e intentar facer unha diagnose real, sen ambaxes, que nos permita saber con exactitude onde estamos e cara a onde queremos/podemos ir.

É certo que a crise económica, tal e como se vén denominando, termo que sería obxecto doutro debate, está servindo de coartada para chegar a dismantelar estruturas culturais e poñer en perigo o dereito da cidadanía a acceder de modo igualitario á cultura e ao coñecemento.

O mundo da cultura non vive alleo ao momento económico que afecta toda a sociedade, entendemos que os recortes e os axustes orzamentarios non son o principal problema, serano si están acompañados de improvisación e de solucións curtopracistas, tal e como está a acontecer neste momento en que se están dismantelando estruturas, redes e unidades de produción, que funcionaban e que será practicamente imposible volver recuperar. Isto non só no que respecta á cultura en xeral, ás artes escénicas en particular, senón tamén, ás linguas minorizadas. Por estas perdeuse calquera tipo de posicionamento de discriminación positiva e de defensa para acadar o status que lle corresponde por xustiza histórica e por lei. Parece que a voracidade dos recortes ten

que cebarse naquelas áreas que deberían ser esenciais para unha sociedade moderna e avanzada que teña pretensións de sustentabilidade e solidariedade con opcións de futuro. Falamos, pois, de servizos sociais, de sanidade e dos tres piares da sociedade do coñecemento: educación, ciencia e cultura. Esta última, maltratada, desde un primeiro momento, por ser considerada por moitos mandatarios e polo lexislador coma algo superfluo, como algo a maiores, que soamente ha de se manter como ornato en épocas de bonanza ou como dereito restrinxido a uns poucos, en momentos de grandes desigualdades sociais onde a fenda que separa ricos e pobres crece desaforadamente e acentúase día a día. Para isto, empregáronse a fondo os opinadores a soldo que pululan por todos os medios, nesta nosa era da (des-)información, para confundir cultura con ocio e entretemento, para facer ver superfluo o que é básico, estruturante e cohesivo dunha sociedade desenvolvida, a cultura e a lingua, poderosos motores de transformación social e unha vía de emancipación individual e colectiva a cuxo servizo se han de poñer as administracións co fin de garantiren o acceso igualitario á diversidade cultural, á pluralidade lingüística e ao coñecemento.

Non debemos esquecer que unha lingua é o identificador máis forte e incontrolable que pode ter un pobo, o sometemento sempre vén propiciado por esa vía, e hoxe o ataque ao galego é continuo por parte das administracións públicas que deberían defendelo e poñelo en valor tal e como se recolle no propio Estatuto de Autonomía (Lei Orgánica 1/1981. Art. 5.3) en que se establece que a lingua propia de Galicia é o galego e que *«Os poderes públicos garantizarán o uso normal e oficial dos dous idiomas e potenciarán o emprego do galego en todos os planos da vida pública, cultural e informativa, e dispoñerán os medios necesarios para facilitar o seu coñecemento»*.

Cando pensamos nunha acción cultural nun país singularizado como o noso, singularizado pola cultura propia e pola lingua propia, parece que non deberemos cuestionar o seu uso; porén, non debemos esquecer que convivimos con outra lingua considerada por boa parte do campo de acción, e da sociedade en xeral, como unha lingua A, e que esta consideración leva a continua distorsión e desequilibrio no uso da lingua B, pois tal e como apunta Ferguson ao falar de actitudes lingüísticas estamos a falar tamén de *«actitudes ideolóxicas»* que ás veces poden conducir a un estadio negacionista que leva á consideración da lingua A como única variante de uso. Considero que no campo das artes escénicas na Galiza o panorama se presenta moito máis complexo.

Non pretendo duplicar nin abundar nos relatorios que expoñerán no sucesivo outros relatores deste encontro que, sen dúbida, han analizar en profundidade e con máis coñecemento ca min, as falacias do proceso de normalización ou a situación do imperialismo e colonización lingüística na planificación teatral galega; porén, serán en

boa medida complementarios ao que aquí pretendemos expoñer. En termos xerais concordamos con Fishman (1995) no tocante aos diferentes usos de varias linguas en contacto, que, se ben será a comunidade lingüística, en definitiva, quen lle outorgue un uso ou outro, nun primeiro momento emanará dun poder cultural ou socio-político establecido.

A petición da organización deste foro, teño a encomenda de pensar convosco, agora e aquí, a diglosia e a programación teatral na Galiza. Considéroo unha ardua tarefa e posiblemente non sexa quen de debandar este nobelo, mais de seguro que consigo que vos vaiades con algunha nova incógnita ao respecto, pois eu teño moitas e intentarei partillalas convosco. É posible que diga cousas incómodas, mais será o único camiño para podermos ollar de fronte a realidade e para termos datos suficientes para decidirmos, como sociedade, que medidas e solucións tomar, se foren precisas.

Considero importante centrar as miñas reflexións sobre o tema que nos ocupa atendendo a varios puntos, ao meu entender, claves para poder interpretar a realidade lingüística das programacións teatrais do momento actual:

1. A creación
2. A exhibición e programación dos teatros públicos galegos
3. A recepción
4. A comunicación
5. Aparición de novos contextos

Creación

A ausencia total dun proceso de vertebración e normalización dos oficios das artes escénicas, xunto coa escasa permeabilidade dos centros culturais e os teatros públicos para propiciar un espazo para a creación, para poder crear un *continuum* do que poidan emanar cousas novas, en que a creación, acubillada baixo o palio da liberdade poida escribir a súa historia a través do seu proceso de procura, de investigación e experimentación, provocaron sen dúbida a deriva errática dun sector que cada vez é máis feble e cada día máis precario.

Creo, sinceramente, que se perverteu a cadea das artes escénicas na Galiza. A convocatoria de subvencións e o pulso marcado desde a administración ten mutilado, en certo modo, o factor creativo. Claro que a desaparición destas, xa non afogaríaa a creación, directamente aniquilaría. E non se trata de procurar culpábeis, ao meu entender; chegamos a este punto entre todos e entre todos teremos que buscar unha solución, se é posíbel.

Mais centrémonos no tema que nos ocupa, os creadores e a lingua. Parece non ter moita relación co anteriormente exposto, pero de seguro que a ten. As liñas de subvencións que desde diferentes administracións se veñen outorgando ás compañías das artes escénicas galegas –administración local (concellos e deputacións) ou instancias autonómicas, nomeadamente desde o antigo IGAEM (Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais), a partir do 2009, o AGADIC (Axencia Galega para as Industrias Culturais)– conduciron estas a dúas derivas: por unha parte, forneceron un sitio, de seu, para o sistema creativo galego das artes escénicas; por outra, serviron de acubillo a compañías e creacións escénicas que, de non ser polo exceso de celo e protección das administracións, nunca lograrían sobrevivir en termos de contraste da calidade artística. E con isto, non queremos facer unha alegación á concorrência comercial das artes escénicas; entendemos que tamén deben existir e ter o seu espazo, mais non esquecemos o papel, fundamental e crucial, das administracións na garantía do acceso da cidadanía á cultura e de minimizar os desequilibrios que se poidan producir con respecto ás artes minorizadas que non responden ás exixencias do grande público.

Así pois, hai que dicir que o feito de termos un idioma propio foi, en grande medida, propiciador da supervivencia de compañías con escaso interese artístico e de dubidosa calidade dramática, refuxiadas no reduto do país e da lingua e sen outra meta que a da supervivencia, non dos membros integradores das compañías, que na maioría, se non na totalidade dos casos, tiveron que procurar outras vías de subsistencia, máis ben da supervivencia da propia estrutura como compañía.

O uso do galego supón en boa medida garantía de supervivencia dunha estrutura teatral, mais a concreción e uso real tórnase en moitos casos unha utilización simplemente litúrxica: a vernáculo é usada en exclusiva, por moitos integrantes dos elencos, como a lingua formal e culta para a representación, e fóra do palco, derivado dunha actitude claramente diglósica, o idioma de relación é en exclusiva o español. E se nos trasladamos ao mundo da interpretación no audiovisual, tanto na TV como no cinema, este posicionamento é moito máis xeneralizado e acusado.

O uso da lingua como ferramenta de traballo é decisivo á hora de falarmos de roles e actitudes con respecto á lingua: podemos falar de teatro de obxectos, teatro de mario-

netas, teatro físico, entre outros, en que non teña importancia o texto, incluso podemos falar de espectáculos máis contemporáneos que transiten polo que se vén considerando espectáculos fronteirizos, en que teña moita máis importancia a imaxe de síntese ou o espazo sonoro que a palabra, mais esta está presente en case toda a dramaturxia galega e universal. O seu uso, o respecto por ela e a posta en valor ha ser cometido de todos os axentes que conformamos o universo das artes escénicas do noso país.

Será bo reflexionarmos entre todos se serve ou servirá o sistema que entre todos chegamos a tecer. Entendo que non e o noso acerto estará en saber procurar fórmulas que salvagarden o futuro das artes escénicas en Galiza, en galego e de calidade.

Exhibición e programación dos teatros públicos galegos

Antes de abordar este tema na dimensión e aspecto que nos ocupa, creo necesario facer un pequeno preámbulo que nos servirá para centrar e dimensionar a realidade inmediata. Debemos subliñar que as escasas vías orzamentarias para a produción que teñan existido nos tempos de bonanza esboraóronse todas; primeiro sufriron recortes, logo adiamentos e encabalgamentos de exercicios orzamentarios, agora, directamente desapareceron ou reducíronse á súa mínima expresión. Incluso as unidades de produción institucionais están a vivir tal fracaso que sen dúbida temos que reflexionar e valorar este novo panorama que nos presenta esta crise que parece ter vido para ficar: serven as vellas fórmulas? Creo que non. Repensémolo. Non nos paramos a construír un edificio sólido para as artes escénicas que tivese unha capacidade mínima de enfrontar a tempestade e os castelos de naipes nunca resisten.

Os programadores, mediadores entre os creadores e os espectadores (non me agrada referirme ao Público ou públicos, pois sempre se limita a unha contabilización numérica, os espectadores son un, son persoas que deciden nun momento dado empregaren o seu tempo e os seu diñeiro en participaren nun espectáculo de artes ao vivo), temos a difícil tarefa de procurar alternativas, de proxectar no futuro unha programación estable que responda ao criterio do equilibrio de propostas e procedencias, de diversas disciplinas e numerosos estilos en cada unha destas, non como algo anecdótico senón como parte lexítima dos nosos programas estables.

Algúns levamos anos empeñados en procurarmos a fórmula, en establecermos unha programación estable abrigada por iniciativas paralelas que busquen a complicidade do espectador, por iso nos convertemos en facilitadores co único obxectivo de derrubar barreiras que impiden ao espectador acceder con normalidade a un espectáculo ao vivo,

e moitas veces esta barreira é a lingua, ou así o entende o espectador. Tamén é certo que moitos levamos anos fracasando estrepitosamente –e dicir o contrario sería mentir–, temporada tras temporada, ciclo a ciclo, pero de seguro que concordades comigo en que se trata dun fracaso responsable, comprometido co futuro das artes escénicas e os seus creadores, comprometido coa lingua, co país e coa constitución dun sistema cultural, camiño de coñecemento e sentido crítico da vida e da arte, que forneza aos espectadores un sentido crítico sen medo a enfrontarse ás éticas e estéticas que lles ofrecen os artistas e comprometido cun sistema cultural plural onde teña cabida o grande e o pequeno, o convencional e o experimental, o ortodoxo e os espectáculos fronteirizos. Cando falamos de fracaso responsable, sabemos que o facemos porque temos vocación pública; moitos somos teatros e centros culturais de titularidade pública e sabemos que é o noso deber prestar un servizo cultural público, que entre outras cousas ha de servir de elemento corrector doutras iniciativas que non teñen tan nobres fins. Non podemos esquecernos dos espectáculos que non se destinan ao grande público; os espectáculos minorizados tamén responden ás necesidades da cidadanía que paga os seus impostos. Por iso, tamén nos constituímos na salvagarda da exhibición e do nicho reservado aos espectáculos galegos e en lingua galega, pois noutrora posibelmente foran equiparábeis os termos; neste momento a realidade é ben distinta, como veremos máis adiante.

Programar é algo moi difícil; a toma de decisións dun programador, dun director dun teatro, envolve a estruturación e vertebración de itinerarios válidos para cubrir parte das necesidades culturais dunha comunidade, atendendo as súas circunstancias e, como non, a realidade lingüística do espazo de acción.

Contar con espectáculos galegos e en galego nas grellas programáticas dos teatros públicos de Galiza parece case axiomático, poderíamos pensar que é o lugar de seu, o máis acaído e o esperable; non sempre se cumpre esta premisa. Malia que a administración pública, nomeadamente a administración local, teña adquirido firmes compromisos cos procesos de normalización lingüística do galego e coa súa discriminación positiva co propósito de chegar a un uso normalizado, todos somos conscientes de que estamos moi lonxe de acadalo e parece que nestes tempos de autoritarismo posdemocrático que estamos a vivir, tal e como o definiu Josep Ramoneda (2013), antóllase cada vez máis lonxe, pois estamos a perder dereitos fundamentais cada día e non podemos abstraernos da destrución da lingua propia, da barbarie.

Parece que a presenza e existencia de redes de distribución institucionais como canles de programación das producións galegas e en galego fosen suficientes, pero en realidade non o son. A RGTA, dependente de AGADIC con competencia autonómica, ou as redes das deputacións provinciais con competencia provincial, as axudas á distribución do

Ministerio a través do INAEM, que nunca apoia as creacións da Galiza por entender que isto xa o fai o AGADIC, ou outras redes puntuais que acollen programas como pode ser La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública (La Red), nomeadamente o seu ciclo de Danza a Escena, que é un programa de apoio á normalización desta disciplina co fin de darlle visibilidade e difusión en todo o territorio estatal e que conta coa presenza dalgunhas compañías galegas; claro que aquí o idioma pouco, ou nada, decide, pois estamos a falar das artes do movemento.

Sabemos, entendemos e defendemos que nas grellas programáticas dos teatros públicos galegos han de convivir espectáculos creados e expresados nas dúas linguas en contacto e cooficiais, así como todas aquelas foráneas que poidan ser subtituladas ou facilitadas de algún modo aos receptores. En principio, non debera constituír ningún problema para alén de que é moi superior o número de espectáculos producidos en español que en galego. Mais ao longo do anos intentouse instaurar a crenza de que os espectáculos galegos son espectáculos de segunda, espectáculo B, como a lingua que os expresa, en contacto con espectáculos A, espectáculos en español, na lingua A, na lingua forte, na lingua teito. Creo que isto é unha falacia; considero que ningún programador/a do noso país pode ter este esquema na súa cabeza, se acaso algún político/a deturpado sen respecto pola historia do noso país, e isto infelizmente tamén existe e nalgúns casos por parte de persoas relacionadas con centros do coñecemento e cultura como a universidade.

Entendo que esta simplificación pode ser efectista, contundente, categórica, mais non fundamentada en feitos reais. Teño a obriga, a fortuna e a desgraza, de contrastar boa parte das producións que se fan en todo o estado, asisto anualmente a moitas citas para profesionais onde podemos ver e valorar moitos espectáculos para despois decidirmos se encaixan nas nosas programacións, e de ser así, onde encaixan mellor. Considero que é necesario dimensionar o asunto, pois se na Galiza se estrearon 57 espectáculos entre outubro de 2012 e outubro de 2013, englobando este número estreos de teatro de adultos, teatro infantil, novo circo, danza, danza-teatro, cabaré, contemporáneo, monicreques..., servímonos da listaxe de espectáculos presentados para o Galicia Escena Pro 2013, cuxa comisión de selección integrei; sen sermos exactos no número, podemos ter unha idea da dimensión da produción galega nestes momentos; sobra aclarar que non estaban todos nin todos se candidataron, mais tomémolo como padrón. Se extrapolamos este dato ao Estado, podemos atoparnos que soamente para participar no proxecto de Danza a Escena 2014, comisión de selección que tamén integrei, soamente de danza, ballet e artes do movemento superaron con moito as 357 propostas; e debemos ter en conta que as compañías que xiran un ano non o poden facer ao seguinte; creo que queda claro a diferenza da dimensión de produción.

Temos moito menos onde escoller nos espectáculos en galego, pero soamente por unha cuestión cuantitativa; son moitas máis as oportunidades de programar un espectáculo de grande formato en español que en galego, pois este formato xa case non existe no noso país, simplemente por unha cuestión de precariedade que sofre o sector, mentres que en español hai moitos empresarios e produtores que arriscan, que teñen recursos e que poden facerlle fronte a producións cun elenco superior a nove, dez ou once artistas, non sen dificultades para distribuílos. Para alén diso están as coproducións que están a levar a cabo unidades de produción institucionais como o CDN, o CNTC, teatros públicos como El Español, de momento, Las Naves del Matadero, el Mercat de les flors, Teatro Arriaga, Centro de Párraga, CNC... e un longo etc. Que permiten que moitas compañías produzan nunhas condicións dignas e logo os empresarios poidan facer a súa distribución e explotación comercial. Perdemos o ritmo, perdemos a capacidade de competir, fomos, unha vez máis, esfarelándonos, minifundizándonos, parece inherente ao noso ser; as empresas de teatro galegas, en moitos casos empresas familiares, foron atomizándose, proliferaron os monólogos, tamén no resto de Estado, pero menos, case xa non quedan estruturas de compañías estables con máis de catro integrantes.

Polo tanto, podemos concluír que conviven dous elementos; por unha parte os espectáculos e as compañías foráneas están moi seleccionadas, os programadores vemos moitos espectáculos para seleccionar moi poucos, polo tanto, entendemos que a calidade destes ha de estar, cando menos, garantida; por outro lado, pensemos por un momento na cidade da Coruña, se miramos as programacións soamente dos recintos públicos que se xestionan desde o IMCE: Teatro Rosalía Castro, Fórum Metropolitano, CS Ágora máis o departamento de festas, podemos comprobar que ao longo dun ano podemos ver nestas salas a case totalidade da produción teatral galega da anualidade; se a esta sumamos outras salas de iniciativa privada como La Tuerka 27, Teatro del Andamio, Sala Gurugú etc., iniciativas máis sociais e colaborativas como A Casa Tomada ou teatros de titularidade pública en mans de xestión privada, o Teatro Colón, podemos concluír que nun ano temos capacidade para ver boa parte da produción escénica de Galiza, e seremos conscientes que moi probabelmente vexamos espectáculos de moi diversa calidade e interese artístico. Porén, non ocorrerá o mesmo coas producións foráneas.

Non entrarei a valorar a consideración, por parte de moita xente, de que o teatro con grandes cartelóns e nomes, case sempre televisivos, son de alta calidade e os outros non, creo que iso é outro debate e que vén propiciado unicamente pola cobiza do teatro comercial; isto non ten fundamento ningún nin merece que lle dediquemos o noso tempo.

A recepción

Non pasamos da visión dun espectáculo a unha comprensión do mundo e, dunha comprensión intelectual, a unha decisión de acción. Pasamos dun mundo sensible a outro mundo sensible que define outras tolerancias e intolerancias, outras capacidades e incapacidades (Rancière 2010).

Nesta liña de pensamento podemos encadrar a relación do espectador coas artes escénicas e, por ende, coa lingua que se empregue no escenario. Máis alá do que poidamos pensar da evolución do espectador con relación ás artes representativas, máis alá do que pensemos que teñen evoluído os códigos da recepción, a ruptura e a minimización do que Brecht denominou *verfremdung* (distanciamento) do *continuum* da representación con respecto ao destinatario final, o espectador, podemos concluír que na maioría dos casos o receptor segue a ser meramente un receptor pasivo, con excepción do que se poida conseguir a través da inversión de papeis no xogo dramático codificado a través da performance, onde os papeis de performista e espectador poden ser mudados sen demasiado problema e a súa redistribución pode acabar co distanciamento a que nos referíamos, invertendo as capacidades e estimulando novas capacidades.

Temos que considerar que os espectadores son parte da cidadanía, e como tal, o seu comportamento lingüístico con respecto á lingua é moi difícil que mude cando existe un posicionamento lingüístico marcado pola diglosia. Se ben é certo que na exhibición e recepción de espectáculos de artes escénicas apenas podemos observar unha reacción adversa cara á nosa vernáculo no tecido de salas de exhibición rural, o comportamento difire moito cando abordamos o mesmo tema en salas e en teatros urbanos. Non teño coñecemento de ningún estudo centrado neste aspecto concreto dos usos funcionais da lingua en Galiza e a consideración vértese desde a observación e contraste con outros colegas de profesión que operan e median en ámbitos meramente rurais e de vilas. Parece claro que a realidade lingüística do noso país se perfila nun panorama de diglosia sen bilingüismo, atendendo aos ditados de Fishman (1995), unha exodiglosia que posiciona o receptor de teatro, tal e como o posiciona noutros ámbitos da vida, na consideración funcional do español como variedade A, a prestixiosa, e do galego como variedade B soamente apta, en calidade de variedade baixa, para actos informais. Esta consideración podemos observala reproducida en todos os termos no comportamento de moitas das audiencias teatrais urbanas do noso país. Non quero entrar a valorar o comportamento dos espectadores noutros teatros, pero sen ir máis lonxe, se observamos o comportamento dos abonados dun teatro público como o Teatro Rosalía Castro, recinto que dirixo e programo desde maio de 2011, podemos ver como un sector destes compra o seu abono para toda a temporada e cando se poñen en cartel obras en galego

non asiste ás representacións, é dicir, opta por mercar a totalidade do abono porque é garante dunha localidade fixa durante unha temporada enteira e dun desconto no prezo das entradas e non asiste, perdendo os cartos correspondentes, a esas funcións. Intuímos, pois, que esta actitude, malia non llo ter preguntado individualmente a cada un dos que a reproduce, responde sen dúbida a un posicionamento de exodiglosia e aquí si que podemos intuír unha consideración e equiparación de espectáculos en galego como de clase B, inferiores aos espectáculos en español, que terían unha consideración máis prestixiada. É certo que o número de teatros públicos galegos cun sistema de abonos é case residual, estando presente en tres ou catro salas das que destaca o Teatro Rosalía Castro, froito dun dilatado traballo no tempo de mediación cos públicos e acompañamento cara á fidelización, traballo que me gusta agradecer en público aos meus antecesoros, que se ben é difícil mantelo no tempo, máis difícil é chegar a construílo. Animo a esta audiencia a emprender un estudo en profundidade neste sentido e de seguro que teremos moitas sorpresas no decurso da pesquisa deste comportamento na realidade que nos circunstancia.

Comunicación

Chegamos a un dos puntos chave, pois entramos en territorio regulado, un territorio onde operan as leis de política lingüística, as normativas das distintas administracións públicas verbo da normalización lingüística. En principio, pode parecer claro que os teatros de titularidade pública, sexa cal for o modelo de xestión, xestión directa, xestión mixta ou xestión a través de organismo autónomo local ou empresa pública, é de esperar que a aplicación dos preceptos da normativa de normalización lingüística ha de ser de obrigado cumprimento e que na praxe así ocorra, mais a realidade é ben diferente deste noso desideratum. Intentemos analizar algún caso. Non temos tempo nin espazo para abordar todas e cada unha das canles de comunicación que se usan na actualidade para comunicar e trasladar á cidadanía as programacións dos teatros públicos. Faremos un rápido percorrido polas distintas páxinas web, que xunto con elementos de comunicación gráfica, folletos, cartaces, insertos de prensa etc., son a canle máis directa para os usuarios dos teatros públicos. Podemos facer unha distribución por administracións e fixarémonos fundamentalmente nas administracións locais, entendendo como tal os concellos e deputacións provinciais, e a administración autonómica; referiremos tamén a administración do Estado a modo ilustrativo, pois o seu peso nas nosas programacións non deixa de ser anecdótico.

Se nos detemos nas webs dos propios teatros, ou no seu defecto nos portais municipais en que se soportan, podemos ir debullando a realidade inmediata.

Chama poderosamente a atención o portal web da cidade da Coruña, pois é o único dos portais consultados (Principal de Ourense, Pazo da Cultura de Narón, Teatro Colón, Teatro Jofre, Auditorio de Cangas, Auditorio de Vilagarcía de Arousa, Teatro Principal de Santiago de Compostela, Teatro Principal de Pontevedra, Auditorio Municipal Gustavo Freire, Auditorio de Ourense, Pazo da Cultura de Carballo etc) en que o idioma vehicular en toda a comunicación, por defecto, é o español —a interface aparece en español e cabe a posibilidade de optar ao galego. Se nos atemos aos despregables e programas impresos a información xenérica sempre está en español; os espectáculos galegos están sempre en galego, mais son os únicos; o internacional tamén aparece en español, soamente está dispoñible en galego na opción galega da web. No resto de concellos e salas de teatro ofrecen a interface, por defecto, en galego con posibilidade de despregalo en español. Parece claro que a vulneración da normativa municipal de política lingüística no Concello da Coruña é unha realidade. O outro caso curioso é o dos teatros xestionados polo que queda das caixas galegas; curiosamente o idioma vehicular é sempre o español, tendo opción de despregar en galego. No caso dos teatros dependentes da administración autonómica, o compostelán Salón Teatro, a interface é en galego e ten opción de activala en español e inglés.

Parece claro que os prexuízos perante a norma tamén persisten nalgúns institucións, tal é o caso do Concello da Coruña. No resto dos casos, parece que o cumprimento do patrón de uso da vernáculo como lingua formal para a comunicación de información institucional se cumpre en todos os casos. Mención á parte sería desensarillar a realidade de cada un dos Concellos e do seu uso real e a pé de obra, pero iso xa é outro estudo.

Por último, cabe referir neste apartado a ausencia total de uso do galego por parte das plataformas web de vendas de entradas, case todas elas en mans de entidades bancarias; neste caso, todas elas, ao menos as consultadas, que son as que operan no noso territorio, usan por defecto o español como idioma de comunicación con opción de idioma, que por certo vén en inglés: *Galician*.

Aparición de novos contextos

A realidade máis inmediata está condicionando de xeito fundamental a configuración de novas realidades e usos que afectan de maneira directa a novas praxes da xestión cultural coa súa correspondente implicación no cumprimento das normas de aplicación da política de normalización lingüística do noso país.

Aquí atopámonos cun novo problema, que non tería que selo se as cousas se fixesen coas garantías necesarias, mais desgraciadamente isto non ocorre así: estamos a vivir unha vaga de privatizacións de teatros públicos, e non son soamente os de Madrid; en Galiza son xa unha realidade manifesta; podemos chamarlle privatización sen recorrer ao eufemismo de teatros públicos de xestión privada. Hai teatros públicos que están a caer en mans da empresa privada, empresas que moitas veces nada, ou pouco, teñen que ver co sector e que esgrimen o argumento de que o privado funciona mellor. Acaso alguén pensa que estas empresas terán a máis mínima sensibilidade co tema da nosa lingua para poñela en valor e para asumir o risco que desde a iniciativa pública se asume como algo natural ao tratarse dun servizo público? Acaso alguén pensa que estas empresas consignarán un só céntimo de euro en programar algo que non se entenda lucrativo?, en colocar os seus recursos niso que a min me agrada denominar fracaso responsable? Non debemos esquecer que o principio básico desas empresas é o retorno económico, non o retorno social, e isto conduciranos cada vez máis a que neses recintos se presenten unicamente producións foráneas, producións cun gran cartelón, nomeadamente con cabezas de cartel coñecidas e televisivas que teñan un tirón importante en billeteiras. Isto nunca ocorrerá co teatro galego e en galego; polo tanto, de non deter este andazo, acabaremos por completo co teatro na nosa lingua. Non estamos a falar de especulacións ou de proxección de panoramas futuros, xa está pasando: recordemos, sen ir máis lonxe, que o Concello de Ferrol xa ao longo do ano 2013 se descabalgou por completo da RGTA, rede que entendemos no seu obxecto fundacional como comprometida co teatro galego e como canle fundamental para a garantía deste sector dentro e fóra da nosa comunidade.

Por último, é preciso facer referencia a unha nova realidade na configuración do mapa das artes escénicas de Galiza: a escola de arte dramática, os conservatorios de danza e os demais estudos regulados acaban por se converter nun fin en si mesmos, e isto non é tolerable. Hai moitos alumnos que acaban os seus estudos sen ningunha saída profesional. O sistema perverteuse, formando alumnado, coreógrafos, actores e actrices que non terán un oco no sistema das artes escénicas porque os procesos de normalización dos traballadores destas artes están moi lonxe de seren, cando menos, aceptables. Sen pretender entrar en localismos, mais é a que nos toca de preto, a ESAD de Galiza converteuse nunha escola técnica de secundaria que desenvolve a súa actividades sen ter ningún tipo de relación co sistema teatral e sen procurar ningún tipo de ponte para a integración dos seus egresados no sistema, que, por outra parte, sería incapaz de asumir ningunha incorporación nova porque agoniza día a día ao minguairen os soportes que o mantiñan con vida –redes, liñas de subvención etc. Neste panorama aparecen novas realidades, tales como compañías de recente creación que ofrecen espectáculos en galego e español para prazas galegas, cousa que até agora era totalmente impensábel. Aínda

non é maioritario mais comeza a suceder. E non criticamos que fagan unha versión en español, pois sería o desexable para poderen competir fóra da nosa comunidade e ampliaren o seu campo de acción e distribución no resto do Estado; parece cando menos curioso que o oferten para representar en Galiza.

É imprescindible reorientar estas dinámicas, quizais recoñecer que as artes escénicas son un ben público, de todos, pois soamente desde unha verdadeira democracia cultural poderemos construír as condicións que ofrezan unha oportunidade para a creación, a calidade artística, as condicións profesionais dignas e a defensa da nosa lingua, posicionándoa como lingua de uso normalizado e dignificado como lle corresponde historicamente.

No pretendo, en absoluto, transmitir unha mensaxe desesperanzadora, mais a fotografía do momento é a que é, e non por negala deixará de selo. Confío no futuro, espero que a paralización de todos os elementos que nos fan ser unha sociedade humana e avanzada volvan ser prioritarios para a comunidade e estean de novo na axenda política como expresión de compromiso real coa nosa lingua e coa nosa cultura.

Girona, novembro de 2013.

Referencias bibliográficas

Fishman, Joshua (1995): *Sociología del lenguaje* (Madrid: Cátedra).

Rancière, Jacques (2010): *El espectador emancipado* (Castellón: Ellago Ensayo).

Ramoneda, Josep (2013): «Teoría de la reactividad», *El País* (21-11-2013).

A normalización lingüística no teatro: unha valoración relativa

CÁNDIDO PAZÓ

Dramaturgo, actor e director teatral

Inda que non é moi habitual que se dedique un relatorio, permítaseme que o faga neste caso, lembrando o xa para sempre inesquecibel Xosé Manuel Olveira «Pico». Un actor que representa(ba) sobranceiramente o que debería ser o paradigma actoral no tocante á actitude e aptitude lingüística. O galego na súa boca era verdade e vida absoluta. E diso, da verdade e da vida expresiva no ámbito da praxe idiomática na escena, é do que, explícita ou implicitamente tratan a fin de contas os relatorios destas xornadas.

Hai uns trinta anos, nunhas xornadas profesionais que se fixeron en Ferrol, presentei unha comunicación sobre o uso do galego no noso teatro, sobre a súa normalización no exercicio da nosa arte e do noso oficio. Alertaba entón sobre o risco de que o mundo da creación dramática se convertese nun máis dos territorios litúrxicos outorgados ao uso do galego. Nada máis fermoso, pero ao mesmo tempo máis falta de pulsión vital que o latín das misas preconciarias. Denunciaba a actitude de boa parte das xentes da escena que tiñan o galego como simple funda de traballo, lustrosa ou decente nos mellores casos, pero desaxeitada, mal vestida ou pouco acaída en non poucas ocasións. Insistía en que se esa era unha actitude de desleixo lingüístico no común dos falantes, no caso dos actores ese desleixo ía máis alá, atinxindo á súa capacidade creativa. Propuña que, como exercicio de capacitación profesional, e para alén de perseverar no uso cotián do galego, cadaquén procurase os seus ámbitos de, sistemática ou polo menos ocasional, inmersión lingüística.

Trinta e pico anos despois cabe preguntarse: fomos a mellor? A miña idea é que non. Fomos a peor? A miña idea é tamén que non. Seguimos igual, logo? Tampouco. Non seguimos igual porque nada pode ser igual trinta e pico anos despois. Porque a «normalización lingüística no teatro» non deixa de ser un subconxunto da normalización

lingüística no país, e este é un conxunto en que ocorre como coas terapias paliativas das longas doenzas, en que o paso do tempo, coas súas derivadas biolóxicas, acaba por ser un factor determinante.

En termos positivos temos que apuntar que nos anos noventa e primeiros dous mil ingresaron na profesión novos elementos que tiñan a lingua, o bo uso da lingua, como un dos seus recursos de excelencia para o desempeño do seu oficio. Son os que eu chamo «fillos de Pico». Actores e actrices en que se podía e pode exemplificar que, no tocante á interpretación en galego, non se pode ser un actor ou unha actriz excelente se, entre os devanditos recursos de excelencia, non se conta coa competencia lingüística, competencia que, agás raras excepcións de innato talento idiomático, nace ou afortálase no uso.

Mais esta mellora viuse negativamente compensada pola chegada de profesionais, ou aspirantes a tal condición, que trouxeron as mesmas eivas lingüísticas que os seus compañeiros de xeracións anteriores, pero, e aquí é onde xoga o desfavorábel factor tempo, provenientes de contextos en que as posibilidades de inmersión son moito menores. Os actores non galegofalantes de hai unhas décadas eran case sempre «fillodegalegofalantes», «netodegalegofalantes» ou, en todo caso, «galegoescoitantes», pero os de agora non. Ou moitísimas veces non, o cal dificulta a súa instalación. Ademais, os actores e actrices de «antes» podían aceptar como natural, por influencia do ambiente, que a defensa da lingua facía parte consubstancial da vocación teatral, estivesen comprometidos con ela ou non. Os de «agora», porque os tempos son outros, tenden a entender que esa é, en caso de que exista, unha escolla ideolóxica persoal non necesariamente vencellada a esa vocación.

O estado que describo podería ilustrarse perfectamente se, no tocante á cuestión que nos ocupa, observamos o ambiente da Escola Superior de Arte Dramática de Galicia, da que se supón que deberían saír grande parte dos profesionais escénicos do futuro. Un ambiente desolador. E non digo isto como reproche ao labor que, en relación á lingua, poida estar a facer o persoal docente dese centro. Disto tamén se podería falar, para ben e para mal, pero, na medida en que iso puidese ser un problema, sería un problema serio pero non grave, porque se podería operar sobre el. O problema grave, ou, se se quere, o máis grave, é outro, e permítaseme que o expoña dando un pequeno rodeo. A ESAD ten a súa sede no que outrora foi a fraga da Pedra Seixa, na parroquia viguesa de San Paio de Navia, da que eu son natural. Se esa escola existise nos tempos da miña infancia, os seus alumnos saírían polo camiño de Teixugueiras arriba e moi dificilmente toparían con alguén maior de vinte anos que non falase galego. Se o fan hoxe dificilmente toparán con alguén menor de sesenta que non fale castelán. E sobre os que falan galego habería que se preguntar se realmente o falan ou se, como

pasa con cada vez máis galegofalantes, falan unha masa híbrida e diluída de incerta definición. Por sorte o da parroquia de San Paio de Navia non é un exemplo absoluto pero pode servir para centrarmos e dimensionarmos o problema que estamos a tratar. Os territorios de inmersión redúcense en accesibilidade, extensión e calidade, polo que os futuros profesionais escénicos, normalmente neofalantes, e case sempre ocasionais, non o terán moi doado para, mesmo tendo boa vontade, acadaren un grao de excelencia lingüística no uso do galego, especialmente no nivel fonético, ese que non se pode consignar nos libretos, e, o que é aínda máis preocupante por ser unha eiva silente e traidora, no nivel estilístico.

Este estado da argumentación lévame a tocar outro aspecto que, cando se fala de normalización lingüística no teatro, normalmente non se aborda. O do público. No meu entender un sistema teatral non se define unicamente polos seus axentes creativos, actores, autores, directores, escenógrafos, iluminadores etc. Defínese tamén polo público. É máis, o público, en canto que receptor que descodifica un acto de comunicación creativa, é tamén un axente creativo. Máis implícito que consciente, pero creativo. A moderna, inda que xa non tanto, *teoría da estética da recepción* trata polo miúdo esta cuestión. Convén, polo tanto, preguntarse qué pasa co público, en canto que receptor das nosas propostas, no tocante á normalización lingüística no teatro. Eu, sobre todo desde a miña faceta de autor ou de director de escena que ten no tratamento dos textos unha das súas ferramentas de traballo, fágome decote esa pregunta. Hai catro anos, e xa non lembro para que foro, escribín un artigo que titulei «A lingua no teatro: entre a coíné e o castrapo». Reprodúzo aquí uns parágrafos porque os considero elocuentes do que estou a expor:

O problema xorde na medida en que o teatro é representación concreta e instantánea, na medida en que o teatro é espectáculo. Prodúcese entón, entre emisor e receptor, un corpo a corpo específico da nosa arte, un contacto que ten unha gran dose de fugacidade e, polo tanto, de irreflexión. Un corpo a corpo no que os virtuais estándares insuficientemente sancionados polo uso, poden introducir ruído na comunicación e (...) pór en marcha mecanismos de distanciamento escenicamente negativo. Isto pasa especialmente coas pezas que tratan e retratan universos e ambientes actuais e cotiáns, universos e ambientes nos que a lingua, para a súa eficacia dramática, necesita operar como medio de comunicación empírico. É entón cando, para asegurar maiores cotas de conexión inmediata, os textos dramáticos (...) incorren no indelimitábel territorio da fala concreta, na hibridación lingüística, na aceptación das pegadas do conflito idiomático. (...) Pero é entón tamén cando se corre o risco de, puxando sen medida deste fío tentador, acabar con todo canto María fiou en termos de normalización lingüística. Porque é entón cando se chega ao castrapo e, na súa sistematización, á paulatina difuminación da identidade lingüística e, finalmente, a súa irremediábel disolución.

Polo tanto os escritores dramáticos galegos tratamos de navegar entre dous ciclóns: o da «liturxización» e o da «castrapización» da lingua. Un ciclón que ameaza con atraparnos se non avanzamos na afinación empírica da nosa ferramenta lingüística, se, descansados nas súas virtualidades, adormecemos na comodidade da coine literaria; e un ciclón no que podemos precipitarnos se, atraídos polo vágado da instantaneidade, pola tentación da conexión inmediata e lingüísticamente acrítica co noso público, sistematizamos o uso e abuso do castrapo.

Esta é unha reflexión que me fago con especial angustia desde que traballo con bastante asiduidade con públicos adolescentes e xuvenís e capto que os mecanismos de distanciamento escenicamente negativo por mor da lingua son cada vez maiores polas razóns que aquí xa se expuxeron. E non falo de que non se entenda o que escribo ou interpreto, que ás veces tamén, falo de que, por momentos, a recepción inmediata do texto, cálida e viva, básica para a comunicación dramática, para que se produza a súa función empática, pode verse bastante comprometida. Falo de que teño medo de que, segundo a deriva que se intúe, dentro de vinte anos (se é que sigo por aquí) poidamos chegar a ser percibidos en moitos ámbitos como pezas de museo lingüístico escénico, como cregos oficiando nun fermoso e litúrxico latín. Un lobo ao que moitas veces, e por sorte aínda en pequenas doses, xa lle vexo a punta das orellas.

Para concluír, retomo as palabras do título: a normalización lingüística no teatro, unha valoración relativa. Relativa á normalización lingüística no país. E en aras desa relatividade, e no que parecerá unha repentina virada pero pretende ser unha afirmación dialéctica, sosteño que no que de nós depende, quérese dicir sen tomar en consideración o que atinxe ao público, cómpre facermos, a pesar de todo, unha valoración historicamente positiva. Porque, malia o que deixo dito aquí, quen non firmaría por que noutros sectores das artes performativas (creación audiovisual, música, danza, multimedia...) ou noutros ámbitos da vida social ou económica se tivese atinxido o mesmo nivel de normalización lingüística que no teatro?

Pero que ninguén vexa neste último parágrafo unha declaración de autocompracencia. Polo expresado en parágrafos anteriores penso que non son sospeitoso de tal vicio. Porque sei que este estado de «inda menos mal», en termos comparativos, é, ao mesmo tempo, tremendamente fráxil. O teatro profesional deste país goza, para uns, e sofre, para outros, dun tabú lingüístico: non pode ser feito en castelán. Ou, prefiro dicilo en positivo, ten que ser feito en galego. Pero o meu medo é que nalgún momento alguén se atreva, e con éxito, a romper con ese tabú. Sería unha rotura que, coma unha presa que rebenta, propiciaría unha enxurrada lingüística de desastrosas consecuencias.

Teatro radiofónico. A experiencia do Premio Diario Cultural

ANA ROMANÍ

Poeta e Directora do Diario Cultural da Radio Galega

Quero expresar en primeiro lugar o agradecemento á organización destas xornadas polo interese e atención a esta iniciativa que desde o ano 2006 vimos dando forma na Radio Galega coa concorrencia, colaboración e implicación de moitas persoas. Non adoita acontecer así; os soños da radio fican as máis das veces, e a diferenza doutros soportes, nunha invisibilidade que podería semellar característica do propio medio. Grazas pois por facer visible o son.

O son. Nese amplo territorio do que só ve a imaxinación, sitúase este soño que vai tomando o corpo de sete libros nunha colección específica, o corpo e a solidez de 25 obras de teatro radiofónico publicadas e de 268 orixinais recibidos ao longo destes anos. Foi un soño que vai tomando a consistencia física de sete profesionais da dirección escénica e preto de 50 actores e actrices que formaron parte dos elencos das distintas edicións, ademais dos equipos técnicos e de produción que ao longo deste tempo fixeron posible o soño de facer visible o que só a imaxinación ve.

A escritora Angela Carter escribiu «Como con todas as formas de narración feitas en palabras, non en imaxes visuais, a radio sempre deixa aquela marxe máxica e enigmática, aquel espazo do invisible, que debe ser completado pola imaxinación do oínte». Pois ben, nesa marxe invisible e enigmática que abriga o potencial creativo do medio radiofónico, nese espazo aberto que convoca á imaxinación e á acción, que procura un oínte que crea, que dá sentido ou completa o sen sentido, aí é onde se sitúa este proxecto do Premio de Teatro Radiofónico que nace do convencemento de que a radio é un soporte por explorar cos materiais e as premisas da creación contemporánea.

A iniciativa xorde da constatación dunha carencia: a ausencia nas programacións radiofónicas da dimensión mais creativa do medio. Cos diais marcados ao ritmo da información e da divulgación, nas emisoras de radio predomina a homoxeneización, as axendas límitanse á información de actualidade con reiteración nos mesmos xéneros e formatos. A radio cedeu todo o territorio da ficción á televisión. Perdeu así un dos seus potenciais: ser canle e soporte de creación artística. Perdeu boa parte da súa memoria. Na historia da radio o teatro, o radioteatro, ocupou un lugar de seu, non só na súa función divulgativa (a retransmisión de obras de teatro conformou unha das liñas de actuación da radiodifusión no ámbito da programación cultural), non só como medio ao que trasladar adaptacións do repertorio dramático universal, senón tamén como medio de expresión dos creadores do seu tempo. Autores e autoras como Brecht, Artaud, Beckett, Dylan Thomas ou Angela Carter, entre outros moitos, indagaron as posibilidades artísticas deste medio. Fronte a esa perda de memoria, fronte á homoxeneización das programacións, e coa urxencia de facer da radio canle de comunicación entre audiencia e creadores e creadoras nace hai sete anos o Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico. Non é nada novo, á fin o radioteatro estaba máis que inventando e foi un dos xéneros estrela na radiodifusión de mediados do século pasado. Mais non se trata de volver ao pasado nin de abrigar con nostalxia o que aquilo foi, senón de darlle unha volta e con esa memoria propiciar o diálogo entre o medio radiofónico e a creación contemporánea, tan diversa, tan rica, tan dinámica. Agora ademais coas posibilidades que as novas tecnoloxías amplían e co desafío que os novos hábitos de uso da radio e da rede implican.

A iniciativa desde os seus inicios pretende incidir en diversos ámbitos:

–Fomentar a escrita de textos dramáticos para a radio. O premio quere facilitar e estimular nos autores e autoras galegas un outro medio para os seus textos, e ao tempo un outro medio para se relacionar co seu tempo, coa sociedade, pór de relevo as posibilidades do medio radiofónico como soporte creativo e pór en contacto o mundo da creación co da radio. Alén desa visión do radioteatro como xénero doutra época, estamos comprobando cada ano que o premio atrae sobre de todo a xente nova que establece así contacto con audiencias e públicos moi heteroxéneos. Constatamos tamén un efecto *feedback*: cos novos creadores achéganse á radio novas audiencias e novos públicos.

–Divulgar a escrita teatral galega e promover o encontro entre a audiencia e o teatro. Consideramos que un premio así, ademais de abrir novas posibilidades para os autores e autoras, propiciaría unha relación moi directa entre o mundo do teatro e público potencial, audiencia real en todo caso. Nas edicións realizadas detectamos con satisfacción que ese encontro se produce, a audiencia interésase, fala das obras, dos actores e actrices.

–Contribuír á recuperación do formato de teatro radiofónico desde unha perspectiva contemporánea.

Poderíamos falar de radiodrama, de ficción sonora, mesmo de arte sonora. Hoxe a creación, tamén na radio, explora hibridacións, diálogos múltiples, mesturas de claves e de códigos en interlocución con públicos activos. O teatro radiofónico implica unha audiencia activa, partícipe, creativa; implica tamén ritmos que se axeiten ao ritmo da radio hoxe, aos tempos que a audiencia reclama.

O premio parte dunha convocatoria aberta a orixinais inéditos escritos para a radio nos códigos e claves da linguaxe radiofónica. Constatamos nas primeiras edicións a escasa familiarización cos códigos sonoros, recibimos nos primeiros anos obras escritas desde o visual, mais ao longo deste tempo fomos comprobando como se afianza un maior coñecemento do medio. Autores e autoras coñecen xa que escribiren para a radio implica manexárense en códigos exclusivamente sonoros, non collen descricións do tipo «o personaxe achégase pola dereita» ou «nos seus ollos asomaba un aceno de asombro». Tamén no xurado fomos aprendendo a ler cos ouvidos, a lermos escoitando. Máis competencia na linguaxe radiofónica e máis riqueza dos recursos expresivos do idioma e na variedade de rexistros do idioma que na oralidade explora matices. Cando falamos de linguaxe radiofónica non só nos referimos ao uso dos efectos de son, músicas, silencios, matices da dicción e da interpretación, senón tamén ás demandas e posibilidades do medio e da súa audiencia: saber, por exemplo, que quen escoita esa obra non é, nos máis dos casos, porque a busca, como se asiste a unha obra de teatro, non; a obra aparece no dial, estando no coche, traballando, talvez non se escoite desde o inicio, talvez quen escoite non sabe qué esta a escoitar. Nas emisións da obra que gañou a última edición, *Chovencartos*, recibimos na radio chamadas preguntando onde foi que caeu ese avión cheo de cartos do rescate económico para Portugal.

O xurado escolle entre todas as obras recibidas as que serán as finalistas. Esas son as que se emiten nos distintos programas da radio galega e entre elas a audiencia vota a que recibirá o premio da audiencia. Hai dous premios: o da audiencia e o do xurado. Ás veces coinciden, poucas veces, só tres en sete anos. Mais o que votan público e xurado non é o texto senón a obra que se escoita na radio despois da súa adaptación radiofónica. É por iso que a figura do director ou directora é moi relevante. Corresponde á dirección a adaptación do texto, darlle corpo sonoro, escoller os efectos, as músicas (se non veñen especificadas no texto), recrear ambientes e escoller os actores e actrices. Tamén resolver moitos desafíos, ás veces de difícil solución porque, se ben hai unha maioría de obras con formatos convencionais, cada ano recibimos obras máis experimentais, concibidas máis desde o rítmico, desde o collage sonoro, próximas

aos formatos da arte sonora. No temático, os grandes temas e os grandes xéneros, cun claro predominio do drama respecto da comedia, da parodia ou da sátira, e un notable incremento dos discursos críticos, sociais, nos dous últimos anos.

A dirección artística e o elenco muda en cada edición. Os profesionais do teatro teñen así a posibilidade de se achegaren ao xénero do teatro radiofónico nunha onda que se vai expandindo grazas á complicidade, ilusión e profesionalidade do sector teatral. Ao longo destes sete anos preto de 100 profesionais entre autores e autoras, xurados, intérpretes e técnicos tomaron contacto co teatro radiofónico. Todas e todos imos descubrindo as posibilidades, a maxia, os desafíos, a complexidade dun xénero a rexurdir.

O premio desenvólvese e materialízase en soportes diferentes. Logo da emisión das obras e da resolución da audiencia e do xurado édítase un audiolibro. Vén de saír o sétimo volume dunha colección que ata agora leva publicadas 25 obras de teatro radiofónico de 26 autores e autoras, 14 deles inéditos. A xeito de caderno de traballo o libro-cd propón un percorrido do texto literario, do guión dramático, á peza sonora. Un volume requirido desde centros de ensino, útil para o traballo de comprensión oral e escrita. Claro que as obras teñen máis vida fóra da radio e do libro. Este ano puidemos ver nas salas de microteatro a adaptación a ese formato dunha das obras do premio e uns anos antes unha curtametraxe doutra das obras finalistas.

Percibimos a iniciativa, agora, sete anos despois, como unha posibilidade aberta. Alén do premio, alén dos textos do certame, alén dos acertos e dos erros, ábrese un territorio aínda por explorar, o que xorde da confluencia de novos públicos para a radio, de novos soportes para a creación, de novos espazos para a riqueza expresiva do idioma, de novas dinámicas de interacción para unha sociedade activa, partícipe, interesada en ampliar na imaxinación o seu universo, os seus coñecementos. Atribúese a Einstein a afirmación de que a imaxinación é mais importante que o coñecemento. Temos o convencemento de que imaxinación e coñecemento, nun nutrirse mutuo, propician unha sociedade de persoas máis formadas e máis libres. Iso que é tan necesario.

Peter Buckley e o Premio Diario Cultural

RUBÉN RUIBAL

Dramaturgo, actor e director da Aula de Teatro da UDC

Boa tarde e moitas grazas, a vós por asistirdes, á organización por convidarme e a Ana Romaní por compartir mesa e, sobre todo, por ser en última instancia a culpable de que eu estea aquí hoxe dado que foi a impulsora deste certame de que estamos falando: o Premio de Teatro Radiofónico da CRTVG.

Cando me chegou o convite do Servizo de Normalización Lingüística da UDC para participar nestas xornadas, recoñezo que me asustei moito porque pensei que ía ter que falar da situación da lingua na Aula de Teatro da UDC, que é o meu traballo actual, e non me gustan demasiado os espectáculos de terror. Creo que, en xeral, responden ao esquema, comprensible para todos, dos medios de comunicación na actualidade: efectos sonoros recorrentes, efectos visuais breves e impactantes, e unha escasa ou nula calidade de discurso ou de guión. No meu caso pensaba quedar só nas cifras e comentar que á hora do convite había na Aula de Teatro NORMAL –grupo formado exclusivamente por universitarios, PAS e PDIs da Universidade da Coruña– un único galegofalante entre trece, pero a estas alturas tería que dicir que xa abandonou por culpa do Plan Bologna, ese que eu sospeito que en moitas facultades está servindo para formar man de obra que traballe moitas horas e, sospeito, por pouco diñeiro. Pero non teño tempo para afondar neste asunto nin vén a conto, así que, aí vos queda o argumento para a película de terror que pensaba contarvos. Creo que os preocupados pola imposición do galego deben estar contentos de ter unha xuventude universitaria tan rebelde e practicamente unánime fronte á imposición. Pero afortunadamente non era este o tema.

Pouco máis adiante, cando por suposto aceptei o convite de Carlos Biscainho e souben que o tema era o teatro radiofónico (que vaia contradición tamén, teatro radiofónico!)

e candoouben que íamos falar do Peter Buckley, pensei que é unha pena que non estea aquí o meu amigo –a Dylan grazas!– e compañeiro de escrita e traballo nesta universidade, César Candelas, que escribiu este texto comigo e que algo tería que dicir sobre o asunto; pero tamén pensei, e entendín, que de traernos aos dous habería que ocupar toda a tarde só connosco, que somos de pouco falar, e non é plan. A organización perdeu a oportunidade de presumir de que nunca se falou tanto por tan pouco diñeiro; e non porque a gratificación sexa escasa senón porque Candelas e Ruibal poderían falar días, pero por sorte para vós, que non tedes culpa, estou con Ana Romaní, que xa me coñece algo e sabe que é necesario cortarme con frecuencia.

Deille antes as grazas a ela por botar a andar o premio de teatro radiofónico, pero supoño que o xusto sería compartilas con todo o equipo dese programa de referencia da nosa radio que ela dirixe: o Diario Cultural. Así que cómpre mencionar a Anxo Quintela, a Camilo Franco, imaxino, e a toda a xente que colabora co programa e da que a miña cabeciña non lembra todos os nomes.

A peza que ides escoitar foi escrita, como xa dixeran, con César Candelas –amigo grazas á compartida paixón por Bob Dylan e as Estrelas– a partir dunha nova que atopamos nun diario deportivo. Retirábase Peter Buckley, a quen puñan como «o peor boxeador da historia» –unha trola máis da prensa– dado o seu presunto récord de derrotas. Nin sequera isto é certo, porque un tal Reggie Strickland o superaba nos Estados Unidos grazas a facer a trampa de combater a mesma noite dúas veces en estados distintos. Pero é que, volvendo á nova que nos provocou o clic, non había máis que seguir lendo despois do titular «peor boxeador da historia» para se decatarse de que alí se falaba dun dignísimo traballador do boxeo, que adestraba todos os días, sempre estaba disposto para combater e, ademais, en tres pesos ou categorías distintos se o avisaban cunha semana de antelación, e que recoñecía que o boxeo o afastara de ser un «maleante» como outros do seu barrio. Ese titular, «o peor boxeador da historia», só pode escribirse estando orgulloso da propia ignorancia ou descoñecendo absolutamente o nocivo carácter do tan mal entendido espírito olímpico; vicios comúns dos nosos tempos. O que César e máis eu fixemos foi investigar sobre a vida de Peter, descubrir incluso que hai outro boxeador que combateu e perdeu máis ca el e, tamén, imaxinar con palabras esa vida dignísima e fermosa de Peter Buckley, «un firme traballador da derrota», como subtitulamos a peza.

Preguntoume Carlos Biscainho como é iso de escribir «teatro radiofónico». Dicía eu antes que é unha boa contradición o sintagma, dado que se «teatro» significa etimoloxicamente «para ser visto», «radiofónico» parece querer dicir todo o contrario, se é que ver é o contrario de escoitar, que non o creo. Pero aí está a cita de Cortázar para explicalo moito mellor do que eu ou César seríamos capaces.

Trabajo desde hace años en la Unesco y otros organismos internacionales, pese a lo cual conservo algún sentido del humor y especialmente una notable capacidad de abstracción, es decir, que si no me gusta un tipo lo borro del mapa con sólo decidirlo, y mientras él habla y habla yo me paso a Melville y el pobre cree que lo estoy escuchando. De la misma manera, si me gusta una chica puedo abstraerle la ropa apenas entra en mi campo visual, y mientras me habla de lo fría que está la mañana yo me paso largos minutos admirándole el ombliguito. A veces es casi malsana esta facilidad que tengo (Cortázar 1996).

Ese foi o sistema de escrita. Abstraernos. Se queredes, redactar para cegos, imaxinar con palabras, xuntalas para que a imaxinación de quen escoita, case tan cego como quen le *Peter Buckley*, poida debuxar na mente esas cousas que a César e a min se nos foron ocorrendo. Esa é a inmensa grandeza das palabras, que nunca deberíamos botar a perder: que unha contradición como esa do «teatro radiofónico» nos faga á vez espectadores e creadores dunha historia que escoitamos e, de paso, que se dea conta así da flexibilidade extraordinaria do teatro e, ao tempo, da nosa flexibilidade como espectadores.

Tamén me pediron que dese a miña opinión sobre o papel do teatro radiofónico na normalización da lingua e do teatro. E que vou dicir eu, ademais de botar flores á compañeira de mesa? Pois que co premio de Teatro Radiofónico do Diario Cultural se nos abriu aos autores de teatro un novo camiño polo que explorar na nosa lingua e, ademais, conseguimos que os nosos textos puidesen ser escoitados en franxas horarias menos restritivas que as do propio Diario Cultural ou os programas radiofónicos de cultura. E cómpre dicir que non teño constancia de que un xénero como o teatro radiofónico, tan popular o século pasado, existise por aquí antes de que Ana Romaní e os seus secuaces botasen a andar esta iniciativa coa colaboración do Centro Dramático Galego.

Quero rematar, obviamente, agradecendo a Cándido Pazó a adaptación da peza –aínda que non nos fixo caso na única acoutación visual de todo o texto– e a escolla do grandísimo Xosé Manuel Olveira, Pico –recentemente falecido e merecidamente homenaxeado nestas xornadas– como actor que interpreta o adestrador de Peter Buckley, Míster Deus. Da sorpresa inicial que aos que escribimos nos provoca a escoita das nosas palabras na alta voz doutros, á agradable sensación, imposible no teatro, de seguirmos escoitando, grazas á radio, a extraordinaria interpretación de Míster Deus por Pico, de viva voz.

E máis nada. Moitas grazas.

Referencias bibliográficas

Cortázar, Julio (1996) [1962]: *Historias de cronopios y famas* (Madrid: Alfaguara).

O humor galego e a lingua

ISABEL RISCO

Actriz

O humor galego, a lingua galega, ambos os dous termos viven e conviven nunha sorte de simbiose e retroalimentación. Son metafísicas parellas, que camiñan en paralelo na realidade, moitas veces e en moitos ámbitos, desnormalizada por cuestións de diferente carácter, mais que case sempre se debe a axentes esóxenos á vontade popular, as institucións, os poderes dominantes, a tendencia absolutista e imperialista do marco político e administrativo en que a día de hoxe ten que vivir o noso país, sofrendo un proceso que pretende hibridizarnos e afastarnos da nosa posibilidade de autodeterminación, tendo porén unha anomalía de raíz ante a imposibilidade de poder ter unha forma e estrutura de seu como entidade nacional. Esta entidade nacional confórmana múltiples e abondosos factores diferenciadores. Un obvio e evidente é a nosa lingua, que estrutura o noso pensamento, como acontece con todas no mundo. Cada pobo desenvolve a súa lingua en relación ás súas necesidades, o seu modo de vida, o seu xeito de vivir e de concibir a existencia, afacéndose á posición que a sociedade a que pertence ten perante o mundo; vai mudando e avanzando co seu pobo. Non é un capricho que moitas linguas africanas teñan múltiples verbas para referirse aos tons que acolle toda a gama dos marróns e ocre. Mais a nosa lingua, sofre un grave atranco que, ás veces, e se non se coida con afervoamento, non lle permite desenvolverse de xeito natural e cos seus propios mecanismos e coa súa etimoloxía: a contaminación, principalmente do castelán, mais tamén da macro invasión do inglés. A tendencia a considerar as linguas só desde un aspecto cuantitativo, a pretensión hexemónica e oligárquica do castelán, a crenza imposta do prestixio do castelán fronte á nosa lingua, así como a de considerar que o coñecemento do inglés nos colocará no mundo e nos levará a un absurdo suceso, levan a galega a unha situación de perigo e ameaza constante. Mais a lingua galega resiste vizosamente todos estes «traiolos» grazas ao traballo intenso e sen descanso de

moitas e moitos, e á poboación que a segue tendo como ferramenta de comunicación e lingua vehicular.

Entendo que todo este pequeno limiar non é máis que unha obviedade para o público potencial deste faladoiro, mais resulta preciso para min como elemento introdutorio, xa que o noso existir, a nosa cultura, o noso país depende desde todos os prismas do noso idioma. Porén, o humor, como tentei expoñer ao comezo, tamén está afectado por esta situación.

A ningún lle pode resultar estraño ou sorprendente a afirmación de que existe un humor galego. O humor, unha das facetas menos estudadas e máis curiosa da personalidade humana; un elemento fundamental do desenvolvemento humano, unha mostra comportamental da sociedade onde xorde, medra e evoluciona, da súa filosofía, do seu entender a vida e a relación co mundo; unha explicación desa entidade, ao mesmo tempo que unha válvula de escape, unha terapia colectiva. O humor galego existe porque existe o pobo galego, e porque existe a lingua galega que é a ferramenta, o vehículo de expresión do noso humor, que lle dá forma e facilita a súa expresividade. O noso humor deu pé a moitos estudos por moitos motivos, mais entre outros pola súa orixinalidade, expresividade e complexidade, non para nós, senón para as e os de fóra. A retranca, elemento esencial e intrínseco ao humor galego, convértese nun patrimonio inmaterial de valor incalculábel; a ningunha galega ou galego lle pode ser alleo, así como desde o exterior, sendo sempre identificados con ela, aínda que non cheguen a entender ben que é e en que consiste. Poucos pobos, poucas culturas, poucas entidades nacionais, dispoñen dun nome propio para o humor coma nós. Aínda que a retranca poida ter similitudes con outras realidades humorísticas desenvolvidas por outros pobos.

En 1963, na paisaxe cultural máis que precaria da etapa autárquica do franquismo, e no ermo que era o ensaio filosófico, cando máis en galego, apareceu un libro insólito, *O segredo do humor* de Celestino Fernández de la Vega (ensaio que a editorial Galaxia vén de publicar na súa terceira edición, a segunda data do ano 1983). Como era de agardar, no seu tempo a obra non espertou moita atención, agás no reducido círculo de persoas preocupadas pola reconstrución ideolóxica e polo sentimento identitario da Galiza. Mais nel recóllense aspectos e cuestións moi interesantes do noso humor e da súa ferramenta e expresión básica e fundamental: a retranca. A retranca, outro dos nosos feitos diferenciais é, desde a miña profana opinión, de vital transcendencia e importancia; é unha arma defensiva, un mísil antiaéreo, mais totalmente inofensivo e pola contra creativo, pois lonxe de ferir, constrúe. Trátase, xa que se lle confiren máis significados dentro do espectro do humor galego, dunha defensa fronte ás preguntas con respostas perigosas. As galegas e os galegos, para garantirmos a nosa supervivencia,

desenvolvemos a capacidade de dar resposta ambigua, mais satisfactoria, ás preguntas do interrogador, sempre a autoridade ou representante do colonizador. Daquela o noso humor adquire semellanzas co doutros pobos dominados como o pobo irlandés. E, se por terra limitamos a procura do humor ao que abrangue a chamada península que compartimos con outros pobos, pode chegarse a sospeitar, despois dunha non moi profunda pescuda literaria, que o humor debe ter algo que ver coa alma galego-portuguesa. Hai humor e podemos atopalo tanto nas expresións populares como nas creativas e cultas. Mergullándonos no ADN metafísico e inmaterial das galegas e galegos nunha sorte de metáfora xenética, poderíamos facer unha descuberta, un achado na fórmula I+M+L, ironía máis melancolía máis ledicia; algo que tamén e tan ben soubo facer Charles Chaplin. Ademais, o humor galego é, como o seu pobo, solidario, amábel e pouco egoísta; deixa as cousas para que as remate o receptor, nunha traxectoria de ida e volta, cun cargamento importantísimo de ironía máis que de comicidade, con moi pouco sentido do ridículo (rirse de nós mesmas), e moito sentido común, podendo chegar, aínda que pareza paradoxal, incluso ao absurdo e ao surrealismo. Non sería de estrañar que *Agardando a Godot* puidese acontecer no noso territorio.

A retranca é, porén, un escudo defensivo ante a adversidade e o dramatismo, dándolle a volta e converténdoo en algo gracioso –de feito, o exceso de traxedia, nunha nova fórmula inmaterial, é igual a comedia. Conclusión que saca un dos personaxes de Woody Allen, nunha das súas películas, con quen de feito tamén gardamos similitudes na construción do humor. Se paramos e facemos escoita un chisco reflexiva dos seus guións e das súas comedias, comprobaremos, ou cando menos iso a min me parece, que temos cousas a ver coa súa visión irónica e de buscar o humor dentro de nós, dos nosos defectos, das nosas limitacións, das nosas debilidades, da nosa historia, do noso drama incluso. Iso dá un índice dunha madurez mental importante e que debemos conservar e preservar, como se fai por exemplo no Museo do Humor de Fene, algo insólito, mais nós dispoñemos dun.

Volvendo á orixe do humor de xeito xenérico, todos os pobos teñen o seu propio sentido do humor, forxado polas súas circunstancias históricas e tamén culturais. Así, os pobos dominantes teñen unha clara tendencia cara á comicidade ofensiva, como a chamada ‘guasa madrileña’. De feito, o xa nomeado Celestino Fernández de la Vega escribiu: «o problema do humor apenas ten cabida no horizonte mental dos españois», e continua exemplificando esta cuestión tomando como referencia *El Quijote*, dun autor cos dous apelidos galegos: «Cervantes tivo moi pouca fortuna cos seus intérpretes españois, obsesionados pola figura de Don Quixote e da súa presunta condición de clave, cifra ou símbolo do español», cando para de la Vega trátase de ridiculizar esa esencia até o extremo. Outro dos exemplos que expón para probar esa incapacidade hispana para

o humor é a primeira opción para a súa definición no dicionario da RAE: «cualquier líquido del organismo animal». Eu engadiría ademais a definición de galego, mostra dese humor ofensivo.

O noso humor desenvolveuse e naceu froito, na súa maioría, dunha situación de opresión, unha arma defensiva contra as temíbeis autoridades, unha maneira de non dar resposta a preguntas perigosas sen deixar de responder e así compracer ao interrogador incapaz de apreciar a sutileza e ambigüidade da resposta que a priori puidese ter continuidade; mais, tendo este a quenda e debido á súa incapacidade, fica compracido.

Todo isto teno estudado John Rutherford desde Oxford, esa insigne Universidade á que tantos e tantas lle teñen tanta admiración –por papanatismo, non por coñecemento–, estando no certo ao asegurar e afirmar que moito diso ten que haber dentro dela, non como na mente daqueles e aquelas. Ademais de poñelo en absoluta semellanza co humor irlandés, tamén trata do presente do noso humor, agora que, supostamente, as autoridades son algo menos de temer que en tempos pretéritos –do que máis de unha ou de un se cadra non opinamos igual–, poden ter unha aparencia máis sutil, mais seguen aí como os ‘Polstergueist’. Chega á conclusión de que «a retransca é unha fina e ás veces case imperceptible ironía empregada máis para o o elegante pracer estético e intelectual con que enriquecer a conversa, e tamén como reafirmación a nivel persoal da entidade nacional galega».

Mais entendo que o noso humor pode sufrir, e sofre, a mesma contaminación que o noso idioma. Para Rutherford, o noso humor «aínda se mantén, pero máis ben na xente maior e nos campesiños, é unha especie ameazada de extinción». O perigo da contaminación externa está presente xa que como comentaba ao principio vai parello coa nosa lingua, o un non pode vivir sen a outra. O humor está directa e completamente ligado ao idioma, así como á paisaxe, ao clima; e se calquera destes factores cambia radicalmente, está en perigo de extinción. A saúde do noso humor é directamente dependente da do noso idioma polo feito da relación axial que manteñen para coa nosa cultura e a nosa supervivencia como pobo, para evitarmos unha hibridación letal, que, parafraseando un parente, nos fai existentes. A lingua, o noso idioma, é o noso eixo vertebrador: da súa saúde dependemos todos e todas, e nas nosas mans, na nosa conciencia, no noso amor, está o seu futuro e daquela o noso.

As e os que utilizamos o humor, no xeito que sexa, mais neste caso coma unha ferramenta de traballo das outras coas que contamos ou podemos contar, e sempre co noso idioma como piar básico de todas elas, temos a responsabilidade de coidalo e de evitar os ataques que sofre na medida en que nos sexa posible. Moitas e moitos nos

sorprendemos ao descubrir que actores como Daniel Day Lewis pasan tempadas nun lugar para adquiriren o sotaque axeitado para un determinado personaxe. Nós como actrices ou actores se cadra non o facemos así co noso idioma, mesmo nos molesta que unha técnica ou técnico no noso idioma nos corrixa, se ben ultimamente escasea nas producións nacionais a presenza de lingüistas –para min é algo fundamental e que debера ser de obrigado cumprimento, mais a escusa enfermiza dunha crise que non deixa de ser unha estafa, leva a xustificar a súa falta. Daquela, o respecto polo noso idioma non é fundamental? Estou convencida de que galegas e galegos gostan de escoitaren a súa lingua como é debido, como é de seu. Eu tamén me sinto responsábel de non lle ter gardado o debido coidado en determinados momentos, e de non ter un coñecemento máis profundo da súa etimoloxía, sintaxe, gramática, dos seus aspectos máis técnicos. Aínda que ese nivel de coñecemento non se lle ten por que esixir a grande parte da poboación galega, iso non xustifica as constantes labazadas ás que sometemos a nosa lingua, xa que ao facermos un traballo de alcance e dimensión pública deberamos ter máis respecto e conciencia para coa nosa lingua. A nosa lingua tamén ten a súa faceta culta; de feito, se en moitas ocasións a comparamos con outras coa mesma raíz, pondérase o seu grao e nivel culto pola súa proximidade co latín; a nosa é un claro exemplo desa condición, mais hai unha tendencia esaxerada a considerala, en grande mediada por cuestións socioculturais, como unha lingua inferior, sen tanto grao de prestixio coma outras ás que só se lle dá ese rango por unha cuestión de superioridade socioeconómica e de dominación.

E falando de dominación, outro aspecto para min interesante e do que penso que se fala pouco, ou polo menos eu non teño coñecemento de que se faga, é da posición e da achega da muller galega ao humor. É un mal endémico, cando menos nas sociedades occidentais, a baixa presenza das mulleres no humor, e nós non somos unha excepción. Se a nosa lingua está nunha situación desvantaxosa, as mulleres compartimos ese mal en todos os sectores e aspectos da sociedade. Mais ao respecto deste tema feminino quixera facer dúas consideracións: por unha banda, a escasa presenza das mulleres no humor, e, por outra, o tratamento das mulleres a través do propio humor.

En canto á presenza das mulleres no humor, histórica e socialmente é escasa por cuestións de auténtica e lamentábel inxustiza social. Mais gustaría de deixar constancia da existencia de alguén que puido ser de vital importancia para a nosa cultura, mais que ficou no absoluto esquecemento, por mor non só da súa condición de muller, senón tamén por verse atrapada nun engano inzado de violencia machista. Ela foi Dina Montero, das primeiras actrices de cinema mudo en Europa, que nacera nunha pequena aldea de Ortigueira, filla de solteira, e que marchou a Madrid, xunto coa súa nai e sendo unha nena; por iso que agora dan en chamar algúns desalmados sen principios nin morali-

dade, mobilidade exterior. Alí conseguiu saír adiante como actriz, mais grazas a unha sociedade recalcitrante, reaccionaria e paleolítica, abandonou a súa carreira no seu momento de máis suceso, para se converter na escrava dun tirano que a «tomou como esposa» e a matou en vida. Este é un exemplo de superación, mais cun final terrorífico e que exemplifica, por unha banda a situación das mulleres e a imposición social á que somos sometidas; mais tamén como pretenden agocharnos información fundamental da nosa historia, que neste caso cobra dobre interese por se tratar dunha muller.

As mulleres debemos e temos a obriga e a necesidade de recuperarmos e conquistarmos a nosa xusta posición tanto no humor como en todas as representacións artísticas e culturais; mais no humor é notable a nosa ausencia; e debemos esixir a nosa presenza e borrar preconceptos arcaicos e acarunchados. Somos máis que capaces de facermos humor; de feito, se o humor galego e a retranca teñen parte da súa orixe na súa condición de escudos defensivos, canto máis tivemos que desenvolve-la as mulleres, que ademais de enfrontarnos ao poder colonizador, tamén o tiveron e temos que facer co patriarcado!

Por outra banda está o tratamento ás mulleres no humor. Se ben comentaba antes da diferenza entre o humor galego como arma ou escudo defensivo fronte á autoridade dominante e que, pola contra, o humor propio dos pobos opresores é ofensivo, por que a día de hoxe temos que soportar esa ofensa as mulleres, tamén no noso humor, que a priori é todo o contrario? Se cadra a pegada do poder patriarcal, agochado nunha suposta sociedade matriarcal, da que só se conserva o aspecto máis doméstico e folclórico, e a contaminación externa, son os factores que orixinan este mal. A diario e a todas as horas escoitamos ataques sexistas e sen sermos practicamente conscientes, debido a unha sutileza indecente, violencia machista, que pode chegar a nos anestesiar da gravidade de tales comportamentos. Por isto tamén me sinto responsábel de poder ter sido cómplice dun autoataque, de inflixirme unha autotortura (sen ánimo de personalizar, desde a concepción de que pertenzo e formo parte dun colectivo que lle dá existencia ao meu eu), mais iso debe ser o combustible para traballar na dirección contraria. Así como a nosa lingua, o noso humor, a nosa cultura, precisan de acadar o lugar que lles corresponde, tamén o precisamos todas nós.

O noso humor, parello á nosa lingua, é universal se partimos da idea de, e parafraseado de volta un parente, que Galiza é un mundo; universal polo universo que ela encerra, e por iso, por ese carácter, o noso humor pode chegar a todos os sectores da poboación, esquivando ese preconcepto de que o humor galego, como é en galego, só vai destinado á poboación máis rural. Mais o noso universo é en orixe rural, todas e todos temos aldeá, e quen non a tiver de certo que lle ha aparecer; esa orixe común que compartimos fai que o noso humor e o noso idioma sexan universais a todas e todos os galegos.

O problema xorde cando nas zonas máis urbanas e máis propensas á contaminación estranxeira negan e renegan de todo o noso, vítimas desa tendencia globalizadora, anestésica e opiácea. No noso sentido do humor cada vez colle máis peso a televisión e os produtos exportados, perdendo a referencia de fontes fundamentais como a familia, entendendo esta no seu sentido máis heterodoxo, pagán e positivo, ou a comunidade onde nos desenvolvemos. Un país como o noso, ao que lle pretenden liquidar os seus sectores produtivos, cos seus recursos, co seu patrimonio natural, histórico e cultural, co seu idioma, por que lle ían querer conservar isto, o humor? Nas nosas mans está evitalo, e niso vai a nosa supervivencia. Como dixo Celestino Fernández, «a falta de senso do humor encheu os campos de concentración».

Humor e calidade da lingua*

ROBERTO VILAR

Actor

Falaches ben, eh? Dígoo en serio, eh. Bueno que tal, chicos chicas, homes mulleres. E, bueno, dez minutos namais non? Me imaxino que todos os que estades aquí pois, ouh, estudiades filoloxía ou estudiástela xa ou tedes coñecemento da filoloxía i...

Realmente, eh... o que fago eu na televisión, que é basicamente onde traballo, anque fixen algo de teatro, pero o 99% que fixen foi na televisión. Falo un galego horrible, con unha cantidade tremenda de castelanismos, con xiros que non son propios do idioma para nada, digo «i» en vez de «e» da conxunción, moitas destas, moitas. De feito, supoño que dalgún xeito son coñecido deso e case estandarte deso; supoño que nalgunha medida por eso estarei aquí. Isto que fago eu de falar mal galego, i non o digo por... flagelarme, dígoo como unha realidade, contrariamente ao que poda pensar algunha xente, i estou falando sinceramente, non estou orgulloso deso. Sabes, pode haber xente que pense: «Hostia, o tío pasa de todo i dálle igual i... mete xa castelanismos a propósito por fastidiar i xa lle perdeu o respecto completamente ao idioma». Se vos digo a verdá, eu preferiría falalo perfectamente, i non por min, senón pola xente que o escoita, para que a xente que o escoita coñecera mellor realmente o idioma galego porque no idioma non se di «Antón i María», dise «Antón e María». I entón se eu preferiría facelo doutra maneira, por que sucede así? Si que me preguntei isto algunhas veces; entón eu, para explicar esto, mmmm... claro eu tampouco nunca fixen grandes reflexións sobre isto.

* Este texto é transcripción literal da intervención de Roberto Vilar na mesa redonda «Humor e calidade lingüística», que contou tamén coa intervención de Isabel Risco, á que o autor apela no comezo da alocución. A mesa foi moderada por Goretti Sanmartín.

A miña historia, eu nacín nunha aldea, miña nai era miña «mai», como dicimos alí, era labradora, tínhamos vacas, meu pai anduvo ao Gran Sol toda a vida. Unha aldea de dez habitantes, eu estiven toda a miña infancia con vacas, con esterco, con, bueno, digo, algo completamente normal, eh? Eu me eduquei aí, fun á escola, a un colexio público dalí de Xove; estou intentando, ao mesmo tempo que vós, intentando buscar a resposta a esto, sabes?, estouno facendo ao mesmo tempo non a teño clara. Fun ao colexio, no colexio, se o penso ben, me gustaba moitísimo as clases de galego, da lingua galega, de literatura galega, me gustaba moito, i dalgunha maneira para min o galego era... Unha vez que estiven na Habana, vin na parede unha pintada que poñía: «El pez no sabe lo que es el agua». Era como... o galego pa min era o máis normal do mundo, como camiñar. I estudiei no colexio, me gustou moito, de feito o primeiro que fixen en teatro foi algo de ... era en galego, me gustaba Neira Vilas, Álvaro Cunqueiro, Castelao me gustaba moitísimo, non sei por que, me gustaba moito i no instituto pasoume o mesmo, no instituto tiven un profesor de galego, marabilloso, ao que lle estou agradecido muitísimo i no instituto inda me gustaba máis aínda ler a Castelao, a Cunqueiro, a Neira Vilas, a Manuel Antonio, todo eso me flipaba; i... acabei o instituto vin a Santiago a estudar.

A min me pasou unha cousa que lle pasa a máis actores coma min que traballan na televisión, qu'a pesar de todo esto que lles pasou máis ou menos o que me pasou a min, a min a día de hoxe, son dunha aldea, falamos galego sempre, enamoreime do galego i da literatura galega no colexio, no instituto tamén. E a día de hoxe, traballo na televisión de Galicia, toda a miña carreira a fixen en galego, e a día de hoxe resúltame máis fácil escribir en castelán que en galego, cando escribo. É curioso, ou curioso ou normal, polo que teño falado con outra xente, o propio Touriñán mo ten dito algunha vez, tamén lle resulta máis fácil escribir en castelán que que en galego, para escribir guións i cousas desas, digo que é curioso ao mellor non o é, ao mellor é normal, o galego falábase na casa, estudiábamos galego pero todo o resto das asignaturas, a literatura española, a lingua española, a historia toda a aprendíamos en castelán i líamos muito en castelán tamén, aínda que eu creo que lía o mesmo ou máis en galego que en castelán. Entón, por que... por que cheguei a este punto? Porque eu supoño que chega un momento da miña vida en que para min a lingua e o humor, ademais de ser a miña lingua o galego e o humor algo que considero na vida unha das ferramentas básicas para vivir para sobrevivir, se convirte no meu na miña profesión na miña forma de traballar, i entonces cando empezo a traballar empezo a usar os recursos que eu teño, claro, eu son recursos que eu tiña, que era o galego da miña casa i o que falaba por aí cos meus colegas. Eu, cando empezo a traballar, non teño o recurso do galego normalizado, o do galego ben falado, porque nin siquiera é falar de normalizado, é falar o galego ben. Entonces cando empezo a traballar eu non teño ese aprendizaxe, non o conozco, entón busco os recursos que teño e uso castelanismos porque os usei sempre de pequeno, uso moitas palabras en

castelán, moitos xiros do idioma castelán, uso todo eso porque son os recursos que teño i vexo que van funcionando i que determinados personaxes que fago, como Tonecho, cousas de Land Rober i tal, funcionan, entonces profesionalmente me resulta, non vou dicir imprescindible, pero me resulta casi imprescindible.

Despois tamén lle comentaba antes a Goretti na cafetería de por que hai unha mala prensa, ou como un certo rechazo, xeral e social, ou popular, ao idioma normalizado, ao falar o galego normativo, porque realmente tamén o primeiro normativo que escoitou meu pai ou miña nai foi nos informativos da televisión de Galicia, i é un medio que non chega tanto á xente, ao mellor si os primeiros que empezaran a falar normativo foran Os Tonechos, as cantareiras de Ardebullo, os de *Era visto* ou así, ao mellor houbera sido máis fácil normalizar. I estereotipos, por exemplo, en *Pratos Combinados*, que foi unha serie que facía audiencias tremendas, que o vía todo o país, en *Pratos Combinados* falaban o galego perfecto e marabilloso, non solo porque os guiós estaban así senón porque Morris, Ernesto Chao ou Mabel Rivera son xente que fala mui ben o galego, i funcionou exactamente igual de ben que funcionaron Os Tonechos falando mal, falando mal un idioma. Eu conste que tamén despois me acomodei a ese comentario xeral, ou dunha gran parte da xente, qui me dicía: «Joder, mola moito o voso porque falades como falan na miña casa, falades como fala meu avó». Todo eso nos fixo pois acomodarnos máis a esta situación.

I para pechar, en relación un pouco o humor co idioma, independentemente de todo esto que..., o que vos dicía antes, que me gustaría falalo ben, pero sinceramente tampouco é algo que me preocupe en demasiado, non me preocupa demasiado, pero si teño claro, igual que a min non me preocupa demasiado, esto é importante, si teño claro que a alguén lle ten que preocupar, i alguén o ten que estudar, por eso creo que está ben o que se está facendo hoxe aquí, eu creo que alguén o ten que estudar i sacar conclusións do que pasa, para min, i supoño que aí o que vos dedicades a esto ou vos vades dedicar é o voso traballo, i ese si que é necesario.

E o humor, eu resumo todo o humor que me gusta a min, i veredes que ten que ver ca lingua, todo o humor que me gusta a min o resumo nun chiste de Castelao, que pa min é o gran referencia de humor neste país; i había un chiste de Castelao, i con esto pecho, que lle dicía unha señora dicíalle a un señor: «Ai, Maruxa, onte encontrei co teu Pepe pola rúa e non me coñeceu». E di ela: «Siii, xa mo dixo el». Pa min este é o sentimento de humor que teño, esa ironía i esa retransa que vai completamente ligada ao idioma.

Esta é a exposición inicial, sincera.

O aproveitamento do teatro na aprendizaxe da lingua

ROSALÍA FERNÁNDEZ RIAL

Universidade de Santiago de Compostela

Introdución da conversa

«Recoñecemento das intencións comunicativas expresadas a través das modalidades oracionais» é un contido contemplado para a materia de lingua e literatura galega na lexislación oficial pola que se regula o Ensino Secundario en Galicia.

Moi ben. Paréceme perfecto. Mais non podo evitar preguntarme de que maneira abranquerán o tema nas aulas a maior parte dos profesores. Propoñendo exercicios escritos? Incluindo unha pregunta no exame para que o alumno memorice a clasificación teórica pertinente? Mediante explicacións explícitas sobre taxonomías lingüísticas?

Agardo que non. Agardo que ninguén se sinta identificado coas prácticas que se veñen de referir. Porque como se pode recoñecer a intención comunicativa dunha oración sen aplicar un Enfoque Comunicativo? Que resposta ofrece o estruturalismo para os casos en que unha desiderativa interroga, por exemplo? Ou un adolescente non entende como petición un enunciado do tipo «gustaríame que abrísedes o libro pola páxina 10», a pesar da súa forma lingüística?

En efecto, o alumnado compóñeno suxeitos pensantes con usos lingüísticos e comunicativos moito máis complexos que as pechadas sistematizacións positivistas. Un feito que nos debe convidar a cuestionarmos a valía das metodoloxías tradicionais e, en contra do que estas postulan, admitirmos mostras de fala reais en todos os niveis de ensino. Sen medo a que o idioma nos sorprenda, experimentando coa oralidade e a linguaxe corporal, convencidos de que o ensino pode ser útil para a vida, liberador, auténtico.

Deixemos, pois, que os discentes interroguen as nosas preguntas, dubidemos das imperativas e enunciemos exclamativas de esperanza. Que a nosa actitude como interlocutores ilusionados mude a desiderativa e oxalá logremos, a través deste relatorio dialéctico, animarvos a conversar. Dentro e fóra dos centros educativos, con correntes lingüísticas antigas e presentes, nunha renovación constante.

Podemos empezar por preguntarlle a Saussure que entendía por «lingua» e continuar entrevistando a Chomsky, para chegar aos Enfoques Comunicativos actuais e á expresión dramática como medio para seguir falando. Dentro e fóra da ficción, na reflexión teórica e na práctica docente.

Saussure, que é a lingua?

Segundo o *Curso de lingüística xeral*, a lingua é un sistema de signos analizables desde o campo científico da semioloxía. Unha rama epistemolóxica en que Saussure se fundamenta para explicar que as unidades lingüísticas dependen unhas das outras e se relacionan entre si mediante oposición. Por poñer un exemplo, se conmutamos o fonema /p/ polo fonema /g/, prodúcese un cambio de significado claro nun nivel superior: de «pato» pasamos a «gato». Un caso práctico en que se empeza a intuír, ademais, que existen diferentes sistemas dentro da lingua; concretamente, o fonolóxico, o morfolóxico, o léxico e o sintáctico, conectados entre si.

En coherencia con tales postulados, o *Curso de lingüística* saussureano expón unha visión inmanente da lingua. De feito, o tratado remata cunha afirmación moi ilustrativa nese sentido: «a lingüística ten por único e verdadeiro obxecto a lingua considerada en si mesma e por si mesma». É dicir, o estruturalismo concibe o estudo da lingua como fin en si mesmo e ten como obxectivo coñecer o código e o seu funcionamento, centrándose en unidades inferiores á cláusula, analizando como se articula o «sistema» obxecto de exame.

E nas aulas, que?

Se a lingua se entende como un código cuxos elementos se relacionan entre si de maneira sistemática, é moi factible abranguer e ordenar o seu estudo en calquera dos niveis que a compoñen (fonolóxico, morfolóxico, léxico e sintáctico). Evidentemente, iso ten notables vantaxes, entre as que se atopan, como expoñen Lomas, Osoro e Tusón (1993: 24), a análise eficaz das unidades –sobre todo dos fonemas, morfemas e oracións–, así como das relacións que existen entre os seus constituíntes e da súa xerarquía interna.

En consecuencia, atopamos nas aulas de linguas primeiras o predominio de análises das diferentes unidades empregando frechas, caixiñas etc. Aínda que esa circunstancia se refire máis á materia de castelán, xa que, como anota Freixeiro Mato (2011: 263), as vicisitudes sociais e políticas que sufriu o galego fixeron que a maior parte dos estudos gramaticais da nosa lingua aparecesen a partir da década dos 70, coa conquista da cooficialidade e do espazo correspondente no ensino. Un momento en que Chomsky (1957) publicara a obra cume do xenerativismo e o cambio de paradigma conformaba xa unha realidade. De todas as formas, é importante sinalar que a influencia do estruturalismo no ensino de linguas –cooficiais e estranxeiras– no noso país, como noutros moitos, resulta innegable.

Finalmente, cabe engadir que o estruturalismo, no eido do ensino de linguas, foi aparelado, tal e como aprecian Richards e Rodgers (2003: 62), á psicoloxía condutista. Esta sostiña que a aprendizaxe lingüística se baseaba nun exercicio de estímulo-resposta-reforzamento para crear determinados hábitos no discente. Polo tanto, este último actuaba como receptor pasivo, mentres que o profesor sostiña o rol protagonista, creando un modelo «exemplar» para que o alumno interiorizase os mecanismos de funcionamento da lingua mediante repetición. Esta realidade que, en principio, semella máis vinculada ás linguas estranxeiras e etapas totalmente superadas, non o é tanto se pensamos en exercicios mecánicos de cubrir ocos para colocar o pronome no lugar axeitado, formar o plural de determinadas palabras ou análises gramaticais tradicionais. É certo que, combinados con actividades doutro tipo, poden ser útiles para adquirir certos saberes conceptuais, mais conteñen as principais carencias asociadas ao estruturalismo. Canto a isto último, cómpre destacar que algunhas críticas á aplicación da corrente positivista ao ensino de linguas son: que o alumnado non traballa a súa competencia de uso real, pois os exercicios son moi artificiais e mecánicos; só se estudan unidades inferiores á cláusula e sen contextualizar.

E se criticamos o estruturalismo e camiñamos cara a un Enfoque Comunicativo?

Como é sabido, un dos primeiros teóricos en criticar a lingüística estruturalista foi Noam Chomsky (1966: 153), quen afirma que a lingua non é unha estrutura de hábitos; moi ao contrario, para o autor a conduta lingüística implica innovación e creación de novos enunciados. Con esa concepción, comeza a superarse a tendencia mecanicista e condutista do estruturalismo e aparecen, por primeira vez, os conceptos de «competencia lingüística» e de «Gramática Universal». Baseándose neles, o xenerativismo defende que os individuos somos quen de crearmos oracións desde unha «competencia» innata, desde a posta en práctica dunha gramática interna común a todo ser humano,

independentemente da súa lingua materna. No ámbito escolar, eses preceptos tradúcense na presuposición dun «falante/oínte ideal», polo que, aínda que se supera a filosofía mecanicista do estruturalismo, non se conciben os alumnos como falantes concretos, cunha variedade de uso lingüístico particular nun contexto concreto.

Por outra banda, como afirman Richards e Rodgers (2003: 73), o xenerativismo, aínda que tivo unha grande influencia nas teorías lingüísticas, psicolóxicas e pedagóxicas posteriores, non desenvolveu unha metodoloxía precisa e concreta. Polo que nos centraremos, xa, no Enfoque Comunicativo que, ademais, é o marco que nos conducirá ao núcleo do noso estudo: o teatro e a expresión dramática como ferramenta para o ensino e aprendizaxe de linguas.

En calquera caso, posto que o Enfoque Comunicativo é demasiado amplo como para abrandalo nun só artigo, centrarémonos no principio definitorio fundamental –do que emanan os demais– e que ten maior repercusión no eido da didáctica das linguas: a noción de «competencia comunicativa». Esta, enunciada inicialmente por Hymes (1971: 22-47), consiste, segundo o propio autor, en saber cando, de que, con quen, onde e como falar. É dicir, en comportarse lingüisticamente non só de maneira «correcta» senón tamén de forma eficaz e axeitada nunha determinada comunidade de fala. En canto a iso, Canale (1980) propón para o marco teórico da competencia comunicativa catro ámbitos cognitivos e de habilidade: a competencia gramatical, relacionada co dominio do código lingüístico verbal e non verbal; a competencia sociolingüística, conectada coas regras socioculturais de uso lingüístico; a competencia discursiva, concernente á maneira en que as formas gramaticais e o significado se integran e combinan para construíren un texto cohesionado; e a competencia estratéxica, cuxo emprego ten que ver coa compensación de erros ou co fomento da efectividade na comunicación. Unhas competencias que, anos máis tarde, o *Marco Común Europeo de Referencia para as linguas* (MCER) sintetiza en competencia lingüística –dentro da que enmarca a competencia léxica, gramatical, semántica, fonolóxica, ortográfica e ortoépica–, sociolingüística e pragmática.

Polo tanto, observamos que o Enfoque Comunicativo aumenta de forma sobresaínte o concepto de «competencia lingüística» manexado polo xenerativismo. Unha superación do paradigma chomskyano que se estende tamén a outro postulado teórico fundamental; fronte á consideración de «falantes/oíntes ideais» da referida corrente, o Enfoque Comunicativo dirixe a súa atención a falantes particulares en contextos específicos. Como Álvarez (1998: 275) resume, o obxecto de estudo do Enfoque Comunicativo é o «uso real del lenguaje que hacen los sujetos hablantes concretos, en situaciones concretas, ya que todo discurso es una construcción colectiva o una realización interactiva». Unha

apreciación con que Vez (2005: 132-138) coincide e á que engade que con ese cambio o foco transcende da lingua en si cara aos falantes e os usos sociais que estes fan dela. En definitiva, o Enfoque Comunicativo preocúpase do uso lingüístico de falantes concretos que interactúan dentro dun contexto e unha cultura determinada, o cal fai que se inclúan na área do seu estudo aspectos obviados pola lingüística tradicional, como as circunstancias sociolingüísticas do galego, por exemplo. Ante iso, dúas cuestións parecen claras: que se organizar conceptualmente e describir un «sistema» de signos concibido de xeito inmanente era doado, abranguer a análise do uso non o é en absoluto e que debemos poñer en favor do galego as posibilidades que brinda o Enfoque Comunicativo. Tanto nos estudos filolóxicos e lingüísticos como na educación, sobre todo nas aulas de linguas e literatura.

E nas aulas que facemos?

Se o estruturalismo propugnaba que o alumnado analizase sistematicamente os elementos que conformaban «a lingua», o Enfoque Comunicativo centrarase, sobre todo, en que os aprendices desenvolvan a súa competencia comunicativa; é dicir, que sintan a necesidade de usaren a lingua con fins comunicativos reais. Con iso, como advirten Maley e Duff (2001: 7), supérase a visión unicamente intelectual da linguaxe e contéplanse outras dimensións antes esquecidas, como o criterio de adaptabilidade ao contexto, a capacidade de reacción, o uso expresivo da voz ou a adecuación. Ao cal convén engadir un factor fundamental: a comunicación non verbal, de indiscutible presenza nos usos da lingua en contextos determinados.

As implicacións desa concepción parecen, pois, claras: as unidades lingüísticas que se manexan na aula superan a oración –como posibilitan, entre outras disciplinas, a análise do discurso, a lingüística do texto ou a pragmática–; foméntase a interacción cos demais e úsase a lingua en contextos concretos, de xeito significativo e con fins comunicativos. Polo tanto, o profesor, como expoñen Breen e Candlin (1980: 99-111), ten o papel de «facilitador» do proceso comunicativo entre o alumnado e deste coas actividades propostas e o de «participante independente» dentro do grupo da aula. Mentres que o discente actúa como «negociador» con respecto á súa aprendizaxe, ao grupo e á dinámica da aula.

En efecto, a concordancia entre a teoría da lingua segundo o Enfoque Comunicativo e a teoría de aprendizaxe que dela deriva, móstrase perfecta. Mais o que xa non parece tan claro e nos obriga a reflexionarmos sobre a nosa práctica docente como profesoras e profesores de linguas e literatura é se iso se corresponde tamén co que acontece na

aula. Non se lle seguirá dando un peso excesivo a exercicios derivados da teoría estruturalista? Estamos levando a cabo un equilibrio que nos permite combinar actividades de distinto tipo? Canto tempo lle dedicamos a traballar na aula a expresión non verbal, a linguaxe corporal ou a oralidade? Será que a formación dos docentes os condiciona á hora de formularen as súas clases? Ou é cuestión de seguridade e/ou comodidade?

En calquera dos casos, o que está claro é que non se pode continuar traballando nas aulas de linguas e literatura con preceptos do século pasado. Por moito que o estruturalismo ofrecese achegas moi interesantes e que nos poden servir como referencia, é preciso educarmos os alumnos no e para o mundo de hoxe, para a sociedade actual. E, precisamente, unha ferramenta moi útil é a expresión dramática e teatral.

Por que non teatro e expresión dramática?

O primeiro que convén aclarar para introducirmos o campo da expresión dramática e teatral no ámbito da didáctica das linguas é, xustamente, a distinción entre os dous termos referidos. Moitos autores especialistas na materia –como Motos (2009)– establecen unha oposición entre ambos os conceptos argumentando que o «teatro» era a actividade artística cuxo obxectivo consistía na posta en escena como produto final, mentres que a «expresión dramática» se centraba no proceso, no desenvolvemento de determinadas capacidades expresivas, orais, quinésicas, actitudinais etc. Dese xeito, nesta última dimensión non importa tanto o resultado artístico como a adquisición de diversos coñecementos no proceso de aprendizaxe.

Non obstante, outros teóricos, como Torres (1993: 321-333) ou Vieites (1993) cuestionan esa dicotomía. Este último situando a expresión dramática no ámbito da conduta e a teatral na esfera da arte e destacando, con Way (1967), que a clave da diferenza reside no tipo de proceso comunicativo que ten lugar: durante a expresión dramática prodúcese entre os participantes na acción e durante a teatral entre actores e espectadores.

En calquera caso, o que nos ocupa agora é observar que tanto a expresión dramática como a teatral conectan de maneira evidente cos propósitos do Enfoque Comunicativo. Para empezar, ambas permiten traballar de xeito moi significativo a «competencia comunicativa», pois posibilitan a recreación de experiencias e situacións extrapolables á realidade e ofrecen a oportunidade de facer un uso «adequado» da lingua en contexto. En efecto, así desenvólvense todas as competencias que Canale (1983) situaba dentro da comunicativa –a lingüística, sociolingüística, discursiva e estratéxica– porque se está usando a lingua, interaccionando cos demais, creando enunciados coherentes,

improvisando e buscando novos recursos para a expresión e a comprensión. Indo máis alá, Motos (2009) alude á práctica dramática e teatral como «linguaxe total», o cal fai posible o emprego de todas as dimensións da comunicación, desde o xestual ao visual, o simbólico, corporal etc.

Por outra banda, as unidades lingüísticas que se manexan son equivalentes ás reais, con significado funcional e acompañadas de estratexias quinésicas, de empatía e intercambio social. En consecuencia, a lingua estúdase sempre de xeito significativo, empregando unidades discursivas superiores á cláusula. Asemade, o proceso expresivo prodúcese en grupo, en constante interacción cos demais, como corresponde a todo acto comunicativo.

Factores, todos eles, que impulsan o emprego da palabra de forma natural por parte dos alumnos, en contexto e desenvolvendo, ao mesmo tempo, habilidades sociais. Nese senso, resulta ilustrativa a reflexión de Pérez Gutiérrez sobre os aspectos aquí tratados:

(...) realizando actividades dramáticas los alumnos no sólo desarrollan y adquieren una competencia comunicativa sino que también adquieren actitudes básicas hacia el mundo que les rodea, las personas, los acontecimientos que suceden en él y hacia el mismo aprendizaje. Pensamos que la justificación de la presencia de la dramatización y el teatro en la clase de lengua reside en que son actividades de aprendizaje que *refuerzan la palabra en su contexto*. Las actividades dramáticas, al presentar la palabra en su contexto, no sólo aventajan a la lectura sino que además estimulan la creación de lenguaje y la asimilación de modelos lingüísticos (Pérez Gutiérrez 2004: 76).

Finalmente, o drama supón tamén un elemento de motivación indispensable para a clase de lingua e literatura castelá, pois, tal e como observan Maley e Duff (1978), permite que os alumnos, dalgún xeito, elaboren parte do material con que se traballa na aula a través das súas propostas dramáticas. Asemade, o feito de estimular os aprendices é un punto ao que o Enfoque Comunicativo concede tamén moita importancia. Especialmente no que se refire ás actividades de comprensión e produción oral, que os alumnos realizarán –grazas ao drama– con ánimo, espírito lúdico e interacción grupal. Por outra banda, como conclúe Pérez Gutiérrez (2004: 78), a dramatización mellora as habilidades dos discentes para se comunicaren dunha maneira contextualizada; competencias que transferirán de xeito inmediato a situación sociais reais. Polo tanto, a expresión dramática é a técnica máis completa e axeitada para adquirir unha competencia comunicativa íntegra e apegada a valores de tipo social, baixo a posta en práctica dun enfoque comunicativo e colectivo.

Mais isto é aplicable a todos os bloques de contidos do DCB de lingua e literatura galega?

Ao nos centrarmos agora de xeito xa específico nas posibilidades da expresión dramática e teatral na materia específica de lingua e literatura galega, cómpre partir dunha aclaración necesaria. Seguindo a Vieites (1993), é preciso ordenar os diferentes tipos de presenza do teatro e a expresión dramática no ámbito escolar. Dentro das múltiples variedades posibles, a nosa opción sitúase no campo «didáctico-metodolóxico», isto é, na posta en práctica dunha metodoloxía que emprega técnicas dramáticas e teatrais para aprender contidos –cognitivos, actitudinais e procedimentais– nunha materia concreta, neste caso lingua e literatura galega.

Por outra banda, posto que a bibliografía maioritaria se dirixe á inserción do teatro e a expresión dramática ás etapas infantís e primaria, máis asociadas ao xogo, e tendo en conta tamén o contexto xeral destas xornadas, así como o campo concreto de estudo da investigadora en cuestión, tomarase como referencia o Deseño Curricular Base exposto na lexislación da Educación Secundaria Obrigatoria en Galicia¹. Con iso preténdese demostrar a utilidade da expresión dramática e teatral como ferramenta pedagóxica en calquera bloque de contidos da materia de lingua e literatura galega no ensino secundario.

En primeiro lugar, cando analizamos a «introdución» do currículo oficial de lingua galega e literatura, comprobamos que os propósitos de ensino establecidos por lei corroboran os postulados ata aquí referidos do Enfoque Comunicativo, pois declaran que:

A área de lingua galega e literatura ten como finalidade fundamental o desenvolvemento de lingua galega e literatura ten como finalidade fundamental o desenvolvemento da competencia comunicativa do alumnado. Xa que logo, está orientada a garantir que, ao final da educación secundaria obrigatoria, o alumnado sexa capaz de interaccionar adecuadamente nas situacións de comunicación fundamentais dos ámbitos escolar, social, cultural e profesional, que comprenda a diversidade de mensaxes orais e escritas con que se vai atopar ao longo da súa vida adulta e que sexa quen de producilas, non só coa debida corrección lingüística, senón tamén con creatividade e adecuación ao contexto en que se realiza a comunicación (Decreto 133/ 2007 do DOG: 169).

A continuación, pasaremos a anotar, bloque por bloque, en que medida a expresión dramática e teatral poden contribuír á mellor adquisición dos obxectivos e contidos

¹ Decreto 133/2007, do 5 de xullo, polo que se regulan as ensinanzas da educación secundaria obrigatoria na Comunidade Autónoma de Galicia (DOG do 13 de xullo de 2007). Queda recollida no texto a derrogación contemplada no Decreto 126/2008.

propostos.

BLOQUE 1: COMUNICACIÓN ORAL. ESCOITAR E FALAR

A primeira distinción que convén anotar neste bloque é a ofrecida por Vázquez e Carballar (1999: 28-29), pois, como eles puntualizan, a dramatización fai posible traballar a oralidade desde dous planos diversos: o da realidade e o da ficción. No real inclúense as asembleas, debates e postas en común para chegar a acordos colectivos dentro dos grupos que van representar. Polo tanto, nese ámbito trataranse, segundo os autores referidos, «estructuras textuais orais» como a «conversacional, expositiva ou argumental» (1999: 28). En troca, no eido da interpretación constrúese o ambiente perfecto para a desinhibición expresiva e, con ela, a ruptura de fronteiras que impiden unha oralidade fluída. Ademais, nese campo, seguindo os mesmos docentes, incídese nunha boa pronunciación e entoación; na «adecuación» ao contexto, na capacidade de reaccionar ante os enunciados do emisor ou en saber escoitar, entre outras habilidades. Outra achega fundamental da expresión dramática e teatral a este bloque de contidos é o feito de que integra ao tempo que pon de manifesto a importancia da corporeidade dentro da comunicación. Tal e como observan Moreno e Paredes (2005: 21), a integración somática e lingüística é unha realidade indisoluble dentro do ámbito expresivo do ser humano; tanto na emisión como na recepción de mensaxes. Ademais, desde un punto de vista antropolóxico, os xestos e a maneira de mover o corpo considéranse signos culturais, con transmisión xeracional e significados concretos. Máis aínda, na aula estanse educando persoas, non intelectos soltos, como, con razón, denuncia Fiorenzo Alfieri na introdución de *A la escuela con el cuerpo* (1984).

No que atinxe á «escoita», tal e como expón Mato (2006: 33-34), é inherente e orixinaria da comunicación. E, segundo el, o xogo dramático permite desenvolve-la coa máxima precisión. Para explicalo, válese dun exemplo concreto, acerca do cal argumenta que convén deixar que o alumno faga a súa primeira proposta subxectiva sobre calquera aspecto simbólico. A seguir, os demais compañeiros e o profesor ofrecerán referencias máis detalladas para optimizar os detalles expresivos en cuestión. Mais, alén diso, analizarase por que o protagonista da actividade fixo a súa primeira proposta e, entre todos, irase chegando á posta en escena última. Unha dinámica que, no seu conxunto, conforma unha excelente proba da relevancia da escoita no proceso comunicativo cunha repercusión inmediata e visible na materialización final do traballo dramático ou teatral.

BLOQUE 2: COMUNICACIÓN ESCRITA. LER E ESCRIBIR

Ao contrario do que se podería pensar nun principio, tal e como afirman Vázquez e Carballar (1999: 28-29), a posta en práctica do xogo dramático leva implícita unha serie de exercicios escritos; tanto na organización previa (ao plasmar guións básicos, resumos, datos etc.) como nas reflexións posteriores ás improvisacións, onde se ha de volver sobre as accións de maneira máis pausada. Ademais, como resulta evidente, cada vez que se representen textos escritos é preciso lelos antes en silencio; xa sexa para memorizalos ou para a súa posterior sonorización.

Indo máis alá, é preciso tratar de engadir, durante as actividades dramáticas e teatrais que se formulen na aula, modificacións e modalidades diversas segundo os contidos que se quixeren traballar. Por exemplo, se se pretende incidir na comunicación escrita, despois de cada exercicio, ademais de todo o proceso de escrita e lectura referido, pódese argallar un traballo de crítica xornalística anterior e/ou posterior.

Por outra banda, é importante percibir que as particularidades semióticas que ofrece a dimensión dramática e teatral son extrapolables á comprensión de calquera tipo de texto. Así, a comprensión semiolóxica dos textos teatrais achegaralles aos alumnos competencias transferibles a outras unidades discursivas e saberes lingüísticos –en especial pragmáticos e discursivos–. Por exemplo, poderán ler unha conferencia académica que vai ser exposta ou un guión de cinema ou dun telexornal e contemplar a súa dobre dimensión escrita e de presentación oral ante un público. Con tal fin, hase de concibir, como vén facendo a semioloxía, o «texto dramático» como obra escrita e interpretada; literatura e espectáculo. Por iso Motos (1999: 67) aplica un esquema semiótico (autor-director/texto-espectáculo/lector-espectador) ao analizar ese feito teatral. E sostén que as tres dimensións do acto comunicativo han de ser contempladas á hora de estudar os textos dramáticos na aula. Se, alén diso, se toman en consideración as relacións pragmáticas (do texto cos receptores do proceso e cos sistemas culturais que xiran en torno a el), Motos cre que os alumnos desenvolverán as súas competencias literarias, lingüísticas e semiolóxicas, chegando a converterse en «cidadáns lectores e espectadores críticos e creativos nun marco de democratización cultural» (1999: 67). Asemade, segundo a intención con que docentes e alumnos se achegaren aos textos, hase de poñer en práctica un tipo de lectura distinta. Así, por exemplo, para procesar información é recomendable unha lectura individual «analítico crítica» con tres graos de comprensión diferentes: a lectura «literal» (sen simbolismos interpretativos), a «inferencial» (inferindo información inmediata do texto) e a «analóxica» (relacionando esa información con outra, interpretándoa etc.).

Finalmente, cómpre anotar que as posibilidades da expresión dramática como fonte para a posterior escrita creativa son infinitas. Se se partir dunha situación escénica

determinada para crear un texto, farase desde o propio personaxe, o cal enriquecerá notablemente a verosimilitude e naturalidade do fragmento ou peza teatral resultante.

BLOQUE 3. FUNCIONAMENTO DA LINGUA

En primeira instancia, resulta moi importante reparar en que os contidos específicos propostos neste bloque do Deseño Curricular Base se corresponden moito máis cun Enfoque Comunicativo, que dá prioridade a aspectos comunicativos, funcionais, significativos e pertencentes ao plano discursivo, que ao «coñecemento do código» lingüístico desde perspectivas estruturalistas. Polo tanto, a práctica nas aulas ha de corresponderse con esa concepción teórica exposta na lexislación oficial. De xeito máis específico, propónse traballar o recoñecemento das intencións comunicativas por medio das modalidades oracionais, recoñecer mecanismos de cohesión textual e de concordancia, estudar a lingua desde usos contextualizados, reflexionar sobre aspectos fonéticos e fonolóxicos do galego onde poden producirse interferencias etc.

Xustamente desde esa perspectiva é necesaria a utilización de exercicios dramáticos na aula, pois como sosteñen Vázquez e Carballar (1999: 28-29) ao dramatizar «situacións comunicativas» reflíctense usos lingüísticos diversos sobre os que despois reflexionar. Desa maneira, pódense seleccionar nas representacións determinadas variedades lingüísticas e rexistros variados, para despois comentar aspectos de adecuación aos diferentes contextos. Ademais, detectaranse tamén de xeito natural o uso do léxico e as cuestións fonéticas e fonolóxicas pronunciadas polo alumnado, así como se recoñecerán as intencións comunicativas e se actuará en consecuencia dentro da situación recreada, en contexto e empregando os mecanismos de cohesión e coherencia pertinentes.

Indo máis alá, convén apreciar que o estudo de certos contidos cuxo tratamento, nun principio, parece requirir un tratamento de corte máis estruturalista, poden traballarse desde técnicas dramáticas e teatrais que sitúen as unidades inferiores á cláusula en contexto e posibilitando, así, que se estuden á vez que outros planos lingüísticos superiores. Exemplo diso é o estudo de Moreno e Pérez (2000: 173-190) acerca da competencia léxica na ESO. A súa investigación contrasta a adquisición do mesmo *corpus* léxico en dous grupos de alumnos distintos, nun aplicando estratexias tradicionais e noutro técnicas dramáticas. Segundo os autores, a simulación dramática fomenta a concepción integral da linguaxe, xa que posibilita un coñecemento máis «global» e a recreación de «situacións comunicativas» (2000: 174). Ademais, contribúe –paralelamente– á formación dun pensamento libre, creativo e crítico, así como á motivación e a actitudes cooperativas.

En definitiva, a dramatización permite traballar a lingua de maneira global e integrada. De feito, como Maestro (1999: 10) recolle de Kowzan a literatura teatral está composta

por trece sistemas de signos, que el clasifica segundo o criterio de «distribución» (sin-taxe) e «significado» (semántica) no que á obra se refire e de interacción co público (pragmática). En total: ton e palabra (do texto oral e escrito); mímica, xesto e move-mento (no actor); maquillaxe, peiteado e vestiario (no personaxe); accesorio, decorado e iluminación (dentro do espazo escénico) e música e efectos sonoros (como signos acústicos). Evidentemente, non se traballan sempre con cada un deles, mais si existe a posibilidade de facelo, tamén na aula. Sobre todo no que se refire ao diálogo dramático, forma de comunicación por excelencia dentro do discurso teatral, como Maestro (1999: 11) defende. Dese xeito, a expresión dramática e teatral permiten un estudo global e completo da lingua. En efecto, seguindo as teorías do enfoque comunicativo adoptado –onde as unidades teñen un significado, contexto e función– as actividades abranguen un traballo con todos os planos lingüísticos ao mesmo tempo. Ademais, dese xeito a lingua e a literatura non aparecen tan separadas como nas metodoloxías tradicionais e incluso poden ser ensinadas e aprendidas de maneira conxunta nos momentos en que se considerar oportuno; tamén para iso as técnicas dramáticas serían unha útil ferramenta.

BLOQUE 4: LINGUA E SOCIEDADE

Despois de varias experiencias prácticas en diferentes contextos de aprendizaxe en que se trataron aspectos relacionados coa sociolingüística, chegamos ás seguintes conclusións: que a expresión dramática é unha ferramenta idónea, por unha banda, para traballar os prexuízos lingüísticos e, por outra, para mudar de lingua sen problema ningún.

No que atinxe ao primeiro aspecto, cómpre sinalar que resulta moi complicado tratar os prexuízos sociolingüísticos do alumnado sen caer en estereotipos ou, incluso, sen crear outros novos mediante debates que non sempre derivan en conclusión positivas. Non obstante, mediante o xogo de rol ou a improvisación, o alumnado exterioriza a súa visión sobre aspectos como a diglosia ou a actitude cara ás variedades dialectais da lingua propia de xeito totalmente natural. Esa situación é, xusto, o punto de partida perfecto para postas en común sobre feitos que se viñeron de evidenciar en escena e non sobre «prexuízos» supostos de antemán polo profesor, de forma artificial, ou que se van transmitindo duns compañeiros a outros.

Canto ao cambio de idioma, é relevante repararmos en que moitas veces aos adolescen-tes lles supón unha dificultade notable mudaren de lingua nun contexto onde sempre empregan outra e se relacionan desde ela cos demais. Nesa circunstancia o docente ha de tomar en consideración que, na maioría dos casos, ese tipo de problemáticas obedece máis a factores de tipo sociolingüístico que de competencia comunicativa. De cum-prirse tal previsión, a expresión dramática ofrece unha oportunidade perfecta para que,

mediante a ficción e a asunción dun rol diferente ao propio, os aprendices se animen, de xeito case inconsciente, a empregaren a lingua requirida na recreación en cuestión. Por último, cabe engadir que as diferentes variedades dialectais e rexistros compoñen unha oportunidade excelente para o xogo fonético cos textos á hora de seren dramatizados. Un tipo de dinámicas que, ao tempo de traballar os usos expresivos da voz, as unidades discursivas e a desmecanización da memorización textual, contribúen á normalización das distintas variedades xeográficas da nosa lingua e á súa contemplación como riqueza plural desde o respecto e a tolerancia.

BLOQUE 5: EDUCACIÓN LITERARIA

O primeiro e máis evidente condicionante que hai que ter en conta para analizar as posibilidades da expresión dramática e teatral na educación literaria do alumnado é que van moito máis alá de levar á escena textos teatrais. En especial porque calquera tipo de texto, tamén os non literarios, son susceptibles de seren dramatizados e orixinaren pezas teatrais completas.

En segundo lugar, resulta importante incidir nas múltiples posibilidades de sonorización dos textos literarios. É dicir, para traballar a comprensión, expresión e composición literaria pódese xogar cos textos de múltiples formas: reforzando o seu significado mediante o uso expresivo da voz e a xestualidade, contradicíndoo a través dos mesmos mecanismos etc. Recursos, todos eles, que esixen unha comprensión moi profunda do significado dos produtos traballados por parte dos alumnos. Ao tempo que presentan posibilidades lúdicas moi motivadoras de cara ao achegamento á literatura.

Ademais, como afirma Tejerina (2003: 104-117), a lectura conxunta en alto motiva e forma tanto os que a pronuncian como os oíntes e contribúe a unha mellor comprensión e pracer de todos, facendo que os discentes asimilen mellor o sentido dunha maneira máis amena. De feito, o maior entendemento do texto é un dos principais logros dese tipo de exercicios na materia de lingua e literatura galega, xunto co desenvolvemento da expresividade oral en volume, vocalización, entoación ou matización e da competencia comunicativa global. Asemade, as dinámicas de dramatización van facendo que o alumnado se decate da importancia do «subtexto» e que vaia inferindo a información oculta do feito literario. Polo tanto, a lectura colectiva de textos teatrais favorece a «competencia literaria» –cos saberes que leva asociados: lingüísticos, pragmáticos, metatextuais e estratéxicos– e unifica pracer e aprendizaxe, o cal é considerado un reto docente fundamental, especialmente no caso da educación literaria.

Finalmente, cómpre advertir con Sánchez (2011: 1569) que a expresión dramática leva aparellado un «reforzo actitudinal» para que o alumnado adolescente se achegue

aos autores clásicos mediante exercicios de improvisación, por exemplo. Un «reforzo actitudinal» que permite, ademais, unha maior profundidade comprensiva dos textos literarios ao tempo que fomenta no alumnado o pracer pola lectura.

Falamos dun exemplo práctico para traballar na aula?

As posibilidades de dinámicas para traballar na aula todos os contidos comentados son infinitas. Nese senso, poderían ofrecerse aquí unha cantidade importante de exercicios, técnicas e actividades para levar á clase de linguas. Mais optouse por elixir unha proposta concreta en que afondar, moi completa, que traballase case todo tipo de contidos, combinando diferentes técnicas e relativamente doada de levar á aula e de sistematizar para a súa explicación teórica.

O exemplo é o seguinte: un xogo de rol en que se recree un telexornal. Nel os alumnos serían os protagonistas e os encargados de obter, procesar e comunicaren as noticias, así como da montaxe escénica completa, traballando todas as destrezas lingüísticas tanto no plano da ficción como no da realidade. Ademais, poderían autoavaliar o resultado obtido a través dunha gravación que se puxese en común e se analizase mediante críticas construtivas, un exercicio moi útil e moi asociado ao Enfoque Comunicativo. Por outra banda, cada unha das «noticias» pode formularse como unha dramatización independente, deixando un amplísimo espazo para a creatividade, a presenza de contidos literarios, sociolingüísticos, de educación en valores, deportiva, musical etc. Nese senso, deixaríase a cada grupo de traballo certa autonomía, sendo o docente «facilitador» e «guía» de cada montaxe mais permitindo que os alumnos se organicen, cooperen e dirixan a súa propia aprendizaxe. Dese modo, promoveríase un tipo de aprendizaxe global, integral, significativa, cognitiva, autónoma e útil para a vida.

Canto ao tratamento específico da lingua, nesta dinámica trabállanse todas as unidades, desde o nivel fonético ao morfolóxico, o sintáctico e léxico –propio das noticias– mais, sobre todo, o discursivo –con predominio do texto informativo mais non só–, nun contexto significativo e funcional. Máis aínda, estase a reforzar a competencia lingüística, pois requírese o dominio do código nos distintos niveis: a sociolingüística, ao usar a lingua de maneira axustada ao contexto do telexornal e nas propias escenas onde se darían situacións diversas; a discursiva porque teñen que confeccionar textos coherentes e a estratéxica cando compensen as dificultades con que se atoparen ao se comunicaren entre eles e cara ao público. Asemade, habería que redactar os guións do telexornal xeral e das noticias particulares, incidindo nun tipo de escrita determinado, mais pensando tamén en transmitilos oralmente, para o cal

hai que negociar cos compañeiros, de modo que se leva a cabo un riquísimo traballo lingüístico e comunicativo.

Finalmente, cómpre incidir tamén en que se están traballando de xeito específico os contidos propios dos medios de comunicación e da linguaxe xornalística e audiovisual, un tema presente no Deseño Curricular Base e nos libros de texto da materia de lingua e literatura galega de todo o Ensino Secundario. Mais que só se adquire en profundidade e de forma significativa se se experimenta na práctica e sendo o alumnado o protagonista de cada acción. Pois, como se reflicte no reiteradísimo enunciado de Benjamin Franklin: «dime e esquezo, ensíname e lembro, involucrame e apréndoo». Involucremos, pois, as alumnas e alumnos na súa propia aprendizaxe, deámoslle a oportunidade de se expresaren libremente nas aulas de linguas e atrevámonos a probar novas metodoloxías que poidan mellorar o proceso de ensino. Porque a escola e o instituto deben ser organismos vivos, abertos ao debate e en constante evolución. Nas nosas mans está ficarmos ancorados en presupostos estruturalistas do século pasado ou avanzarmos, coa comunicación como meta última. Movémonos? Falamos? Xogamos a ser?

Referencias bibliográficas

Alfieri, L. *et al.* (1984): «A la escuela con el cuerpo», *Cuadernos de Educación* 113-114, 1-159 (Caracas: Laboratorio Educativo).

Álvarez, T. (1998): «Unidades transfrásticas en la comunicación (Lingüística del habla)», en Mendoza, A., (coord.): *Conceptos clave en didáctica de la lengua y la literatura*, 275-286 (Barcelona: Horsori).

Breen, M. e Candlin, C. N. (1980): «The essentials of a communicative curriculum in language teaching», *Applied Linguistics* 1 (2), 98-112.

Canale, M. (1980): «From communicative competence to communicative language pedagogy». Traducido por Javier Lahuerta en *Competencia comunicativa*, 63-81 (Madrid: Edelsa, 1995).

Chomsky, N. (1957): *Syntactic Structures*. Citado por trad. de C. Peregrin: *Estructuras sintácticas* (México: Siglo XXI, 1974).

Chomsky, N. (1966): *Linguistic theory*. Citado por reimpresión en Allen, J. P. B. e Van Buren, P. (eds.): *Chomsky: Selected Readings*, 152-159 (London: Oxford University

Press, 1971).

Freixeiro Mato, X. R. (2011): Recensión de *Gramática práctica da lingua galega*, *Revista Galega de Filoloxía* 12, 263-269.

Hymes, D. H. (1971): «Acerca de la competencia comunicativa». Citado por Llobera et al., *Competencia comunicativa. Documentos básicos en la enseñanza de lenguas extranjeras*, 27-47 (Madrid: Edelsa, 1995).

Lomas, C., Osoro, A. e Tusón, A. (1993): *Ciencias del lenguaje, competencia comunicativa y enseñanza de la lengua* (Barcelona: Paidós).

Maley, A. e Duff, A. (2001) [1982]: *Drama techniques in language learning* (Cambridge: Cambridge University Press).

Mato López, M. (2006): *Imaginación y creatividad* (Ciudad Real: Ñaque Editora).

Moreno Ramos, J. e Pérez Guitiérrez, M. (2000): «Un programa para incrementar la competencia léxica en la Educación Secundaria Obligatoria», *Lenguaje y textos* 16, 173-187.

Moreno Ramos, J. e Paredes Ortiz, J. (2005): *Hacer sentir pensar* (Ciudad Real: Ñaque Editora).

Motos, T. (1999): «Dinamización de textos teatrales», *Textos de didáctica de la lengua y la literatura* 19, 65-78.

Motos, T. (2009): «El teatro en la educación secundaria: fundamentos y retos», *Creatividad y sociedad* 14, 1-34.

Pérez Gutiérrez, M. (2004): «La dramatización como recurso clave en el proceso de enseñanza y adquisición de las lenguas», *Glosas didácticas* 12, 70-80.

Richards, J. C. e Rodgers, T. S. (2003): *Enfoques y métodos en la enseñanza de idiomas* (Madrid: Cambridge University Press).

Sánchez Morillas, C. M. (2011): «La improvisación dramática en la didáctica de la literatura» en Nuñez, M. P. e Rienda, J. (coords.), *La investigación en didáctica de*

la lengua y literatura: situación actual y perspectivas de futuro, 1567-1574 (Madrid: SEDLL).

Saussure, F. de (1983) [1916]: *Cours de linguistique générale*. Citado por traducción ao castelán de Amado Alonso, *Curso de lingüística general* (Madrid: Paidós).

Tejerina Lobo, I. (2003): «Educación literaria y lectura de textos teatrales», *Textos. Didáctica de la lengua y la literatura* 33, 104-117 (Barcelona: Editorial Graó).

Torres Núñez, J. J. (1993): «Drama versus teatro en la educación», *Cauce: revista de filología y su didáctica* 16, 321-334.

Vázquez, J. e Carballar, J. A. (1999): «Evolución del teatro en el ámbito escolar», *Textos. Didáctica de la lengua y la literatura* 19, 20-32 (Barcelona: Editorial Graó).

Vez, J. M. (2005): «Aportaciones de la lingüística», en Sánchez, J. e Santos, I.: *Vademécum para la formación de profesores. Enseñar español como segunda lengua (L2)/ lengua extranjera (LE)*, 127-145 (Madrid: Sociedad General Española de Librería).

Vieites, M. (1993): «Teatro, expresión dramática e educación en Galicia», *Información teatral* 9, 6-23.

Way, B. (1967): *Development trough drama* (London: Longman).

Rexistros urbanos do galego

SANTIAGO CORTEGOSO

Dramaturgo e director teatral

Cando desde a escrita dramática abordamos a creación dun personaxe, un dos elementos esenciais a que nos enfrontamos é a construción do seu rexistro da fala: vocabulario, sintaxe, forma de expresarse segundo o nivel cultural, a extracción social, as características psicolóxicas, a linguaxe empregada segundo as situacións en que se atopa... O idioma é a grande arma que temos os autores para crearmos universos vitais (esta é para min a definición de personaxe) que cobran vida en escena a través dos múltiples recursos expresivos do actor, entre os cales a palabra é un dos fundamentais e o que a nós nos atinxe.

Un dos grandes obxectivos do dramaturgo é darlle unha voz propia a cada universo que crea para a escena, que non se confunda coa súa propia. Cada personaxe debe ter unha forma de falar particular e característica, diferente á dos que saian na mesma peza ou en calquera outra, do mesmo autor ou doutro. É o que fará sentir ao lector ou espectador que ese personaxe está vivo. Para conseguir isto, é preciso ter un dominio extraordinario do idioma, que se pode acadar a través do estudo académico, por suposto, pero tamén —e esta é a técnica que máis me gusta empregar a min— a través da escoita das múltiples realidades lingüísticas que nos rodean no día a día.

Harold Pinter facía un exercicio nos seus obradoiros de escrita que consistía en mandar os alumnos ás rúas —a lugares públicos— para anotaren diálogos que fosen escoitando das persoas que atopaban. Andar coa orella aberta a todo o que se escoita pola vida adiante era para el unha fonte de creatividade. De feito, centrou en gran medida o seu traballo de indagación no eido da escrita dramática na introdución nos seus textos de personaxes creados a partir das xergas extraídas dos barrios periféricos de Londres,

cargadas de palabras mesmo descoñecidas para habitantes do centro. Sacoulle un gran partido á riqueza sociolóxica que descubriu no uso do seu idioma. É esta unha característica da súa escrita que dificulta a tradución noutras linguas e a comprensión en contextos sociais alleos, pero que lle valeu para elaborar unha variadísima obra, moi valorada –curiosamente– tanto no seu país como no estranxeiro.

O galego, por razóns históricas, xeográficas, orográficas, sociais e políticas, sempre tivo como ámbito de emprego fundamental, e mesmo como refuxio para a súa supervivencia en longos períodos históricos, o mundo rural: as aldeas e vilas, tanto do interior de Galicia como da costa. Mesmo é clásico e habitual que se procuren as esencias do galeguismo nestes marcos sociolóxicos e xeográficos. Citemos só a Castelao como exemplo, que considerou «a árbore, a vaca e o peixe» como referentes fundacionais da cultura galega.

Neste contexto o noso idioma é xeneroso, vizoso. En calquera aldea podemos atopar abondosas expresións, un vocabulario variadísimo, xeitos de falar peculiares e cargados de verdade e de vida. Mesmo é doado observarmos como toda esta riqueza se multiplica coas diferenzas na fala dunhas zonas a outras. As variantes dialectais son inmensas, complexas de delimitar.

Non é de estrañar que ata os anos 80 do século pasado o pouco teatro escrito en galego estivese inspirado en temáticas e ambientes costumistas, caracterizado por unha forte carga popular e folclorizante. A relación ancestral coa terra e o mar deixou regueiros de palabras que expresan a vida dun pobo e que constitúen sen dúbida unha riqueza idiomática que se debe respectar e preservar. Pero como evolucionou o galego e como o debemos empregar no teatro, desde o punto de vista actual: dun país e dunha sociedade que se foi modernizando e volvéndose cada vez máis urbana?

Unha das maiores dificultades a que me enfronto acotío como autor é a de atopar referentes a que agarrarme para crear, desde o punto lingüístico, personaxes intrinsecamente urbanos, deses que no imaxinario colectivo relacionamos, identificamos e situamos no contexto dunha gran cidade, cosmopolita e contemporánea. É unha realidade observable que o galego, se ben ten moita presenza tanto nas vilas, medianas e grandes, como nos barrios tradicionais das grandes cidades de Galicia (o concepto «grandes» é moi relativo neste caso), é difícil de escoitar en contextos propios da vida cotiá do que se consideran ambientes de centro urbano.

Como fala un alto executivo ou unha dependenta duns grandes almacéns da cidade? A resposta é que non sabemos como falaría galego, porque na realidade fala castelán.

A ausencia histórica do galego nestes contextos fai que nos falten referentes á hora de inspirarnos na escoita da realidade da rúa para elevala á categoría de rexistro lingüístico dun personaxe. A técnica de «poñer a orella» de Harold Pinter non nos achega nada desde o punto de vista da lingua.

E non me estou referindo á procura de personaxes arquetípicos, no sentido de que determinados grupos sociais teñan unhas características propias á hora de falaren, nin de caer na estúpida trampa de ridiculizar o rexistro culto do galego, como se partísemos da base (totalmente disparatada) de que os que falan galego e son cultos son todos uns pedantes, e a todos lles podemos aplicar as típicas mofas de «nembargantes, rubidoiro e xa que logo». Falo de atopar na fala real modelos en que inspirarse para que o idioma nos textos sexa rico e variado.

Como imos conseguir que os personaxes estean vivos se na vida non falan o mesmo idioma en que estamos escribindo nós? O bilingüismo fainos emprender batallas que os autores en idiomas normalizados nin se imaxinan que poderían emprender. Loitamos cunha arma que non está cargada con toda a munición.

Chegados a este punto, os autores temos varias vías de fuxida cara a diante e tomamos solucións particulares, diversas segundo a sensibilidade cara ao idioma de cada un e mesmo segundo cada traballo en particular.

O que tendemos a facer en moitos casos é refuxiarnos nun rexistro «estándar», na procura da neutralidade idiomática, axustándonos á normativa oficial (ou a algunha outra), co obxectivo de non deturpamos o galego inzando os textos de castelanismos e fórmulas espúreas que poden afectar a identidade dunha lingua que aínda está inmersa nun «delicado» proceso de normativización e normalización.

Os que optamos por esta solución corremos o perigo de que todos os personaxes dunha peza, teñan a orixe socioeconómica que teñan, saian de onde saíren, falen absolutamente igual. A ameaza da *artificialidade* está sempre sobrevoando sobre as nosas cabezas cando traballamos en personaxes urbanos. Eu non podo evitar a sensación de estar manexando en moitas ocasións unha *lingua ritual e ficticia*, de estar inventado, dalgún xeito, rexistros lingüísticos que nunha situación ideal deberían existir na realidade, en lugar de inspirarme na realidade para transportar os rexistros existentes aos escenarios, como tivo o mérito de facer Harold Pinter.

Outra opción, moi tentadora e perigosa, é metérmonos pola complexa canella de reflectir en escena fenómenos sociolingüísticos da vida real, facendo que os personaxes falen

uns en galego e outros en castelán, ou que un personaxe fale en galego ou en castelán segundo o contexto, estratexias que se constitúen como xogos acrobático-bilingües en que eu nunca me atrevín a meterme, porque me parece que é moi doado que dean resultados nefastos (segundo a miña sensibilidade), en gran medida porque, coa intención de dotar o discurso de realismo e verosimilitude, o idioma pasará a converterse no tema central da obra ou escena, cando moi posiblemente non sexa o que se pretenda.

Como remate, traerei a debate o caso de Vidal Bolaño. En moitos dos seus textos, co afán de retratar a marxinalidade da que pretendía cargar os seus personaxes, recorreu a rexistros tirados da súa contorna dos barrios populares composteláns, o que o levou a cargar os textos de castelanismos e coloquialismos, desafiando así con total descaro a corrección das normativas ou o academicismo no uso do idioma galego, en aras de transportar aos escenarios coa maior fidelidade posible anacos de experiencias vitais que o rodeaban e que el trataba de poetizar e dramatizar desde o seu universo creativo persoal. De todos é sabido que o de «andar coa orella aberta» era a técnica que máis empregaba. Foi a súa opción, a resposta que o gran dramaturgo galego contemporáneo, homenaxeado co Día das Letras Galegas, deu á cuestión dos rexistros urbanos da lingua.

Snak, snak, snak

GUSTAVO PERNAS CORA

Dramaturgo, actor e director teatral

Snakizados é o último dos meus logomonos e agocha unha reflexión sobre as linguas feridas, a nosa propia lingua, sobre a linguaxe en xeral, sobre a perda de sentido das palabras e do mundo, a palabra e o sentido en perigo de extinción.

Imaxinei un monte de cascallos despois da gran deflagración nuclear, unha terra devastada en que se acumulan miles de refugалlos. De repente hai un estrondo de forzas telúricas, da boca do volcán está a piques de ser expulsado un novo ser. O que asoma é un monstro feito de anacos diversos que se resiste a nacer.

En *Snakizados*, a linguaxe forma parte da raíz mesma do conflito do personaxe. Nonhé, que así se chamaría de ter algún nome, non é un home, é coma a arca despois do diluvio, un conxunto de especies pero nun único corpo. A «magma» terra empúxao a ser pero a parte humana do nacente négase a saír a un exterior desolado, radioactivo, do que el mesmo é o froito máis patético e esperpéntico. Ese ser híbrido, feito de anacos de bestas, león e loba, mono, anxo ou galiña, ciborg ou pedra, intenta recompoñer un pensamento, un discurso, pero o léxico e a gramática están demasiado deteriorados despois da deflagración atómica. A lingua quedou atomizada en fragmentos irrecoñecibles. O novo espécime ouvea, roxe, cacarexa, manifesta instintivamente as súas necesidades anímicas, afectivas, sexuais, pero albíscase con moita dificultade a palabra articulada. É como un neno que debe aprender a falar na soidade dun mundo hostil, unha voz humana que loita nun corpo monstruoso cos restos doutras especies que non precisan como el da linguaxe para dotar de sentido a súa existencia. Ese fragmento de home debe loitar coas bestas para controlar e rexer o corpo polimorfo. Porén, a condición humana

do individuo está anulada se non intenta recuperar o verbo. Debe comezar desde o principio, nomear os obxectos, a contorna, construír unha sintaxe axeitada para que flúa o pensamento.

A destrución foi doada, pero reconstruír, recompoñer esas pezas de humanidade é un obxectivo que semella inacadable. Memoria e lingua son as aliadas do ser transversal que apunta formas humanas. Semella que Nonhé nace dunha morte anterior, é un ser «contaminado» por unha cultura e unhas experiencias propias, un ser que almacena nalgún lugar do seu cerebro imaxes e pensamentos que abrollan inopinadamente. Nonhé precisa da memoria para revivir o seu pasado recente, precisa da palabra para comprender a súa situación extrema. E memoria e lingua serán tamén as ferramentas que utilizará para recuperar do naufraxio restos da cultura a que pertenceu, para tomar conciencia diante do baleiro que o rodea e se cadra para proxectarse nun futuro que semella plusquam imperfecto.

A palabra é aquí material de construción. Albanel ou arquitecto, o personaxe vai unindo as verbas como xunta ladrillos o obreiro, vai estruturando espazo e tempo como un arquitecto sobre un solar baleiro. A estrutura por forza non ha ser recta nin o discurso lineal. O dramaturgo só ten que servir, prestar a técnica, para que se produza o milagre, prestarlle unha palabra que escintila, deturpada, esnaquizada, detrás da que se advirte unha lingua, un idioma e con eles a esperanza da reconstrución. Pero velaquí onde reside a cerna do seu conflito: Nonhé será, se nace, o único supervivente sobre a terra, non hai outro onde recoñecerse, a onde dirixir o seu desexo, nin sequera hai un lugar onde, como Robinson, poida refacer a súa vida. Para que nacer entón, para que unha conciencia? Para que unha lingua, unha linguaxe que xa non serve para comunicarse? A linguaxe vólvese contra el, atrápao, encérrao en neboeiros de contradicións. Por momentos cederá na loita do *ser ou non ser* e renegará da linguaxe que ameaza con definilo, entón apoderaranse do corpo a libido do mono e os instintos das bestas e gañará o bruar, a voz inarticulada da onomatopea.

Nestas circunstancias a linguaxe xorde dun caos onde afloran como nun palimpsesto intertextos, anacos doutras voces, estrañas conxugacións de tempos, asociacións de imaxes e palabras que ancoran, relevan, derivan ou multiplican os significados... É precisa máis que nunca a forza do contexto porque o aquí e agora, a inmediatez do acontecer, marcarán un camiño tortuoso, labiríntico... *Snakizados* é un campo de batalla gramatical, onde as palabras se confrontan ou alían, onde se compoñen e recompoñen creando varios sentidos, unha viaxe desde a nosa lingua a outras linguas, unha encrucillada onde experimentar e xogar como nenos ou como adultos

no transo de reaprender a propia fala, de desartellar, para logo volver a montalo, o xoguete lingüístico.

Linguaxe, ás veces surreal, ás veces dadaísta, ou *aléfica*, as referencias son moitas e diversos os precedentes: Tzara, Joyce, Borges, Swift, Carroll, palabras ao outro lado do espello. O texto está salferido de aliteracións, oxímoros, sinécdoques, metonimias e, por suposto, a metáfora, a figura literaria que sempre é a protagonista máis eficaz do drama. A linguaxe mesma é a metáfora do drama da deconstrución nun tempo de palabras rotas, manipuladas e baleiradas de sentido. É así como a lingua se amosa á fin como matriz e matraz de ensaio, como *work in progress*, como proceso que nos convida, nun *feedback* continuo, a andar e desandar polo vocabulario, a poñer en valor a materia e o magma lingüístico. E para iso precisa dunha participación lúdica e imaxinativa por parte do espectador que dará forma e significado ao verbo ambiguo do personaxe que se expresa a golpe de tuiteos, enguedellado na espiral da linguaxe, como un novo Sexismundo famento de soños, un ser que reclama comprensión e, xa que logo, unha dose de empatía.

Palabras con sentido, consentidas ou sensentido, perseguidas. Palabras epifánicas, eufónicas, onomatopeicas ou onanistas. Palabras subtexto, subvertidas, diversas e divertidas. Palabras que nacen con raíces minerais, vexetais ou animais e derivan en voces imposibles. Neoloxismos para unha lingua en recesión. Linguaxe complexa para uns tempos onde a comunicación é sinónimo de tecnoloxía pero a tecnoloxía comunica unha linguaxe empobrecida. Linguaxe oral, linguaxe escrita, velaquí o conflito constante do teatro, que transcrición é a idónea? Teatro como lingua viva. Fonética como xogo máis alá dos xogos e os equívocos das palabras. Está madura a nosa lingua, artefacto ou artificio, para xogar con ela á construción e deconstrución dun *puzzle* onde xuntar os fragmentos? Ou a ortodoxia deixará caer a súa espada flamíxera sobre os neófitos sacrílegos? Considerarase un ataque á pureza da lingua o que pretende ancorar no cerne mesmo dela, no específico e intraducible? Axudará á minorización ou abrirá perspectivas para unha expansión necesaria? Censurará a normalización lingüística os novos rexistros ou escaparán estas ficcións do seu realismo pragmático? Estamos maduros os galegofalantes e os galegoescribentes para *finnegansear* un anaco?

Poética teatral, a palabra como maleficio ou como beneficio? Como amuleto ou talismán, palabra suficiente para sandar? Palabras escritas na vertical do drama. E o teatro na encrucillada, entre a cultura e o mercado, entre o ocio e o entretemento. *Snakizados* aposta polo xogo, pola busca e a experimentación, pola diversión a través das palabras da nosa propia lingua, que son ventás abertas a un fantástico

universo, por situarnos na fronteira entre o drama e o posdrama. Pero máis alá das contradicións de Nonhé como personaxe, xorde a pregunta de se ten algún sentido este teatro de risco, de necesidades atléticas por parte do actor para a súa representación e de raquílica promoción nun país como o noso, recortado, sucursalizado e humillado. Non só é Nonhé o que se pregunta: hai vida ao outro lado?

Porén o optimismo radica na risa, sempre a risa como auténtico antídoto para exorcizar vellos dramas e posdramas.

O resto non é silencio, o resto tamén é linguaxe.

É para ilustrar estas ideas velaquí algúns exemplos onde se poderán recoñecer, ou non, entre outros, anacos de Elliot, Rosalía de Castro, Cernuda, Descartes, Avilés de Taramancos, Pink Floyd, Lorca, Tournier, García Calvo, Cunqueiro, *Blade Runner*, Huidobro e clases de animacións en 3D. Pero comecemos coa voz sincopada da que deriva *Snakizados*, unha obra construída a forza de petar nas portas do ceo coa melodía de Dylan, *Knocking on heaven's door*.

Snak, snak, snak...Doeu.... Doe o eu. Eu son, son, son, sono.

.....

Magmá! Magmalón!

.....

Coito ergo non sum.

.....

Aterra pensar que a terra vai dar a luz.

.....

Que resaca de vivida teño!

.....

Non escoitaches o parte? Non viches na *telele* como caían as altas torres de cris, cras, cristal como coito, tal como escoitas ti.

.....

Estou só? Eu?, *eunico* no territorio dos estremecementos?

.....

Anacos de versos, perversos anacos...Ponme ollos *priasmáticos* para divisar os anacos nos que nos convertemos ao caer o ceo raso da urbe.

.....

Tan, tan, tan...Tambores de lavadoras que centrifugan ausencias.

.....

Móbiles de crimes horrendos, teleafónicos de chamadas perdidas.

.....

Aipad, aipod, aifón, aibuk, aipuff! Tuit, tuit, tuiteos en sabas de amores imposibles.

.....

Anacoondas do que fun fun fundidas co wolfram dos canóns. Maidei, maidei, nacer non quero entrar outra vez neste escenario de dementes!

.....

Quen é o meu parará parará papá? Seguro que o divino. Levaba un ollo metido nun triángulo *isosceleste*? Levaba na cabeza pombas fúnebres?

.....

Botaranlle as culpas a *belcebuá* neno, o do dark side of the *mun*.

.....

Orfonauta serei! Déixame soñarme fillo de venres xerminando heliotropos nos limbos do pacífico.

.....

Practica unha *orafelación* por min.

.....

Que vou facer no *mundicio*?

.....

Quen me presta un *anxolítico* para o *rivaival*?

.....

Esa besta que me esgaza gaza Gaza no terceiro espazo intercostal.

.....

Quere botar a *correrser* ou non se correr.

.....

Auuuú, auuuuú! Non entendo o meu *idiomanimal*. Onde están as palabras que domen este ruxerruxe? Ar, ar, ar! Animal *racioanal*?

.....

Nacendo, *endo*, *ndo*, Ndongo cazando gacelas sen nome polos prados da verde África.

.....

Cacaracacacacaracacá! Grrrrrr! Xa non hai presas, non hai présas para nada.

.....

Cava, cava, cábala, can. *Nevermor!* Agarda, vella terra, que pasen as correntes apestadas.

.....

Os accidentes xeolóxicos onde morren volcáns que ladran a lúas combustibles.

.....

Un home só na praza de Tianamen fronte a un sunami de ruído e furia.

.....

Unha muller deshabitada que pronuncia o meu *non nome*.

.....

A heap of *bro bro* broken images.

.....

Todo se perderá como lágrimas na chuvia aceda.

.....

Cun rifle automa, toma, toma, queres máis?

.....

Anxotomático da garda doce compañía, onde carallo te metiches, non ves ou non ves que vou ou non vou pa fóra?

.....

Cabaleiro tris tras tres veces negarasme pedra.

.....

Se me cernas antes de nacer non aniñarán paxaros na miña *testaosamenta*.

.....

Déixame alcanzar o teu duodeno sen ariadnas para fabular de lumes.

.....

Chamade os políticos, que recollan os anacos do que fomos, que fagan unha lei orgánica!

.....

Dame glándulas lacrimais ou menos o que che estou dicindo é que quero cho cho chocho cho chorar pero non me sae.

.....

Non quero eu inventar ríos, estanques onde mirarme *circunnarciso*. Se acaso ponme nas guatas das ombreiras *retroavisadores* da traizón. Sempre hai alguén que axexa nas horas mornas.

.....

O barbibranco agromou un paraíso e ti ofrécesme esta *land baldía*, the was waste leira. Chámame pá dentro onde a calor me derrita. Quen plantou o meu cadáver.

.....

Quen felorou por min a bocas cheas mentres río de sangue nas folladelas?... Ai!, Que se me enganchan os tetos nos teus labios maiores de cuarzo, feldespatos e mica. Estas tetas tan máis secas que as da *esfinxeroglífico*, animal que anda a tres patas de neno, dous de adulto e tres de vello... Ai, si, téñoa na puta da lingua.

.....

Non me quero chamar Adán, non é un *non nome apropiadoso* para min, esa historia xa a coñezo e non remata, mata, mata, dálle ben!

.....

É moi longa e non teño témporas nin órganos *axenitados* para reproducilas en soportes dixitais.

.....

Que lume teño nos *intestículos* que me arde como Prometeo encadeado de palabras que non acerto a descifrar?

.....

Que chamen un electricista que me aprenda cal é a toma de terra, onde derivan os polos, como podo *empalamarme*, como multiaplacarme se nin sequera me queres dar gu gus gústasme Dora, presentadora loira dando a nova da fin de partida en dúas e aínda así mira como sorrí a moi maciza.

.....

Ai, como me pon o teu sorriso de barbi, de barbi, de barbitúrica!

.....

Un corpaso a paso voume achegando a ti.

.....

Trae o *viagrario* para rezar pornobis os misterios *pornogozosos*.

.....

Se acaso teño padriño dille que me poña *Nonhé* porque non vou ser o nacido re mi, non ser ou non vou ser?

.....

Que non me obriguen a inventar un *papapamóbil* para espallar a avoa nova, corvo branco, oxímoro, ai, que medo dá o nevermor e o beguin de beguin.

.....

E cococonciuiu por obra e graza do *espipipipíllame* unha de zorza.

.....

Queres poñerme a proba, pois fai un caldo coas miñas ás de galiña para que durma consomé insomne soñando nadas de seda para sempre.

.....

En que código de barras quedarei presa? Ponme eyes, *ais*, ollos de selva para rozar este deserto.

.....

Lamúr etan uasó rebel... Que me din do amor?, preguntaba Euxenio inxenuo fronte a un *pelotonto* de fusi ou non, si ou nonsi me quere?

.....

Abórtame xa neste instante proteico antes de que a linguaxe poña as súas trampas para convencerme de que ten algún sentido este camiño a ritmo de trompetas, petas, petas... Snak, nak, nak... Abride as portas do ceo!

.....

Lémbero anxos exterminadores con botas militares, ares, *ares*, deus da guerra, ea, ea, ea... Durme non queda nada!

.....

Non me sobran *palabracadabras* para mentir, gárdoas todas para dicir as verdades do trigo.

Aférrate á pedra non deixes que o vento leve as verdes palabras onde paze o *conrazón*.

.....

A miña lingua como un cravo fu fu fu furando no vórtice do inmundo... Alicerce, aura, vagalume, amigo... Verbas que se mexen no baleiro... Rula, lóstrego, balandro, luscofusco, laiovento... Para que serven agora?

.....

Eu, mi, ai, yo, xe di, io parlo, ich spreche, ai sei, sei, sei, ai falo... Outra vez Babel!
Hai algunha *acacacademia* de garda para desaprender este torrente de linguas?...
Sóbranme dicionarios para dicir a, o, i... eu!

.....

Puagh! Atragóanseme na gorxa cracks, brokers, ibex, daunllóns, nikkei, gual es-
tritis... Pu, pu, putas primas de risco!

.....

Acouga hidra voraz das especucucurrucú cantaba, das *especuculacións*.

.....

Estamos no tempo do tequele tequele, comeza a conta atrás da desmemoria

.....

En que día da semana estamos para mirar o horario da *creacción*?

.....

Quen conxuga o futuro á hora da *desorribonuclearidosomización*? Tócame outra
vez *Sam Tiago*, alumea o meu camiño, intercede por min no ronsel do vento.

.....

Atoparei nos *paradaís* fiscais o *culpable* que a man tentas atentou *contragadeiras*
hai que ter para tanta *mentira pá baixo*, non cuspas parriba, *magmaíña*, que che vai
caer encima máis chuvia aceda da que papaches antes da *ración de flag* e despois
non che quero nin contar.

.....

Dóeme na *cocórnea* este lume que me queima nas *entrarañas* do centro, da cerna,
nacer, na, na de na.

.....

Chist! Escoita... Ese murmurio de pedras entre as ortigas... Silencio... *Son, son, son of man*... Fillo de home, que pólas medrarán? Naig!, aig, aghh! Non, non quero florecer en abril, de cruelest monz... A miña árbore apunta seca.

.....

Non ves os neboeiros radioactivos que veñen cajando ostias pola *horizontal* como o escoitas.

.....

Yésica, como se di a chave en inglés? A *kei*? Pois iso, levade a *kei* da *roooum* que van caer chuzos en punta.

.....

Fixeches a *amnesiocentese*, vella terra?

.....

Non, agarda, péchate, nai paridora... Non deixes ningún buratiño aberto. Magmá, cerra a túa *xeovaxina*. Acólleme no teu mapa de sombras.

.....

Ábrete *conanai* volcánica!

.....

Sei que non escoitas o meu membro insomne petando no teu cristal de *plasmama*, nena?

.....

Ai can not! Non teño *conactividade*, cáeseme a rede... Que me traian un manual de instrucións para ser ou non ser. Ruído. Neve. Fóra!

.....

Es ti anxo *caícarocaído*? Alelú, alelú, alelulá, non entendo a túa fala *concomutante* son! A cantos quilómetros de aquí queda a alma?

.....

Arca sen anxo son. Afinade os violíns por se hai algo que *ceolembrar*!

.....

Expúlsame do teu ventre dunha puu, pu, puta que pariu. Ui, doe, doe a dous, a deus, a god, a deus que te criou!

.....

Así, lúcido de sombras, naaaig! Pon o *control Z en infinito*. Desmórreme, desmemóriame de todo! Caen as letras do que fun, quedan as *céfiras*.

En Santa Icíá, 16 de novembro de 2013

Snakizados foi estreada a 27 de setembro de 2012 no teatro Rosalía Castro da Coruña, pola cía. Ancora Producións, baixo a dirección de Anxela G. Abalo, con luces de Miguel Soto, banda sonora de Michal Kamac, imaxes de Olaia Sendón e interpretación de Gustavo Pernas Cora. A obra foi publicada pola editorial Laiovento en 2011, xunto con *Colgados* e *Pisados*, baixo o título: *Tres Logomonos*.

A miña incorporación ao teatro en lingua galega

CAMILA BOSSA

Actriz

Algo de historia a modo de introdución

A miña experiencia coa lingua galega e o teatro remóntase máis ou menos ao ano 94, cando, recién instalada en Santiago, comecei a vivir alí, despois de ter vivido case 15 anos en Madrid. Estudaba Arte Moderna e Contemporánea e non falaba galego. Nunca o falara xa que a miña familia viviu sempre en Colombia, primeiro, e despois en Madrid, como xa dixeran. E, aínda que a miña nai naceu en Santiago, despois de pasar máis de 30 anos fóra, ninguén era galegofalante no meu contorno cotián.

Cando comecei a asistir ás aulas na Facultade de Historia en Santiago, apunteime a clases de galego nos cursos que a Xunta puña á nosa disposición e pouco a pouco fun collendo práctica e vocabulario. Pero aínda me custaba soltarme a falar. Iso que tanto nos custa sempre cando falamos un novo idioma.

Miña nai é galega e actriz, e neses anos ela traballaba con compañías teatrais galegas.

Un dos compañeiros da montaxe en que actuaba neses anos, Fernando Dacosta, suxeriu que, quizais, se me apuntaba a algún grupo de teatro universitario en galego, empezaría a soltarme. E, así foi, apunteime no Grupo EIS de teatro da Facultade de Filoloxía da USC.

Ao principio custábame un mundo falar fluído nas improvisacións, pero como non quedaba outra se quería participar tendo algún papel, lanceime. Recordo ter dificultades, sobre todo, con certo vocabulario culto ou máis enxebre, pero tamén é certo que moitas veces podía deducilo do contexto. Se teño que botar a vista atrás, recordo que

non me foi tan difícil a comprensión ou a lectura como poñerme a falar fluído. Cando un é castelanfalante pensa en verbos compostos, coloca os pronomes noutros lugares e, desde logo, non pronuncia as vogais nin certas consoantes como se fai en galego. Eses eran, digamos, os meus puntos febles.

Outra vía de aprendizaxe foi ver teatro en galego. Desde a miña privilexiada condición *de filla dunha actriz*, infiltreime en moitos ensaios e fun a moitas estreas (de case todos os grupos galegos relevantes e do CDG). Naqueles anos había unha vida teatral moi activa e numerosas compañías que tiñan a súa propia personalidade e, polo tanto, a súa maneira de falaren, de usaren a lingua. Cada unha delas utilizaba o galego segundo fose o seu estilo, a historia que ían contar... Algunhas eran máis coloquiais, outras máis poéticas, cultas, burlonas, con formas locais de dicción...

Agora que se me pide falar do tema que aquí se propón, debo partir da base de que eu NON fixen moito teatro en galego, máis ben traballei no audiovisual, pero SI vin moito teatro co que aprendín moitas cousas da fala.

Aprendendo como espectadora

Como xa dixen, o feito de ser filla dunha actriz facilitoume ver moito teatro galego, sobre todo entre os anos 1994-2001. Despois, seguí indo ao teatro pero xa non contaba con tanto tempo e o volume de obras que vía xa non era tan alto. Como isto só é un pequeno guión para comezar a falar, vou facer unhas cantas reseñas para dar uns exemplos.

Unha das compañías que máis seguía e me sorprendía era OLLOMOL-TRANVÍA porque facía moito teatro de Commedia dell'Arte e tamén de Clown; polo tanto, a súa linguaxe púñase ao servizo dese estilo florido, de teatro italiano pero tamén cómico e moi coloquial. Utilizaban a rima ou palabras inventadas, sonoras, que resultaban graciosas, enxeñosas.

TEATRO DO AQUÍ, de Roberto Vidal Bolaño. O teatro de Roberto resultábame moi máis difícil porque estaba cheo de linguaxe culta e popular. Tiven que esforzarme moito máis á hora de ler ou ver os seus textos, pero tamén teño que dicir que foi co que máis aprendín. Aínda que a vós vos resulte moi obvio, recordo aprender verbos como «prestar», no sentido de que unha cousa che deu gusto, che agradou. Palabras como *xeitosa*, *miñaxoia*, *enfeitizado*, *tolemia*... Vocabulario que pode parecer obvio e nada culto pero que, para min, era absolutamente novo.

CDG. Canto ás obras do Centro Dramático Galego, vin moitas e de moi diferente estilo e dirección. Pero destaco unha por ser a que máis influencia tivo en min e da que disfrutei pola forma en que estaba escrita. Foi *O incerto señor don Hamlet* de Álvaro Cunqueiro. Do mesmo xeito que co teatro de Roberto V. Bolaño, nesta peza escoitei un galego elaborado, precioso en vocabulario, sinónimos, imaxes... Tiven que preguntar aos meus acompañantes certas palabras para poder seguir a historia, pero servíume para non esquecer moitas palabras novas: *axóuxeres*, *cotovía*, *brétema*...

Compañía MARÍAS. A compañía formada por María Pujalte e María Bouzas traballaba textos de teatro contemporáneo, de linguaxe directa, moderna... Había personaxes como putas ou amas de casa e cada unha víase ben diferenciada pola súa forma de falar. Cando fixeron o cabaré *Fisterra–Broadway*, onde falaban directamente co público, xogaban con ditos da rúa dese momento, cunha linguaxe ata «incorrecta» ás veces no sentido de reflectir ditos populares que mesturan palabras da lingua castelá, inglesa ou ata francesa. Na miña opinión, ese tipo de xogos enriquece unha posta en escena fresca como é o cabaré, que permite dar esa imaxe de «espectáculo internacional», de teatro que vai viaxando polo mundo e vai engadindo maneiras e formas de falar de cada un deses destinos.

Ao contrario do que moita xente ve como un erro, persoalmente opino que a linguaxe no teatro ten que poder «mancharse», é dicir, sen ter que denigrar unha lingua ou utilízala de forma incorrecta, si que vexo ben que se poida ver «contaminada» por ditos, palabras, slogans... Ou, mesmo, incluír vocabulario inventado, se a obra así o pide, pode ser necesario para dotala de sentido, impresionar, sorprender os espectadores cun traballo lingüístico buscado a propósito polos autores.

No caso desta compañía en concreto, teño un recordo moi marcado polo uso da lingua vinculada a unha fala concreta: a fala dos *moinantes*. Foi n' *A voda dos moinantes*, nunha adaptación de teatro irlandés en que este exemplo chegou a un punto, para min, xenial. Se se quería reflectir uns personaxes auténticos, nómades, latoeiros marxinais que van polos camiños, había que adoptar a súa fala. Na miña opinión, e coa axuda da dirección de Quico Cadaval e a adaptación e tradución de Xepe Casanova, *A voda dos moinantes* puña en escena un vocabulario e unha expresión totalmente adaptada a ese grupo de xente nómade e comerciante. O único personaxe que mantiña esa diferenciación, para remarcar a diferenza do uso da lingua por parte das diferentes clases sociais, era o Señor cura. Esa, para min, é unha das formas máis claras de adaptación lingüística á hora de poñer en escena persoaxes dunha característica e procedencia cultural e económica moi concreta.

CHÉVERE. O caso do grupo compostelán é tamén un exemplo de como utilizar o galego para reflectir todo tipo de personaxes e non perder a frescura. Tamén «contaminan» a fala con diferentes vocábulos e moitas veces inclúen onomatopeas no texto como linguaxe narrativa, algo que en *Río bravo* conectaba á perfección co público.

Neste caso inclúo as ULTRANOITES como exemplo de propostas múltiples idiomáticas para construír personaxes que actuaban en sketches de todo tipo de natureza: moinantes, políticos, «coruños», señoras da praza, drogatas, rockeiros, presentadores de TVG, curas, meigas, charramangueiros...

E fican no tinteiro outras moitas e boas compañías teatrais que fan a súa persoal e propia escrita, adaptación ou tradución de textos. Sen ir máis lonxe, hoxe comparto mesa con dous autores contemporáneos que fan a súa propia escrita e uso do galego para buscar esa «realidade» e conexión co público, a nivel poético, comunicativo, emocional...

Non quero deixar de falar dunha influencia que a min me parece importante e é a do teatro IRLANDÉS. No teatro galego «bébese» moito de autores teatrais irlandeses e, do mesmo xeito que nas obras orixinais, o uso da linguaxe por parte dos personaxes é moi diferenciada segundo sexan as súas procedencias. Cando son traducidas ao galego, búscanse esas mesmas riquezas da fala e resultan obras moi cribles por parte do público. Creo que é moi importante distinguir a maneira de falar das personaxes. Queda moi falso, distante e nada auténtico facer unha adaptación onde todos os personaxes se expresan igual, utilizan vocabulario similar e fan un uso normativo da lingua.

Traballando a fala galega con acento latinoamericano

Aínda que non é teatro, como o tema de hoxe é a lingua e os seus usos á hora de interpretar, falarei aquí dun caso peculiar. Cando fixen o cásting para *Mareas vivas* no ano 1998, pedían unha actriz cubana, dominicana ou similar que preparase o seu papel en galego. Como eu son nacida en Colombia e aínda que vin nova a España, decidín facer un recordatorio da *musicalidade* do acento colombiano e mesturalo co galego. Ao principio soábame raro, mais fun asumíndoo como algo orgánico. Como non era posible que esa personaxe falase un galego perfeto da noite á mañá, elixín palabras latinas como *chévere*, *papito* para imprimirlle algo de naturalidade e credibilidade. Está ben que, se se quere poñer persoas de fóra a falaren galego, teñan un punto de realismo e non o falen perfectamente. Sobre todo se acaban de chegar, como era o caso de Belinda.

Para min, isto é un erro que se produce moito no audiovisual galego. Quérese dar unha uniformidade de fala a todas as personaxes sen ter en conta que non resulta crible que unha personaxe recén chegada dun país estranxeiro, e sen precedentes de galegos na súa familia, fale, así como se nada, nun galego normativo. Sigo opinando que esta práctica non axuda a falar mellor a lingua porque resta *credibilidade*. Moito máis rico sería se esa personaxe, como na vida, fose, paulatinamente, adquirindo vocabulario, xiros...

Como ninguén sabía dicir moi ben como podía falar Belinda, decidín facer un *patchwork lingüístico*. Así:

–Intentaba castelanizar as construcións máis cultas ou correctas e meterlle palabras coloquiais e ata híbridos; por exemplo, ao xuíz de Portozás Belinda chamáballe «Juís». Penso que resultaría estraño que, de boas a primeiras, unha emigrante dominicana pronunciara *perfectamente* o <x> galego.

–Non perder o seseo.

–Incluímos, coa axuda de cambios no guión e co traballo dos meus compañeiros e, como non, coa flexibilidade da dirección da serie, momentos en que Belinda preguntaba qué significaba algo, ou, directamente, ela mesma preguntaba: *–que é iso?*, *–pero que dis?*

–Cando falaba co personaxe de Melgacho, un mariñeiro que só falaba con refráns do mar (encarnado por Manuel Lourenzo), a propia Belinda ficaba confusa, pois ía buscar consello do «sabio» do pobo e, moitas veces, quedaba igual que viñera porque non entendía nada.

–Por último, non abandonar nunca *ditos propios de Latinoamérica* para momentos de enfado, alegría, espontaneidade... Quedaría raro que, nun momento en que sae a parte máis auténtica dunha persoa, Belinda se expresase con palabras ou ditos tipicamente galegos. Así, conservamos os *Chévere, que lindo!, papi!, que bello!*...

No caso de *Matalobos* presentábase un tipo de serie e de personaxes moi diferente. *Mareas vivas* era unha comedia familiar, branca, naif...; digamos que podían pasar moitas cousas aínda que fosen algo «fabulosas». Pero, cando se formulou a serie *Matalobos*, quería-se reflectir unha *realidade ficcionada*, de noticias da actualidade sacadas do xornal e da televisión, de narcos e policía nunha vila real galega, cunha fala e personaxes o máis próximos que fose posible ao que vemos na rúa. Neste caso, eu encarnaría unha colombiana manipuladora e fría que vén de Colombia para facerse cargo dos negocios que o seu cártel ten en Galicia.

Antecedentes do personaxe de Adriana: o seu contacto anterior con Galicia, cero; a súa posición, de poder; necesidade de aprender a lingua para entenderse, digamos que non é necesario: ela entende o galego pero contesta en castelán. É parte tamén da *súa postura distante*, nada próxima cara ós narcos galegos. A min, esta opción pareceume acertada. Sei que a moita xente galegofalante lle pode molestar que aparezan *personaxes de fala castelá na TVG, pero, se queres darlle credibilidade a ese realismo* que se buscaba, de cámara ao ombro, planos como de docuficción e demais elementos usados para crear unha proximidade, tes que tomar decisións tamén a nivel lingüístico.

Cando pasaron as primeiras tempadas, Adriana comezaba a «repetir ou reproducir» *certos ditos galegos*. O resultado creo que foi ben acollido e que non restou peso ao galego que falaban as outras personaxes.

Conclusiones

Unha lingua ten que *estar viva e ser permeable* cando se trata de linguaxe teatral ou televisiva. Non se trata de deformala nin facer mal uso, pero si ten que ser creativa, imaxinativa, orgánica e facelo baixo unha visión flexible.

Cada personaxe está definido pola súa fala, tanto como por como viste ou camiña. Creo que é importantísimo *unha boa e acertada escrita nos libretos teatrais e guións* para que o espectador empaticice e entre no que se lle está a contar.

Facer unha linguaxe demasiado *codificada ou unificada para todas as personaxes pode levar a unha NON credibilidade* da historia. En Galicia hai unha riqueza enorme de vocabularios, localismos, ditos, acentos que sería unha mágoa non explotar.

Boto en falta un consumo *fluído de teatro en galego e de apoio* por parte das institucións. Aínda queda ese ton pexorativo *de teatro en galego* como se se tratase de algo aburrido e que non interesa.

A nivel usuario, cómpre dicir que, desde o primeiro momento en que decidín que ía vivir en Galicia, tiña que aprender a falar en galego; moita xente ficaba sorprendida e ata me daban os parabéns como se estivese facendo un esforzo que non tiña por que facer, non sei se me explico, case dándome as grazas cando o normal é que alguén se preocupe por aprender unha lingua que fala a xente do lugar onde reside.

É só unha opinión, mais falta autoestima e orgullo por parte de moitos galegos cara á súa lingua.

Sobre a necesidade de capacitación lingüística dos intérpretes

MÓNICA CAMAÑO

Actriz

*Non existe un pobo con alma sen poetas que o canten,
sen creadores que busquen ser a expresión do seu ser e estar no mundo;
os dramaturgos son algúns deses poetas*
Roberto Vidal Bolaño

1º ACTO: Andar primeiro de río

A cultura galega vestiuse desde o «*andar primeiro de río*» con palabras preñadas de intención, estruturas, fonemas e curvas melódicas que nos enchían de cantares, alén das primaveras de Cunqueiro. Tiñamos, temos, unha lingua que articula o sistema político e social da nosa realidade: temos institucións propias «autonómicas» porque hai unha realidade chamada lingua que é creación colectiva dun pobo, «*esa permanencia que nos leva coma un río no tempo até a vitoria*» apropiándonos agora do verso de Avilés de Taramancos.

A miña xeración de escola pública (permitíndeme que obvie os colexios de ordes relixiosas, segregacionistas e outras pseudo-elites privadas... pois algo poderemos escoller, aínda que só sexa nas nosas defensas a prol da cultura...), estreouse cunha nova materia, lingua galega, e o galego foi collendo ares que non viñan só da casa ou da aldea e por aqueles 80 foi marca da cultura se ben cunha certa marca de nacionalismo. Perdemos ese estigma? Coido que aínda nos ensarillamos máis: haberá cinco anos unha enfermeira mentres me vendaba un pulso, espetoume sabichona se eu era dos de Zapatero, falando en español mais con ton galego. Particularmente non me pesa a carga, pero

xa houbo tempos en que magoou, como cando na EXB obedecín o requirimento da mestra «nesta hora fálase galego» e falei galego cun compañeiro, «déixasme a goma?». Ficou gravada a pregunta co gume da resposta: «Otra del Bloque como los hermanos». Esquecín o resto de intervencións nesas aulas agás o nome do manual, O ARROÁS. Esquecino, porque o meu refuxio da lingua foi no mimo co proxecto escolar erguido por Xosé Vázquez Pintor: si, porque naqueles adestramentos iniciándonos na «arte do silencio», a lingua vehicular era a lingua do poeta e ficou baixo os xestos e a expresividade daquelas nenas soñando palcos por Galicia adiante.

A historia contemporánea da nosa cultura leva unha traxectoria aínda curta, e explícome: tralos rastros da *longa noite de pedra* ancorada en séculos e *actas escuras*, marcamos a nosa re-construción *integral* desde non hai máis de 30 anos a raíz da Autonomía, de Consellos da Cultura Galega, ILGas, CDGas, CRTVGas, Lei de Normalización Lingüística... É un camiño relativamente curto, tamén inzado polo *agasallo de sombras* do Prestige (co recente epílogo en *burla do galo* sentenciado en galego), *bailadela da morte ditosa* en montes carbonizados, proxectos *doentes* como Corcoesto, ou o Decreto de plurilingüismo *sen ir máis lonxe*, resistindo en *días sen gloria* polas *criaturas da crisi* (o termo estrela do noso actual presidente, porfiando na mentira cal *Laudamuco señor de ningures*). Malia todo vistos algúns froitos, onde poderíamos ter chegado de imperar o sentido común, *animaliños*, pois referíndonos ao proceso de normalización e estandarización da nosa lingua o traballo concentrouse a partires de 1982 coa aparición das primeiras normas oficiais, e é natural que continúe, pois levantamos en pouco máis dun cuarto de século unha dinámica que nas outras linguas europeas se veu asentando desde hai cincocentos anos.

Onde vou con este *mar revolto*? Falando da re-construción contemporánea do país, non podemos pasar sen repararmos no abrente cultural arredor das artes escénicas que supuxo Ribadavia, e para iso permitíndeme que traia aquí un parágrafo do artigo «O forno de Abrente» de Manuel Lourenzo (2009):

Naquela altura o teatro en lingua galega non pasaba de ser unha entelequia. Foron precisos moitos debates, moita militancia cultural, como entón se dicía, para convencer e convencerse de que sen teatro non iamos a ningures. A máxima de Schiller, «O día que haxa un teatro alemán haberá nación alemá» acompañado do de Lorca sobre o teatro como termómetro a marcar a temperatura dos pobos, seguido das teorizacións galegas ao respecto, nomeadamente as de A. Vilar Ponte na época das Irmandades da Fala, foron tecendo unha rede teórica que ía afortalar notabelmente o desexo de moitos de camiñar cara unha «normalización» no teatro que arrastraría ou correría paralela á outra social e política á que, segundo algúns, tiña que servir e coa que, na opinión doutros, debería conecer.

O certo é que, salvo a preguiza inicial –non sempre confesa– duns poucos colectivos, o galego foise impondo sen violencia como lingua do teatro. E continuou a selo plenamente coa chegada, a finais dos setenta, da profesionalización. E daquel compromiso e daquelas enerxías nacera no oitenta e catro o Centro Dramático Galego, a compañía institucional, con medios suficientes para se constituír en vangarda daquel esforzo e mesmo na súa representación e escudo [...]

Si, o debate foi en Ribadavia. E aquí, e non noutro lugar, está o berce do teatro galego contemporáneo. Pois aquí naceu con paixón, con discusión e con convencemento da súa radical necesidade.

Da man da profesionalización no sector a partir do setenta e oito, e continuando o labor que se viña desenvolvendo polo teatro independente, as asociacións culturais e o teatro amador, houbo un claro esforzo para consolidar unha lingua ferramenta do teatro dacadalo entre a fala do público e intérpretes, e as achegas de escritores e poetas: a lingua foi reforzada para traspasar os ámbitos do rural, do costumismo... e ter autoridade para falar do «universo mundo». Con esta conciencia, non podíamos máis que sumarnos ao proceso de estandarización da lingua e termos de man as normas a partir de 1982.

Recollido está en numerosos artigos e estudos o papel normalizador do teatro xa nos anos previos da Lei de Normalización Lingüística: a conciencia, a rebeldía, a resposta ao poder, a creación falou galego de nacemento, como logo falaría Shin-chan no Xabarín da TVG. Para público e intérpretes o galego era o medio e a lóxica comunicativa levada á escena (ollos colegas que dá moita dor *escea*, coma *primaveira*, *estranho*...)

E volvemos ao comezo: onde vivimos? Para quen traballamos? Onde está o norte?

2º ACTO: Pórtico da Gloria

As linguas son unha riqueza de todas as persoas, falantes delas ou non, o maior tesouro elaborado ao través dos séculos: a lingua é o que fomos, o que somos e o que queremos ser. Estamos fartas de escoitar penosas xustificacións ás malas políticas culturais escudándose en que en Galicia temos abondo talento... Teremos si, pero tamén hai que alimentalo, educalo, lucilo, preservalo... e na lingua só medraremos vizosas a carón dun ensino público de calidade e con políticas sensíbeis que estimulen os usos nun vivir pleno e con garantías, é dicir, conseguir vivir en galego, para podermos crear e tamén soñar na nosa lingua. Porque as necesidades tamén se crean, eis o labor que agardamos de política lingüística, da Secretaría Xeral de Cultura, da superconsellaría de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, das políticas de Turismo e Industria... E po-

deriamos continuar porque consideramos que a razón de ser das institucións galegas nace do Pórtico da Gloria da nosa lingua, como ten referido X.L. Méndez Ferrín e xa antes Castelao como «*obra de arte insuperábel*».

A lingua é unha ferramenta de excepción nos intérpretes que precisa do mesmo traballo continuado e rigor na execución como precisan o aparello vocal, a técnica interpretativa ou o adestramento físico; porén co galego, parece que vale todo, ao igual que toda opinión serve para censurarmos as mudanzas da normativa, así parece este o país dos filólogos e do «malo será». Non, non vale todo. Os intérpretes temos que ter a lingua a punto, non podemos deixar encher a ferramenta de ferruxe, ou tela mal afiada, mesmo con bocas, ou traballar con ela mal encabada co risco de que zafe do mango e nos acade de rebolo. Unha pallasa escangállase nunha caída, logo de sabelo facer lene coma unha ximnasta.

A vitalidade da lingua está nos usos da fala, cómpre adestrar en galego para termos competencia plena do noso oficio mesmo para explotar a ferramenta de traballo que é a improvisación, fortalecidos na nosa competencia comunicativa; non ficar só no uso mercenario que obriga a avisos tipo «*Atención, tiene que ser todo en gallego*», como cando se quere gravar un *walktrack* para a sonorización dun traballo audiovisual para a TVG.

Estas xornadas atenden ao teatro, mais non podemos obviar a CRTVG polo poder mediático que ten e polo noso traballo nela. A Lei de creación da Compañía da Radio-Televisión de Galicia, establece no artigo 1 do Capítulo primeiro a súa natureza de servizo público coa función de promover, difundir e impulsar a lingua oficial de Galicia (os destacados son meus):

Artigo 1: 1.1. Atribúeselle á Compañía de Radio-Televisión de Galicia a misión de *servizo público consistente na promoción, difusión e impulso da lingua galega*, así como a atención á máis ampla audiencia, ofrecendo calidade e a máxima continuidade e cobertura xeográfica, social e cultural, propiciando o acceso aos distintos xéneros de programacións e aos eventos institucionais, sociais, culturais e deportivos, dirixíndose a todos os segmentos de público, idades e grupos sociais, e favorecendo activamente a difusión cultural, intelectual e artística e dos coñecementos cívicos, económicos, sociais, científicos e técnicos mediante toda clase de emisións en lingua galega realizadas por dita Compañía a través das sociedades Radiotelevisión de Galicia, S.A. e Televisión de Galicia, S.A., así como de calquera outra que poida crear no futuro.

1.2. Para o desenvolvemento das misións de servizo público recomendadas, *actuando baixo o obxectivo de rendibilidade social e eficiencia económica*, a Compañía de Ra-

dio-Televisión de Galicia deberá promover activamente os principios de programación sinalados nesta lei, fomentar a produción audiovisual propia de Galicia, ofrecer programacións e emisións que coadxuven á proxección cara ao exterior de Galicia e de información ás comunidades galegas do exterior.

1.3. A Compañía de Radio-Televisión de Galicia *promoverá activamente o desenvolvemento da sociedade da información, participando no progreso tecnolóxico*, utilizando todas as formas e medios de distribución, expresión e linguaxe, así como as novas técnicas de produción e de difusión de programas de comunicación audiovisual, e desenvolvendo novos servizos, incluídos os dixitais e en liña, susceptibles de enriquecer ou completar a súa oferta de programación, dentro do marco estatutario de Galicia.

É de salientar o primeiro dos principios programáticos recollidos no artigo 16:

a) O respecto á Constitución e ao Estatuto de Autonomía de Galicia e a promoción e difusión da Cultura e Lingua Galega, así como a defensa da identidade da nacionalidade galega.

Como curiosidade, lemos na web da CRTVG un historial que dá conta dunha serie de fitos acadados polo medio público na promoción da sociedade da información e progreso tecnolóxico, sendo das primeiras empresas públicas de comunicación en ter presenza nas redes, contando cun servidor propio de internet desde o ano 1996. Este desenvolvemento debería favorecer, por forza, o impulso da lingua e a produción propia de calidade, a non ser que vaia o carro por diante dos bois.

No que se refire ao noso traballo como intérpretes, houbo tempos en que se falaba dos «talibáns» da lingua na TVG que exercían de filtro a actores e actrices, dobradores incluídos, por suposta incompetencia lingüística; serían tan intransixentes eses homes e mulleres lingüistas, ou é a hipérbole que agacha os prexuízos da nosa irresponsabilidade e inseguridade lingüísticas? Supoño que serán os mesmos homes e mulleres os que seguen a velar pola correcta execución do idioma que sae de San Marcos nestes tempos de desmantelamento, cando o galego parece saír, ás veces, de bocas pequeniñas con escaseza de vogais medias abertas e sen realizacións consonánticas velarizadas... Daquela a presión está nas directrices políticas?

Na televisión segue a ser fundamental a presenza da figura do lingüista, pero o seu traballo non é aprenderlle ao actor ou actriz nas cada vez máis abarrotadas horas de traballo (tampouco se pode nun proceso de ensaios), que o sistema vocálico galego ten 7 vogais e non 5. Ou as realizacións do n sen o «rudo encono» que cantamos no Himno, se me permiten a maldade. Nesta liña pero máis que con maldade con indignación, hai uns días escribía X. H. Costas na plataforma de Prolingua o artigo «Sonunemprende-

dor» (Costas 2013), en que cuestionaba a escolla de locutores e locutoras en campañas publicitarias públicas sen contemplaren a competencia lingüística dos executantes. Tampouco se aprende nun tris que en galego é común atopar tres vogais en abrazo, como para dicir «Se vou a Bueu nun bou vou e se non vou nun bou non vou», ou a rima en fonemas internacionais como Chandrexá de Queixa.

Como realizaremos logo as variantes dialectais ou segundo contextos como caracterización de personaxes sen dominio do código? Aquí chegadas, somos conscientes das nosas variantes dialectais, ou da lonxevidade e rigor de expresións como «falábase así de toda a vida»?

Neste ermo froito do desleixo da administración e dun certo acomodo profesional que agacha actitudes lingüísticas cun aquel de prexuízo, tamén cansan as escusas arredor da nosa responsabilidade en canto persoas usuarias e traballadoras coa ferramenta lingua, cando *argumentamos atacando os cambios da normativa, mesmo das varias normativas, e mesturándoo cos usos dos rexistros dialectais, sen decatarnos da ignorancia estrutural que denota considerarmos irrelevante a nosa competencia lingüística*. Como xa dixemos, o percorrido na normativización e estandarización da nosa lingua é un nada nas «mil primaveras», e un nada supón recompoñermos no noso adestramento como intérpretes, os axustes das normas nun par de ocasións: en 1995 introducíronse unhas mínimas modificacións e en 2003 acadouse o consenso normativo. Podemos comparalo co proceso de estandarización en Noruega: en menos de corenta anos, entre 1907 e 1945, levaron a cabo 9 reformas ortográficas que bailaron ao son das directrices políticas, e son unha comunidade sen traumas lingüísticos (Calvet 1998).

Se non dominamos o estándar, esa convención ideal para rexistros formais, como poderemos xogar coa lingua para establecer rexistros coloquiais ou crear personaxes marcados por un uso particular da lingua ou mesmo de dicción? Como discriminaremos as variantes dialectais se descoñecemos a norma?

Outra mentira nacida do prexuízo, como di Xosé-Henrique Costas (2009), é a *apreciación de que o galego non ten léxico abondo, moderno e apropiado*. Esta escusa soe chegar cando falamos das traducións de textos, especialmente cando atinxen ao sistema literario español, e xa postas xorde a ocorrencia de que non paga a pena traducir porque todo o mundo o entende. E por incríbel que nos pareza, hai axentes da cultura que prefiren instalarse nesta preguiza exenta de ciencia. É evidente que estas eivas reflicten o déficit en publicacións de textos dramáticos en galego, sexan orixinais na nosa lingua ou traducidos, e especialmente acusamos as escasas publicacións teóricas e científicas. É de salientar con todo nos últimos anos, o labor da Biblioteca ESAD, coa publicación

de achegas fundamentais para a arte escénica galega, así como os estudos que xorden ao abeiro da investigación universitaria.

E falando de traducir, permitídemme que paremos un pouco na cuestión de termos que traducirnos para actuar noutras partes do estado. Coido que foi pola primavera de 1994 estando con Producións Teatrais do Sur no FITEI de Porto co espectáculo *Macbeth* de Ionesco, dirixido por Júlio Cardoso, que coincidimos entre outros, con Teatro Corsario de Valladolid, que repetaban *Asalto a una ciudad* de Alfonso Sastre: nunha conversa con Fernando Urdiales, director e actor da compañía, lembro que me preguntou por Roberto Vidal Bolaño, por Manuel Lourenzo, Xulio Lago, Dorotea Bárcena... Coñecéraos polas terras castelás actuando en galego, e tiña saudades daquel feito, ver teatro galego e en galego. É curioso, pero desde hai máis de dez anos, cambiou o conto: sexa teatro amator, universitario ou profesional tense que traducir para xirar polo estado.

Traducir un espectáculo significa reensaiar para atopar un novo son, un novo ritmo, unha música diferente da man do cambio de lingua. É evidente que este esforzo é valorado polas compañías para decidiren saír a actuar polo estado, ao que se suma o aumento de custos polos desprazamentos: traducir un espectáculo para facer catro bolos espallados no tempo é na práctica o que frea a nosa saída cara o estado e non a nosa negativa a nos traducir. Fronte a diversidade lingüística, unha actitude negativa dos territorios que só falan unha lingua (que é a dominante), marca as políticas culturais, levando parello un dominio político e económico sobre os pobos e daquela sobre as culturas dominadas. Así, unha compañía galega terá que mirar moito a tradución do espectáculo que exhibe nunha feira ou festival polo estado adiante, pouco menos que se lle pide que non cante o galego, no sentido de que non estea marcado o acento; en cambio na mesma programación poderá estar unha compañía portuguesa actuando en portugués, como nos pasou actuando con *Animaliños* de Teatro do Aquí na Feira de Ciudad Rodrigo en 2002. E madia leva con poderen actuar en portugués, porque tamén temos información de compañías de Portugal ás que se lle esixía o espectáculo traducido noutras programacións, coma se a península fose toda ela monolingüe.

E actúas en castelán aínda sentindo que a abordaxe do espectáculo está capada pola presión de cinguilo a outros ritmos e a outra musicalidade, podendo mesmo ser inevitábel que saia algunha flor en galego, e sorpréndeches logo da función que unha profesional da distribución de espectáculos gabe a túa actuación dicindo que ata non parecías galega, e remacha, porque case non tiña acento. Case roza a marca dalgúns espectadores galegos pouco afeitos á realidade escénica de Galicia, que, unha vez que foron ficaron sorprendidos pola calidade, che espetan «aínda o facedes ben». Logo que agardaban? E a clase política, que idea da cultura terá?

[...]

O RESPONSABLE: Eu son o responsable da área de Cultura.

A RESPONSABLE: E eu son a responsable da área de Educación..

O RESPONSABLE: Eu chámome Pepe.

A RESPONSABLE: Eu non. (*Ri a súa propia gracia estupidamente. O natural sería que a rira ela e ninguén máis, pero iso nunca se sabe*) Eu chámome Antonia. Toña para os amigos, ou sexa para todos vós.

O RESPONSABLE: Ides asistir a unha representación de teatro,

A RESPONSABLE: Pero non dun teatro calquera.

O RESPONSABLE: De teatro do noso, ou sexa de Teatro Galego.

A RESPONSABLE: Teatro Galego é o que se fai aquí.

O RESPONSABLE: O que se fai aquí en lingua galega. Nun supoñer: Esta peza á que ides asistir hoxe, representada en Londres en inglés, sería teatro galego, ou non?

A RESPONSABLE: A pregunta en realidade debería ser: sería teatro? (*Ri unha vez máis*) Eu é que, francamente, penso que o teatro é outra cousa.

O RESPONSABLE: Ese é un tema apaixonante ao que non imos entrarlle hoxe. Hoxe o que imos é asistir á primeira das moitas actividades programadas pola Concellería de Cultura...

A RESPONSABLE: E pola de Educación...

O RESPONSABLE: Dentro do programa intitulado: «Hai outras alternativas ademais do botellón».

A RESPONSABLE: E non é que queiramos quitarvos de beber.

O RESPONSABLE: Cada quen é libre de facer o que lle pete.

A RESPONSABLE: E nós nada temos contra o alcohol... sempre que sexa bo (volve rir estupidamente).

O RESPONSABLE: Sempre que sexa bo e se beba coa debida moderación.

A RESPONSABLE: Pero hai outros xeitos de divertirse.

O RESPONSABLE: E o teatro é un deles.

A RESPONSABLE: Sobre todo cando é bo.

O RESPONSABLE: E o de hoxe, éo.

A RESPONSABLE: Ou iso din. Aínda que co Teatro Galego pode pasar calquera cousa.

[...]

(Vidal Bolaño, *Animaliños*, libreto da montaxe. Variación XVIa: «A didáctica»)

«Naquela altura o teatro en lingua galega non pasaba de ser unha entelexuia» afirmaba Manuel Lourenzo (2009) no artigo arriba mencionado, pero á forza da súa «radical necesidade», como el tamén escribía, o teatro galego acabou por existir e realizarse; agora ben, tamén quixeramos conquistar o significado de entelexuia desde o punto de vista da filosofía aristotélica como realidade que acada o estado de perfección, pero a

conxuntura político-económica, estanos a acadar de cheo. Con todo, non é escusa para non traballar á procura da excelencia.

3º ACTO: Autodiagnose

Cómpre sabermos das nosas fortalezas e das nosas eivas para afrontar o noso traballo, tamén con respecto á lingua. Sabemos das grandes doses autodidactas e militantes no proceso de construción das artes escénicas e concretamente do oficio dos actores e actrices no noso país (malia que no borrador do informe sobre *As artes escénicas en Galicia* presentado para o debate polo Consello da Cultura Galega (2014) neste ano se sinala como eiva do sistema escénico non normalizado «*o superhábit ideolóxico depositado tradicionalmente nos discursos artísticos*»), e podemos sumar xa as primeiras promocións formadas na ESAD. Porén, teño que confesar a miña preocupación sobre certas actitudes lingüísticas das novas fornadas, e mesmo dos xa novos creadores, que saturados cos modelos imperialistas da cultura de mercado consideran superfluo o debate da lingua cando non entorpecedor da súa expansión artística, no canto de descubriren a riqueza material e natural subxacente que nos fará estar nos palcos con voz e discurso propios. Recomendo especialmente ler o artigo do dramaturgo e profesor da ESAD Afonso Becerra (2013) na revista *Artezblai*, «Fronteras mentales versus ecosistemas culturales».

O teatro e o seu mundo conforman un microcosmos do que podemos extraer comportamentos, actitudes e mecánicas que se dan en plano máis aberto na sociedade galega, e estase a constatar nos usos da lingua unha deterioración que vai máis alá do léxico e que abrangue xa desde as realizacións fonéticas ás morfosintácticas, cunha intensidade alarmante propiciada polo saturado mundo da información e das tecnoloxías alleo ao noso idioma agás contadas excepcións. Adoito escoitar o *Diario Cultural* dirixido por Ana Romaní, é fácil atopar o dial da RG porque é a única, sen contar algunhas experiencias alternativas ou locais, e algunha desconexión territorial de emisoras estatais facendo auténtico encaixe de Camariñas nos titulares. Non falemos xa da pensa escrita consolidando o *Alicerce Vermello* dos tradutores automáticos dos que dá boa conta Henrique Harguindey Banet (2009) no libro *Desaprenda a falar galego en 15 días cos erros dun tradutor automático*.

Os actores e actrices somos pezas ao servizo dunha engrenaxe que vai ser exhibida na fin do proceso. A decisión de traballar coa lingua como caracterizador de personaxes estará pactada coa dirección como organizadora da maquinaria que se ocupa de levantar unha creación teatral ou audiovisual. Terán que calibrarse no establecemento do

código que vai prevalecer no traballo de todo o equipo, os condicionamentos sociais e o status, xunto cos parámetros históricos e políticos subxacentes no texto ou guión, cara establecer unha dramaturxia que sustentará as decisións finais, e na que poderán xogar un papel decisivo os roles sociolingüísticos. E non me parece que esta análise sexa feita con rigor en proxectos como a serie da FORTA, *O Faro*, na que podemos ver a unha moza galega ensaiando teatro amator en castelán (claro, porque o seu personaxe era a Inés do Don Juan), ao tempo que unha clase alta de empresarios sen escrúpulos fala en galego. De non haber rigor na aplicación da sociolingüística nos roles da ficción, mellor sería ficarmos na convención establecida no idioma propio, ou podemos perdernos nunha pseudo-realidade ficcionada.

E cómpre falar unha vez máis, da necesaria competencia lingüística e comunicativa dos intérpretes, que lles permita discriminar os usos e variantes. Eu sei das características da miña lingua enraizada no bloque occidental: teño unha gheada (realizada como fricativa velar xorda) e un seseo (explosivo predorsodental e implosivo palatalizado) controlados, sei dos efectos da metafonía que me esixe unha especial atención en usos formais, a alteración do timbre aberto etimolóxico de e/o trabados por nasal, consciencia do arquilexema cheirar mais con capacidade para graduar nos usos, non así a capacidade co arquilexema mirar que preciso pensar moito, distinción clara de che/te, e unha chea de léxico e expresións que arrecenden a mar e aos seus labores. A min particularmente, tenme dado moi bo resultado xogar coa lingua na construción de personaxes:

—Partindo das realizacións fonéticas dialectais e axudándonos da proximidade do portugués, sumamos competencia para abordar textos da lírica medieval, como foi o caso do espectáculo *Trobadador* de Galileo Teatro no 1997 artellado sobre unha escolla de cantigas medievais.

Noutra liña, o primeiro espectáculo de Teatro Nu, *Coa palabra na lingua* dirixido por Zé Paredes, estreado en novembro do 2008, incidía no valor escénico das linguas e da palabra partindo dunha dramaturxia construída sobre poemas galegos e portugueses do S.XX: deste xeito, alén dos ambientes sonoros creados en directo polo músico Anxo Graña, dúas melodías bailaban polo escenario levadas polo versos galegos e portugueses, xa for o actor portugués ou a actriz galega.

— Outra maneira de xogar coa lingua na composición de personaxes é a través da mar-caxe por un acento estranxeiro, e así o personaxe da Petra de *Misericordia* de Galdós de Teatro de Ningures con dirección de Etelvino Vázquez e traducida e adaptada por X.M. Pazos, falaba con sotaque portugués, ou Lidia con acento arxentino no espectáculo *Emigrados*, tamén dirixido por Etelvino Vázquez con Teatro de Ningures.

— A marca dialectal do Morrazo foi unha descuberta para o personaxe da dos ascensores ou a de Cangas da variación XVIb de *Animaliños*, o derradeiro espectáculo escrito e dirixido por Roberto Vidal Bolaño en 2002. Se ben a mímese pode levar o perigo de castelanismos, o seu emprego fuxía da ridiculización, máis aínda, era a fala dun personaxe espelido. O humor non residía só nesa fala particular: esa realización era un valor engadido ao humor presente xa en toda a partitura feita por Roberto. Non quero volver incidir na problemática da tradución, pero foi curioso o proceso deste texto concreto porque estaba erguido en escena a partir dunha variedade dialectal que podía perderse na tradución ao castelán. A decisión de Vidal Bolaño, foi que o fixera tal cal o diría unha de Cangas con fonética e expresións galegas pero en español, e rematou a cuestión cun «que aprendan idiomas!». É ou non é?

[...]

A PROPIETARIA: Si, si... Xa sei que non está na orde do día pero aproveitando que estamos todos xuntos... A ver como salgo disto...

Eu ben sei que a maioría de nós, en realidade mercamos o adosado polos cento e pico de metros do xardín, e polos da zona común. É ou non é? Polos nenos, máis que nada. Aínda que nós non temos. Quen ten nenos estando o mundo como está ou habendo unha plaga no xardín como a que hai? Teño ou non teño razón?

Que satisfacción, non si?, mirar medrar a primeira árbore que plantamos... e o estanque con chorriño e todo que fixemos de propio intento durante aquela interminable fin de semana. Que saudable pasar a segadora de gasóleo no teu único día libre, ou regar tódalas tardes á posta de sol mentres cantas aquela de... Como era «Las hojas verdes»? E disfrutas co cheiro a terra mollada. Unha gloria!

O xardín era o único polo que todo isto pagaba a pena. Máis que nada polos nenos. Pero isto non sempre foi así. Cando chegamos non había chemineas nos salóns... era ou non era? E os garaxes estaban abertos... era ou non era? Falámolo, e fóra dalgún túzaro, que sempre ten que haber algún nunha destas merendas hoxe a maioría dos chalets teñen unha cousa e máis a outra. Unha preciosidade! É así ou non é así? Aínda que nós non temos coche, e chamarlle chalet a estas merdas, ten collóns... En realidade non pasan de ser un piso vertical. É o peor dos adosados mira... que sempre que necesitas algo sempre está no piso de arriba. Ou no de abaixo se a que está arriba es ti.

Pero este país é unha merda. Teño un sobriño que di que ten unha axencia de transportes, e en realidade o que ten é un vespino. Mira que manda... Por non ser nin sequera son un piso, senón unha sucesión de escaleiras, 200 chanzos que son coma un castigo, coma unha condena. Tira para arriba, tira para abaixo... Pero era todo o que podíamos mercar. E nin así. Temos hipoteca para toda a vida. É ou non é?

Así que, se mo permitides e aínda que xa sei que non é motivo desta xuntanza, aproveitando a ocasión quixera que volveramos sobre o asunto este dos aqueles... dos... hai

que raio, dos ascensores, iso! Porque digo eu, cuns ascensores como Deus manda isto era piti-canela!

E logo non?

(Vidal Bolaño, *Animaliños*, libreto da montaxe. Variación XVIb: «A dos ascensores»)

Outro proxecto que bebeu directamente das características dialectais do Morrazo é *As do peixe*. O achado foi da directora do espectáculo, Cristina Domínguez, a través das gravacións que ela pide aos seus alumnos da ESAD para as aulas de voz, e alí apareceu unha muller poderosa a falar do traballo das mulleres na conserva. A esa gravación seguiron outras xa encamiñadas a reunir información que nutrise o espectáculo que buscábamos, e con esa carnada en que nosoutras entramos ao cebo, entrou tamén o autor, Cándido Pazó.

O título é exemplo da procura de como significar a fala en escena: o teatro é convención, e non corresponde a esta miña intervención abordar técnicas e estéticas dramaturxicas ou de como abordar o acto escénico máis ou menos debedor da realidade, pero o noso proxecto de *As do peixe*, quería achegarse a esa realidade da muller traballadora galega con moito rigor. A cuestión da lingua foi encaixada polo autor cunha funcionalidade de marca do tempo da acción: as catro mulleres reúnen nun taller da memoria e o tempo escénico transitará entre o momento actual, o do encontro, cun rexistro de fala normativizado mais con algunha inxerencia coloquial e léxico específico propio do sector, e o tempo da memoria, con flashbacks ao pasado laboral e persoal desas mulleres marcado pola variante dialectal do Morrazo. Na terminoloxía delas, as traballadoras fixas descontinuas que traballaban segundo as necesidades de produción da empresa e consoante foran as campañas pesqueiras, eran denominadas como «*as do peixe*». E como escribir ese trazo dialectal despalatalizador que propicia a desaparición da vogal final (como en *hoxe>os*)? Chegou a haber un verdadeiro debate arredor disto nas redes sociais, e daquela a proposta do autor, e coa que o elenco e dirección estivemos de acordo, foi optar pola escrita normativa do título, *peixe*, malia facermos a realización dialectal, *peis*.

Houbo un traballo moi definido no proceso de ensaios cara homoxeneizar as nosas falas concretado no léxico e expresións, na realización do seseo e gheada, e na procura do xeito de cantar neses dobres bucles da fala da miña terra. Que falasen dunhas experiencias concretas, ao xeito do lugar e coas particularidades do sector, habíanos axudar logo a que o espectáculo chegase ás traballadoras e traballadores dese e doutros sectores tamén terras a dentro, como estamos a constatar en cada función.

Acto 4º: O sorriso de Daniel

A mentalidade de cultura periférica amarrada á subalternidade dunha cultura central hexemónica da que parten os modelos, a modernidade, o márketing e o triunfo, abafa o desenvolvemento de calquera posibilidade con saúde, e o mal enraíza cando a clase traballadora desa cultura perpetúa os esquemas mentais e actanciais de dependencia: daquela crearemos un simulacro, traballaremos coma quen di de prestado.

En que lingua pensamos? En que lingua creamos?

En máis dunha ocasión vemos como aflora a lingua desde a que foi creado o texto ou o guión, facendo rechiar a coherencia do traballo porque non é a mesma que a da escrita, (non esquezamos que a lingua tamén impregna a danza e os proxectos artísticos contemporáneos consolidados na hibridación de xéneros). E así xorden apelativos ou expresións que non son en absoluto galegas, e mesmo se pretende facer valer un humor que naceu fóra da realidade da lingua en xogo. Porque a lingua non é só instrumento ou ferramenta, é tamén materia, «*a materia mesma da que es feito*» en palabras do dramaturgo e director Velère Novarina (1994).

A lingua é cómplice fundamental no subministro dos vimbios para urdir o humor. Fino ou cargado, intelixente ou absurdo, debера ser erguido nos parámetros saudábeis da lingua, como todo o noso traballo. Non me compete abordar a cuestión «humor e calidade da lingua» desenvolvido noutro apartado destas xornadas, pero como intérprete non podo ficar calada porque moitas veces, demasiadas, o que constatamos é o ítem *humor vs. calidade da lingua* cando tripamos a leira de vez a prol de conquistar o efecto cómico e parece non importar que esa tiranía da comedia se impoña a custa da lingua. Non nos decatamos de que nas correntes dese humor, apontoado normalmente polo poder mediático cara o comercial, estamos a consolidar un tratamento baseado no reduccionismo e en actitudes lingüísticas deturpadoras e discriminatorias para a cultura?

...ás veces non podo evitar pensar que facer rir hoxe en día, lonxe de ser algo saudable, moi ben puidera ser unha canallada (Vidal Bolaño 2002).

O noso humor, como di John Rutherford, acena desde o sorriso de Daniel no Pórtico da Gloria alumeando con intelixencia a sorna e a retransca, as preguntas sen volta agachadas en espirais que tan ben recolleu Castelao, «*E logo, o porco era coxo?*». Hai anos escoiteille a Xosé Lois, artífice de O Carrabouxo, que o humor provén da contemplación da desgracia fóra de nós exemplificándoo no escorregar de alguén nunha casca de banana sen consecuencias físicas posteriores. A nós galegos e galegas sóbrannos

cascas de banana, a cuestión é quen cae e como o fai. E escorrega tamén a lingua e nestas aparéceseme Fraga Iribarne preguntando ao carón do Carrabouxo:

—¿Cuando yo me muera me llorarán?

—Melloraremos si, melloraremos.

Tamén devecemos por falar dos usos da lingua na procura do efecto cómico utilizando a estratexia dunha hipercorrección «díscola» como fan Os da Ría entre cantarelas e congas a Uxío Novoneyra, ou das estratexias de Talía Teatro cos espectáculos *Bicos con lingua* e *Pelos na lingua*. Recoñezo que agardo con expectación o próximo traballo de Carlos Blanco con Luís Davila, o debuxante de O Bichero que está a colleitar nas rías e na rede os resultados que probabelmente en tempos tivera Castelao. (Quen non oíu «*Sonche cousas da vida como dicía Castelao*»?). Gozamos coa intelixencia dos Chévere de utilizaren o roubo do Códice Calixtino, onde Castiñeira, Manolo o electricista da catedral, era debuxado trocando os pronomes dun xeito absolutamente imposíbel... «*Cho dixen, ou non díxencho*?». Cantos non pensamos en Bolaño no rexurdir de «actas escuras» da Compostela de hoxe, saudosos da lucidez dese humor serrote e acedo de *Ser ir máis lonxe*, o cinismo de *Criaturas* ou os requintes nos niveis da lingua de *A burla do galo* desbordando «*o que ten orixe*» (Vidal Bolaño 2000) en Cunqueiro e mesmo reivindicando o iberismo do mito donxoanescos, auga a se filtrar polas fendas da uniformidade.

Acto 5º: Que? Que de que? Que de que de que?

Falando claro, hai un gran nicho de traballo ao abeiro da nosa especificidade cultural. Falemos do traballo real que xorde da oficialidade do idioma e mesmo da regulación e protección do mercado que ten que existir, ao garantiren as administracións públicas galegas programacións estábeis que fornecerán ao público dunha cultura propia. Era así ou non? Recordaremos unha das fins da AGADIC:

Garantir o progreso da cultura galega, e nomeadamente a normalización e o impulso do idioma galego como medio para protexer e fomentar a identidade cultural de Galicia, o desenvolvemento social, o crecemento económico e o diálogo intercultural.

Non é unha regalía é un dereito, e para nós tamén un compromiso, traballar pola excelencia cultural, e non pode ser conquistada sen a correspondente competencia lingüística e comunicativa dos intérpretes. Sería oportuno rescatar o termo da militancia cultural

que falaba Manuel Lourenzo, para esixirnos rigor no noso traballo, e para esixírllelo aos responsábeis públicos.

Nestes días celebrouse o evento internacional MICATLÁNTICA na Cidade da Cultura, e non sabemos en que lugar ficou a fin da AGADIC arriba referida, é dicir, onde ficou a lingua. Tampouco sabemos onde vai ficar, visto o desmantelamento do sistema teatral galego que arrastra ás programacións estábeis galegas, coa posta en marcha do programa PLATEA que acaba de anunciar o Ministerio de Cultura, que cunha estratexia centralista de achegar teatro en español para solucionar a precariedade das políticas culturais a nivel local, pode absorber grande parte da minguada programación dos concellos galegos e relegar xa sen máscaras a un segundo plano a programación das producións galegas e en galego: a metáfora da lingua dominada/lingua dominante agacha en nós a realidade crúa do desprestixio da cultura propia en favor dunha cultura dominante, pero que tampouco transcende fronteiras alén do estado.

O teatro non dá respostas, é sementeiro de inquietudes e de preguntas, comeceamos daquela por nós: para quen traballamos, con que conciencia o facemos? Acompañémonos xentes do oficio e da investigación, con humildade, sen prexuizados e con rigor. Sigamos facendo as tarefas que cómpren para o oficio, e boa compañía farán gramáticas, normas, dicionarios e estilísticas para aprendermos a ladrar como ouvean os versos de Olga Novo de «29 de xaneiro do 2002» (Novo 2004).

Referencias bibliográficas

Alonso, Eduardo et ali (2014): *As artes escénicas en Galicia: situación e perspectivas* (Compostela: Consello da Cultura Galega)

Becerra, Afonso (2013): «Fronteras mentales versus ecosistemas culturales», *Artezblai*. Dispoñíbel en: <http://www.artezblai.com/artezblai/fronteras-mentales-versus-ecosistemas-culturales.html> [consult. 14.02.2014]

Calvet, Louis-Jean (1998): *(Socio)lingüística* (Compostela: Laiovento).

Costas, Xosé Henrique (coord.) (2009): *55 mentiras sobre a lingua galega* (A Coruña: Laiovento).

Costas, Xosé Henrique (2013): «Sonunemprendedor», *Prolingua. Plataforma a prol da defensa e promoción da lingua galega*. Dispoñíbel en <http://prolinguagalega.org/voces/2013/11/08/sonunemprendedor> [consult. 10.02.2014]

Harquindey Banet, Henrique (2009): *Desaprenda a falar galego en 15 días cos erros dun tradutor automático* (Bertamiráns: Laiovento).

Lourenzo, Manuel (2009): «O forno de Abrente», en Pascual, Roberto (coord.) *25 anos Mostra Internacional de Teatro Ribadavia* (Ourense: Difusa de Letras, Artes e Ideas)

Novo, Olga (2004): *A cousa vermella* (A Coruña: Espiral Maior).

Novarina, Valère (1994) «Entrada al teatro de las orejas», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* 16, 140-142. Dispoñíbel en: http://www.salabeckett.cat/ficheros/Pausa/pausa-16/novarina_entrada-al-teatro-de-las-orejas_cast [consult. 10.02.2014].

Vidal Bolaño, Roberto (2000): «O que ten orixe», en *A burla do galo* (Compostela: IGAEM)

Vidal Bolaño, Roberto (2002): «Sen ir máis lonxe», separata de *A Trabe de Ouro* 50, 229-247.

A lingua na formación dos intérpretes galegos. Unha experiencia na ESAD de Galicia

CRISTINA DOMÍNGUEZ DAPENA

Directora teatral e profesora da ESAD-Galicia

1. Introducción

En *A construción do personaxe*, Stanislavski lémbrales aos seus alumnos/as que «Un actor debería coñecer ate os máis mínimos detalles da súa propia lingua. De que servirían todas as sutilezas da emoción si están expresadas nunha linguaxe defectuosa?». Esa afirmación feita hai un século para actores e actrices somerxidos na corrente naturalista, ten idéntica vixencia hoxe en día aínda que a extrapolemos ao que hoxe podemos considerar a arte dramática: unha amalgama de estilos en que os intérpretes deben prestarlle a mesma importancia ao xesto, que á palabra, á expresión corporal e á expresión oral.

Un dos obxectivos da ESAD de Galicia, e moi especialmente do seu departamento de voz, é o de dotar ao teatro galego de profesionais debidamente preparados para acadar unha alta calidade artística e unha excelencia na utilización da lingua estándar, xa que entre as habilidades que estes profesionais do teatro han de demostrar, o dominio da lingua preséntasenos como algo fundamental, e en especial considérase moi importante o dominio da lingua na súa vertente oral, na súa vertente máis culta, e na súa vertente oral e culta, sen esquecer o dominio de outros rexistros. A excelencia na utilización do galego por parte dos nosos alumnos e alumnas, debe ser exemplo e guía para aquelas persoas que queiran introducir o estándar como instrumento de comunicación nas súas relacións sociais e profesionais. Ademais, ao meu modo de ver, apropiarse dun texto, dicilo con credibilidade, con «organicidade», só é posible se se fai desde a lingua materna, ou desde o uso e o coñecemento excelente dunha lingua.

Mais ao comunicarlles esta idea a alumnos/a de arte dramática, que están a cursar estudos superiores artísticos, cando lles informamos que un dos seus primeiros deberes como intérpretes é o de respectar e dominar o estándar oral galego, a resposta en ocasións está chea de evasivas e de xustificacións, que teñen que ver co descoñecemento da existencia dun estándar e sobre todo cunha total falta de conciencia de que eles e elas serán exemplo e referente vocal para moitos/as cidadáns. Nun primeiro momento a idea desconcértalos, vense portadores dunha responsabilidade da que non foron conscientes e que moitas veces non queren asumir.

Esa é a realidade que eu observo hoxe en día, todos os días, no exercicio da docencia na miña clase de técnica vocal e expresión oral, entre alumnos e alumnas de arte dramática na especialidade de interpretación, alumnado na súa maioría castelanfalantes. Cousa ben distinta acontece cos alumnos e alumnas que teñen o galego como lingua materna, que despois de observaren as diferenzas existentes entre o seu galego oral e o que podemos considerar estándar, aprecian con orgullo que na súa lingua se fala con excelencia e que eles poden facelo. Tan só se precisa unha boa estratexia de recoñecemento do galego que falan estas persoas, sen rexeitar os seus compañeiros/as que non o falan, para que actúen como motores do uso excelente da nosa lingua no centro.

2. Vigo, o entorno

Para comprendermos a situación do galego na ESAD de Galicia, hai que ter en conta a realidade sociolingüística da cidade de Vigo, onde está a Escola Superior de Arte Dramática de Galicia, contexto inmediato onde se desenvolve socialmente a meirande parte do alumnado e profesorado do centro. En Vigo, as estatísticas demostran a inferioridade do galego con respecto ao castelán. Segundo datos do Instituto Galego de Estatística, en 2008 o 29,55 % da poboación di falar ben o galego. Se concretamos máis e indo ao ano 2001 os datos de uso do galego presentaban un predominio claro do bilingüismo (146.399 habitantes; un 52% do total), xunto a un maior número de falantes monolingües en castelán (68.226 habitantes.; un 25 % do total) que en galego (53.007 habitantes.; un 19 % do total). Tendo en conta estes datos, é de supoñer que o uso real do galego na cidade de Vigo é moi limitado xa que moitos destes falantes bilingües pode que restrinxan o uso do galego a contextos moi concretos, como o contacto con persoas maiores, no ambiente familiar, ou en moi determinados ambientes socioculturais.

É nese ambiente onde os nosos alumnos/as se desenvolven habitualmente, facendo máis complexo entre os falantes de castelán a práctica do galego na vida cotiá que desen-

volver na cidade e moitas veces limitando o uso do galego ás prácticas realizadas nas clases que reciben na ESAD de Galicia. E aínda que abundantes polo número de horas que lle dedican ao seu estudo e ensaio, as prácticas son escasas para converteren unha lingua en algo de seu, que se poida dominar e na que desenvolver con credibilidade e excelencia unha actividade profesional.

3. Unha experiencia preto da metodoloxía etnográfica

Diante dunha realidade por veces non demasiado favorable ao bo uso do galego, nas aulas é preciso establecer estratexias e utilizar metodoloxías que, nunha ensinanza tan específica como esta, nos permitan ter ao alumnado «a favor» da materia.

O descritor de Técnica Vocal II, que eu imparto segundo a orde do 30 de setembro de 2010, publicada no Diario Oficial de Galicia o 11 de outubro de 2010, describe a materia: «(...) A voz como instrumento creativo. Estudo da dicción: elementos técnicos e expresivos (ortofonía, prosodia, emisión etc.) (...)». Deste xeito un dos obxectivos da materia é perfeccionar a fonética galega para una óptima utilización do galego estándar e dos seus diferentes rexistros, que operan nas tres grandes áreas lingüísticas do país: occidental, central e oriental. Cando comecei a ocuparme das prácticas do galego oral, tal e como expliquei máis arriba, tiveron que enfrontarme a dificultades de «non aceptación» do modelo de galego oral estándar que eles como comunicadores deben coñecer e dominar.

Asumindo a realidade sociolingüística do entorno e do país, e procurando o xeito de achegalos á súa lingua e de demostrarlles que o galego ten características comúns fálese onde se fale, animeinos a gravaren persoas do seu entorno que tivesen o galego como lingua de seu. As primeiras gravacións que se achegaron tiñan como protagonistas ás avoas e aos avós; o éxito foi inmediato, a empatía con esas persoas, moitas veces con vidas excepcionais e sen complexos á hora de contalas, foi enorme. Eran os seus avós/as a contaren as súas aventuras de mocidade, os traballos que facían para saír adiante, a posguerra, as súas carencias alimenticias...

Entre risos e admiracións fomos descifrando os finais átonos, a diferenza entre un «e» semiaberto e un semipechado, a entoación dunha interrogativa etc. Esa experiencia repetiuse os cursos 2009-10, 2010-11, 2011-12 e 2012-13; e todos os anos aparecen un avó-avoa, pai ou nai, veciños, amigos etc., que nos fan rir, chorar ou indignarnos en galego. Todas estas mostras, non son nun correcto galego estándar, son exemplos da lingua cotiá, de variantes dialectais vivas na boca dos nosos heroes protagonistas.

Desde o momento en que comezamos a utilizar as gravacións, algo muda, a implicación é maior, e mesmo aqueles que insisten en que o seu entorno é castelanfalante, acceden a traer gravacións en que *coñecemos a alguén* próximo que si fala galego. A partir dese momento hai unha barreira que racha, e o achegamento é máis doado, con menos resistencias.

Á hora de realizar prácticas con textos e personaxes, creamos grupos de tres persoas en que unha delas, galegofalante, titoriza aos compañeiros/as guiando os seus primeiros pasos na creación dun personaxe en galego, acompañando a súa titorización de gravacións. Os grupos asumen a responsabilidade á hora de crear en galego, o mellor galego que nese momento da súa formación poidan, e a persoa que se ocupa de proporcionar material lingüístico, por medio de gravacións ou vídeos, e de corrixir, asume con seriedade a súa responsabilidade. Até o de agora, os resultados están sendo positivos, pois o grao de implicación e toma de conciencia da importancia de falar ben na súa lingua está sendo alto e o traballo está a ser feito con seriedade e dedicación.

4. Materiais para impartir a docencia de arte dramática en galego

Unha das eivas no estudo da arte dramática foi, desde o seu comezo nas academias privadas, a falta de materiais teóricos e prácticos para impartir a docencia en galego. A tradución dos clásicos desde a súa lingua orixinal, sempre precisos para unha boa aula de interpretación, foi chegando aos poucos. Nalgúns centros impartíase a clase en galego, aínda que o adestramento (o traballo coas escenas) realizábase en castelán. Outros, traduciron eles mesmos os materiais, co extra de esforzo que isto supón. Hoxe en día esa eiva está a ser emendada en parte; aínda que coido que sería preciso unha maior complicidade entre todos os axentes que están a producir material escénico neste país. Ademais de continuar coa tradución de materiais teóricos e a publicación de textos dramáticos por parte de editoriais e revistas, moitas das traducións das compañías de teatro, dos guións de tele e cine, deberían compartirse coas entidades que as precisan, pois realmente contamos con máis material do que realmente cremos. Este labor ben podería levalo a cabo un centro de documentación escénico, que ademais de facer memoria e recompilar o material escénico actual, ben podería xestionar e alentar a utilización do material dramático, teórico e práctico, co que contamos no país.

Mudar o corpo pola lingua

JOAN GIRALT BAILACH

Dramaturgo e profesor da ESAD-Galicia

Posiblemente vostedes coma min levarán consigo esa cartiña que adoita chamarse *documento nacional de identidade*. Que se trata dun documento é seguro. Entre outras cousas, documenta un certo nome e apelidos que existían antes de nós mesmos; a nosa cara nun certo día, talvez incerto; algunhas datas, a do nacemento –pero ningunha dos renacementos. Agora ben, que documente a identidade xa non é tan seguro. É evidente que non se trata dunha identidade nacional, xa que o adxectivo cualifica o documento e non á presunta identidade. Xa que logo, non é un documento noso, senón doutra banda, da nacionalidade dos *documentalistas*.

Pola miña banda, hei responder ao convite da mesa proporcionando outros documentos, que tampouco darán conta da miña identidade, senón do terreo desde onde hei falar. O mapa componse de tres variables:

- a voz dun neofalante da lingua galega, que provén doutro país desta península, tamén cunha lingua propia minorizada e, polo tanto, coa posibilidade de comparar situacións;
- a práctica docente da dramaturxia na ESAD de Galiza, desde hai catro anos, como profesor que decote se descubre ensinando o que quere aprender e, xa que logo, desde unha condición de mestre ignorante; e finalmente
- unha sensación, se cadra unha emoción, de *marciano* que desexa chegar a algures.

Desculpen esta exhibición pero non hei evitar a escenificación. Veño de onde veño e tamén fun actor, *schauspieler*, como din os alemáns, é dicir, o que xoga a amosar. No meu xogo, amoso tres eixes de pensamento que propoño para este convite:

A lingua na que o profesorado de Arte Dramática imparte a súa docencia e na que o alumnado traballa ten unha transcendencia biolóxica.

Os tabús e prexuízos arredor da lingua e dos seus usos bloquean a creatividade en calquera escola tanto como fóra dela.

Unha descontrolada dor de lingua no ensino e aprendizaxe da práctica do teatro impide o gozo no corpo.

Como documentos achegarei tres postais, que como todas as postais no anverso teñen a imaxe dun instante que fixou a fotografía e polo reverso un texto breve que se dirixe a un receptor fisicamente afastado pero ben localizado.

Na primeira postal, vese un espazo de ensaio: unha sala alternativa na cidade de Valencia. Unha roda de actores e actrices sentados na primeira lectura duns textos producidos nun obradoiro de escrita previo. Os intérpretes están a escoller os textos que han traballar no obradoiro posterior. A foto reflicte un momento tenso en que alguén colle o caderno cos textos, que o anterior rexeitou, e pásao a un terceiro que esquiva co corpo a oferta, de xeito que o caderno, aberto por un dos seus textos, fica á espera de que o colla un cuarto lector, que, sen dúbida, dubida. Despois de leren os primeiros textos sen problemas, semella que o caderno contén algo que espanta a algúns. Á marxe das caras de sorpresa, hai fóra do círculo, no grupo de autores, un que destaca porque a cara de extraterrestre anuncia a desaparición do seu corpo.

A postal non dá máis datos, pero eu, que compoño ficcións, podería completar a información. O da cara de marciano, acaba de chegar á súa cidade natal logo de participar nun laboratorio de escrita en Italia. Alí, como fixo durante catro anos en Barcelona, escribiu, sen problemas, os seus textos no catalán de Valencia. Xa na casa, acaba de comprobar que os seus textos —os únicos escritos en valenciano— resultan indescifrables para os outros nativos. Benvido, pois, aos espazos alternativos da cidade que ten como pretendida *Ciutat de les Arts i les Ciències*, un gran váter branco.

No reverso, como adoita pasar, unhas palabras:

«Prezado colega:

Acabo de chegar a casa e xa quero volver a Galiza.

Imaxinas nas escolas ou nos teatros do teu país que alguén montase unha peza de Gil Vicente noutra lingua que non fose a vosa? Pois iso acaba de pasarme aquí cun autor na miña lingua. E doe. Imaxino as xustificacións: «As formas do orixinal son doutra

comunidade autónoma...» É dicir, a canción desa ONG sen fronteiras chamada «Os complexos mentais fillos da transición crean fronteiras».

Gustárame dicirche que non te podes queixar tanto, que na túa casa, que na nosa escola, iso aínda non pasa. Pero quen son eu para pensar que a miña dor sexa máis grande, forte e importante que a túa?

Ti que puidiches gozar ao escribir en galego en Barcelona e que alí aprendiches a gozar ao escribir en catalán, con gozo volviches á túa casa e sabes que un día podería pasar isto no teu país. Ti ves que pasan cousas.

Así que non vou competir pola dor. Nin volverei para librarme dela, senón para compartir convosco os gozos da lingua. Un dos poucos contaxios que nos deberíamos permitir.»

Ao meu entender, o ensino e a práctica do teatro teñen en común que ambos os dous son actos de amor. O xogo de preguntas e enigmas e xogo de respostas, certezas, indeterminacións e intuicións que diriximos á ollada dalgúns, coñecidos ou desexados, é unha carta de amor. Unha carta sen tanta distancia, por veces é unha postal, rápida e directa, escrita na carne que exhibe palabras ante unha asemblea.

Se a carne dos nosos corpos só olla para as dores, non atopará a cura. No entanto haberá que atopala para acabar a interminable lista de dores de lingua: as que provoca a substitución; a ruptura da cadea de transmisión; o uso incompetente, inadecuado, hipercorrector ou ofensivo; o complexo paralizante pola mala calidade da lingua; a dificultade de aprendela, de usala ou de ouvila; o medo a xogar con ela, a forzala, a facela danzar; a esterilización da súa capacidade reprodutiva e innovadora... Cumprirá controlar a dor. Sen calmantes ou, con moi poucos, que non podemos durmir, porque haberá que cantar e danzar, non si? É o noso oficio, o noso negocio. Dar a respiración ás palabras que estaban aquí antes que nós. Darlles os corpos e se non o facemos, pechemos as escolas dos que se dan por vencidos, dos que dan por ser provincias. Pero se continúan abertas terán que ser para recuperar o alento, afuncional, que a comunidade se dá a si mesma para gozarse.

A imaxe da segunda postal é o instante dunha escenificación teatral. Hai cinco mulleres. Podería ser unha escena de *La casa de Bernarda Alba* de Lorca, aínda que tamén podería ser da peza de Jean-Luc Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'ai attendais que la pluie vienne*. Non podemos sabelo coa imaxe porque non todas as imaxes valen máis que mil palabras. Se puidésemos escoitar unha soa frase, o enigma desaparecería. Unha soa réplica en castelán e deduciríamos de seguida que é de Lorca. Se a escoitásemos en galego podería ser a do autor francés. Pero en ningún caso a de Lorca.

No anverso, palabras dirixidas a unha alumna de dirección escénica e dramaturxia:

«Entendo que decidas montar a peza no seu idioma orixinal, pero non comparto as razóns. Ti escenificaches, só con homes que interpretaban homes, aquela peza en que orixinalmente os personaxes eran todo mulleres porque entendes que o noso traballo é engadir un suplemento a ese texto para dirixirmos aos que acoden á nosa chamada. Tiveches a sorte de engadilo axeitadamente co texto e para nós e non só para ti nin sobre o texto, usándoo e usándonos como pretextos. Pasaches con éxito esa fronteira que sacraliza os textos de autor.

Con todo, agora non es quen de atravesar a raia da lingua orixinal. Que se agocha tras a resistencia a mudar de lingua cando ti puidiches permitirte mudar os corpos? En que sentido é máis sagrada á lingua? “É que todos a entendemos”, dis.

Tamén todos entendiamos aquel outro texto, pero soubemos atopar contigo unha nova vida para el.»

Esta alumna aínda non se atreverá a saír do armario lingüístico. Se un día dá clases posiblemente tampouco se permita totalmente pensar e facer sen escusas. Repetirá as dalgún profesor, que só quería ensinar contidos e procedementos, pero que non deixaba de exhibir a súa indisposición: «É que eu formeime nesta lingua e así explícome mellor»; «Xa son moi maior para aprender linguas, pero podedes facer como queirades»; «Nunca se me deron ben as linguas»... A lista completa é familiar e podería completarse até enterrarnos.

Para ser creativos, non necesitamos unha man divina que nos toque, nin a tolerancia das autoridades que se inhiben. Cómpre darnos o permiso liberador de calquera tabú e prexuízo, arredor da lingua tamén. Cómpre implicarse co corpo na situación, se queremos que apareza o teatro do porvir: as mulleres e homes, intérpretes, directores, dramaturgos, escenógrafos, espectadores e profesores do teatro que ten que vir. O que aínda non existe, á espera do gozo. O teatro que unha escola ten que procurar mentres forma tamén no teatro que existe e que existiu.

As palabras do anverso na terceira postal son dun alumno de interpretación:

«Agora que estou a acabar os estudos, lembro aquela pregunta miña, impertinente, nas primeiras semanas de clase. “¿Y eso como sería en castellano?”

Non sabía ver a necesidade do teu esforzo por falar coma nós. Eu, que quería aprender a falar coma outros. Finalmente aprendín que a materia corporal deses outros non está senón na lingua, na respiración que os sostén.

Agora sei o que pretendías: converterte nun carballo e non nun eucalipto.»

O uso da lingua galega nas miñas clases é sobre todo unha escolla ecoloxista. Se emprego a lingua propia do ecosistema en que me instalo —ecosistema cultural e, xa que

logo, natural (porque a nosa natureza ten a forma da cultura)– non contribúo á alteración agresiva da paisaxe. Se non dese as clases de Escrita Dramática e Dramaturxia en galego, o número de exercicios en castelán sería aínda maior do que agora é. En realidade, como estou vivo, paisaxe e eu, imos alterarnos mutuamente. Eu son de fóra e, si, non tiven outra opción senón a de ser bilingüe á forza e case de partida. Este ser bilingüe que mudou o meu corpo natal, non pode valer de escusa para os monolingües. Demasiadas veces escoito «Claro, ti aprendiches rápido porque es bilingüe». En realidade están a dicir «É que eu son monolingüe porque podo». Porén teño moitos compañeiros que fixeron e fan o mesmo que eu, pero eran monolingües de partida. Ser ecoloxista coa lingua fica á marxe de se o profesor é galego ou non; se é bilingüe ou non; se se formou fóra ou dentro do país.

A derradeira postal ten por imaxe unhas palabras escritas nun encerado: uns versos de Rilke:

«Talvez estamos aquí para dicir: casa,
ponte, manancial, porta, cántara, froiteiro, xanela,
como moito: columna, torre... pero para dicir, comprendes?
para dicir así, como nunca as propias cousas
pensaron ser intimamente.»

Lingua galega e inserción laboral nos profesionais do espectáculo

SANTI PREGO

Profesor da ESAD-Galicia e actor

A miña intervención estará centrada no manexo do galego como vía necesaria para a inserción laboral. Falar galego é unha esixencia no sistema actual das artes escénicas (teatro, títeres, novo circo etc.) e audiovisuais (televisión, cine, dobraxe). Por tanto, nós, como docentes, debemos esixir un manexo exquisito do idioma, xa que o contrario sería enganar aos alumnos.

O nicho de traballo: Galicia

Partimos da base de que o nicho principal de traballo do alumno da ESAD-Galicia é Galicia.

Se o alumno non concorda con isto, debe marchar canto antes ao lugar onde pensa desenvolver preferentemente o seu traballo: Madrid, Barcelona, Londres ou Nova Iorque. Isto é porque o primeiro que terá que aprender a manexar é o idioma como un nativo, para poder ser competitivo nese país e para *ser dese país* e traballar ao mesmo nivel que os nativos. Ou sexa falar catalán como os cataláns, inglés como os ingleses (ou como os americanos) e español con iso que se denomina «acento neutro».

En segundo lugar, porque debe iniciarse canto antes no panorama laboral dese país. Este é un proceso que leva tempo (hai xente que non o dá conseguido nunca). Non é o mesmo pedir unha subvención en Galicia que en Madrid, ou buscar traballo en España ou nos países anglosaxóns (nos que é preciso ter representante).

En terceiro lugar porque debe crear (de cero) a súa rede de contactos. No noso oficio isto é fundamental para conseguir traballo, xa que as ofertas para o noso non aparecen no INEM.

Se concordamos en que o nicho principal de traballo do noso alumno é Galicia, non hai dúbida de que ese alumno debe ter un bo dominio do idioma galego.

O teatro é unha linguaxe universal

Todos escoitamos algunha vez este discurso: é mentira. Que a danza e a música sexan linguaxes universais sería opinable¹. Pero no caso do teatro, non. O teatro ten unha parte física e outra parte verbal, e a verbal non é universal. E a propósito disto contarei a continuación unha fábula de Esopo.

Había unha vez un asno que atopou no camiño un paquete que contiña unha pel de león. O asno púxose moi contento, vestiu a pel, adoptou un xeito leonino, e adentrouse polo bosque. Atopou primeiro un xabarín, que se asustou moitísimo e saíu correndo. O asno estaba encantado co seu éxito. Logo atopou unha raposa, que quedou paralizada de terror. Así foi sucedendo co resto dos animais, ata que o asno, moi cheo, decidiu impresionar aínda máis aos outros animais, ruxindo como un león. E púxose a ruxir. Iso pensaba el, pero en realidade orneaba. Foi entón como os animais se decataron de que non era máis que un asno disfrazado de león. Primeiro riron del e logo, moi enfadados, déronlle as costas.

Como isto é unha fábula, ten unha reflexión moral: a fisicidade, o visual, poden ser universais, o verbal e a oralidade, non.

Vantaxes do alumnado da ESAD-Galicia

A primeira vantaxe é o idioma. En Galicia todo o traballo faise en galego. Isto é un feito.

¹ Mesmo isto sería discutible: o que para un chinés é música (a da ópera chinesa), para un occidental pode ser ruído; o que para un rapaz é música (heavy), para un vello pode ser ruído; o que para un entendido é música (Schonberg), para un non entendido é ruído. Sempre estamos sometidos ao relativismo xeográfico, temporal e cultural.

Se esta situación non nos gusta, por razóns políticas ou de escaso dominio do idioma, debemos deixar as cuestións políticas aparte e aceptar este feito como un consenso da sociedade galega a través de todos os seus representantes: PSOE, BNG E PP, que estableceron que só se poden conceder subvencións ao teatro e ao audiovisual en idioma galego. Tamén se estableceu que a TVG e a Radio Galega serían só en galego. E isto afecta tamén á dobraxe. É certo que hai dobraxe en castelán en Galicia, pero tamén é certo que o hai porque hai uns dobradores que son quen de competir coa dobraxe do resto de España. Ou sexa, que son mellores.

E se non nos gusta esta situación porque non dominamos ben o idioma, pensemos que ao vivir en Galicia temos oportunidade de ler galego, practicar a lingua, ver televisión en galego e ver teatro en galego, algo que os que non viven aquí non poden. Isto explica que actores moi bos, pero procedentes de fóra de Galicia, tivesen e teñan dificultades para traballar. Este é o caso de Marcos Orsi, que aínda que traballa moito, estivera limitado para certos papeis polo seu acento brasileiro; de Marco Aurelio, un actor aragonés que aprendeu galego e chegou a traballar no CDG, pero que un día marchou diante da escaseza de oportunidades, ou de actores nados en Galicia pero formados en Madrid, que regresan a facer algún traballo (por exemplo en series de televisión) e pronto se decatan das dificultades de atopar máis traballo. Tamén hai casos en contrario, como por exemplo Pedro Alonso, protagonista de Padre Casares, que é galego, pero formado en Madrid e Barcelona e que chegou a Galicia e se integrou a base de moito esforzo e honestidade.

En definitiva, os que vivimos en Galicia somos os que mellor situados estamos para falar galego correctamente, mesmo para utilizar acentos (gheada e outros) ou rexistros sociais (o galego dun político, dun intelectual, dun paisano etc.).

Os estudantes da ESAD-Galicia están mellor situados que ninguén para dominar o idioma. Deben esixir aos seus profesores o dominio correcto da lingua galega. E por suposto reclamar o seu dereito a traballar en galego en todas as materias, tanto teóricas como prácticas. E demandar da escola cursiños de especialización en lingua galega. Un dato: a entidade que máis cursiños de teatro organiza en Galicia é a Asociación de Actores. No ano en que eu estiven na directiva da Asociación os cursos organizábanse a petición dos asociados. O curso que máis demanda tivo, con moita diferenza, foi o curso de lingua galega. Por qué había esta demanda? Porque os peticionarios eran actores en activo, e sabían que a primeira necesidade que tiñan era o dominio do idioma. Se non dominamos o idioma, non hai interpretación que valla, sempre estaremos atrancados. Teño visto moitos casos disto.

Houbo dez cursos de lingua galega nun ano.

Non obstante, a día de hoxe, a maior parte dos profesores da nosa ESAD imparten as clases en castelán, e a maior parte dos alumnos fan os exercicios en castelán. E non hai unha materia de lingua galega.

A materia de lingua galega

Na ESAD de Barcelona hai dúas materias de lingua catalá. Na nosa, non. Opino que o manexo do idioma por parte dos profesionais da arte dramática debe ser excelente, xa que son xustamente profesionais da palabra en acción. Non é so que deban falar e escribir galego correctamente, senón que deberían estar capacitados para manexar os diferentes dialectos e rexistros con soltura, así como unha lingua modelo ou ideal, que coa súa escoita nos cause tanto pracer como cando escoitamos a Manuel Lourenzo ou cando escoitabamos ao recentemente falecido *Pico*.

Os escenógrafos. Os directores. Os dramaturgos

Aínda que o tema destas xornadas é *teatro e lingua* permitinme ampliar o marco, referíndome ao espectáculo e a lingua, e, dentro do espectáculo incluín tanto o espectáculo en presenza que comprende o teatro pero tamén os monicreques ou os contacontos e o espectáculo en ausencia, ou sexa a televisión ou a dobraxe.

Igualmente, aínda que a mesa redonda se refire aos intérpretes galegos, ampliaremos o marco aos directores de escena e aos oficios derivados da especialidade escenografía.

Que achega o escenógrafo para o proxecto dun audiovisual ou dun espectáculo de danza, de novo circo, de teatro? Pois os aspectos relativos á dirección artística, ao estilismo ou á escenografía. Cabe supoñer que a súa parte do dossier estará nun galego especializado, e que non demandará da produción (que bastante sufoco ten con cadrar os presupostos) que llo traduza.

O alumno-director montará unha compañía de teatro cando remate a carreira. Para acadar financiamento deberá redactar un proxecto. En galego. E se lle vai esixir un galego máis que correcto: cunha especial precisión terminolóxica e conceptual, xa que este director procede da Academia.

Daqueles que se dediquen ao *coaching* de actores ou á xestión cultural ou a calquera outra das profesións que se poden derivar destas especialidades tamén caberá supoñer un dominio exquisito do idioma.

Por último, do alumno-dramaturgo esperaremos uns textos cunha riqueza léxica e de rexistros en idioma galego acadada ao longo de catro anos de estudo.

E paro xa, e pido desculpas, porque estou ofendendo á vosa intelixencia: acabo de explicar por qué ao futuro dramaturgo se lle esixe dominio da lingua.

Moitas grazas pola vosa atención.

A lingua galega nos estudos superiores de arte dramática

MELANIA PÉREZ CRUZ

Actric e profesora da ESAD-Galicia

Cando Santi Prego, por motivos persoais que imposibilitaban a súa asistencia, decidiu propoñerme para substituílo nunha comunicación que formaba parte das Xornadas de Lingua e Teatro que tiveron lugar na Universidade da Coruña durante o mes de Novembro de 2013, a primeira pregunta que me fixen foi: cal podería ser a miña achega?

Había un mes escaso que levaba traballando na ESAD de Galicia cubrindo unha praza en calidade de profesora substituta despois de ter rematado os meus estudos nese mesmo centro en Setembro de 2012. Atravesaba as portas da escola, pouco máis dun ano despois, pasando de ser alumna a formar parte, durante un par de meses, do persoal docente. Afortunadamente, o apoio e o alento de moitos compañeiros-mestres contribuíu moi positivamente a aliviar os efectos da esixencia que supón a docencia, independentemente do ámbito ou nivel educativo en que se formule. Tendo en conta ese feito, quizais a miña experiencia podería ofrecer unha visión de certa amplitude no tocante ao papel do emprego da nosa lingua nos estudos superiores de arte dramática en Galicia.

Desde logo, supuxo unha honra e contribuíu á miña tranquilidade compartir mesa cunha das miñas mestras e profesionais máis admiradas, Cristina Domínguez, e un gran profesional e amigo, Joan Giralt. Tamén axudou atopar entre o público a un excompañeiro e amigo director de escena, Juan Carlos Corredoira, e ter presente á miña amiga e excelente profesional Ana Carreira. Co seu apoio e ánimo, entremos agora en materia.

En primeira instancia, coido que é ben sabido que, a pesar do apoio institucional do que «goza» o galego –máis ben de cara á galería–, e sen pretensión alarmista, as realidades

que acontecen nos centros escolares supoñen un mapa explicativo da situación actual da nosa lingua. Neste punto as institucións educativas, desde os centros de Educación Infantil ata as Ensinanzas Universitarias de Posgrao, son unha boa mostra do que está a acontecer. A política lingüística existe, si, pero o certo é que grande parte do profesorado e o alumnado semella ter un compromiso relativo con ela que sae a relucir en actos conmemorativos pero que non adoita traducirse ao día a día da vida educativa. No meu caso fun quen de comprobar de que maneira, ano tras ano, nas diversas cidades galegas nas que cursei estudos, desde a escola ata a Universidade, o interese polo galego e a súa defensa (salvo contadas excepcións entre alumnado e profesorado, que cómpre subliñar) representaba unha preocupación secundaria. É neste ámbito en que resulta imprescindible, ao meu parecer, o fomento do amor pola lingua, e emprego a palabra «amor» citando o contido da comunicación de Cristina Domínguez, co seu permiso, porque a nosa lingua é un fermoso patrimonio herdado que non goza de moi boa saúde. A familia, por suposto, é un factor determinante. A Administración, non o esquezamos, tamén ten un papel responsable que non moitas veces é quen de cumprir no tocante á calidade educativa e á promoción do galego. Neste sentido, non sei ata que punto resultaría necesario retrotraerse ás orixes reais desta problemática nesta comunicación, que en grande parte descoñezo. Con todo, si considero que debería ser fundamental recoñecer cales foron as circunstancias reais do galego durante a época da ditadura, e tratar de afondar no xeito en que o seu uso foi castigado e relegado na maior parte dos ámbitos da vida, desde o eido educativo ao persoal ou familiar, así como as consecuencias que carrexaron estes feitos históricos dun país que semella padecer, entre outros moitos síntomas, o da desmemoria.

Por outra banda, desde o meu punto de vista é preciso sinalar a necesidade dunha institución como é a ESAD de Galicia, unha escola que considero –ademais de absolutamente necesaria no panorama das artes escénicas en Galicia– o lugar que me axudou a complementar a miña formación e a orientarme a nivel persoal e profesional, e por suposto a ser máis consciente do patrimonio lingüístico do que gozamos na nosa comunidade.

Foi nesa escola na que eu puiden secuenciar coñecementos e ampliar as miñas perspectivas sobre a arte dramática, na que atopei un espazo de análise, coñecemento, experimentación e autoconsciencia, na que entrei en contacto con profesionais moi diversos entre alumnado e profesorado, e foi tamén nesa escola onde naceu a compañía teatral á que pertenzo, arroupada por madriñas e padriños excepcionais. Non é unha novidade que na maioría dos centros educativos (sexan de ensinanzas artísticas superiores ou ben calquera facultade de estudos universitarios do estado español) os integrantes dos equipos docentes son diversos e esta diversidade esténdese tamén ao alumnado. A diversidade non ten por que derivar nun problema, senón que debería

ser unha realidade enriquecedora. Ben é certo que o concepto de diversidade, moitas veces mal entendido, pode dar lugar a polémicas infrutíferas, pero nós entendemos a diversidade como un factor sumamente positivo e, dentro dela, obviamente, tamén a diversidade lingüística. É no seo dos centros de formación onde corresponde buscar a excelencia lingüística, e é ás alumnas e alumnos de Dirección de Escena, Dramaturxia, Escenografía e Interpretación da ESAD de Galicia a quen corresponde, da man de profesorado cualificado, perseguir esa excelencia como parte esencial do seu traballo como presentes e futur@s profesionais das artes escénicas. Maticemos agora: cando falamos de excelencia lingüística estamos a referirnos ao galego e ao castelán. O uso do castelán está, certamente, moito máis estendido que o do galego. Non debemos ignorar este feito, pero non nos enganemos: o certo é que a competencia lingüística en lingua castelá non se caracteriza tampouco pola súa excelencia en moitos casos, aínda que verdadeiramente non adoece deste mal. No meu caso como alumna, os anos en que cursei estudos na ESAD tratei de afanarme en mellorar as miñas competencias en ambas linguas, e recibín axuda particularmente por parte de profesoras e profesores que impartían as clases sempre en galego, pero que en algún momento tamén me axudaron a perfeccionar as liñas de entoación e a fonética castelás. Cando unha persoa realiza unhas probas de acceso para cursar estudos de arte dramática na ESAD de Galicia debe ser moi consciente –así mesmo o profesorado que presenta un proxecto docente para impartir clases nela– das competencias requiridas en ambas linguas, pero particularmente na galega (como o propio nome da institución indica) e traballar a favor do seu bo desenvolvemento. Que problemática presenta Galicia? Dixémolo ao inicio deste artigo: o emprego do galego como unha lingua case que eucarística, en moitos casos relegada a un ámbito cerimonial. A nós corresponde, por tanto, fomentar o uso do galego como lingua predominante no ámbito educativo. A nós corresponde o cometido de revalorizar a nosa lingua estendendo o seu uso a máis ámbitos que o educativo, conmemorativo ou institucional. Calquera profesional debería ter claro e coñecer minimamente as características do ámbito territorial en que se dispón a traballar e, tendo moi en conta as súas metas e capacidades, adestrarse no dominio de técnicas textuais dependendo desas expectativas e obxectivos fixados. Desde a miña perspectiva, corresponde a profesorado e alumnado en cada nivel educativo a tarefa de detectar as necesidades para o desenvolvemento de capacidades e competencias lingüísticas, e por suposto, a aprendizaxe e boa práctica dunha delas non está –nin moito menos– en disputa coa outra. Neste sentido, é de supoñer que cantas máis linguas domine un profesional das artes escénicas máis amplo será o espectro territorial á hora de traballar. Afortunadamente, a paso lento pero seguro, parecen ser máis os exemplos de compañías galegas (xeográfica e lingüísticamente falando) que xorden da ESAD de Galicia froito dos intereses, o traballo común e a preparación obtida no centro, o que demostra (se é que alguén podía ter dúbidas) que hai profesionais perfectamente

cualificados que proveñen desta escola. Neste sentido observamos, en moitos casos, un harmónico equilibrio entre o traballo docente e o traballo do alumnado e un obxectivo común realizado: acadar –entre outras– unha competencia lingüística excelente, o que tampouco é sinónimo de ter a «batalla» gañada, pois ano tras ano entran novas xeracións na escola na busca de preparación e, como sabemos, a formación dun profesional das artes escénicas debería ser continua e permanente.

Ademais, nunha sociedade invadida polo culto á imaxe na que continuamente o bombardeo visual irrompe nas nosas vidas case que sen darnos de conta, considero que a palabra ocupa un lugar esencial. Precisamente estes días en que comezaba a ler *Gramática de la fantasía* de Rodari comentaba co director e compañeiro Tito Asorey a importancia, o valor da palabra falada neste mundo de continuo bombardeo visual, conversa que reafirma a miña crenza no seu enorme poder de evocación e na crecente necesidade de comunicación a través dela.

Cristina Domínguez foi quen de transmitirme ese amor pola palabra, pola palabra ausente e presente, pola palabra en galego sen necesidade de entrar en conflito co amor pola palabra en castelán, co amor pola palabra en inglés, co amor pola palabra en linguas que apenas coñezo. Venancio Rodríguez Pérez ensinoume a entender ese amor pola palabra en galego conectado co amor á terra, co amor aos pais. Aquelas persoas que foron algún día compañeir@s en diversas montaxes teatrais tamén me axudaron a entender de maneiras moi diversas a importancia da comunicación a través da palabra. Non podo máis que sentirme afortunada por todos estes felices encontros e desexar que futur@s alumn@s da ESAD de Galicia e outras escolas e centros de formación actoral corran a mesma sorte ca min –e tant@s outr@s egresad@s–, con ánimo, constancia, esforzo e traballo.

Imperialismo e colonización lingüística na planificación teatral galega: o ano Vidal Bolaño

ROI VIDAL PONTE

Dramaturgo, actor e director teatral

Idea central

No fracaso da planificación do ano RVB non afectou tanto o feito de que escribise en galego senón o feito de que o que RVB escribise fose teatro, xénero literario minorizado respecto a todos os outros xéneros (incluído o ensaio), o feito de usar un modelo de lingua maiormente antiacademicista, e o de se valer do teatro para artellar un discurso crítico non só co poder relacionado coa imposición da lingua hexemónica, senón tamén cos propios responsables da defensa da lingua subalterna.

1. O teatro como xénero minorizado

O teatro é, no contexto do sistema literario galego, un xénero incómodo e difícil de categorizar pola súa dobre dimensión literaria e espectacular. A confusión é tal que non sabemos ben a quen corresponde o seu estudo, se aos filólogos ou aos teatrólogos. Un campo cultural tan fortemente filoloxizado como o galego carece de ferramentas axeitadas para afrontar o estudo do feito teatral. Ata a creación da Escola Superior de Arte Dramática de Galicia no ano 2005, o teatro era obxecto de estudo da filoloxía. Tanto é así que os únicos estudos superiores de artes escénicas pertencían a un posgrao da facultade de Filoloxía da USC. Coa creación da ESAD a cousa non mudou, pois grande parte da nómina de teatrólogos proveñen todos eles do campo da filoloxía (Manuel Vieites, Inma López Silva, Damián Villalaín, Anxo Abuín). Ademais, entra en conflito un terceiro sector, o dos propios teatreiros, que, se cadra debido á falta de tradición, non senten que a súa arte deba ser investigada nin por filólogos nin por teatrólogos.

Esta confusión afecta ao entendemento que o campo cultural galego ten do teatro e o lugar que lle outorga. Coma se non quixesen ser responsables dun xénero que só apprehenden realmente na súa dimensión estritamente literaria, o mundo da filloxía e das editoriais négase a facer unha aposta clara e evidente pola edición de textos teatrais, máis alá das publicacións institucionais ou das dependentes de premios para textos dramáticos como o Álvaro Cunqueiro e o Rafael Dieste. Debido a isto, son moitos máis os textos dramáticos escritos en lingua galega que se estrean cada ano que os que se publican (e a isto engádeselle un outro problema que é o da grande parte de textos editados e non estreados, sobre todo pertencentes á xeración máis nova, na que me inclúo eu mesmo).

A falta de concreción do lugar que ocupa o teatro na nosa cultura afecta tamén á atención que recibe por parte dos programas de estudo, desde as ensinanzas básicas ata o ensino universitario. O teatro sempre é o xénero menor, que nas aulas recibe un tratamento minorizado respecto á hexemonía da poesía e da narrativa. Isto é debido, por unha parte, á incompetencia da meirande parte do profesorado para analizar un texto dramático (o que a súa vez vén derivado da escasa formación teatral e da pouca atención que se lle dá ao teatro no mundo cultural en xeral, ou sexa a pescadiña que se morde o rabo). Deste xeito, no ensino o teatro ten máis peso na súa dimensión escénica que na literaria e fica practicamente relegado aos festivais de fin de curso e, con sorte, ás actividades extraescolares.

Por se todo isto fose pouco, o teatro é ademais un xénero colectivo con tendencia a formular cuestións de interese para a propia comunidade. Unha arte cunha intrínseca vocación crítica de autorreflexión da sociedade en que nace, o que non facilita a súa asunción por determinados sectores. Nace en Grecia con función catárquica (traxedia) e crítica (comedia), e ten no diálogo, é dicir, o enfrontamento de ideas e o conflito, a súa esencia. Unha carga conflitiva e crítica que se mostra nunha recepción colectiva, ao convocar unha comunidade de individuos ante a exhibición duns feitos que lles incumben. Neste sentido, o propio Vidal Bolaño, citando a Lorca, fai súa a idea de que «o teatro que non atende á pulsación social, á pulsación histórica, ao drama do seu pobo e á xenuína cor da súa paisaxe e do seu espírito, a través do riso ou das bágoas, non ten dereito a se chamar teatro» (Vidal Bolaño 2013).

2. Antiacademicismo na obra de RVB

A lingua que utiliza RVB nos seus textos dramáticos supón unha asunción libre da normativa existente. O seu é un modelo de lingua cambiante e adaptado ao rexistro de cada

personaxe ou de cada ambientación. O profesor Francisco Fernández Rei realizou unha lectura no acto central da RAG dun estudo seu sobre a evolución da lingua nos textos bolañeses desde as primeiras obras de mediados dos setenta ata as últimas, xa entrado o novo século. Basicamente, podemos dicir que RVB profesa un grande respecto pola norma, mais que tamén é insubmiso á mesma por razóns expresivas e de decoro. Creo fundamental o feito de termos en conta o concepto de *obxectividade enunciativa* como característica principal do xénero da literatura dramática. Isto fai que o autor teña que facer falar a cada personaxe de xeitos diferentes, co seu particular idiolecto. A maneira de falar de cada personaxe define os mesmos no teatro con moita máis importancia ca na novela, por exemplo. Ademais, co paso do tempo, RVB foi practicando unha escrita cada vez máis apegada ao realismo, aínda que fose un realismo épico. Mentres que nos primeiros textos amosa un interese por marcar distancia co castelán adoptando o uso de hiperenxebrismos, se cadra seguindo o modelo de moitos dos escritores da época (Ferrín, Xosé Manuel Beiras), o realismo obrígaos a buscar unha sorte de naturalismo lingüístico en que non é raro atopar numerosas expresións ou frases feitas propias do castelán («ni dios», «ni la virgen») así como un grande número de castelanismos utilizados sempre cunha vontade expresiva ou caracterizadora.

É pois, un modelo de lingua que, sen ser contrario á norma, como podería ser unha actitude lusista, non ten ningún pudor en utilizar o castelán, de xeito diglósico, como reflexo da realidade social do país e dos personaxes que retrata.

3. O teatro político de RVB

Un terceiro factor que dificulta a difusión da obra e da figura de RVB en ámbitos da cultura galega máis canónica é o carácter meramente político do seu teatro. Xa na etapa de Teatro Antroido (1976-1985), RVB aposta pola creación dun Teatro Popular Galego de forte pegada crítica, apegado ás clases traballadoras e cunha estética propia. Baséase na teatralidade de certas manifestacións parateatrais da cultura popular e acaba por configurar unha estética moi próxima ao que poderían ser unha materialización escénica das ideas de Erwin Piscator sobre o teatro político.

Nesta etapa, previa á normativización, RVB bota man dun modelo de lingua popular, con abundante hiperenxebrismos.

Nunha segunda etapa, xa nos anos noventa do século pasado, coa compañía Teatro do Aquí (1992-2002), continúa dándolle importancia ao popular, mais agora xa non será o recurso á cultura tradicional, senón ás xentes que poboan as cidades do país,

concedéndolle un papel central ao cotiá, ao próximo e recoñecible e o tempo presente. Moitos dos seus textos amosan un interese por se enfrontar a temáticas actuais e reais (*Caprice*, *Rastros*). Coherentemente, a súa estética está predominada polo realismo, unha mirada sobre a realidade que no seu tempo non está ben considerada na literatura galega, onde abundan propostas intimistas, evasivas ou de recuperación da memoria histórica.

Tematicamente, a crítica tense parado no forte peso que teñen os personaxes marxinais na obra de RVB, sen ir máis alá na análise dese protagonismo. O certo é que en toda a obra dramática do compostelán predomina o que podemos denominar «temática da autoacusación». Dentro dese forte sentido crítico, Bolaño non se limita a denunciar as inxustizas senón que o seu proxecto literario se centra en sinalar a responsabilidade desas inxustizas. Sempre coa autorreferencialidade como marca autoral (son comúns as referencias ao mundo dos espectáculos parateatrais na época de Antroido e ao teatro galego en Teatro do Aquí), RVB case sempre acaba por acusar aos seus iguais dunha ou doutra forma. Así, en *Caprice de Dieux*, a crítica non se centra tanto na actitude do conselleiro como na traizón dos seus propios compañeiros da profesión teatral. En *Criaturas*, o argumento parte da premisa de que os monstros somos nós mesmos. En *Agasallo de sombras* e *As actas escuras*, acusa a dúas institucións encargadas de transmitir os feitos históricos (igreja, academia) de censurar a realidade e contala á súa maneira. Unha teima en deixar ben claras as consecuencias da complicidade e submisión ao poder que está presente desde *Laudamuco* ata *Rastros*.

4. O que non se fixo

a) A difusión arredor das letras galegas centrouse máis no esforzo por falar de teatro en xeral que por falar da obra dramática e da traxectoria profesional de RVB en concreto.

b) Absoluta falta de atención do mundo académico e literario: os libros que saíron foron os obrigados, moito máis didácticos ca exhaustivos e algúns deles con importantes erros. O mundo académico-literario non ten nin idea de teatro e ten vergonza de quedar en evidencia –Alonso Montero. Non estivo á altura do nivel literario da obra de RVB. Que pasaría, en cambio, se os seus textos fosen novelas? Sen dúbida estaríamos a falar dun dos narradores (e, por conseguinte, escritores) máis prestixiosos e (re)coñecidos do país.

c) A profesión teatral non amosou practicamente ningún interese en RVB (só o CDG, Antroido e Teatro do Aquí, Espello Cóncavo, Aulas de Teatro universitarias).

d) Non se aproveitou a coincidencia da efeméride con Rosalía (*Agasallo de sombras*, *Rosalía* de Pedrayo).

e) Non se fixo fincapé no discurso crítico que o levou a ser censurado en moitas ocasións (*Agasallo*, *Caprice*, *As actas escuras*, *Rastros*).

f) Ausencia de estudos filolóxicos sobre o modelo de lingua en RVB.

g) A maioría das veces falouse máis do teatro en si mesmo en xeral que da obra en concreto de RVB.

h) Total ausencia de proxectos musicais (só un acto no Conservatorio de Santiago), en contraste coa cantidade de discos que saíron arredor da obra de Rosalía de Castro.

i) Desidia absoluta no mundo do audiovisual (aínda que xa se viña de facer *Doentes* e a situación económica dificulta a creación de maneira máis decisiva ca no teatro).

k) A aposta do mercado editorial practicamente foi nula e por compromiso. Destaca o feito de que a obra completa saia nunha editorial pequena como Positivas, unha editorial coñecida por demostrar que asumir riscos ás veces SI vale a pena (caso de Lois Pereiro, Ronseltz, Xavier Queipo, Xelís de Toro).

l) A RAG reduce o congreso habitual de 3 días a unha xornada única, non se pon en contacto coa Asociación RVB nin con ningún vinculado ao propio autor homenaxeado.

RVB: «Aínda que a realidade sobrepasa con moito o máis cobizoso dos soños dos que nos antecederon, está aínda lonxe de satisfacer moitos dos nosos.»

Referencias bibliográficas

Vidal Bolaño, Roberto (2013): *Escritos teóricos* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).

Coa palabra na lingua

ZÉ PAREDES

Dramaturgo e actor

- É vostede unha persoa que escribe para outras persoas?
–Non, non son unha persoa que escriba para outras persoas
–Entón, para quen escribe?
–Escribo porque a linguaxe se me impón
–Como aos demais?
–Non como todos os demais: moitos entre os demais non producen linguaxe
–Esa obriga é un xeito de apareamento?
–Non, pode ser tan só un galanteo
–Preséntaselle como un acto amoroso?
–Como unha paixón, máis ben, como se ofrece un edificio, unha acción moral,
un padecemento, *unha dor*.
Chus Pato, *M-Talá*

Con estas palabras comezaba o espectáculo *Coa palabra na lingua*, primeira produción do proxecto TEATRO NU, iniciado por min e pola actriz Mónica Camaño e que naquela altura puidemos contar coa valiosa colaboración do músico Anxo Graña. Como proxecto fundacional da compañía queríamos con el declarar, a xeito de manifesto, o teatro que queríamos facer, no cal a palabra sería o centro mobilizador de toda a creación escénica, non por unha intención textocentrista, mais pola utilización da palabra como célula dun organismo dramatúrxico no cal o binomio palabra-acción se misturasen indistintamente. Para iso eliximos as palabras da poesía galega e portuguesa do século XX. Tamén isto pretendía ser un manifesto de intencións, cara á posíbel e mesmo creativa convivencia das dúas variantes do idioma. O feito de que o actor e a

actriz presentes no escenario fosen respectivamente, portugués eu, e galega Mónica Camaño, non interferiu na distribución actoral dos poemas, xa que ambos actores falaban sendas variantes. A pesar do bo resultado co público (estou convencido de que á xente lle gusta máis oír a poesía do que lela) foi un espectáculo de escasa distribución, feito que entre outras cousas se debe a que facíamos constar que era un espectáculo en portugués e en galego, asustando así a algúns programadores culturais protectores do seu público habituado a un só tipo de teatro.

Entre nós e as palabras há metal fundente
 entre nós e as palabras há hélices que andam
 e podem dar-nos morte, violar-nos, tirar
 do mais fundo de nós o mais útil segredo
 entre nós e as palabras há perfis ardentes
 espaços cheios de gente de costas
 altas flores venenosas portas por abrir
 e escadas e ponteiros e crianças sentadas
 à espera do seu tempo e do seu precipício

Ao longo da muralha que habitamos
 há palavras de vida há palavras de morte
 há palavras imensas, que esperam por nós
 e outras, frágeis, que deixaram de esperar
 há palavras acesas como barcos
 e há palavras homens, palavras que guardam
 o seu segredo e a sua posição
 (Mário de Cesariny)

Coa palabra na lingua foi só unha pequena gota no esforzo colectivo de moitos creadores dun lado e doutro do Miño de producir un espazo cultural común. Eu mesmo como creador teatral sitúome na Illa dos Namorados, alí ao pé de Vila Nova de Cerveira, no escenario do *Entremez famoso sobre a pesca no río Miño* de Gabriel Feixóo de Araúxo, entre ambas bandas do río. Síntome un actor portugués, director de escena sen nacionalidade e dramaturgo galego.

Crecín e formeime como actor no Teatro do Noroeste de Viana do Castelo, unha compañía de teatro de repertorio, que no ano anterior á miña chegada, xa levara a cabo a coprodución *Terra de Lobos* con Teatro de Ningures de Cangas do Morrazo, a partir dun relato de Xosé Luís Méndez Ferrín adaptado por António Torrado e dirixido por

José Martins. Unha compañía que organizaba o FESTEIXO, Festival de teatro do Eixo Atlántico, que levaba ao público vianense o mellor da produción teatral galega gravando firmemente na miña memoria espectáculos como *Commedia* de Ollomoltranvia, *Annus Horribilis* de Chévere, *Rastros* ou *Sen ir máis lonxe* de Teatro do Aquí. Recordo como ese teatro diferente se marcaba no público vianense, como cando un amigo de alí me preguntaba se fora ver a peza do *galego das caralladas*, referíndose a Roberto Vidal Bolaño e ao uso de palabras que para nós eran máis das tabernas que dos escenarios. Despois veu a *Estación Mahagony*, coprodución entre o Teatro do Noroeste de Viana do Castelo, o Teatro do Noroeste de Santiago de Compostela e o Centro Dramático Galego, unha adaptación de Alexandra Moreira da Silva da obra de Berthold Brecht, dirixida por Jorge Castro Guedes. E finalmente, *Mar Revolto* de Roberto Vidal Bolaño, nunha coprodución do FITEI (Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica) a Companhia de Teatro de Braga, o Teatro do Noroeste de Viana do Castelo e o Centro Dramático Galego. Polo medio quedaron outras colaboracións entre o CDG e a compañía vianense, como foron a dirección de *Las Galas del difunto* por José Martins naquel aciago proxecto do CDG denominado *Valle-Inclán 98*. A interpretación de José Martins no papel protagonista de *A burla do galo* de Roberto Vidal Bolaño. Ou a reposición por parte do CDG de espectáculos en galego, anteriormente producidos en portugués: foi o caso de *Estaba na casa e esperaba que a choiva viñese*, de Jean-Luc Lagarce con dirección de José Martins e *O colaborador* de Friederich Dürrenmatt con dirección de Manuel Guede.

Durante aproximadamente dez anos, o esforzo por constituír un espazo teatral común foi unha realidade ineludíbel. Mais teño que recoñecer que a permeabilidade sen prexuízos a formatos teatrais diferentes é maior do lado portugués que do lado galego.

En Portugal hai maior receptividade, maior inquietude polo noso teatro da que pode haber en España ou en Galicia cara ao teatro portugués. Eu son pesimista, pois creo que detrás desa menor receptividade está a cuestión nacional. Creo que media Galicia rexeita de feito esa aproximación e da media Galicia que defendería ese encontro, unha metade defenderíaa dunha maneira radicalmente diferente a como faría a outra metade (Conferencia de Roberto Vidal Bolaño durante o 1º Teatragal – Encontro de teatro de Galicia e o Norte de Portugal)

A lingua para os portugueses non é xeradora de tensión social e se o é atinxe só unha pequena camada da sociedade portuguesa. Como é o caso do último acordo ortográfico da lusofonía. O idioma existe e punto. Non hai que pensar como, cando, ou o por que do uso da lingua porque ela está, quéirase ou non. Parece demasiado fácil, mais é así, e eu só o cuestionei vivindo aquí, cando observei que utilizar a lingua implicaba unha decisión.

Na miña cidade natal, nun dos penedos que serven de base ao vello castelo de Guimarães, están colocadas dúas lápidas con cadansúa inscrición. Nunha delas podemos ler unha frase de Fernando Pessoa: *A minha pátria é a língua portuguesa*. Na outra lemos unha frase de Daniel R. Castelao: *A nosa lingua florece en Portugal*. Non recordo cando nin en que cerimonia conmemorativa foron alí colocadas mais durante anos observeinas sen realmente entender a relación que poderían ter ou mesmo quen era aquel Daniel Castelao.

A triste verdade é que durante todo o meu percorrido de ensino secundario, non recordo oír sequera unha referencia á existencia do galego, nin mesmo cando estudamos a literatura medieval. Daquela recordo a referencia á cantiga «*ondas do mar de Vigo*» como se fora escrita por un español e que mellor nos estaría D. Dinis con, «*Hai frores, hai frores de verde pinho/ sabedes novas de meu amigo?/ E hai Deus e hué*». Os cancioneiros eran estudados como se fosen os cancioneiros medievais da lingua portuguesa. Mesmo Gil Vicente, tiña escrito a súa obra en tres idiomas: o portugués, o castelán e o saegué. O galego non existía senón nunha especie de lingua arcaica á que chamaban Galaico-portugués.

No que respecta á historia tampouco puiden ver calquera relación coa Galiza. Tareixa nai do primeiro rei de Portugal foi durante anos máis unha española acosadora do noso glorioso reino.

Un imperdoábel secuestro das bases dunha extraordinaria cultura común. Como ten chovido moito desde que terminei o ensino secundario, espero que algo teña mudado, aínda que me pareza difícil.

Esta ignorancia é común á meirande parte dos portugueses. Á excepción dos raianos poucos son os que teñen coñecemento de que no noroeste do estado español se fala un idioma do mesmo tronco que o seu. Como é posíbel que ambos pobos non poidan ter acceso á TVG en territorio portugués e á RTP en territorio galego? A propósito disto a ILP Paz Andrade aprobada nesta lexislatura no parlamento galego, moito pode facer para romper as barreiras políticas que se impoñen á lingua.

Acostumo dicir, aínda que ás veces produce algún desconcerto, que coñezo mellor o meu idioma nai, o portugués, desde que falo galego. E acho que o mesmo podería pasar con calquera galego falante que coñeza o portugués.

O teatro é unha forma privilexiada de comunicar e aproximar as xentes, a miña experiencia dime que o público non se pregunta en que idioma se fai o teatro, senón se o

aborrece ou se o entretén. E a presenza das dúas variantes, e por que non dicilo de máis variantes da lingua, non pode ser máis que enriquecedor, sexa para o creador como para un universo de millóns de posíbeis espectadores. Mais para que este encontro se faga efectivo cómpre romper barreiras e que os pobos nos sintamos unidos polo idioma, un espazo lusófono real e en igualdade, non hai linguas maiores ou menores, nin sotaques mellores que outros. Só hai lingua que nos conforma como persoas cun xeito especial de falar do universo mundo. Palabras e *palavras* que forman o edificio do infinito labirinto da saudade.

E há palavras noturnas palavras gemidos
palavras que nos sobem ilegíveis à boca
palavras diamantes palavras nunca escritas
palavras impossíveis de escrever
por não termos connosco cordas de violinos
nem todo o sangue do mundo nem todo o amplexo do ar
e os braços dos amantes escrevem muito alto
muito além do azul onde oxidados morrem
palavras maternais só sombra só soluço
só espasmo só amor só solidão desfeita

Entre nós e as palavras, os emparedados
e entre nós e as palavras, o nosso dever de falar
(Mário de Cesariny)

Compostela, 22 de novembro de 2013

Hipopótamo e língua

QUICO CADAVAL

Dramaturgo, encenador e contador de histórias

Sempre estabeleci uma relação com Portugal e com a cultura portuguesa prazerosa e horizontal, sem traumas nem trabalhos, convencido como estava de que o nosso *friendly-speaking* (por utilizar um termo português em castiço) era suficiente para me comunicar satisfatoriamente em qualquer nível. Falando doutro modo, mais explícito, se o galego é português eu não tinha necessidade nenhuma de estudar. Foi logo que apanhei as primeiras surpresas e conheci um número indesejável de falsos amigos. Por exemplo, o termo «namorado» em português é uma palavra que está quase no território do legal, mais que do emocional. Expressa, como qualquer um sabe, um relacionamento e não uma paixão. Como estas encontrei muitas e gostei de me enganar e de aprender com as viagens à Figueira da Foz, à Nazaré, Lisboa, Beja, Faro, o Porto... quem me alcança?

Também os primos do Brasil e os concertos dos músicos de intervenção desafiaram constantemente a elasticidade do nosso elo linguístico.

Depois de estarmos convictos de que o galego e o português eram o mesmo, e que as diferenças, também as tínhamos no interior da Galiza quando experimentávamos que a palavra «pucho» não é o mesmo para um de Ribeira que para outro de Chantada, julgamos que assim poderíamos tratar também as numerosas diferenças no uso que encontrávamos entre o galego que padece dentro do estado espanhol e o seu dialeto irmão do além-Minho.

Quando começamos os intercâmbios com artistas portugueses o esforço e a boa vontade para nos entender pareciam contrariar o conceito de partida. É verdade que o teatro

tem um uso plástico da palavra que acrescenta sentido e enriquece texturas do discurso falado. Eu visitei os amigos de Viana, de Valongo e de Tondela e achei o público heroico com aquela vontade de perceber os galegos-irmãos. Uma atitude que nem sempre se encontra no público galego quando assiste a teatro português. Do lado galego parece que se proclama o compromisso do ato cultural e do lado português parece que o necessário entusiasmo lúdico da festa teatral existe e manifesta-se.

Eu vivi isto com a Companhia de Maria no FestEixo de Viana e com Ollomoltranvia na Maia, e falou-se de que se passou também com Chévere em Tondela. Mas a grande experiência foi apresentar um espetáculo de Mofa&Befa na M.I.T. de Valongo. Tratava-se daquele fundacional *Para sermos exatos*. Tínhamos muitas dúvidas sobre se conseguiríamos comunicação com o público. A peça era teatro-revista, gênero, como sabem, que utiliza a imediata realidade como matéria ou como apoio expressivo do que ele faz. As referências à política espanhola poderiam ser um obstáculo para a compreensão ou interesse por parte do público. O plano linguístico era também um problema. O registo era de realismo linguístico, e os atores reproduziam a fala meia dum falante público galego. Um registo carregado de soluções alheias ao padrão português e também à tradição galega. Difícil de transmitir, pois. O realismo linguístico da peça chega a uma tal fidelidade à realidade do país que tinha personagens que falavam diretamente em espanhol. Isto para nós representava um problema a mais. O público português tem uma familiaridade bastante acusada com a língua espanhola por o sucesso das Tvs espanholas no país. Muitas vezes percebem melhor, com grande dor para nós, o espanhol que o galego. No caso do nosso show o fato de serem as duas línguas misturadas podia acrescentar a dificuldade e levar-nos ao fracasso. Os nossos temores não tinham fundamento: o público adorou, enlouqueceu e, como dizemos cá no norte, reloucou. Na parte em que os atores malhavam num polo (de galinha) morto, a atriz (excelente atriz) Rute Costa batia com a cabeça contra a parede e dizia «Não acredito, não acredito!» enquanto ria. A peça, a obra, as ações, o sentido conseguiram passar. Atravessaram aquele mar de dificuldades.

Entre o público estava também Luís Bettencourt, o grande músico, artista e catalisador cultural da Ilha Terceira no Arquipélago dos Açores. Convidou a companhia para participar no festival «Semana e meia de teatro» na Praia da Vitória, na Terceira. E fomos alá, para a extrema Europa, experimentar se o nosso galego dava para nos comunicar com os mais singulares, insulares e sísmicos de todos os Portugais.

Os Açores é um topônimo que devemos à miopia ou aos desconhecimentos ornitológicos dum dos marinheiros descobridores. Na verdade o pássaro que é dono dos céus açorianos é o milhafre. São terras vulcânicas sempre húmidas pelas massas atlânticas

e regadas pelo cálido mar da *gulf-stream*. Foram povoadas por minhotos, algarvios e flamengos e a sua descoberta foi um segredo de estado durante anos. Também os meus amigos açorianos me pedem para eu não fazer publicidade porque, afirmam, já recebem todo o turismo que a ecologia das ilhas pode suportar. A visita é feliz para um galego ou brasileiro, ou qualquer lusófono sem preconceitos. Encontrar assim a tua língua pressa numas ilhas pequenas com mais de mil quilómetros de mar à volta para que a tua língua não possa fugir e se veja obrigada a te falar de olhos nos olhos. Os amigos lisboetas que me acompanharam na vigília que precedeu ao meu voo para a Terceira preveniam-me com o sotaque dos açorianos: «Aqueles gajos não se percebem nada, pá!» Eu falei que não percebia nada era aos lisboetas, e que, talvez, por alguma sorte de algoritmo fonético, a quem perceberia bem seria aos dos Açores. Não vou prolongar a intriga. Foi assim, percebia melhor aos terceirenses. Mas, talvez, tudo isto seja mental.

Chegamos à Terceira, a ilha que ficaria tristemente célebre pela péssima foto dos ruínas dirigentes. Mas tudo isto aconteceu antes do mítico retrato, que merecia uma análise de Walter Benjamin. (Sabem que na Espanha a foto publicada excluía a Durão Barroso, e em Portugal aparecia como quarteto da apocalipse?) A Terceira tem uma base da NATO desde o ano 43, antes de a NATO ser inventada. Os aviões de jacto som parte da paisagem e da música concreta da ilha e riscam o céu da baía antes de ir para o aeródromo que compartilham com a aviação civil. Essa base levou para Açores uma outra música: o *jazz*, o *buggy* e o *rock&roll* ouviram-se antes na Terceira que em qualquer outro lugar da Europa. Porque, embora alguns desconfiem que não é, o arquipélago é uma das formas mais comprimidas do que é ser europeu. Aquela música caiu nuns ouvidos privilegiados para as harmonias e muitas figuras saíram daquele fermento, das que é uma mostra brilhante a família Bettencourt.

O diretor do festival agasalhou-nos no aeroporto e fomos informados, com um leve orgulho, que o teatro, o lindíssimo teatro da Praia da Vitória, estava danado por um sismo, o que não permitia a prática cênica. Eles falavam em terramoto como falam os galegos em temporais, um mal que pertencia ao carácter como se fosse uma música própria ou uma tradição festiva. Nós dissemos, só por dizer bem, «Que pena!» e eles sorriram agradecendo, como dizendo «É! Mas nós não poderíamos viver sem sismos, é parte do DNA dos Açores».

Brincadeiras aparte, o problema estava resolvido. O modo em que o lograram parece impossível ou inacreditável, e é por isso que estou a contar esta estória, que parece que não tem nada a ver com o tema falado, mas tem muito a ver, como logo poderão comprovar.

O teatro necessitava um ano de obras, nem se podia pensar em apresentar nele, o festival não se podia suspender, todas as companhias vinham de avião e tinham os seus bilhetes, ir para o teatro da Angra do Heroísmo não dava jeito... os da Angra não acostumavam a emprestar nada. E aqui é quando acontece o prodigioso: Um circo estava de passagem pela ilha!!! Não vos parece extraordinário? É como começar um conto a dizer: «Havia uma vez, quando os vulcões falavam, uma ilha no meio do Atlântico pola que passou um circo.» Mais foi assim, o Grande Circo Mundial, se a minha memória não me engana, pertencente a uma família de circo italiana, os Mariani ou os Ricardi, que levava quase um século em Portugal. O circo levava, segundo um livro que me ofereceu nove anos depois Xosé Manoel Sarille, *A HISTORIA DO CIRCO EM PORTUGAL*, sem passar pela Terceira desde o ano 47, e teve que coincidir com a trupe de Mofa&Befa. «Casualidade chamam os tontos ao destino» como acostuma dizer Befaf.

A direção do Festival «Semana e meia de teatro» negociara com o Grande Circo Mundial, e lograra alugar a tenda para dar nela os espetáculos do festival. Os artistas e os animais partiram para o seguinte local, que acho que era a ilha do Faial, e na Terceira ficaram, a cuidar do negócio, o dono do circo e um dos palhaços. Lá chegamos e sentimos que estávamos a ser honrados para além dos nossos merecimentos coberto o nosso talento e ofício pela sideral cúpula do circo. Eu assisti com rara emoção na penumbra de duas tardes ao entendimento sem palavras entre Victor Mosqueira e o palhaço de Grande Circo Mundial, que harmonizavam os seus serrotes e faziam, talvez, a única música possível, com sentido, naquele absurdo aparente. A outra música era a dos aviões, quase parte do folclore da ilha, que naqueles dias era onnipresente. O Bloco dos países Democráticos, encabeçados pelos EEUU, estava de saco cheio com o governo sérvio e decidiram atacar Belgrado. Da sua parte, ante o alarme geral provocado nos EEUU pela notícia da guerra, o presidente Clinton prometeu que os pilotos dos B-54 que bombardeassem os sérvios poderiam deitar os seus filhos com um conto à noite e estariam de volta a tempo para levá-los à escolinha de manhã. Para isto era fundamental a base das Lages na ilha Terceira. Era o ponto de apoio para o sota à Europa. Os pilotos mudavam de avião ao lado do «nosso» circo a 600 metros. Cada cinco minutos um bombardeiro partia ou regressava da missão de atacar Belgrado. Nós ensaiávamos e por cima das nossas cabeças riscava o barulho inequívoco dos reatores, essa música que nos informava venho de deitar umas bombas ao pé do Danúbio. Fechadíssimos nessa casca de noz que é o palco cênico (a tenda do circo) sabíamos que se estava dando a batalha no universo. E não dependia de nós. A ficção julgava-se impossível, pedir aos espectadores que esquecessem a vida real para entrar na outra história que nós contávamos desde o palco não era possível: a História passava cada cinco minutos sobre as nossas cabeças. Eu apresentei o show interrompido pelo barulho e Mofa&Befa disparavam aos aviões com as suas armas

teatrais ou procuravam abrigo em cada ataque inimigo, muito mais real. O espetáculo durou 35 minutos mais e o teatro cumpriu a sua verdadeira missão, ampliar o limite da realidade e provocar uma percepção alterada nos espectadores que viram o mundo como não o viam antes de entrar na tenda protetora. As diferenças não foram obstáculo para a compreensão linguística e a comunhão teatral chegou a um ponto tão sublime que não pagamos um copo em toda a noite. As nossas línguas uniram-se às do público. Tudo bem.

Aquela modesta catarse era observada por Rui Mariani, o dono ou diretor do circo. Pediu para falar comigo e convidou a whisky velho. Queria contratar-nos para o Circo! Para a turnê pela Galiza. Na anterior tinham fracassado porque mudaram o nome de Circo Mundial para Circo da Galiza: ninguém vai ver um circo da sua terra, o circo tem de cheirar a exotismo e a bosta desconhecida. Ele concordou e explicou que me queria a mim, que me explicava tão bem, como chefe de pista, e a Mofa e a Befá como palhaços. Eu, como era o patrão, cobraria mais: ofereceu-me um cachê de dez contos por noite a mim e oito a cada um dos «meus» palhaços. Eu disse que estávamos acostumados a ordenados mais elevados e ele abriu os olhos com espanto, falou que dez contos estava muito bem pago, que o hipopótamo cobrava apenas doze. Não houve acordo e o meu orgulho mesquinho privou-me de partilhar pista de circo com o hipopótamo. Essa oportunidade perdida de ser um galego a voz dum circo português de inspiração italiana, e outros galegos os seus palhaços, deixar-nos-á para sempre com a dúvida de se são tão permeáveis as fronteiras artificiais da lusofonia como alguns desejamos e tentamos demonstrar na prática artística.

O que provocou aquela noite mágica, além do princípio do fim do ataque a Belgrado, desmoralizados os agressores pelas gargalhadas do público terceirense, foi o interesse da companhia teatral A Teia pela minha pessoa. Eles acreditaram que o resplendor do que acabavam de ver procedia do meu talento e inventiva e pediram-me para dirigir, encenar, inventar, como queiram dizer, uma peça com eles e elas. Um projeto liderado e providenciado por Luís Bettencourt que protagoniza outras aventuras artísticas nas ilhas e que foi também o autor da música original para a peça. No centro do projeto estava a grande atriz Judite Parreira, fundadora da Teia-Teatro Experimental. Eu aceitei entusiasmado ao ver que me entendiam quase tudo o que falava, que eu a eles também e que nos bares podias escrever o teu nome numa garrafa de vinho, depois de pagá-la, e convidar dela como se estivesses na tua casa. Eu propus dois projetos sempre adaptados à ilha, um inspirado na *Opera de três reais* de Brecht e Weill com acréscimos de Buarque ou *Jenofa Juncal* de Alfonso Sastre. Também entrou nas considerações essa velha obsessão minha que é per-versionar a peça de Selenite *A Ronda*.

A *Ópera*... provocou muito interesse, mas as exigências orquestrais fizeram-nos deixar para outra altura a sua montagem. Duas ou três ideias «açorianizantes» estimularam muito à equipa de trabalho. Pensamos situar a peça na emigração dos ilhéus para Boston e New Bedford, e uma trama protagonizada por uma concertina que leva para América um emigrado, queijos de São Jorge, pós brancos, baleeiros, chamarritas e, para tudo ficar bem açoriano, uma saia comprida e abafante que, quando a mulher foge dela, fica rígida com forma de vulcão.

A final, a peça escolhida foi a de Alfonso Sastre *Jenofa Juncal, la roja gitana del Monte Jaizkibel*, que com as pertinentes, ou impertinentes, mudanças converteu-se na *Cigana vermelha da Ilha Terceira*. Uma tragédia complexa com elementos humorísticos que combinavam todo tipo de texturas teatrais e que acabou sendo defendida por um elenco que, encabeçado por Judite, completava-se com Gonçalo Oliveira, Duarte Trindade e Eugénio Azevedo. Gonçalo era um ator procedente do continente, que estivera ligado à magnífica aventura do teatro de compromisso político português, os «abrilistas», que vinhera ter aos Açores para encontrar a verdadeira portugalidade. Gostava do texto e de transformá-lo com os seus poderosos ressonadores e tintava qualquer cena dum terrível estilo *grand-guignol* que tão bem fica no grotesco sastriano. Duarte era um humorista imitador, com estilo paródico e com a falsa inocência do *clown*. As suas vítimas eram bispos, políticos e americanos da base. Judite encarnava a Jenofa com o compromisso das divas da tragédia e a cumplicidade da atriz que domina o registo de comédia para quando quiser dar no alvo. O quarto, o parceiro protagonístico da Judite, era um ator popular, de profissão gadeiro, que muitas vezes tinha que abandonar um ensaio para assistir o parto duma vaca. Ele era uma estrela do teatro popular do entrudo terceirense. O que é isto? Foi a mais grande descoberta teatral e cultural que me propiciaram a minha atividade artística e a minha língua. Antes de passar a falar do entrudo da Terceira, quero só agradecer os atores e a atriz que me fizeram escutar o português como só se pode escutar num ensaio de teatro. Quando os atores celebram a sua luta entre o som e o sentido, que é a luta do teatro desde sempre, é quando podemos ouvir uma língua como quem vê um objecto tridimensional, observando-o devagar de todos os lados. Essa experiência proporcionaram-me Judite, Eugénio, Gonçalo e Duarte. E Luís. Obrigado. Também o Ramiro Botelho, o Bulcão, o Gica, o Simões, a Ção, a Maria e a Fátima Parreira grande, que foram os meus professores e professoras naquela aprendizagem do que a tua própria língua é.

Mas a grande descoberta foi o teatro do carnaval. O Carnaval chegou no meio dos ensaios e mudou o espetáculo que eu imaginara. Fora um mês de chuva, só escampava a meio-dia e meio para ir às compras e às oito e meia para ir ao ensaio. Todas as freguesias escrevem, ensaiam e produzem as suas obras. Todas som musicais e o público é exigente

e insubornável no aspecto musical. A tradição é fortíssima: açoriano é sinônimo de músico. As companhias percorrem a ilha e atuam até sete vezes por dia enquanto dura o Entrudo. Aceitam como pagamento comida e bebida. Depois voltam para a carrinha e vão para o seguinte salão de freguesia. Os controlos de trânsito desaparecem nesses dias. Têm dois gêneros: o bailinho de pandeiro, que é cômico-satírico, e a dança de espadas, que é patético-moral. Os assuntos são originais e escritos por uma mancheia de autores que não vivem da literatura, mas do comércio, da gadaria ou do táxi. Os emigrantes mandam dinheiro e preferem financiar danças de espadas e o público prefere ver bailinhos de pandeiro. Não é este o lugar nem eu a pessoa adequada para analisar as qualidades estéticas e cívicas deste fenômeno, mas afirmo como afirmei na entrevista do jornal *9 Ilhas* que «o Entrudo terceirense é o maior espetáculo do mundo». E não é uma piada nem uma *boutade*. Uma persistência das Festas Dionisiacas da antiga Grécia, a necessidade de combinar o cômico e o patético, a comunhão da comida e a bebida como supervivência do *potlach*, o compromisso dos espectadores, a continuidade do quotidiano e o teatro, quando as pessoas vão aos seus afazeres mascarados como na peça teatral, porque depois do trabalho há que continuar, uma ilha onde são quase tantos os espectadores como os atores, o reconhecimento dos temas e o zelo da ortodoxia entrudeira permitem-me confirmar tantos anos depois a minha arriscada parangona.

Depois do Entrudo voltamos ao trabalho, no salão terceirense que ainda cheirava a teatro. Que podia fazer eu depois da lição recebida? O público tinha, muitos sem sabê-lo, um grande conhecimento teatral, uma forte capacidade crítica. O Entrudo penetrou na tragédia complexa de Alfonso Sastre e as cenas passaram alternativamente do riso do bailinho de pandeiro à dor sem compaixão da dança de espadas. Lá apareceram os americanos da base, os bêbados do porto, o tradicional mau tempo no canal, as quadras satíricas, as lendas demoníacas importados do continente para os mistérios vulcânicos das ilhas e os assuntos patéticos da violência contra as mulheres, o abuso dos fortes e dos armados, a dor da doença psíquica e a confirmação de que estamos todos ilhados e que só nos une a palavra.

Na estreia estiveram o autor, Alfonso Sastre, e a sua esposa, a escritora, ativista e editora Eva Forest. Chegaram diretamente desde México e viveram o ato surpreendente que deve ser sempre uma estreia teatral, essa festa da palavra. Isto merece outro relato, mas deve ser feito noutro lugar.

Pontes de ligação teatral entre Portugal e Galiza*

HUGO TORRES

Actor e compositor

É curioso que me tenham chamado para substituir o José Rui Martins porque eu venho exatamente do mesmo sítio. Somos os dois da mesma terra, de Tondela, e formamo-nos os dois no mesmo grupo de teatro, o Trigo Limpo Teatro ACERT. O José Rui fundou o grupo de teatro, conjuntamente com a minha mãe, e eu acompanhei essa criação desse grupo de teatro desde que sou..., desde que nasci. E esse grupo está em Tondela, que é uma cidade nova, uma aldeia, que está perdida no meio das montanhas, num vale entre duas montanhas. Tem um grupo de teatro que chegou a ter uma atividade muito grande, e onde se criou um festival de teatro. A ele chega um dia um grupo de teatro com um espetáculo chamado *Annus horribilis*. O grupo chamava-se Chévere, tinha uma ópera e nós ficamos todos a olhar para eles com a cara de «eu não compreendo nada». Parecia que estavam a falar numa língua estranha, porque parecia português, parecia espanhol e começavam a cantar ópera também. E esse é o nosso primeiro contacto: o nosso primeiro contato com a língua galega foi os Chévere a cantar uma ópera em galego.

Todos fizemos à vez uma mesma pergunta: O que é que está aqui a acontecer? O que é isto? Que é esta gente? E de repente percebemos que, mais além da fronteira do Norte, havia um país chamado Galiza e que tinha uma atividade cultural com a qual nos sentimos muitíssimo identificados. E com esse grupo dos Chévere veio o nosso amigo Quico Cadaval, que, para além dos espetáculos, veio fazer os seus contos. Tenho

* Este texto é transcripción da intervención de Hugo Torres na mesa redonda «O teatro galego e as variantes internacionais da nosa lingua: vontades e experiencias», moderada por Carlos Caetano Biscainho, e que contou tamén coas intervencións de Quico Cadaval e Zé Paredes.

memória de estar no café-concerto e ver a apresentação, ver o Quico a contar enquanto bebíamos uma cerveja, no tempo exato em que bebíamos a cerveja contar a história dos prisioneiros da ilha de São Simão, se não me engano. Tivemos contacto com a Sicofónica de Conxo, um grupo de *rock and roll* dos anos noventa, um grupo famoso de aqui, da Galiza, e que estava composto por membros dos Chévere, com o Carlos Santiago e com o Fran Pérez. E as pontes começaram-se a criar; começaram-se a criar pontes de ligação entre estes dois povos. E o Carlos Santiago e o Fran Pérez foram as pessoas que mais ficaram em residência a trabalhar com o grupo de teatro.

O Carlos Santiago acabou por escrever duas obras de teatro para o Trigo Limpo: a primeira em 1999 chamada *Au Gaciar*, um espetáculo sobre o fim do mundo, e outro chamado *Abraço de ferro* (2002), um espetáculo mais pequeno conformado só com dois atores.

Ao mesmo tempo, Fran Pérez começou a escrever e a fazer bandas sonoras para a companhia de teatro e lá neste momento leva quase vinte anos a fazer as bandas sonoras dos espetáculos do Trigo Limpo. E participa todos os anos num evento social-cultural-sociológico chamado *A queima do Judas* onde há um espetáculo único no sábado de aleluia na Semana Santa, onde se faz o espetáculo com a comunidade, com duzentos atores. E o Fran Pérez faz sempre, todos os anos, música original para esse espetáculo. Este é um espetáculo feito ao ar livre normalmente com uma média de cinco mil espetadores. É um espetáculo único e o Fran todos os anos, sei que às vezes contrariando a sua agenda ocupada, vai e faz a banda sonora para esse espetáculo.

E esta acabou por ser a minha ligação com a Galiza. Por razões não propriamente culturais, acabei por vir viver aqui, não é? E pronto, são condições da vida, é o que acontece, e na altura falei com a Marta Pazos com quem «coincidentemente» coincidia todos os dias e perguntei-lhe se não seria uma boa altura de formarmos uma companhia de teatro, os dois, porque tanto ela como eu queríamos fazer alguma coisa juntos, e formamos esta companhia, formamos a companhia Voadora, com nós os dois e com o José Díaz.

A companhia, ao princípio, chamava-se companhia galaico-portuguesa, só pela simples razão de que eu era português e ela era galega; não era por mais nada que isso. Nunca tivemos nenhuma pretensão de fazer uma afirmação nem linguística, nem política, nem absolutamente nada. Pela mesma razão que diz o José Paredes, porque realmente para mim, nunca pensei em que língua estava a falar. Para mim a língua foi só uma maneira de que as pessoas me compreendessem e não um manifesto político como às vezes..., pronto, cheguei aqui percebi que a língua podia ser um manifesto político e uma opção política. Nunca pensei nisto, nunca houve o momento para pensar nisto, nem

nunca assim foi posta essa questão, então pensamos o nome e o de galaico-portuguesa foi um pouco por isso. E começamos a fazer as nossas produções, mas sempre tendo em conta a nossa própria experiência, buscando os *partners* e os companheiros que tínhamos cada um do seu lado. E então o primeiro foi um espetáculo que se chamava *Periferia*, sobre o fracasso. Chamamos quatro autores para escrever o texto: da Galiza, o Carlos Santiago e o Manolo Cortés, e de Portugal, a Marta Freitas e o Jacinto Lucas Pires. E pedimos a eles que escrevessem sobre o fracasso –não em conjunto, cada um por separado–, um espetáculo sobre o fracasso. E acabou por ser um espetáculo multilingue, não porque queríamos fazer um espetáculo multilingue mas porque não nos deu para traduzir os textos. Foi basicamente isso: na altura não nos deu para traduzir os textos.

Mas também percebemos que podia ser uma maneira interessante de trabalhar. Uma maneira interessante de trabalhar é usar a língua como uma ferramenta criativa, mais nada que isso. E começamos a trabalhar sempre assim e percebemos que o nosso trabalho, relativamente à língua portuguesa, centra-se muito mais na questão dos criadores e menos na questão da própria língua. Então procuramos as parcerias entre as pessoas de um lado e do outro e deixamos que a língua que seja mais útil para o momento seja a língua com que falamos. Em termos de língua, sempre muito prático: se estamos em Portugal falamos em português; se estamos na Galiza, falamos em galego. Um pouco assim, não temos propriamente uma intenção ideológica. E então todo o nosso trabalho se faz em residências dum lado e do outro do país, e essas pontes que criamos entre Portugal e a Galiza são residências artísticas, são pontes artísticas. A língua é um pouco secundária para nós nesse sentido. Então fizemos o *Periferia*, que foi feita em residência em Portugal, em Tondela; e o *Super-8*, que também foi feito em residência, em Tondela também.

E depois apareceu-nos a oportunidade de fazer um espetáculo, uma co-produção com Guimarães Capital Europeia da Cultura 2012. Perguntaram-nos se queríamos fazer um espetáculo sobre o Gil Vicente, e nós dissemos que sim obviamente e fizemos um espetáculo a partir do personagem do parvo do *Auto da barca do inferno* chamado *Joane*. Quisemos fazer esse espetáculo só sobre este personagem. É um personagem que tem, penso, uma página de texto como muito, mas quisemos fazer um espetáculo que fosse como um *spin-off*: retirar um personagem duma obra e fazer um espetáculo só sobre ele. E acabamos por trabalhar com adolescentes, com estudantes de uma escola de teatro de Portugal, e fizemos um espetáculo sobre a estupidez –que me parece muito interessante, falar sobre a estupidez com adolescentes–, onde falamos da ponte, uma vez mais, da ponte entre a adolescência e a idade adulta.

As propostas de trabalho acabam por ser coincidências. Para nós, as pontes entre Portugal e Galiza acabam por ser coincidências. E acabou por nos aparecer uma proposta para fazer um espetáculo –que estamos a fazer a estreia o dia 7– agora chamado *Projeto Llul. The Future Is Unwritten*, sobre *O livro do gentio e dos três sábios* de Ramon Llul. Houve uma companhia portuguesa, Propositário Azul, que nos perguntou se nós queríamos fazer uma produção sobre este texto. E nós fizemos este espetáculo em co-produção com a companhia Propositário Azul, com a companhia Voadora e com a companhia TeatrodCerca de Barcelona. Este espetáculo tem a característica de ser um espetáculo plurilingue porque é um espetáculo falado em português, em castelhano e em catalão –porque o espetáculo vai ser feito em Barcelona e a sua carreira vai ser feita basicamente em Catalunha. E relativamente ao nosso investimento de relações entre os vários países, neste momento o mais presente é esse. Em dezembro, também, vamos trabalhar como os alunos da ESMAE do Porto e vamos fazer *O Rinoceronte* de Ionesco. Vamos trabalhar com eles durante dois meses.

Mas há uma coisa que nos caracteriza muito: nós realmente não fazemos reflexão absolutamente nenhuma sobre por que é que fazemos o nosso trabalho, por que é que estamos aqui e por onde é que queremos ir. Não tenho a mínima reflexão sobre isso. Temos um sentido muito prático: eu trabalho aqui, faço isto e quero trabalhar com estas pessoas e sei onde é que estão as pessoas com que eu quero trabalhar. As pessoas estão ali, e então vou ali e trabalho com elas. A língua para mim é uma ferramenta mais para potenciar as nossas pontes artísticas, que eu acho o mais importante. Nem muito menos estou com isto a desprezar a língua, nem muito menos, mas não tenho qualquer tipo de reflexão deontica sobre a questão da língua e a utilização da língua.

Há uma coisa que sim que observo: nós fazemos um intercâmbio de criadores e não fazemos intercâmbio da língua. Isso para mim acaba por ser a nossa forma de ser, o nosso latejo, como se diz no espetáculo. Não sei se é propriamente isto o que queriam ouvir ou não, mas acaba por ser a forma como nós criamos e como nos comunicamos perante o nosso trabalho.

E pronto, acho que é isso basicamente.

Treball sociolingüístic a través del teatre

MAGDALENA SERRA CAPÓ

Profesora e dinamizadora da lingua

Introducció

Fomentar l'ús del català / del gallec, o de qualsevol llengua minoritària i minoritzada és tot un repte. Tots sabem que la simple presència d'aquestes llengües dins el sistema educatiu, no assegura, no garanteix, que el català/ el gallec siguin la llengua habitual entre els joves. Per això, de vegades, cal cercar iniciatives per dinamitzar-los lingüísticament. És importantíssim implicar-los (i quant més prest millor) dins la cadena lingüística perquè en les seves mans hi ha el nostre futur i també el futur de la llengua. La població juvenil està en plena etapa de construcció de la identitat personal. Els hàbits lingüístics que adquireixen de joves poden condicionar el seu comportament lingüístic d'adults. Tots ho sabem: són una peça clau, en el procés de canvi lingüístic de la comunitat a què pertanyen.

L'escola és el lloc, l'àmbit prioritari, de la planificació de canvi lingüístic impulsat pels polítics. Tal com diu el professor Joan Melià (ex-director general de Política Lingüística en època del primer pacte d'esquerres a la comunitat balear), tant si es vol engegar un procés de substitució lingüística, com si el que es vol és la normalització lingüística, és imprescindible fer-ne una planificació (Melià 2009). I els governs ho saben. Les Lleis de normalització lingüística de Catalunya, el País Valencià i les Illes Balears hi dediquen uns quants capítols.

Certament, els coneixements de la llengua minoritzada (la catalana en el nostre cas, a les Illes) s'han incrementat de manera considerable les darreres dècades. Sobretot entre els joves, entre els quals es pot veure una clara progressió en la millora en les capacitats acadèmiques (parlar, llegir, escriure i entendre). Fins i tot, és un fet constatable que va

augmentant any rere any l'ús acadèmic que en fan (cada vegada hi ha més joves que fan els exàmens, les proves i els treballs en català)... però tot això, dins les escoles. Però –sobretot entre els joves urbanites– aquest ús no es tradueix en l'ús interpersonal de la llengua catalana fora de les aules. De fet, les darreres enquestes d'ús posen de manifest que la llengua catalana –minoritària i minoritzada a les Illes Balears– té una presència cada cop més reduïda entre el sector juvenil illenc.

Aquest és el gran repte: aconseguir que els nostres joves usin la llengua minoritària (català, gallec...) fora de les aules.

La pressió social que hi exerceix el castellà (la llengua majoritària, majoritzada i la que gaudeix de prestigi social) hi és ben latent, fins i tot en el pati d'escoles emblemàtiques on s'aplica la immersió en català. Posaré un exemple. A l'Escola Mata de Jonc de Palma de Mallorca, una de les escoles emblemàtiques i pioneres a fer immersió lingüística en català, cosa que vol dir que tot es fa en la llengua minoritària (llibres, currículums, explicacions, circulars..), en temps dels esplais, als patis, la llengua que s'hi escolta entre els joves de manera espontània és el castellà.

A les Illes Balears ens trobam, fent les excepcions que calguin, amb un sector de població jove (catalanoparlant per via familiar) que des de la seva incorporació a l'escola està en contacte amb les dues llengües cooficials, tant dins com fora de l'escola, de manera que és fàcil que les percebin a totes dues com a pròpies.

Els joves provinents de famílies castellanoparlants, tenen un contacte més irregular amb el català (sovint només dins l'escola) però tot i que són capaços d'expressar-se en castellà (amb la família) i en català (amb els amics a l'escola), si el context social no els ho requereix, no empenen el català. Podem afirmar amb rotunditat que el model lingüístic d'immersió en català, aplicat a les illes per consens durant les darreres dècades, ha fet possible que joves que pel seu context social i familiar mai no haguessin après el català, puguin expressar-s'hi. Si no l'usen no és perquè no puguin fer-ho sinó perquè la societat no els ho demana. Qualsevol jove que hagi cursat estudis de primària i secundària a les Illes, (independentment de quina sigui la seva llengua familiar) ha adquirit les habilitats lingüístiques necessàries per expressar-se en català, amb més o manco correcció.

La socialització dels joves sovint es reparteix entre les dues llengües oficials (català i castellà) en el cas dels qui pertanyen a famílies catalanoparlants i s'inclina a favor del castellà en els altres casos. Si no usa català és perquè la societat no l'hi requereix. Tenim la joventut mallorquina que potencialment pot parlar català però no ho fa. Parafrasejant

Aristòtil, el filòsof, *en potència podrien usar-lo però en acte no ho fan*. Si el context social no els ho requereix, no entren la llengua catalana. Saber la llengua minoritària els és útil, però no necessària per viure.

Aquest curs 2013-14, fa vint-i-vuit anys que faig classe com a professora de Llengua i Literatura Catalanes a l'ensenyament secundari públic de Mallorca. I en fa més de vint-i-cinc que vaig sentir la necessitat d'organitzar activitats perquè els meus alumnes veiessin que el català no només era una assignatura. Calia evitar l'assignaturització de la matèria. No volia tenir alumnes catalanoescriptors d'una llengua *morta*. Volia fer-los veure que en català, s'hi podia viure, que s'hi podia escoltar música, que s'hi podien veure pel·lícules, llegir llibres, veure obres de teatre, mirar la televisió... Per incentivar l'ús del català entre els meus alumnes fora de les aules vaig començar a organitzar activitats, sortides, recitals... vaig posar fil a l'agulla i amb aquest objectiu em vaig engrescar llavors, i continuu fent-ho amb allò que ara en diuen «organització d'activitats de dinamització lingüística entre els joves».

Aquesta necessitat d'incidir en activitats extra acadèmiques i superar els límits de l'assignaturització, NO va ser només una necessitat meua sinó que era compartida amb més ensenyants de diferents matèries. Vàrem decidir treballar junts, coordinar-nos i així rendibilitzar la feina. En aquell moment, l'Obra Cultural Balear feia de centre aglutinador. De la mà de Joan Melià, Joan Gelabert i d'altres i la col·laboració imprescindible, desinteressada i altruista del professorat que acompanya els joves, sorgeixen les primeres iniciatives com:

1. Trobades d'Escoles Mallorquines, jornades d'intercanvi d'activitats entre escoles que fan ensenyament en català a l'illa.
2. Participació a l'intercanvi d'estudiants conegut com «El país a l'escola». Cada edició comptava amb la participació regular de més d'un centenar d'estudiants mallorquins.
3. *Encontre d'estudiants a Reus* (que comptà amb la participació de més de 300 joves mallorquins).
4. *Encontre d'estudiants a Calvià* (600 estudiants).
5. Organització del *Congrés de Cultura Catalana*.

L'excel·lent acollida d'aquestes activitats ens va fer veure la necessitat de continuar dins aquesta línia.

Característiques comunes de les activitats dinamitzadores

Des de finals dels anys 80 i fins a l'actualitat s'han duit a terme moltes activitats de dinamització lingüística entre els joves de les illes, especialment a Mallorca. Aquestes iniciatives tenen unes característiques comunes:

- Són iniciatives que parteixen de propostes del professorat que dedica part del seu temps lliure a organitzar-les, gestionar-les i difondre-les i... de manera voluntarista.
- En tots els casos es demanava el suport institucional (Conselleria d'Educació del Govern, Consell de Mallorca, Ajuntaments...) perquè hi col·laborassin econòmicament o cedint els espais, els materials o les infraestructures. Aquesta col·laboració ha estat sempre possible (tant amb els governs de dreta com els governs d'esquerra). Aquest ajut, però, s'ha vist retallat de manera fulminant en aquesta última legislatura del govern balear presidit per José Ramón Bauzá.
- Participació oberta al major nombre de centres. Hi ha hagut edicions de l'*Encontre de Teatre* a les quals han arribat a participar més de 40 centres de les Balears.
- Es caracteritzen per ser iniciatives de caràcter innovador, lúdic i d'interrelació amb els joves.
- S'hi ha facilitat el contacte amb persones d'altres indrets del domini lingüístic. De fet, en alguna edició de l'*Encontre de teatre en català* hi ha hagut representants de Catalunya, del País Valencià i de la resta de les Illes (Menorca i Eivissa).
- Els regals, els premis i els obsequis que s'hi han distribuït han servit per difondre l'oferta cultural feta en la llengua minoritària entre els joves (entrades per a concerts, cinema, teatre, beques per assistir a activitats de dinamització lingüística –Prada, Universitat Catalana d'Estiu). Així, es mataven dos ocells d'un tret: Se'n feia publicitat i s'hi fomentava l'assistència.
- També, sempre que ha estat possible, s'han donat altres premis (productes d'excursionisme, jocs...) que estaven relacionats amb patrocinadors o empreses que empen el català com a mitjà de promoció (en la retolació, les factures, els albarans...).

Noves iniciatives

El curs 1988-89, en Joan Melià feia feina al CEP (Centre de Professors) de Palma i va convocar un grup de professors de secundària per pensar noves iniciatives de foment de la llengua catalana dins aquest àmbit. D'aquella reunió, nasqueren:

1. El concurs, primer radiofònic i anys més tard televisiu, Banc de dades, en què s'enfrontaven alumnes de secundària de centres educatius diferents. Havien de respondre preguntes d'actualitat cultural, política i esportiva, d'habilitat, d'alguna lectura i havien de fer algun tipus de prova d'habilitat manual. Es tractava d'implicar el màxim de departaments perquè el concurs fos seguit pel màxim de públic.
2. El gairebé mític I Concert de rock en català, que va fer que tres grups emblemàtics del panorama musical català de llavors *Els pets*, *Sau* i *Sopa de Cabra* actuassin per primera –i única?– vegada tots junts a Mallorca, davant un públic adolescent, els nostres alumnes.
3. L'Scrabble als instituts. S'organitzen partides d'Scrabble als centres educatius amb la col·laboració de joves universitaris.
4. Els Jocs de llengua, en què participaven alumnes provinents de tots els instituts de Mallorca i havien de superar proves ortogràfiques de diferent dificultat.
5. L'Encontre de Teatre. Unes jornades pensades, en principi, perquè els alumnes i els professors que feien teatre als centres de secundària coincidissin i es fessin d'espectadors mutus. Precisament, la falta de circuit és un dels problemes que presenten els muntatges escolars. Així, a part de la funció prevista per a final de curs, es rendibilitzaria un poc més la feina del muntatge, fent alguna funció «extra» a l'encontre.

En aquells moments jo ja havia fet algunes petites incursions en el món del teatre escolar. Quan ens vam reunir al CEP ja havia format un grup de teatre extraescolar al meu centre (llavors, I.B Mixt núm. 7, l'actual l'IES Madina Mayurqa). I ho havia fet perquè els joves hi practicassin el català. I això va ser tot un descobriment perquè va funcionar i ho va fer perquè els integrants del grup (fins i tot els d'origen castellanoparlant) socialitzaven amb mi i entre ells en català. I s'ho passaven bé. Seré més exacta: ens ho passàvem MOLT bé. Era la primera llavoreta que semblava. Evidentment, en català també estava escrita l'obra que els vaig proposar de representar (*Aigües Encantades*, una obra clàssica catalana escrita per un autor clàssic també català) i en català tota la paperassa que generàvem (programa de mà, cartells, avisos, circulars, propaganda...). Funcionava: joves de famílies castellanoparlants, vehiculaven dins el grup en català! Al

principi, els costava una mica i de vegades, tenien mancances lèxiques i les interferències amb el castellà eren evidents però a poc a poc, a mesura que el grup es consolidava, les mancances i les diferències es diluïen. Es convertia així el català en llengua no només útil, sinó necessària per vehicular dins la companyia. Els membres del grup de teatre es convertien en referents de llengua. I això es feia extensiu pels passadissos. El meu objectiu estava sobradament aconseguit. És cert que era un grup reduït, però funcionava.

Per això, quan ens vàrem proposar –en Joan Melià, na Francesca Company, na Margalida Palou i jo mateixa– reunir durant dos dies, en un lloc adequat, uns quants centres que fessin teatre, per tal de representar les obres respectives i intercanviar experiències, m’hi vaig engrescar i molt. A un lloc emblemàtic de Mallorca, al monestir de Lluc (l’abril de 1990), va néixer l’*Encontre de Teatre en Català a l’ensenyament secundari*. Sempre dic que aquella primera edició va ser «màgica», perquè s’hi va crear un clima de complicitat i de germanor entre profes i alumnes, de «bon rollo», si em permeteu l’expressió, que va fer que any rere any volguéssim tornar a repetir l’experiència. De fet, va ser el grup Xicarandana, que llavors ja feia un tipus de teatre innovador dins l’àmbit escolar sota la direcció de Joan Lacomba, que ens va servir de model teatral a seguir, sobretot per als que ens movíem més per interessos lingüístics que no estrictament teatrals. Ens record a tots asseguts en cercle, al terra, parlant amigablement comentant l’espectacle que havíem vist. Hi representaren algunes escenes dels *Exercicis d’estil* de Queneau. I aquest llibre, per a mi, va ser tot un descobriment perquè em va obrir un ventall de possibilitats de creació enormes.

Així, d’una manera tan senzilla i sense gaires pretensions, va sorgir la llavor que vint-i-quatre anys després, s’ha convertit en un arbre ben esponerós, i que es traduirà aquest curs en la realització de la 24na edició de l’Encontre de Teatre.

Neix l’associació Trenta-1

L’organització voluntària del professorat que hi participava feia el miracle cada any, fins que decidírem crear una mínima estructura organitzativa i creàrem l’Associació Trenta-1, a recer una altra vegada de l’Obra Cultural Balear, per poder gestionar millor la despesa econòmica.

L’associació Trenta-1 –que deu el nom al fet que el rei En Jaume I va entrar a l’actual Ciutat de Palma, a la Madina Mayurqa, un 31 de desembre de 1229, fet que suposà la implantació del català a les Illes– neix amb uns objectius, que són el denominador comú de totes les activitats trenta-1nes:

- Contribuir de manera decidida a la normalització lingüística i fomentar d’una manera lúdica, amena i educativa, el coneixement i l’ús de la llengua catalana entre l’alumnat de l’ensenyament secundari de les illes.
- Familiaritzar els joves amb el món del teatre i de les noves tecnologies.
- Presentar-los les possibilitats que existeixen en el món audiovisuals i en el món teatral a nivell laboral, formatiu o d’oci.
- Estimular la creativitat tant de professorat com d’alumnat.
- Facilitar contactes entre joves per poder emprendre projectes audiovisuals i/o teatrals futurs.
- Estimular alumnes i motivar professors a elaborar treballs per poder presentar durant la trobada o a futures edicions.
- Afavorir el contacte entre estudiants i professorat que fan activitats relacionades amb el món dels audiovisuals i del teatre als centres de secundària, provinents de diferents pobles de les illes.
- Millorar les tècniques de realització a partir del confrontament d’experiències i de l’assistència a tallers de formació.
- Organitzar tallers per treballar-hi diferents aspectes que difícilment es poden incloure dins els currículums acadèmics i que complementen la formació que reben o s’imparteixen dins les aules.
- Facilitar als estudiants i als professors contactes i informació sobre aquest món: cursets, mostres, monitors, professors, actuacions, experiències professionals, estudis, etc.

I per què hem seguit amb el projecte de fer teatre dins els instituts?

Doncs perquè la feina feta, a poc a poc, ha començat a donar fruits.

Perquè encara avui, lluny d’haver-se arribat a la plena normalització de la llengua catalana, tot i que han passat gairebé 30 anys, continua essent un desafiament d’aconseguir que el grup de teatre vehiculi en català i que es mogui en un microambient catalanoparlant.

Condicions

Pens que les condicions que s'han de donar perquè realment la llengua minoritària sigui adoptada dins el grup, es mouen dins aquests paràmetres:

– És imprescindible que el nombre de membres catalanoparlants sigui superior a la dels castellanoparlants.

– L'ensenyant, que actua com a coordinador del grup, ha de ser un clar referent de la llengua minoritzada. És imprescindible una ferma actitud de lleialtat lingüística. Cada membre del grup ha d'associar el professor amb una llengua, i si això queda clar, l'alumne s'esforçarà a expressar-s'hi. Si aconseguim la fidelitat lingüística d'alguns altres catalanoparlants del grup, la tasca serà més fàcil i els resultats s'obtenen més ràpidament.

– Tolerància zero amb les burles o ridiculitzacions per qüestió d'accent, de fonètica, de sexe, de raça... Aquestes actituds han de ser tallades d'arrel i s'ha de valorar, verbalitzar-ho si cal, l'esforç lingüístic del jove que fa l'esforç de parlar en una llengua que no és la seva materna, i que vol normalitzar-se.

Les noves tecnologies

Pens que si el docent-director-monitor té una bona predisposició a introduir les noves tecnologies com a vehicle de comunicació entre el grup, hi té molt guanyat. I se'ls guanyarà més fàcilment per a «la causa lingüística», si em permeteu que ho digui així. La gent de la meva generació som analògics, però les noves generacions ja són digitals. Les noves tecnologies poden ajudar-nos, també, a crear vincles més estrets entre el grup. En certs grups, es pot arribar a tenir una complicitat extraordinària. Vegem alguns exemples:

1. Tothom té TELÈFON MÒBIL. Creem un grup de WhatsApp intern entre els membres del grup de teatre. Uneix. Ens permet estar permanentment comunicats i ens facilita enormement la comunicació i els canvis de darrera hora. Un missatge instantani pot substituir moltes circulars i estalviar molt de temps i molt de paper.

2. La majoria té compte de TWITTER. Doncs emprem aquesta plataforma per anunciar, per promocionar, per publicitar, per comentar, per criticar, per aclarir, per animar... el que sigui necessari sobre el grup o el muntatge. Creem un *hashtag* sobre el muntatge

o activitat que us interessi. Convidau els actors i el públic jove perquè hi digui la seva i hi pengin algun tuit.

3. Teniu FACEBOOK? Facem la pàgina del grup, on pengem les activitats que anem fent o creem un «evento», que és el seu llenguatge per publicitar les seves mogudes.

4. Feis un BLOG sobre les activitats. És un espai obert en què tothom pot tenir coneixement d'allò en què estam treballant.

5. Fins i tot, plantejau-vos la possibilitat d'incloure algun muntatge audiovisual dins de l'obra que prepareu: l'enregistrament, l'edició i el muntatge formen part d'allò que fan sovint per plaer.

6. No oblideu les immenses possibilitats que té la plataforma de difusió de YOUTUBE. Penjau-hi els enregistraments o convidau que ho facin ells mateixos. No patiu. Els alumnes s'encarregaran de fer la resta, de difondre'ls.

7. LIPDUB. Us veieu amb coratge de preparar-ne un? Endavant!. Que us ajudin a editar la feina i a fer la difusió. Els encanta i els motiva. I, per descomptat, empra-hi música en la llengua minoritzada (català o gallec, en el vostre cas).

Tècniques

Algunes tècniques que a mi m'han funcionat per aconseguir el meu propòsit són les que diré a continuació:

1. La creació col·lectiva. Al llarg de la meua trajectòria professional, m'he especialitzat, sense proposar-m'ho a priori, a preparar espectacles de creació col·lectiva amb els alumnes. Hi crec molt. Requereix molta implicació personal però val molt la pena. Els resultats depenen del grau d'implicació dels alumnes. Però com que hi crec, es veu que els sé convèncer. De fet, els resulta més atractiu representar allò que ells mateixos han escrit, que el que ha escrit algun escriptor més o manco reconegut.

Metodologia

Supòs que hi ha moltes maneres de treballar la creació col·lectiva. Així és com acostum a treballar-la jo. Durant el primer trimestre treballam la cohesió, la confiança, la feina en grup. Quan conec les característiques de l'alumnat i si pens que és un grup amb què

es pot fer feina, els deman si volen preparar algun muntatge. Normalment, la resposta és positiva, supòs que perquè els dec transmetre el meu entusiasme i sé engrescar-los. No ho sé. Triam el tipus d'obra, tal vegada en llegim alguna perquè hi diguin la seva. Prefereixen una obra de text? moderna? antiga? clàssica? o prefereixen treballar en una creació col·lectiva? Si opten per aquesta darrera opció... cal cercar la història...

El que pròpiament és el procés creatiu –perdonau que m'autociti– el podem estructurar en 4 fases diferents:

Fase 1: La creació

Fase 2: La triadella

Fase 3. El poliment

Fase 4. La versió definitiva

Fase 1: la creació

Cal cercar la història... A partir d'aquests moments es posa en marxa la imaginació i el procés creatiu dels nostres alumnes. Se'ls dona un temps prudencial perquè pensin alguna cosa i que vagin sortint a l'improvisat escenari. Se'ls pot suggerir, per exemple, que surtin a fer la seva proposta d'un en un, primer, llavors, per parelles, llavors de tres en tres, que hi actuïn sense paraules, que hi incorporin veus, sons, renous... La condició imprescindible és que hi ha d'haver un principi, un conflicte i un final en totes les situacions.

Es poden crear noves situacions incorporant noves consignes. Convé que es designi algun alumne responsable perquè faci les funcions d'ajudant de direcció. En el meu cas, m'és de gran ajuda perquè solem fer conjuntament la tasca de prendre nota del esquetxos, dels continguts i dels personatges o dels actors que actuaven en cada proposta.

Aquesta fase pot durar el temps que es consideri oportú. Aproximadament, unes 9 o 10 sessions. Si per representar l'escena necessiten algun tipus de material, és convenient que el portin prèviament de casa seva o que, almanco, el duguin preparat amb antelació. I ja som al final del primer trimestre.

Fase 2: La triadella

És l'hora de la triadella. No totes les improvisacions fetes pels alumnes es poden incloure dins l'obra, evidentment. Pensen text, situació, diàlegs i ho preparen. Presenten davant el gran grup la seva proposta. S'escolten les crítiques constructives i s'incorporen a

la versió proposada. Tot i que pot fer-ho el professor, és ben interessant que siguin els mateixos alumnes els que en facin la selecció i que justifiquin per què la triarien o per què la descartarien. S'ha d'intentar que les crítiques siguin constructives i respectuoses. El professor convé que intenti suavitzar alguns comentaris que, potser, algun malintencionat deixarà caure. L'ajudant de direcció és l'encarregat de prendre nota de totes les escenes que es van seleccionant i d'eliminar de la llista les que es van descartant.

Fase 3: El poliment

Una vegada seleccionats els esquetxos que els alumnes han preferit, es tracta d'agafar-los un per un i plantejar entre tots què hi poden fer per millorar-lo, perquè tenguí més força, perquè arribi més al públic.

Si els alumnes responen, aquesta fase és molt interessant per anar formant un grup apinyat, gràcies a l'intercanvi d'idees i al diàleg que s'estableix entre ells.

El professor ha de procurar actuar de moderador i intentar resoldre els problemes que s'hi plantegen.

Perquè sigui operatiu convé perfilar al màxim, en aquests moments i entre tots, les característiques de l'esquetx. Com són els personatges? Qui és qui? Quina és la seva història? Com han d'anar vestits? Com han de mimar els seus personatges? Com s'han de moure? És de dia? És de nit? Quina és l'època?

Convé treballar especialment les entrades i les sortides de cada escena i, recordar-los la necessitat que es vegi clarament quin és el conflicte o la situació proposada perquè sovint, quan és l'alumne qui suggereix, queden força diluïdes.

Fase 4: Versions definitives

En aquest punt cal que tothom treballi els esquetxos o la història perquè és l'hora de posar en pràctica els comentaris i els suggeriments fets entre tots. Es tracta de repartir els alumnes de l'aula en grups i, que cada grup faci la seva proposta. Així, tothom s'hi implica i, encara que la seva proposta no hagi estat la seleccionada, l'alumne la sent molt pròxima perquè també l'ha preparada o fins i tot, perquè veu representada en la versió definitiva alguna cosa proposada per ell.

Aquest sistema de funcionament facilita les substitucions d'última hora que, per desgràcia, tan sovint es donen en muntatges escolars i permet fàcilment substituir l'actor

o l'actriu que s'ha d'absentar. Fins i tot, si hi ha diferents actors amb el paper preparat, poden anar alternant-se en el cas de fer diferents muntatges.

L'ideal seria que cada grup pogués seguir un pla de feina que passàs per:

- Redacció en brut del guió a partir de la idea consensuada. És important fer-ho sobretot per facilitar la tasca a aquells alumnes que no tenen facilitat per improvisar o que es distreuen amb més facilitat.
- Donar al professor el guió en brut per a una revisió i per incloure-hi els suggeriments que cregui oportuns.
- Mentre algú passa a net la versió definitiva, els altres preparen l'utilatge, el decorat i tot allò que necessitin.
- Distribució dels personatges i assajos en petit grup amb la supervisió de l'adult.
- Posada en escena davant la resta de grups.

Quan tots els grups han mostrat davant els altres la seva feina, es vota entre tots quina és la que creuen que ha de ser la versió definitiva. Un altre cop, l'ajudant de direcció és l'encarregat de prendre'n nota ara ja amb el títol de cada escena, una breu descripció del contingut i els actors que, finalment, seran els encarregats de posar-la damunt l'escenari.

I ja tenim la primera escena.

Repetim la mateixa fórmula, i el mateix procés per triar la segona, la tercera, la quarta i així successivament, en funció de les propostes, de la durada del muntatge i de la creativitat del grup.

Convé remarcar aquí el perill que aquest sistema de triadella comporta: existeix el perill que els alumnes amb més capacitat o dots interpretatius siguin sempre els elegits. És aquí on el director ha d'actuar amb molta mà esquerra i procurar que hi actuï el màxim de components del grup. Les obres corals són ideals en el context escolar. Sempre hi ha decorats per fer, vestuari per cercar o cosir, utilatge per aconseguir, programes de mà per dissenyar... que poden ajudar que tothom tingui feina dins el grup. Es tracta, bàsicament, de distribuir els alumnes en equips: el grup dels actors, els que treballen escenografia, llums i música.

Mentre anam creant, descartant i seleccionant esquetxos, simultàniament anam component el puzzle perquè totes les peces hi encaixassin. És així com anam fent el guió.

L'Ajuntament de Palma ens ha publicat dos títols de creació col·lectiva dins la col·lecció didàctica Didàscalos (pensada per facilitar als docents obres per representar):

La pela és la pela

Vaig arribar a l'aula de teatre. Vaig col·locar un banc al centre i vaig llançar un bitllet de 10.000 de les antigues pessetes. Què farien dues monges i una puta amb aquest bitllet? I un pobre? I el *Chico Martini*? I una cega? I dues sudaques i un poli? I una vella i un lladre? I dues femeteres? I dues *pijas*?

Vàrem cercar músiques per acompanyar l'escena i un enllaç. En la primera versió (el curs 97/98), l'element conductor va ser en Curro (un ca brut, marca no t'hi-fixis i mal educat) i en la segona versió (curs 99-00), el nexa va ser una cega i la seva cusseta *Curreta* (pometa, faldera però molt simpàtica)

I així, a poc a poc, va anar agafant forma una obra, de la qual s'han fet més d'una vintena de representacions.

Superfort, saps?

Una vegada decidit amb l'alumnat de l'optativa de teatre de 4t d'ESO que aquell curs (2007-08) faríem una creació col·lectiva, entre tots vàrem acordar, construir i consensuar una història... Férem pluja d'idees. Seria l'anècdota que ens serviria de base. Entre tots vàrem anar decidint: el lloc on transcorreria, què nomia el personatge, l'edat que tendria, què estudiava, com vestia, quina manera de parlar tenia i quin problema tenia.

Era el punt de partida. Endemés, ara puc dir-ho, era un bon punt de partida perquè era pròxim als seus interessos, al seu ambient, a les seves inquietuds... Tot d'una ens hi vàrem engrescar.

Vaig passar a net la pluja d'idees i els la vaig distribuir. Com que l'obra la protagonitzava un *pijo*, varen proposar de titular-la amb una d'aquelles frases que sempre exclamen els *pijos*... *Superfort, saps?* Normalment el títol és una de les darreres coses que triam però em va agradar la proposta, a ells també, i el vàrem donar per bo tot d'una. Ja po-

diem començar. Ja teníem història i, insòlit, també el títol. La història que construïrem entre tots és aquesta:

A l'IES Madina Mayurqa
En Jandro
Un jove de 17 anys
Súper *pijo*
que estudia 1r de batxillerat
que vesteix jersei de rombes de Tommy Hilfiger, amb camisa rosa, cinturó
Fendi, sabates Convers blanques i jaqueta Slam.

Té un problema: Li han robat el darrer model de mòbil i l'iPod a l'institut i se n'ha temut després de la classe d'Educació Física.

Aquesta era tota la història. Poques consignes, però clares. Els vaig encarregar que anassin pensant:

- personatges que podrien anar sortint a la història (la mare, el pare, la núvia, la germana, els amics, la tutora, la policia, el lladre...)
- contextos on podríem situar els nostres personatges (al confessionari, al bany d'homes, al bany de dones, a ca seva, al despatx del director, al despatx de la cap d'estudis...)
- maneres d'explicar-ho (cantant, ballant, sense paraules...)

El que acordarem entre tots, és el que va anar a escenari i va funcionar. I molt bé. De fet, l'obra s'ha representat una vintena de vegades, totalment o parcialment.

1. Implicar-me i implicar el grup en projectes «**innovadors**», en el terreny teatral. M'explic. Els darrers anys s'ha posat de moda el MICROTEATRE. Es tracta de cercar un lloc, un tema i representar-hi 6 peces breus, de petit format, d'un màxim de 15 minuts de durada, amb autors i actors i actrius diferents. Cada espectacle té un cost de 3 euros. L'espectador pot triar veure-ne les que vulgui veure: una, dues o totes. Aquesta moda ha arribat fins a Mallorca i periòdicament se'n van organitzant al voltant de temes diferents: Microteatre per delictes (a l'antiga presó de Palma), Microteatre per solatge (=solera) (a unes conegudes bodegues), Microteatre per romanticisme (als Jardins d'Alfàbia), Microteatre per veinatge (pels diferents pobles mallorquins)...

2. Doncs bé... la darrera experiència que ha funcionat molt bé amb ells... que els ha engrescat extraordinàriament és el que vàrem per acabar el curs 2012-13, a final de juny: Organitzar un Microteatre a l'institut.

3. Implicar-los i engrescar-los en esdeveniments (normalment, culturals) que es produeixen a la ciutat o a l'illa. Posaré un exemple del darrer que hem fet: el grup de teatre d'extraescolars participà amb una ACCIÓ TEATRAL en la presentació del llibre *Lluna Negra* que es va fer a la llibreria *Lluna* de Palma, el passat dia 22 d'octubre). L'acte comptà amb la presència dels autors del recull (Pere Morey, Dora Muñoz i Yllanes), del coordinador de la publicació (Sebastià Bennàssar). Els alumnes hi representaren un interrogatori a l'estil novel·la negra (que era la temàtica del llibre) i també hi dramatitzaren un fragment d'un dels relats. L'activitat tingué força ressò als mitjans de comunicació (IB3 televisió). Evidentment, els 7 alumnes que hi participaren varen veure recompensat el seu esforç –i més tenint en compte que pràcticament tots cursen actualment 2ⁿ de batx– amb escreix.

Un bon context per a la normalització? El teatre

Pens que sí, que el teatre és un entorn ideal per aconseguir el nostre objectiu perquè tenim molts d'elements que poden ajudar:

1. El component lúdic del teatre és inqüestionable. El teatre és joc. Segurament per això, es pot fer teatre a totes les edats: nins, joves i adults perquè a tots ens agrada jugar.
2. El teatre és jugar a ser «com si fossis». No ets metge però fent teatre pots jugar a ser metge. No ets catalanoparlant però pots jugar a ser-ho.
3. En el teatre pots demanar ajuda a un company, has de treballar colze a colze amb ell/a. També pots demanar-li ajuda si no saps com es pronuncia o com es diu una paraula.
4. En el teatre jugues a ser diferent. Pots parlar dins el grup «diferent» de com ho fas fora.
5. Fer teatre t'ajuda a llevar la vergonya. La pràctica, els assajos, la repetició, t'ajuden també a perdre la vergonya de parlar en una llengua que no és la teva. Endemés, hi treballem la dicció i la pronunciació. Millorant-les, segur que el jove castellanoparlant pot millorar la pronúncia i la fonètica en parlar català.

6. Si fas teatre, pots treure les pors que tens dins teu. Precisament una de les pors que han de vèncer els neoparlants és vèncer la timidesa, perdre la por al ridícul. Coneixeu algun altre lloc millor que les sessions de teatre per treballar aquests aspectes?. Els alumnes que participen activament en les activitats teatre veuen fàcilment com puja la seva autoestima personal.

7. Fent teatre pots guanyar en confiança amb tu mateix, per tant, pots guanyar en confiança amb el teu ús lingüístic també. És un context ideal per millorar la teva expressió oral.

8. Fent teatre pots fer amics. I si aquests amics escolten música rock, heavy o folk en català, te la faran escoltar. I aquella música que tal vegada mai no haguessis escoltada, passa a ser referent comuna. Si incloeu música en els muntatges, procurau que sigui en català (o gallec). Sovint, durant les sessions d'assajos, la música de fons que ens acompanya sol ser d'algun grup musical català que gira al voltant de l'òrbita juvenil del hite parade musical de torn.

9. En teatre, l'error no només és inevitable, sinó que és imprescindible. També en el terreny lingüístic és inevitable que erris, que t'equivoquis quan parlis en català. S'aprèn molt dels errors i tots ho sabem. Sovint s'aprèn més dels errors que no dels encerts.

10. El grup de teatre sol ser un grup reduït. És més fàcil amollar-se a parlar en una llengua que no és la teva en petit grup. Sobretot, si no els coneixes de defora. Amb els exercicis teatrals treballam llevar les pors a fer el ridícul. En un context així és més fàcil perdre la por a parlar en una llengua que no és la teva o fins i tot, una d'inventada... No oblidem, l'aspecte lúdic de la proposta.

11. El teatre et permet conèixer-te a tu mateix. Ets capaç de fer un exercici d'introspecció que et permet despullar-te davant els companys. Et pots sincerar... també mostrant-los la teva feblesa lingüística. S'ho poden agafar fins i tot com un acte d'humilitat.

12. Formar part d'un grup de teatre, exigeix a cada membre un compromís: d'assistir als assajos, de col·laborar amb els companys... compromís –de vegades no verbalitzat– també d'emprar-hi el català, no perquè t'ho manin sinó perquè és la llengua del grup.

Les iniciatives

I quines són les iniciatives que, relacionades amb el món dels joves i el teatre, que des de l'Associació Trenta-1 hem dinamitzat amb la ferma voluntat de normalitzar el català?. Us en parlaré de 5:

1. Hem organitzat el que tothom a Mallorca coneix com «L'Encontre de teatre en català a l'ensenyament secundari». Aquesta iniciativa neix l'any 1990 amb la idea d'aglutinar experiències teatrals aïllades que es feien a diferents centres educatius de l'illa. Inicialment foren concebudes com a jornades de convivència i d'intercanvi d'experiències relacionades amb el món del teatre per a joves que feien teatre, bé com a matèria del seu currículum escolar, bé com a activitat extraescolar, o bé com a grup independent. És organitzat per l'Associació Trenta-1, que tenc el plaer de presidir, des d'abans de la seva constitució legal. Durant les tres primeres edicions només s'hi representaven muntatges teatrals, però a partir de la quarta les jornades se centren en l'organització de tallers de formació, que complementen la formació que reben dins les aules de taller de teatre dels instituts. S'hi ha treballat veu, acrobàcia, improvisació, mim, cambra negra, matx d'improvisació, maquillatge, escenografia, construcció de personatges, gest i moviment, màscares... Els tallers de formació són impartits per professionals del món del teatre, la majoria illencs. Hi ha una llarga llista que dóna idea de la qualitat dels professionals que hi ha fet feina: Laura Giroto, Carles Molinet, Mateu Grau, Leona di Marco, Pere J. Mascaró, Antoni Navarro, Rafel Desco, Valentí Pinyot, Mar López, Mabel Ribas, Maria Antònia Oliver, Kake Portes, Sebastià Frontera, Caterina Alorda, J. Ramon Cerdà, Biel Jordà, Marta Barceló, etc.

Hi han passat més de 3000 joves estudiants de secundària, que hi han rebut formació, en uns tallers, la llengua vehicular dels quals és sempre, el català. S'hi han organitzat més de 160 tallers.

S'hi han pogut veure més d'un centenar de muntatges de molts de tipus i estils:

Obres escrites per autors clàssics universals Plaute (*La comèdia de l'olla* o *Miles Gloriosus*), Dario Fo (*El papa i la bruixa*), Carlo Goldoni (*L'autèntic amic* o *el Teatre Còmic*), Shakespeare (*Somni d'una nit de sant Joan*, adaptació de Marià Villangómez) o Menandre (*L'esquilada*).

També hi han tingut cabuda clàssics catalans: Àngels Guimerà (*Terra Baixa*), Joan Puig i Ferrater (*Aigües encantades*), Joanot Martorell (*Tirant lo blanc*, versió reduïda i dramatitzada) o Llorenç Moyà (*Entremesos*).

També hi ha tingut el seu espai espectacles de creació col·lectiva (*Paper de diari, Jo vull ser gran, Pluja negra, La pela és la pela, Sota l'ombra de la parra*).

O autors contemporanis: Woody Allen, (*Torna-la a tocar, Sam*), Raymond Queneau (*Exercicis d'estil*), Alexandre Ballester (*Un baül groc per a Nofre Taylor*), Sergi Belbel (*Ramon, Homes, Elsa Schneider; Mínim mal Show*), Rodolf Sirera (*Arnau o El verí del Teatre*), Josep Maria Jornet (*Supertot*), Jaume Fuster (*Les cartes d'Hèrcules Poirot*) o Manuel de Pedrolo (*Tècnica de cambra*).

Les obres escrites per alumnes tampoc no hi ha mancat: *Interferències, Contes en crisi, És a les fosques quan més lluen les estrelles, Ulls cecs, La iniciació, Cel·la, Calidoscopi...*

Alguns professors també han aportat textos o n'han fet adaptacions: *Una història en minúscules* de JuanVi Pérez, *Somni d'un segle d'Or...*

S'han fet freqüents adaptacions lliures: *Entorn de Romeo i Julieta, Jocs...*

I s'hi ha presentat molts reculls d'escenes (*Sopa de ràdio, Tot per a nins i nines*) i hi han tingut bona acollida la música i la poesia (*Historietes*).

Premis

Diverses institucions i associacions han reconegut la tasca normalitzadora que gira al voltant l'Encontre:

Els joves Gabriel Perelló per la seva obra *És a les fosques quan més lluen les estrelles* i Eduvigis Torres pel muntatge *Petits contes en crisi*, varen rebre de la Conselleria d'Educació i Cultura els Premi Francesc de Borja Moll de 1993, en l'apartat de Distincions a Alumnes.

El 1999 l'*Encontre de Teatre* va rebre el Premi Emili Darder en la XIIIena edició dels prestigiosos Premis 31 de Desembre que organitza l'Obra Cultural Balear

El 2009, el Centre Cultural d'Algaida va atorgar el XVI Premi Santa Anneta a l'Associació Trenta-1 per la defensa de la llengua i cultura catalana dins l'àmbit educatiu, un reconeixement a la tasca de normalització lingüística i de difusió de la cultura pròpia que duu a terme el grup afavorint l'ús de la llengua catalana entre els estudiants i a la vegada aproximant els més joves al món teatral, audiovisual i de les noves tecnologies.

Les derivacions, els «fills» de l'Encontre

1. La Marató de Teatre Escolar neix l'any 2001 per descongestionar els muntatges que les escoles volien presentar a l'Encontre de Teatre i que no hi havia temps material per veure-les totes. Durant una jornada del tercer trimestre (normalment, el mes de maig) s'hi concentra un gran nombre de propostes escèniques en català preparades per alumnes i professors de secundària. Hi tenen cabuda diferents tècniques, autors i estils. Se n'han fet 10 edicions. Tots els alumnes que pugen damunt de l'escenari fan després d'espectadors. La motivació i el respecte està així assegurada.

2. Trobada d'Audiovisuals en Català a l'Ensenyament Secundari. Alguns professors ens van començar a demanar si podien presentar davant els joves de l'encontre algun curtmetratge fet amb les seues alumnes als centres educatius. Els hi incloguérem durant unes quantes edicions, però aviat es va veure que calia organitzar algun altre tipus d'activitat dinamitzadora en català però relacionada no amb el teatre (que ja començava a consolidar-se) sinó amb el món audiovisual. És així, que va néixer la Trobada d'Audiovisuals a l'Ensenyament Secundari, que ha arribat a la 12 edició, organitzada per la mateixa Associació Trenta-1 i que serveix per aglutinar, motivar i ajudar a difondre les activitats lligades a les noves tecnologies i en català que es fan als instituts de Mallorca. Sempre, l'objectiu de la normalització lingüística del català (aquell repte de què parlava al principi de l'exposició).

Endemés, la incorporació de la llengua minoritzada al món audiovisual i a les noves tecnologies permet fer-los associar-la amb la modernitat. Es tracta així d'eliminar o allunyar el prejudici que alguns tenen sobre les llengües minoritàries en el sentit que les associen amb una cultura passada de moda, estantissa.

Es tractava d'aplicar la mateixa fórmula i la mateixa estructura organitzativa que l'encontre de teatre i així varen néixer unes jornades en què els joves participaven en tallers i activitats relacionades al món audiovisual. Tot, com sempre, amb la voluntat d'estendre el català més enllà de les assignatures de llengua i literatura i fer fàcil que tots els alumnes –també els de procedència castellanoparlant– establissin contacte amb la llengua catalana en activitats audiovisuals no estrictament acadèmiques i comunicar-los l'interès per participar en el procés de normalització lingüística més enllà dels recintes i les activitats acadèmiques.

Hi treballam per una banda per evidenciar el lligam entre modernitat i ús de català per desfer el prejudici que s'entesta a presentar aquesta llengua ancorada en el passat. Es tracta de fer participar els joves en activitats lligades a les noves tecnologia, a activitats

relacionades amb la comunicació, la producció creativa i mostrar-los les possibilitats de fer-ho en català i donar-los l'oportunitat d'establir contacte directe amb diferents professionals d'aquests àmbits; sens dubte, un objectiu ben justificable tant en la relació a la valoració positiva de l'ús de la llengua catalana, com a la formació d'aquests adolescents— a alguns dels quals els ha servit d'incentiu i de contacte previ d'uns estudis o d'una professió que posteriorment han escollit.

Per desgràcia, sovint els currículums escolars descuiden aspectes que són molt útils per a la vida quotidiana i laboral dels nostres joves. Nosaltres hi posam el nostre granet d'arena.

Per la trobada d'audiovisuals hi han passat aquests darrers anys prop de 2.500 alumnes. També una llarga llista de professionals com Toni Bestard, Lluís Ortes, Àlex Fito...

3. Així com la Trobada d'Audiovisuals a Secundària és en certa manera una derivació o adaptació de l'Encontre de Teatre, la trobada d'Audiovisuals a Secundària també té una perllongació des de l'any 2005: la Trobada d'Educació en Comunicació en Català a l'Ensenyament Primari. S'organitza sota els auspicis de l'*Associació Encontre, xarxa d'educadors i comunicadors*. S'hi han hagut de fer certes adaptacions (perquè el món de primària i el de secundària són diferents) però persegueixen els mateixos objectius normalitzadors.

4. Una altra derivació indirecta de la Trobada d'Audiovisuals a Secundària és l'organització del Taller de joves cineastes, del qual s'han fet de moment dues edicions: el 2006 i el 2007. La iniciativa comptà amb el suport de la Direcció General de Política Lingüística, la Conselleria d'Educació i Cultura del Govern Balear, i la implicació de l'*Associació Artífex Cultural*, que feren possible aquestes edicions, que varen néixer amb l'objectiu d'incentivar els alumnes de secundària a la creació de curtsmetratges de ficció originals en llengua catalana.

Els joves d'avui es troben, des que neixen, en un entorn que utilitza mitjans molt variats de comunicació, entre aquests el cinema. Els éssers humans donam sentit al món que ens envolta mitjançant la construcció i l'intercanvi d'històries possibles, de fet des de sempre hem escoltat i explicat històries. El cinema és una peça clau en aquest procés que, d'una banda utilitza la imatge, tan de moda en la nostra societat actual i d'altra banda ha passat a formar part important en la nostra cultura. Per això calien iniciatives encaminades a fomentar l'aprenentatge dels mecanismes que s'amaguen rere una pantalla i donar als joves d'ara eines suficients per entendre el llenguatge audiovisual i per poder desenvolupar la seva creativitat en la major amplitud possible.

L'objectiu bàsic del taller era ampliar els coneixements pràctics sobre l'audiovisual realitzant un curs intensiu de curtmetratge. En acabar el curs, es preveia projectar el curtmetratge al certamen de Curtmetratges de Ficció en Català, que s'organitzava llavors. Els directors dels curtmetratges i dels dos grups de treball que s'hi feren varen ser: Lluís Ortas i Toni Bestard. Es varen cercar col·laboradors, estudiants de teatre de l' ESADIB (l'Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears) perquè hi fessin d'actors. Així els alumnes assistents al Taller, varen poder seguir i aprendre tot el procés que se segueix des de la confecció del guió, a l'enregistrament, a l'edició i a la projecció del curtmetratge.

Conclusió

Els joves són un sector clau de la normalització lingüística, i per això s'han de fomentat activitats de dinamització lingüística juvenil.

La continuïtat en l'organització des de fa més de vint anys, mostra l'avaluació positiva que en feim. Els professors impulsors d'aquestes activitats consideram que els alumnes que hi han assistit sobretot els qui ho fan diverses ocasions o en diverses activitats, solen adoptar una actitud més identificadora amb la necessitat de normalitzar lingüísticament la nostra societat. Són els missatges indirectes que hi reben. Milloren l'actitud lingüística cap a la llengua catalana.

No és estrany trobar alumnes que arran de la participació a aquestes activitats, sobretot en les teatrals, s'han atrevit a parlar en català fora de l'assignatura de llengua catalana perquè hi han fet amics i coneixences noves que parlaven en català i s'hi ha llançat. En aquests moments molts d'aquests estudiants amb actitud positiva cap a la llengua, es mouen ara dins l'òrbita de l'Associació de Joves de Mallorca per la llengua, que aglutina altres iniciatives que mobilitzen milers de joves (Acampallengües, Correllengües, Colònies lingüístiques), sota l'òrbita de l'Obra Cultural Balear.

Hi ha professors que treballen per fer actors. Jo no ho he fet mai. Que em perdonin els professionals. Pens que per a això ja hi ha Instituts del Teatre, ESADIBs (Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes), Eòlies... i moltes d'altres... Allà els modelaran i els formaran... és on aconseguiran l'especialització. En sortiran bons professionals. Però aquest NO ha estat mai el meu objectiu. N'hi ha hagut, d'alumnes meus que han estudiat teatre o que s'hi han dedicat (ara em vénen al cap són una dotzena de noms). I n'estic encantada i molt, molt orgullosa. M'encanta pensar que he contribuït a despertar-

los la passió, la vocació teatral... Més d'un m'ho ha confessat personalment i m'he sentit molt i molt satisfeta.

Però el meu objectiu del dia a dia dins les aules del taller de teatre no és aquest. No. El meus objectius són:

1. FER ESPECTADORS que aprenguin a ser respectuosos amb la feina que es fa dins el món del teatre i

2 OFERIR-LOS UN ESPAI ON MOURE'S EN CATALÀ, una llengua minoritària que, tot i que damunt els papers té la mateixa consideració legal que l'altra –tant el català com el castellà són llengües cooficials a la comunitat Autònoma de les Illes Balears– realment, la majoritària desplaça implacablement la pròpia, sobretot, entre els joves castellanoparlants. En definitiva, fa molts d'anys que treball per d'evitar l'assignaturització del català.

He treballat tota la meua vida per fer espectadors i per familiaritzar el català entre els meus alumnes castellanoparlants perquè s'hi expressin i en facin un ús real fora de les aules; també per eliminar prejudicis contra el català, llengua cooficial a la comunitat balear, que sovint es veu materialitzat en un canvi significatiu d'actitud lingüística de respecte i tolerància a favor de la llengua minoritària, per part dels castellanoparlants.

I ja per anar acabant, un darrer apunt, que no per ser el darrer, és manco important. L'actual president del Govern Balear Sr José Ramon Bauzá ha culpat en reiterades ocasions del fracàs escolar la immersió en català a les escoles illenques i ha trencat el consens i la pau que hi havia hagut dins l'àmbit educatiu durant els darrers trenta anys. Ha fet sortir als carrers una onada verda de protesta que ha fet visible el malestar entre milers els docents i de les famílies. Tant de bo, que els vents que fan bufar els membres d'aquest govern no aconseguisquin esborrar en dos anys, tota la feina normalitzadora per la qual hem treballat durant les tres últimes dècades.

Amén.

Referències bibliogràfiques

Melià, Joan (2004): «Dinamització lingüística per a joves de Secundària», *Llengua i ús. Revista tècnica de política lingüística* 30: 4-12.

Revista Pissarra 131, Gener-Febrer-Març 2009.

Revista Pissarra 143, Abril-Maig-Juny 2009.

Mas i Vives, Joan (2003): *Diccionari del Teatre a les Illes Balears* (Publicacions de l'Abadia de Montserrat [Barcelona] i Lleonard Muntaner Editor [Palma]).

