

CONVERXENCIAS ACTUAIS ENTRE O TEATRO GALEGO E O PORTUGUÉS: CONSTRUÍNDO UN TEATRO DO AQUÍ

*Current Convergences between the Galician and the
Portuguese Theatre: Creating a «Teatro do aquí»*

Xaquín NÚÑEZ SABARÍS
Universidade do Minho
xmunez@ilch.uminho.pt

Recibido: 16 de marzo de 2014; Aceptado: 15 de abril de 2014; Publicado: diciembre de 2014

BIBLID [0210-7287 (2014) 4; 77-106]

Ref. Bibl. XAQUÍN NÚÑEZ SABARÍS. CONVERXENCIAS ACTUAIS ENTRE O TEATRO GALEGO E O PORTUGUÉS: CONSTRUÍNDO UN TEATRO DO AQUÍ. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 4 (2014), 77-106

RESUMO: O obxecto de estudo deste artigo céntrase nas relacións escénicas entre Galicia e Portugal, tendo como punto de partida as recentes iniciativas de intercambio teatral luso-galaico, que consolida e confirma unhas relacións de interese que, con desigual intensidade, se veñen afirmando dende os anos 90 do pasado século. En consecuencia, este traballo encádrase nos estudos acerca das relacións literarias e culturais entre Galicia e Portugal, a partir do diálogo e intercambio artístico que ten como base as artes escénicas. A abordaxe metodolóxica terá en conta as características das industrias escénicas, así como a configuración, orientacións e intereses dos sistemas teatrais galego e portugués e que determinan a interrelación entre ambos espazos, no marco dun contexto social, político e ideolóxico que vai acompañado e condicionando as sucesivas iniciativas de proximidade ou distanciamento cultural.

Palabras clave: Teatro, Artes escénicas, Intercambio, Cultura, Galicia-Portugal.

ABSTRACT: The object of study of this paper is focused on the performing relations between Galicia and Portugal, building on the recent initiatives of Portuguese-Galician theatre exchange, which consolidates and confirms the relations of interest, with unequal intensity, that have been present since the 1990s. As a result, this work falls under the studies on literary and cultural relations between Galicia and Portugal, from the dialogue and artistic exchange which are based in the performing arts. The methodological approach will take into account the characteristics of the performing arts, as well as the configuration, orientations and interests of the Galician and Portuguese theatre systems that determine the interrelation between both spaces, in the framework of a social, political and ideological context, which accompanies and conditions the successive initiatives of cultural proximity or distancing.

Key words: Theatre, Performing Arts, Exchange, Culture, Galicia-Portugal.

O ano 2013 foi un ano fértil para o teatro galego. Vidal Bolaño resultou a figura escollida para conmemorar as letras galegas, nun recoñecemento que tiña moito de vindicación das artes escénicas no seu conxunto, dada a dimensión polifacética do homenaxeado. En paralelo, unha iniciativa liderada polo Centro Dramático Galego e a Cena Lusófona¹ conseguía formalizar, co amparo das institucións culturais das respectivas administracións, o programa «Troco X Troco» que tivo como obxectivo o intercambio teatral entre compañías de teatro galegas e portuguesas.

Este artigo pretenderá ofrecer, ao fío desta iniciativa, unha análise das relacións escénicas entre Galicia e Portugal, no marco do proceso de construción de ambos os sistemas teatrais. En consecuencia, estes apuntamentos pretenden contribuír á construción dunha investigación sistemática, no ámbito dunha crecente aproximación entre as manifestacións culturais a ambos lados do río Miño, por utilizar un espazo de importante referencia- lidade no teatro luso-galaico.

Os obxectivos do estudo centraranse, en consecuencia, na descri- ción das iniciativas de diálogo e colaboración teatral existentes, cuxa

1. Agradezo aos responsables das dúas entidades, Manuel Guede Oliva e Rui Ma- deira, o testemuño acerca do programa e do historial de intercambio teatral entre Galicia e Portugal. *Vid.* GUEDE (2014) e MADEIRA (2014).

intensidade vai crescendo progresivamente desde os primeiros anos da transición democrática ata a actualidade, así como na análise dos paradigmas conceptuais, ideolóxicos, políticos e/ou artísticos que configuran este marco relacional. De modo preliminar, atenderase, de modo sumario, á historia das relacións literarias entre Galicia e Portugal, porque permiten comprender a presenza (ou durante moito tempo ausencia) dos diálogos existentes no eido cultural.

1. AS RELACIÓNS INTERSISTÉMICAS LUSO-GALAICAS

A relación entre a literatura ou as manifestacións culturais entre Galicia e Portugal foron motivo (crecente) de atención crítica e académica. Non se pretende neste epígrafe ofrecer unha abordaxe exhaustiva da produción científica ao respecto, mais si unha panorámica das orientacións teóricas e críticas desta reflexión. Nomeadamente no período que vai dende a segunda década do XX ata a ditadura, lapso temporal no que se comeza a configurar o mapa teórico do nacionalismo galego e os campos culturais inherentes, nos cales a literatura –como en toda a configuración identitaria dos séculos XIX e boa parte do XX– vai xogar un papel importante. Nese papel vehicular e preponderante que os textos literarios do Rexurdimento en diante van xogar na constitución dun sistema literario galego, a literatura portuguesa ten funcionado a miúdo como un referente de afirmación importante.

De feito, é ben evidente a vinculación dun fenómeno –as pretensións nacionais, ou rexionais, dos textos fundacionais– co outro –a procura da sintonía coa literatura portuguesa–, xa que estas relacións comezan a estreitarse durante a formulación teórica do galeguismo –rexionalista ou nacionalista–. Con antelación, os vínculos de converxencia cultural entre ambos espazos non tiñan sido excesivamente fecundos. Ata a formulación do rexionalismo con Murguía e posteriormente do nacionalismo, coas Irmandades da Fala, poucas manifestacións de intercambio existen ao respecto. A partir do momento en que Galicia se comeza a pensar como realidade socio-política e a traballar na configuración de marcos ideolóxicos identitarios –á marxe do grao de intensidade da súa formulación ou materialización– xurde o referente portugués, como un espello no que recuperar os esplendores dunha identidade cultural compartida –e perdida–.

Iso ocasiona a atención preponderante que a literatura galega presta á portuguesa, interese que, segundo Vázquez Cuesta (1995, 5), non se manifestaba en termos de reciprocidade:

O interese que, desde o noso Rexurdimento cultural da segunda metade do século pasado ata o día de hoxe, tiveron por Portugal os intelectuais galegos non se corresponde, de ningún xeito, co que os seus colegas lusitanos –agás honrosas excepcións, unha delas os fundadores e mantedores desta revista, que, a partir dos seus comezos (cando englobaba indistintamente as Artes e as Letras), deu acollida nas súas páxinas a estudos e noticias referentes á nosa terra– sentiron e senten pola súa veciña do Noroeste peninsular. Namentres que é rarísima alén Miño a venda de publicacións galegas, existentes aquén o río que, ó mesmo tempo, nos separa e nos une, librerías especializadas en libros portugueses; algunhas revistas literarias do país irmán teñen compradores habituais no noso.

Pero o desequilibrio manifesto, talvez non obedeza tanto a factores de desinterese, como á diferente institucionalización da literatura en ambos espazos. Fronte a unha cultura robusta e institucionalizada, como a portuguesa, encontramos a galega con moitos déficits aínda de produción e articulación:

Na actualidade, existe algunha tendéncia no seio galeguista a interpretar que os portugueses não se importa(va)m, não liga(va)m às expectativas galeguistas; o qual, interroga-se pouco ou nada sobre qual é a oferta galega a portuguesas e portugueses a quem se dirige e qual os motivos por que elas e eles têm de atender as demandas galeguistas; demandas, por certo, extraordinariamente minoritárias no próprio país e com não muito mais eco e sim maior controvérsia. Convinha perguntar-se, enfim, se o pacote ofertado é suficiente, inteligível e atractivo. Se não existe um certo fracasso galeguista no seu programa e modos, sem discutir agora a sua legitimidade; e se não existe em ocasiões, algunha indecisão ou indefinição dos objectivos no plano estratégico (Torres Feijó 2010b, 9).

Esta observación de Torres Feijó sitúase na atención do Grupo de Investigación GALABRA, da Universidade de Santiago de Compostela, ao marco de relacións culturais entre Galicia e Portugal, que este Grupo se ten ocupado de estudar de maneira sistemática –e sistémica–. Para cuxo propósito se serven do marco teórico dos estudos sistémicos e de campo, os cales sintetiza Torres Feijó (2004) para unha análise no ámbito peninsular.

Portugal funcionará como un referente de reintegración (Torres Feijó 2010a) na articulación, en primeiro lugar, do galeguismo, a través do ideario rexionalista de Murguía e tamén máis tarde, na teorización nacionalista, formulada a partir de 1916 coas Irmandades da Fala. Nese período acen-túanse as relacións entre escritores e intelectuais galegos e portugueses (e non apenas minhotos, transcendendo o marco interrexional). No proceso de construción nacional –normalizado ou non– a literatura vai ocupar un papel predominante e será un factor de cohesión singular na constitución

da comunidade, cuxos repertorios hexemónicos resultan os sinécdoques ideais do imaxinario colectivo. Neste sentido, en Galicia, consolídase un repertorio que lle dá prioridade o elemento folclorizante, lírico e rural como vehículo privilexiado da identidade colectiva, o cal motiva, por exemplo, que non emerxa a novela urbana e realista², ou se perda a imposible relación co modernismo portugués, que resulta unha oportunidade perdida, a través da relación do escritor lisboeta, Alfredo Guisado, coa prensa galega do momento, tal como ten documentado Pazos Justo (2011). En palabras de Torres Feijoo (2010a, 171):

Mais o modernismo não tem na Galiza o vigor estrutural doutras linhas literárias e culturais lusas, apesar desta crónica [de Alejo Carrea en *El Tea* (9 de abril de 1915)]. Esta imediatez podería vir a significar un relacionamento certo, e, até, uma eventual transferência de modelos para escritores galegos. Na realidade, ela era pouco menos que impossível. As verdadeiras razões há que procurá-las no carácter das linhas dominantes no repertório do regionalismo galego.

A finais dos anos vinte do século pasado, acentúase, no entanto, o fluxo de relacións entre escritores galegos e portugueses, ata o punto de aproximarse ao inter-sistema literario perseguido polo galeguismo:

O quadro relacional destes anos permite elucidar a linha fundamental que preside desde o galeguismo: a da constitución e consolidación de un intersistema literario galego-português, sendo Portugal nítido referente de reintegración. O galeguismo aparecía, para os sectores lusos empenhados no relacionamento como o principal motor que lle permitiría a integración cultural perdida e a defensa perante o sempre presente *perigo espanhol*. Eis factores decisivos para a consolidada presenza galega na vida cultural lusa: Em primeiro lugar, a proliferação sistémica da literatura galega (poética, mas também narrativa, especialmente curta, e ensaio) e a consecución de espazos institucionais propios; e a notoría diversificación nos seus repertorios ideolóxicos e estéticos, com materiais, normas e modelos vindos do sistema português, como os importados do Saudosismo, ou comuns a ambos sistemas, como o Neo-trovadorismo [...] Também os contactos estabelecidos por grupos galegos, nomeadamente vanguardistas, com portugueses através de Madrid, implicando presenza de escritores galegos em projectos editoriais relevantes da altura, como *Civilização*

2. Resulta moi relevante como, polo contrario, o contexto galego estará presente en repertorios predominantes no momento, como o naturalismo, no sistema literario español. Véxanse, por exemplo, as obras de Emilia Pardo Bazán, *Los pazos de Ulloa* ou *La tribuna*, situada en Marineda, nome ficticio da Coruña.

ou *Arte Peninsular*, casos de Correa Calderón ou Ramón María Tenreiro, para citarmos apenas dous (Torres Feijó 2010, 179).

Nótese que entre os ámbitos privilexiados non se encontra a literatura dramática, onde a incidencia do repertorio portugués é escasa. Sen lugar a dúbidas, porque as estruturas escénicas que dan sentido ao texto dramático eran aínda inconsistentes en Portugal e moito máis aínda en Galicia, onde, como veremos, non comeza a profesionalizarse ata finais dos 70. Se partimos do carácter reivindicativo e vicario que o teatro presenta nese momento como manifestación da realidade nacional, serán os modelos catalán e irlandés os que centran a atención do protosistema galego, na medida en que se sitúan en contextos semellantes de reconstrución nacional:

Estamos diante dun proceso de reconstrución nacional, no que a creación dramática e realización teatral, en tanto que instrumentos de educación popular, van ter unha influencia notable, por veces seguindo iniciativas desenvolvidas noutras comunidades como Cataluña ou Irlanda (Vieites 2003, 8)³.

A irrupción da ditadura supón un hiato considerable na configuración do sistema literario galego e, en consecuencia, interrómpeuse a fluída relación que comezaba a agromar nas vésperas do golpe. Pouco a pouco retómase a iniciativa cultural nos últimos anos do franquismo e a transición será un período activo de recuperación e restauración. Con todo, non será un período especialmente fértil nas relacións luso-galaicas, que, desta vez, non formarán parte das liñas de forza hexemónicas do galeguismo dos 80:

No caso da profesora Vázquez Cuesta, investigadora próxima de posicións favoráveis à reintegraçom cultural galego-portuguesa na altura da redaçom da historia da *Literatura gallega* que estamos a referir, a defensa da autonomía sistémica do SLG (Sistema Literario Galego) ao respecto do sistema espanhol é reforçada estabelecendo paralelismos entre o SLG e o sistema portugués, histórico referente de reintegraçom que foi perdendo centralidade nas estratégias do conxunto do galeguismo do após-guerra (sobre todo se o comparamos com o importante papel desempeñado por este referente na configuraçom ideolóxica do galeguismo anterior a 1936) até mesmo funcionar como referente de oposiçom para alguns grupos surgidos na década de setenta, nomeadamente para o ILG, grupo central no campo lingüístico desde a sua fundaçom na USC em 1971 (López-Iglesias Samartim 2010, 113).

3. Resultará, neste sentido, máis atractivo o referente de analogía irlandés ou catalán, que o de reintegración portugués.

De feito, e a modo de síntese deste sumario repaso diacrónico, a referencia de Portugal irá mudando, segundo os períodos e o interese dos grupos político-sociais:

um *referente de reinteграçom* identificado com Portugal, que ocupa unha posición central na configuración do galeguismo desde o regionalismo liberal chefiado por Murguía até o nacionalismo de pré-guerra (quer seja o progressismo democrático desenvolvido ideologicamente por Antón Villar Ponte no seu *Nacionalismo gallego* em 1916 [2006] quer o neotradicionalismo articulado por Vicente Risco em 1920 na *Teoría do nacionalismo gallego* [2000]) em virtude de compartir com o SCG elementos identitários constituintes (tradiçom, língua, etnia, saudade, *volksgeist*...); no entanto, desde a eclosom na Galiza do nacionalismo marxista anticolonial na década de sessenta, é possível detectar nos programas de vários grupos activos no SCG (Sistema Cultural Galego) tanto a secundarizaçom deste elemento como a troca da funçom histórica de referente de reinteграçom pola de referente de analogia (nomeadamente ao calor dos acontecimentos revolucionários do 25 de abril de 1974) ou de oposiçom (durante o proceso de elaboraçom lingüística em andamento desde inícios de setenta), facto que, entendemos, está em dependência directa dos projectos político e lingüístico que cada grupo deseja implementar (López-Iglesias Samartim 2010, 348).

2. OS SISTEMAS TEATRAIS GALEGO E PORTUGUÉS EN PERSPECTIVA

Hai referentes históricos pois ese encontro non só debera ser posible senón que nalgunha medida, xa o foi. Pero foino en sectores moi determinados da cultura portuguesa e da cultura galega, non en todos, mesmo se deu con friccións, porque na medida en que se daba era denunciado ou rexeitado pola outra banda. Eu sempre lembro unha anécdota significativa, de cando se estreou *Laudamuco, señor de ningures* en Viana, nun coloquio posterior á representación, o TEAR foi acusado de servir os intereses do colonialismo español e galego. E a xustificación de estreiar un autor galego en Viana obedecía ás mesmas razóns que agora nos reúne aquí. En Galicia coñecemos ata que punto esa fricción se dá. Nos sectores nacionalistas galegos, que teñen clara esta cuestión, andan a paos por unha cuestión lingüística fundamental, se esa aproximación ten que pasar por unha reformulación da lingua para aproximala, nos seus aspectos gráficos, á grafía e á ortografía portuguesa. Eso está provocando verdadeiras liortas entre os sectores que queren e propugnan esa aproximación. Os sectores que non queren que tal se dea, asisten felices ó espectáculo [...] Eu son pesimista e sobre todo despois destas xornadas pois creo que detrás desa menor receptividade, está a cuestión nacional pero esa cuestión está aí e

ten que ver con todo isto, para ben ou para mal. Creo que media Galicia rechaza de feito esa aproximación e da media Galicia que defendería ese encontro, unha metade defendería dunha maneira radicalmente diferente a como o faría a outra metade (Vidal Bolaño 1997).

Esta longa cita de Vidal Bolaño nos encontros Teatragal (1997), do que logo nos ocuparemos, aborda as dificultades do encontro cultural, teatral, explicadas en grande medida, pola perda de referencialidade de Portugal na construción dos sistema literario galego, despois da ditadura, tal como aludía López-Iglesias Samartim (2010, 348), en texto xa citado. A vinculación desta referencialidade (de integración ou analoxía) coas aspiracións nacionais dunha parte da sociedade galega –e mesmo como se articula dentro do sector nacionalista– será un factor que condicionará, a miúdo negativamente, este intercambio, debido ás tensións que no campo político e cultural galego existen en torno á cuestión nacional.

Pero pouco a pouco, ao longo deste período, que vai dende os anos 70 á cita de Teatragal (1997), estas relacións vanse recompoñendo e tecendo as vías interrompidas de intercambio e diálogo intercultural entre Galicia e (o norte de) Portugal, que no presente século van cobrar unha inusitada intensidade. Os motivos da retoma encóntranse –tal como intentaremos demostrar–, en primeiro lugar, na consolidación dun sistema teatral máis sólido en ambos espazos e unha industria escénica, digna de tal nome, que ve na inter-territorialidade unha oportunidade para a súa consolidación e, en segundo –e relacionado co anterior–, pola constitución dun contexto socio-político diferente, con paradigmas e intereses menos polarizados, que permitirá unha cooperación institucional maior entre as instancias políticas lusas e galegas. Por unha banda, o existente consenso en torno á autonomía política e cultural en Galicia –nacionalista ou non–, que reforzará as estruturas culturais de carácter autóctono e, por outro, a articulación en estruturas máis globais e menos nacionais (tamén no eido cultural), motivará a aparición de entidades institucionais supranacionais, que nacen ao abrigo da integración de España e Portugal na UE, coa pretensión de crear sinerxías económicas, infraestruturais ou culturais no marco das rexións europeas. É así, como nos 90 nacen entidades como Eixo Atlántico ou a Agrupación Europea de Cooperación Territorial Galicia-Norte de Portugal, o Centro de Estudos Eurorrexionais Galicia-Norte de Portugal... que tornan a colaboración entre Galicia e (o norte de) Portugal como unha cuestión estratéxica e consensual, superando as friccións, desconfianzas e diálogos parcelados que marcaban as (escasas) relacións nos 70 e 80.

De modo que, para explicar o contexto de intercambio teatral e cultural actual é preciso atender ao proceso de construción das estruturais

teatrais que, quer en Galicia, quer en Portugal, se comezan a consolidar despois de ambas ditaduras, e aos intereses e necesidades que a industria escénica comeza a evidenciar neste período.

Se o panorama teatral é moi pobre durante as dúas ditaduras que imperan durante boa parte do XX na Península Ibérica⁴, a apertura democrática traerá consigo unhas maiores posibilidades para o sistema cultural e, no caso do teatro, unha maior consolidación das artes escénicas como industria e unha diversificación da escena. Verificable tanto en territorio español como portugués:

E já agora, todo o movemento de descentralización que, a partir de 1976, criou condicións para profesionalismo un pouco por todo o lado, com maior estabilidade em Setúbal, Portalegre, Viana do Castelo, Braga, Nordeste Tramontano, Coimbra e Algarve. Em seguida, assinala-se a transformação de grupos de companhias independentes e experimentais em projetos estáveis, sólidos e consistentes de profissionalismo de exigência cultural (Cruz 2001, 326).

O caso particular do galego non será unha excepción. Inaugúranse novas perspectivas culturais e o teatro non será alleo a elas. No espazo ibérico comeza a articularse unha estrutura teatral, con compañías, directores e actores profesionais e a reconfigurarse os canons (por exemplo de dramaturgos proscritos pola ditadura). Tamén o teatro galego, que ten o seu «ano cero» (Guede 1995, 194) no Festival de Teatro de Ribadavia en 1973, organizado pola asociación cultural Abrente, e que saúda unha nova xeración de dramaturgos, de xente do teatro, como Manuel Lourenzo, Roberto Vidal Bolaño, Euloxio Ruibal ou Manuel Guede, coñecidos como o Grupo Abrente e que van pilotar a actualidade escénica desde os albores de Ribadavia ata o momento⁵. Riobó (1999), Alonso Montero (2013) e, sobre

4. PORTO (1973, 19) sinala a paralización que a censura supón para a actividade creativa: «Os comentários que tenho vindo a fazer a algum do nosso teatro partem sempre dessa inamovida situação, ou seja, têm em conta a existência de uma Censura que, desde logo, condiciona a própria situação do espectáculo e, o que é pior, impede a existência de um clima que possibilite o desenvolvimento em liberdade da capacidade de criação que os portugueses, como qualquer outro povo, naturalmente revelariam, noutras circunstâncias». CRUZ (1971, 68), en idéntico período, sinala a deficitaria rede de teatros, que dificulta un repertorio de amplo espectro: «Urge, com efeito, lançar sobre Lisboa como uma rede de oficinas de teatro, experimentais no seu misto amadorismo-profissionalismo, modestas nos encargos, maleáveis nas linhas de ação –mas, por isso mesmo, destinadas e vocacionadas para o renovo, o ensaio, o lançamento de experiências de valores novos».

5. «E cómpre non esquecer que os artifices da Historia sempre son persoas, e que moitas das persoas que fixeron teatro e faloron de teatro en Ribadavia entre o 73 e o 80

todo, López Silva e Vilavedra (2002) ponderan a importancia do certame na apertura cultural galega, que comeza a agromar nos últimos anos do franquismo e se consolida na transición. Villalaín (1998, 84) sitúa, deste modo, a pegada do Festival de Ribadavia no sistema teatral galego⁶:

O punto de arranque do teatro galego actual está nas mostras de teatro que comezan a realizarse na vila ourensá de Ribadavia en 1973, organizadas pola asociación cultural Abrente. Vencellada á loita antifranquista e á reivindicación nacionalista, e formando parte do movemento que en toda España se produce durante eses anos baixo a etiqueta de «teatro independente», a actividade escénica que se concentra nas Mostras de Ribadavia é o xermolo dos autores, directores, compañías e actores que van construír por primeira vez en Galicia un sector teatral estable e profesional.

Refire este fragmento o carácter reivindicativo, tanto político como social, manifestando un predominante ton nacionalista⁷, situándose, de feito,

seguen a facelo hoxe. Son testemuñas conscientes da importancia dos acontecementos que lles tocou vivir, e son, sobre todo, presencias constantes que, despois de Abrente, continuaron coa tarefa de construción dun teatro con certas saudades do que nunca chegaría a ser, pero que xamais se resignou a non acadar unha plena normalización» (LÓPEZ SILVA e VILAVEDRA 2002, 16).

6. A pesar, de todos modos, do impulso literario que se manifesta a partir dos anos 75, González Millán relembra a actividade silenciada durante a ditadura, que permite esta fecunda retoma no período democrático: «Debo aclarar, sen embargo, que a morte de Franco non é interpretada aquí como un acto fundacional, como se a sociedade galega, por arte de maxia, pasase dunha parálise absoluta a unha efervescencia social inimaxinable antes do 20 de novembro de 1975. Se é certo que aparecen novos fenómenos nos diversos ámbitos da sociedade, tamén o é que reaparecen outros, e quedan relegados ao silencio moitos outros que, paradoxalmente, foran instrumentalizados e interpretados previamente como elementos esenciais dunha hipotética identidade nacional galega» (GONZÁLEZ MILLÁN 1998, 16). Pola súa banda GUEDE (2002a, 33) relembra, nun retrato de Vidal Bolaño, os momentos de complicitade e activismo intelectual de Abrente: «Coñecín a Vidal Bolaño nalgunha esquina do abrente de mil novecentos setenta e cinco. El debía andar entón polos vintecinco anos e eu tiña algúns menos. Pero, sen embargo, ata onde dou lembrado o fragor daquela Ribadavia urxida, sempre se me asoma no recordo a figura dun tipo enorme con certos parecidos ó debuxo con que as láminas retratan, sen idade, a don Alonso Quijano galopando utopías. Un personaxe, o Roberto, que desde moi cedo se empeñou en descadra-la súa idade biolóxica da súa aparecencia biográfica, pegado ó seu cigarro, gastando voz en longuísimas veladas diletantes, poñendo gravidade en tódolos asuntos transcendentales (naquel tempo, todo era transcendente e decisivo) e disposto a defender ata a extenuación (cubata na man) o seu punto de vista naquela recién inaugurada república escénica galega».

7. ABUIÑ (2004, 268) sinala o carácter politicamente máis activo das manifestacións culturais periféricas ou non canonizadas como reacción ante as estratexias hexemónica e de poder. Pola súa parte, LÓPEZ-IGLESIAS SAMARTIM (2010, 418) sinala o criterio identitario, como

como criterio de hierarquización na norma repertorial do emerxente sistema literario galego⁸. A identificación entre literatura e nación, ou mellor dito, unha literatura da nación cobra deste modo o seu significado máis visible.

Pero o imparabile proceso de consolidación, da literatura galega en xeral, e do teatro de maneira particular, vai permitir acadar unha maior profesionalización, diversificación e, en consecuencia, unha maior autonomía da literatura como institución, a respecto do campo político e social. Esta circunstancia vai determinar unha maior diversidade de repertorios, que xa non fican adscritos a un único criterio normativo:

Que a nova produción literaria reivindique un maior grao de autonomía no tratamento da referencialidade, en claro contraste con manifestacións anteriores, consideradas ata moi recentemente como modélicas, evidencia as súas tensións internas e demostra a vontade de superar unha determinada imaxe da literatura galega, segundo a cal no canon deberían entrar exclusivamente textos de temática social e intencionalidade reivindicativa, e só aqueles autores que proxectasen unha imaxe paradigmática da comunidade nacional. [...] Este proceso de crecente autonomización do discurso literario vai acompañado doutro fenómeno non menos determinante: a súa independencia institucional con respecto a outros espacios sociais, que é interpretada, en palabras de Xosé R. Pena, como unha difícil conquista «da legalidade e da normalidade» (González Millán 1994, 28).

Esta «conquista da normalidade» evidénciase no progresivo proceso de profesionalización do teatro, cuxos intereses estarán cada vez máis suxeitos a necesidades intrínsecas. Así, o pulo que Ribadavia outorga ao

unha norma de repertorio nos anos de construción do sistema literario a inicios dos 70: «O desenvolvemento feito no lugar correspondente deste traballo (pp. 90 e ss.) sobre a caracterización, os modos, os espazos e os problemas de aplicación do *critério identitario* no SLG permite agora reducir considerablemente o espazo dedicado à abordagem da localización e a produtividade deste factor entre 1974 e 1978. Lembramos, contudo, que em páginas precedentes foi indicado que este criterio de natureza político-ideolóxica, consistente na identificación da literatura galega com aquelas prácticas consideradas literárias, entendidas polos grupos que o promovem como comprometidas com o reforço da identidade diferenciada da comunidade que habita este territorio peninsular, é colocado como um critério balizador da inclusión/exclusom no SLG no ano 1970 polo professor e líder da UPG Francisco Rodríguez Sánchez (*Grial* 30, 1970, 455-462). Ali também foi apontado por nós (pág. 91) que o denominado critério identitario funciona na prática, de facto, como um critério hierarquizador e nom identificador desde esse momento, isto é, como umha norma de repertório e nom como umha norma sistémica».

8. MADEIRA (2014) refire tamén como, despois do 25 de abril, o repertorio revolucionario será dominante na escena portuguesa.

teatro vaise plasmando na aparición de compañías profesionais, como a do propio Vidal Bolaño, Teatro do Antroido, que nace en 1974⁹, pero, sobre todo, na creación do Centro Dramático Galego, en 1984¹⁰, que, dende a súa constitución, continúa a ser, ata o momento, o principal referente da escena galega, como cómpre aos teatros públicos na súa dimensión canonicadora¹¹. A configuración dun sistema teatral autóctono posibilitou a consolidación dun repertorio xenuíno, a través de historias propias, escenarios recoñecibles e a continuidade dun compromiso impreterible, presente nas iniciativas teatrais que nacen neste período. Así o revela o manifesto «Teatro do aquí», formulado por Vidal Bolaño nos estatutos da compañía, evidenciando o carácter de interese público da actividade teatral¹²:

9. LÓPEZ SILVA e VILAVEDRA (2002, 191) analizan a aparición de compañías teatrais, profesionais ou afeccionadas no período 1973-1980. Teatro do Antroido será a primeira que aposta, en Galicia, pola organización profesional.

10. É preciso referir tamén a creación, un ano máis tarde, en 1985, da Compañía de Radio Televisión de Galicia, que suporá un factor de consolidación do audiovisual e, en consecuencia, das industrias audiovisuais e escénicas. Contribuirá, sen dúbida, a partir da produción autóctona, á profesionalización de actores, cuxo transvase entre a escena e a pantalla será frecuente. Véxase o caso, unha vez máis, de Vidal Bolaño, como actor de series ou de longametraxes, Xosé Manuel Oliveira «Pico», Morris ou Celso Parada, como casos evidentes de transvase entre o teatro e a televisión. Na senda desta consolidación institucional das industrias creativas, en 2008 crease Axencia Galega de Industrias Creativas (AGADIC), que reforzará o tecido empresarial no sector cultural galego.

11. «A creación do Centro Dramático Galego en 1984 foi un acontecemento decisivo para o proceso de normalización do teatro galego contemporáneo, xa que supuxo a aparición dun referente institucional desde o que revisar as relacións e posicións no campo teatral. Tendo en conta que Itamar EVEN-ZOHAR (1990) demostrou que un polisistema cultural non está normalizado se non conta con tódolos factores que o forman: produtores, consumidores, produtos, repertorio, institucións e mercado, semella evidente que a presenza dunha compañía institucionalizada, xa que logo, supuxo unha reorganización do sistema no que as relacións entre o centro e a periferia comezaron a estar fortemente determinadas polo traballo de autores, directores e actores para a compañía pública, institución que en todo polisistema cultural, polo simple feito de autodefinirse como tal, se erixe como mecanismo canonicador esencial» (LÓPEZ SILVA 2002, 37).

12. O propio escritor expresábase en termos análogos a propósito dunha entrevista sobre a estrea de *A burla do galo*: «No me siento en la periferia, ¿periferia con respecto al centro que es Madrid? No creo que Madrid sea el centro. Estoy en mi centro, que es esta cultura y esta ciudad. Los demás me consideran periférico estúpidamente. Pero a mí me representaron en Brasil, en Portugal, van a hacerlo en Andalucía... Puedo escribir pensando en la realidad próxima, la que me sacude cada día, pero esa realidad no es muy distinta de la de cualquier occidental. Quiero que mi teatro interese en todo el mundo, pero no hago teatro universal. Mi teatro tiene que funcionar aquí, si no no podrá funcionar en ninguna parte» (VIDAL BOLAÑO 2000).

Manifesto da compañía Teatro do Aquí

Un teatro do hoxe e do aquí. Un teatro con fe abondo en si mesmo e na sociedade na que nace e á que serve, como para ser quen de saír ó encontro de poéticas propias, capaces de traducir en termos de universalidade o particular, de reafirma-las capacidades potenciais da nosa cultura e dos nosos creadores para se incorporar por méritos propios á dramaturxia e ó teatro universais. Un teatro que contribúa a lle restituír ós cidadáns o dereito a un lugar de encontro no que se espellar, co que poidan sentirse identificados e ó que cheguen a ter como propio. Un teatro que, ademais desa forma de expresión e comunicación á que ningunha cultura que se queira viva pode substraerse, se aspira a preservar e revitalizar aqueles sinais da súa identidade que a fan existir como tal, sexa un produto artístico de elaboración industrial, capaz de xerar riqueza e de idonizar a explotación racional dos nosos recursos humanos, económicos e infraestruturais. Ese teatro hoxe máis que nunca, ten que estar aquí, entre nós, ó noso alcance, só hai que saír e buscalo (Centro Dramático Galego 2010, 19).

Esta idea relaciónase coa construción dunha «soberanía estética» (Guede 2002a ou Madeira 2014), que só pode vir dun proxecto cultural formulado a partir dos teatros residentes, que superen un certo exotismo local, e sexan a expresión dunha determinada sensibilidade social. De feito, Guede (1997) sitúa a responsabilidade histórica da actual xeración:

Nalgunha ocasión tiven oportunidade de dicir que no que respecta a nós, as mulleres e os homes que conformamos o teatro galego, do que se trata e de non chegar tarde á nosa propia cita. Por distintas razóns, nin Precursores, nin Rexionalistas, nin os Nacionalistas das Irmandades puideron senta-las bases que permitisen trazar esa demarcación precisa na que, xeneración tras xeneración a historia da escritura escénica galega, tivese unha tradición na que se instalar, que testar ós seus continuadores xunto coa chave que lle fose abrindo as portas do «Teatro Nacional Galego» e na que novas e insolentes promocións de dramaturgos, de actores, de escenógrafos, etc., se fosen encargando de matar ó pai e se deitar coa nai e ser, á súa vez, obxecto do mesmo proteico, creativo, irremediable homicidio a man dos sucesores. Nada diso ocorreu. E a nosa xeración debe de se dispor á disciplina de recupera-la memoria legada, polo demais escasa, non como conmemoración, senón como revelación.

Pola mesma década, e con premisas parecidas de afirmación, tamén nacerán grande parte das compañías teatrais portuguesas que formarán parte da interlocución teatral con Galicia. Catro anos antes de que o CDG comezase a súa andaina, Rui Madeira creaba a compañía Cena e, catro anos máis tarde, coincidindo co advento do CDG, trasládada a Braga, fundando a

Companhia de Teatro de Braga (CTB), residente, na actualidade, do Theatro Circo, de titularidade municipal. Posteriormente, en 1991, botará a andar, outro núcleo que será importante nesta interrelación, o Teatro do Noroeste-Centro Dramático de Viana (CDV). Uns anos antes, en 1973, xa se creara no Porto, a compañía Seiva Trupe.

En consecuencia, a articulación dun mapa de compañías profesionais e públicas, moitas delas residentes, reforza a autonomía que refería González Millán e serán as necesidades desta nova rede as que se impoñan á hora de establecer alianzas e prioridades estratéxicas, perceptibles en todo o espazo ibérico:

Sin duda, esa gran cantidad [de compañías de teatro profesional] se debe a la eclosión de alternativas en las propias Comunidades Autónomas, un fenómeno muy importante de nuestra democracia que ha hecho que, afortunadamente cuando hablamos del teatro español, esto no se confunda con el teatro madrileño, sino con la complejidad de experiencias escénicas que emanan de cada una de las 17 Comunidades Autónomas de España. Algo que es muy saludable desde el punto de vista artístico no se ha visto acompañado de una fluidez en la distribución y en el intercambio de proyectos escénicos entre compañías de las diversas Comunidades, debido sobre todo a la política conservadora y ausente de riesgo que suelen llevar los Programadores de los Circuitos, siempre apegados a exhibir los espectáculos ya abalados por el mercado. [...] Estamos pues ante un claro caso de un proyecto de gestión altamente interesante, tanto en su planteamiento como en su utilidad, pero que luego, a la hora de ponerse en acción tiene sensibles fallos por no cumplir, precisamente, con los objetivos para los que se creó la Red en un momento determinado. Aun con todo, sigo pensando que la Red es una pieza fundamental para el desarrollo de una cierta «industrialización», en el mejor sentido posible, de las Artes Escénicas en nuestro país (Heras 2009, 175).

Con todo, sendo esta descentralización cultural a que vai, en gran medida, estimular o diálogo teatral entre Galicia e, fundamentalmente, o norte de Portugal, revélanse algunhas asimetrías entre a diferente organización profesional das compañías galegas e lusas. Martins (2001, 60) alude á falta, en Galicia, de compañías residentes como un obstáculo para que o diálogo non fose máis profundo. Cuestión, que tamén menciona Madeira (2014), no sentido de dificultar máis iniciativas conxuntas ou co-producións, en parte tamén, pola diferente estrutura empresarial das compañías: cooperativa en Portugal e vertical en Galicia.

Por outro lado, esta descentralización verificable en ambos territorios obedece a marcos de organización político-territoriais diferentes. Mentres a articulación autonómica, tal como refire a cita de Heras, posibilitou e amparou a diversidade escénica, a centralidade política portuguesa supón

un obstáculo para consolidar unha política cultural que non pase apenas polo eixo Porto-Lisboa¹³:

a descentralización teatral é un fenómeno que se instala na vida teatral por iniciativa dos creadores teatrais e nunca por iniciativa do Estado, e sofre un importante retroceso de desenvolvemento, e hai outros dous momentos en que a descentralización non pode continuar a seguir un proceso normal de desenvolvemento precisamente porque o Estado non inviste na descentralización teatral da forma en que debería investir para que ese proceso se desenvolvese dunha forma natural (Martins 2001, 57).

O malestar expresado por Martins relaciónase co descontento de boa parte das compañías portuguesas, coa política de subvencións do Ministerio de Cultura no ano 2001, que pivilexiaba os teatros de Lisboa e Porto, que acadaban o setenta por cento das axudas (Martins 2001, 57). Isto motivou a mobilización mancomunada das compañías afectadas, no que se chamou o «Movimento dos 31». Proba de que a Galicia se consideraba un socio exterior estratéxico nesta reivindicación interna, é que no mesmo ano, o coordinador do movemento, Castro Guedes (2001) expuña o problema nas páxinas da *Revista Galega de Teatro*.

Esta vontade de afirmación dos teatros da periferia xeográfica e do sistema teatral fai, polo tanto, que o teatro galego sexa un aliado preferente e, en consecuencia, a interlocución non pasa tanto pola potenciación de políticas nacionais de teatro, cuxos principais actores serían, en boa lóxica, o Teatro Nacional São João (Porto) e o Centro Dramático Galego, como polas dinámicas rexionais no caso de Portugal –e os axentes antes referidos– que encontran na cultura común compartida un punto de encontro, fronte á globalización e os fortes núcleos culturais nos que se articula. Martins (1997) xa lamentara anos antes a ausencia do Teatro Nacional São João nos encontros de Teatragal e alude á falta dunha política teatral nacional, na que Galicia debe ocupar un lugar de interlocución estratéxica:

E que é desejável o encontro do teatro da Galiza e de Portugal. Não sei, e claramente, o digo, se de Portugal ou se do Norte –e esta dúvida não se radica nem em questões de bairrismo ou de regionalismo exacerbado nem tão pouco em desejos de pronunciamento periférico contra a maldade das capitais. Mas porque o teatro português não é, ainda não é, e suspeito que tão depressa não o será, uma realidade estruturalmente fundada, mas antes um somatório de realidades de diferente dimensão, incapaz por si

13. CASTRO GUEDES (1997) describe o desfase entre a rede creada en Portugal e a distribución do financiamento, concentrada practicamente nos teatros da capital.

só de producir un pensamento estratégico común que possa constituir un passo determinante na afirmación do teatro portugués no contexto do teatro europeo.

É por iso que será no marco dunha «Europa das nacións e dos pobos, das linguas e das culturas» (S/A 1997a) onde se encontra o punto de intersección das dúas realidades escénicas, que, a pesar de posuír estatutos políticos diferentes e intereses diversos, presentan o obxectivo común de ser propostas sustentables fronte ás inercias centrípetas que exercen os núcleos dos diversos sistemas culturais (estatais ou globalizados)¹⁴.

A respecto disto tudo, e na procura de encontrar o «seu» lugar no mundo, há muito tempo que o Teatro do Atlántico fez uma opção: não ser periferia de ninguém, mas ser, antes uma companhia galega, felizmente monolíngue e que exerce aquí, com grande prazer, essa sua condição. Isto, somado ao facto de não termos preocupações nem objectivos «capitalinos», chamem-se essas capitais Madrid, Barcelona, Lisboa ou Nova Iorque, nem obsessões «festivaleiras», incide definitivamente nas nossas decisões estéticas e de repertório (Teatro do Atlántico 2003, 98).

Por conseguinte, a despolarización dos tradicionais centros culturais, estreitará os lazos teatrais, no marco das relación entre Galicia e Norte de Portugal, que termina puxando o débil fío que despois da ditadura existe entre as relacións literarias galaico-portuguesas. Este diálogo teatral ve, ademais, na potencialidade da rede da eurorrexión, que se está a configurar a diferentes niveis sectoriais, unha excelente oportunidade para consolidar os tecidos industriais a un e ao outro lado do Miño.

É, por conseguinte, a reconfiguración do mapa escénico e as necesidades profesionais das compañías o que servirá como impulso do novo diálogo. Obviamente, a referencialidade que Portugal ten para Galicia (e viceversa, como veremos) será un factor ideolóxico que dota de sentido o intercambio, e que será cada vez máis consensual, como veremos, na sociedade galega. Alén do paradigma de reintegración, nunca perdido por parte do nacionalismo galego e a ollada preferente que o norte de Portugal ten alén do Miño, súmase o contexto político (económico, cultural e social) da Eurorrexión, cun alto consenso político e social e que contribuirá a reforzar as industrias escénicas, nunha lóxica de cooperación que se irá

14. «Habitamos, além do mais, o mesmo espaço europeu de carências profundas a todos os níveis e, sobretudo, culturais; e habitando-o, somos de cá e lá uma região determinante de afirmação de identidades e afinidades culturais susceptíveis de constituírem um espaço de cidadania comum» (MARTINS 1997).

asentando, como pasaremos a ver, dende finais dos noventa ata os presentes días do XXI.

3. DO FITEI AO TROCO X TROCO: A CONSTRUCIÓN DAS CONVERXENCIAS ACTUAIS

É estraño, mais é un bo retrato do teatro portugués que o principal interlocutor portugués co teatro galego sexa o Teatro do Noroeste, unha entidade privada dunha pequena cidade chamada Viana do Castelo, cando todo apuntaría a que desde o segundo Teatro Nacional do país [o Teatro Nacional São João], con sede nunha cidade como o Porto, se sentise xa non interese senón a necesidade estratéxica de se relacionar co Teatro Nacional da Galicia, e sobre todo cando, por riba de todo iso, esa situación de non relación vai a contramán de tódalas declaracións de proximidade económica, xeográfica, cultural ou lingüística que se teñen feito no ámbito institucional (Martins 2001, 58).

Os teatros residentes do norte de Portugal e o CDG serán, por conseguinte, os impulsores das relacións que se van construíndo a finais dos 90. Madeira (2003, 87) testemunha a centralidade dos responsables dos teatros indicados páxinas antes, como axentes necesarios do diálogo teatral:

E foi entón que se me fez luz e lembrei uma reunião do Porto, na Seiva Trupe, para a qual fui convidado pelo Manuel Guede e Zé Martins e onde estavam o Júlio Cardoso e o António Reis e onde pela primeira vez me falaram da possibilidade de entrar num comboio, cujo trajecto há muito o Júlio conhecia e, sobre o qual, nos últimos anos, o Zé Martins e o Guede teimavam em construir mais estações. E essa outra tarde, ouvi-os durante algum tempo, falaram-me de projetos, de hipóteses e de futuro; da ideia de uma co-produção, a partir de um texto encomendado a Vidal Bolaño, que não conhecia, sobre um tema comum a esta geografia humana: o sequestro do Santa Maria. Sobre a possibilidade de permuta de experiências e da criação de um circuito de difusão de espectáculos; das potencialidades e possibilidades.

Polo tanto, a creación de permutas de experiencias escénicas estaba xanas conversas iniciais entre todos eles. Como vimos, só agora en 2013, conseguiu ser materializada no programa «Troco x Troco». A reunión que refire Rui Madeira é tamén mencionada por Guede (2001), na cal sitúa o punto de partida da obra que prologa. *Mar revolto*, un texto de Vidal Bolaño, por encargo, e que debería ser o punto de partida do intercambio pretendido, e sobre o cal volveremos máis adiante.

A primeira iniciativa que vai integrar esta pretensión intercultural é o Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica (FITEI)¹⁵, que inclúe na súa programación, espectáculos de compañías e directores galegos. O certame marca, como recoñece Guede (2014), o momento fundacional do intercambio contemporáneo entre o teatro galego e portugués. De modo que, dentro da atención á dramaturxia hispana, que a vocación ibérica do evento persegue, as compañías galegas van ter progresivamente un lugar simbolicamente marcado dentro do espazo lusófono, como advirte o Festival nos seus propósitos:

A partir de 2005 o Festival procurou abrir a programación a novas tendencias artísticas, bem como abranger novos públicos. Neste âmbito, foram notórias as edições de 2006 e seguintes, que atingiram um público maioritariamente jovem. Também a partir de 2006, o FITEI alargou-se a outras cidades de Portugal e da Galiza, como Aveiro, Lisboa, Guarda, Coimbra, Moncorvo, Moita, Viana do Castelo, Vila Real, Bragança, Santiago de Compostela, etc.¹⁶.

Así, na década dos 90 será habitual a presenza de compañías galegas¹⁷. Na XIII.^a edición, en 1990, a Escola Dramática Galega presenta o texto de Manuel Lourenzo, *Adeus Madelón* e, un ano máis tarde, Chèvere estrea *Río Bravo*. Repetirá, catro anos despois, en 1995, con *Annus horribilis*. O Teatro do Morcego presenta dous espectáculos: *Misterio cómico*, un texto de Dario Fo, na XV.^a edición (1992) e un texto de Reixa, *Doberman*, tres anos máis tarde, en 1995, con dirección de Quico Cadaval. Un ano antes presentara unha co-produción con Teatro de Ningures, *Macbett*. A compañía de Cangas, pola súa banda, estará presente tamén na cita de 1996 (XIX.^a edición). A montaxe é *Terra de Lobos*, que adapta un conto de Ferrín, «Lobosandaus», e é, igualmente, unha co-produción, neste caso co Centro Dramático de Viana.

O Teatro do Atlántico terá unha soa presenza, na edición de 1998, co espectáculo *Quartett*, dirixido por Xulio Lago e, nos anos do presente

15. De feito, o Festival nace cunha clara vocación de reforzar o Porto como polo preponderante do teatro ibérico, tal vez como contrapeso á centralidade de Lisboa na escena portuguesa.

16. Fragmento extraído do «Historial», que aparece na web do evento (FITEI): www.fitei.com.

17. A información está extraída da base de datos CETBase «Teatro em Portugal», do Centro de Investigación «Centro de Estudos de Teatro», da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

século, Matarile Teatro presenta *Historia natural - Eloxio do entusiasmo*, en 2005, e, en 2009, *Animales artificiales*.

Tamén o Centro Dramático Galego formará parte do cartel de FITEI. En 1993, na XVI.^a edición, con *Historia do soldado*, con dirección de Manuel Guede e en 1996 cun texto de Gil Vicente, *Nau de amores*, dirixido por Cándido Pazó. Tamén pasarán polos teatros do Porto, as producións do CDG, *A burla do galo* e *Mar revolto* que merecerán de seguido un comentario máis pormenorizado.

O intercambio que Júlio Cardoso e António Reis inician, comezará de seguido a dar froitos. En 1991 José Martins crea o Teatro do Noroeste, o Centro Dramático de Viana, que será un dos principais núcleos nas relacións teatrais entre Portugal e Galicia nestes anos. En 1996, o Teatro do Noroeste, xunto coa Cámara Municipal de Viana do Castelo, organizan o Festival do Eixo Atlántico (FESTEIXO), que contará con 12 edicións. O propio nome indica, ás claras, a vontade de enmarcar os textos teatrais no marco xeo-político que se comezaba a construír: o Eixo Atlántico e o desenvolvemento dunha cultura común entre Galicia e o norte de Portugal, a partir das premisas antes apuntadas.

As edicións contan cunha importante representatividade de compañías galegas que irá perdendo protagonismo, a medida que minguan os recursos financeiros do evento. Na edición inaugural estarán presentes boa parte das compañías galegas: Artello, Matarile, Sarabela, Chèvere, Producións Teatrais do Sur, Teatro do Aquí, Teatro do Noroeste de Santiago, Compañía Mariás, Ollomoltranvía e o CDG (s/a 1997). Na IV.^a edición (1999) estarán presentes Alalá Producións con *A viaxe de Lola*, Teatro do Adro, *O Bululú do Linier*, Teatro do Atlántico, *O cerco de Leningrado* e o Teatro do Aquí, *Sen ir máis lonxe*.

Na seguinte edición aínda se mantén unha importante representación, a teor dos datos ofrecidos no número 24 da *Revista Galega de Teatro*. Manivela Producións leva un texto de Eduardo Rovner, *Compañía*, dirixido por Antonio Simón. Ollomol Tranvía, Ñiquiñaque, de Cándido Pazó, que tamén se encarga da dirección. A mesma conxunción de dramaturxia e dirección encóntrase en *Criaturas*, de Vidal Bolaño, que será levada a Viana do Castelo por Teatro do Aquí. O Teatro do Noroeste adapta, por man de Eduardo Alonso, o clásico *Celestina*, unha actualización contemporánea do texto á realidade galega. Pola súa banda, Sarabela Teatro adapta a novela de Rivas *O lapis do carpinteiro*, que dirixirá Ánxeles Cuña. Por último o Centro Dramático Galego representa o texto *Calígula*, de Camus, dirixido por Guede.

Contrasta esta importante presenza, coa moi menor da VIII.^a edición (2003), da que dá noticia a mesa revista no seu número 35, onde se dá conta dunha única presenza galega. O espectáculo do CDG, *Daquel*

Abrente, da autoría de Vidal Bolaño e Francisco Taxes e dirixido por Antonio Simón¹⁸.

Nos anos de FESTEIXO é intensa a actividade a un e outro lado do Miño, con Viana do Castelo como centro de operacións. No 1996, como vimos, estrease *Terra de lobos*, dirixida por António Torrado e co-producida entre Teatro de Ningures e o Teatro do Noroeste (CDV). Os traballos conxuntos entre ambas compañías dan como resultado unha iniciativa que se vai estender dende o mesmo 1996 ata 1999: Teatragal (Vieites 1999). En 1996 constitúese o Primeiro Encontro do Teatro Galicia-Portugal (Teatragal), que se crea como un espazo de reflexión común para promover o coñecemento da actividade teatral a ambos lados do Miño, promover proxectos comúns e impulsar a comunicación entre os axentes teatrais e culturais de Galicia e do Norte de Portugal. O primeiro encontro realizarase en Cangas do Morrazo, o 6, 7 e 8 de setembro e en Viana do Castelo, o 12, 13 e 14 de outubro. Seguirá a edición de 1997 nas mesmas localidades. A partir dese ano, haberá unha sede única. En 1998 transcorrerá en Cangas, do 10 ao 13 de setembro e pechará en Santiago de Compostela no 2000¹⁹.

O canal de difusión dos relatorios e mesas redondas e debates do evento foi a revista *Ensaio. Revista de teatro de Galicia e do Norte de Portugal*, que se crea en 1997 e terá dous números máis: 1998 e 2000. A edición será da responsabilidade do Instituto Galego de Estudos de Investigacións Teatrais e o Teatro do Noroeste (CDG), dirixida por Manuel Vieites e editada por José Martins. A pesar da curta vida da publicación, concitou profundas reflexións dos diferentes axentes teatrais, cuxo interese para o tema deste traballo, xa foi citado e testemuñado ao longo destas páxinas. Dramaturgos, directores, programadores, actores e críticos reuníronse para reflexionaren sobre o teatro como creación, industria, distribución, sobre os espazos escénicos e a interrelación institucional e, por suposto, sobre os horizontes do necesario diálogo que se estaba a construír.

Son anos, ademais, de iniciativas conxuntas, como a referida de *Terra de lobos*. En 2002, a coproducción entre a CTB e o CDG leva a Santiago de Compostela a peza *Os espectros*, de Ibsen, dirixida por Rui Madeira, que se

18. Cómpre referir, na edición de 2008, a montaxe da Companhia de Teatro de Braga, *O profesional*, que dirixirá Manuel Guede. É importante mencionar esta colaboración, porque, neses intres, Guede Oliva xa non está á fronte do CDG, desde 2005, pero mantén a colaboración, a título persoal, grazas á relación profesional que establece con Rui Madeira. Esta cooperación escénica, manterase en 2010 coa montaxe en Braga do texto de Valle-Inclán *A cabeza do Bautista*, que será tamén da responsabilidade do director galego.

19. Malia que VIEITES (1999, 161) anuncia o encontro en Santiago de Compostela en 2000, non encontramos documentación, nin evidencias de que se chegase a realizar.

estrea o 1 de marzo no Salón Teatro²⁰. Un ano antes, subirá aos escenarios de Viana e Compostela unha nova coprodución, neste caso entre o Teatro do Noroeste (CDV) e o CDG. *A burla do galo*, dirixida por Xoán Cejudo, onde Vidal Bolaño adaptaba o relato de Cunqueiro, «O galo de Portugal». Entre o elenco de actores figura José Martins, que actuará como Don Esmeraldino.

Esta historia de encontros galaico-portugueses –o Don Xoán viaxa de Portugal a Santiago para buscar a intercesión do Apóstolo, nun xiro moi bolañiano– será o precedente doutra iniciativa que integra protagonistas –máis ben antagonistas– de ambos lados. Trátase doutra co-produción xa referida (CDG e o Teatro do Noroeste-CDV) e tamén con Vidal Bolaño, tamén como dramaturgo. É a peza *Mar revolto*, froito do encargo que vén a seguir da reunión, á que se refería Rui Madeira, antes citada, e que concitou aos responsables da Seiva Trupe, a Companhia de Teatro de Braga e o Centro Dramático de Viana, por parte portuguesa, e o CDG, por parte galega²¹. Desta reunión saíron varios proxectos e un manifesto que evidenciaba a vontade de cooperación mutuas:

En materia de desenvolvemento teatral e cultural, habitamos nun territorio onde hai moito que facer, atravesado por debilidades conxénitas, perturbado por incompreensións sorprendentes, susceptibilizado por carencias estruturais, desertificado por asimetrías inxustificables. Sen embargo, nese territorio que habitamos, temos ousado protagonizar políticas e prácticas de transformación, iluminadas por experiencias doutros territorios, e orientadas polo farol da xenerosidade. Nos últimos anos, a sociedade da que somos parte integrante, ten vencido isolacionismos retrógrados e alleamentos irresponsables e, dende a política ata a vida económica, verificamos unha vontade de diálogo e de encontro. Non queremos ser meros espectadores e beneficiarios desa vontade. E para ese territorio concreto da materialidade inmediata da vida queremos traer a utopía do soño na confrontación e na diversidade das creacións artísticas (VV. AA. 2001).

Importa referir que o ámbito no que se sitúa esta colaboración é o da rexión Galicia-Norte de Portugal. Detalla unha serie de iniciativas que van

20. MADEIRA (2003, 86) testemuña a súa relación co mundo do teatro galego, a partir da experiencia da montaxe.

21. «Non é gratuïto que afirmemos aquí que ese diálogo é interesante: o adxectivo cobra importancia porque o establecemento de vencellos co país veciño vén feito desde a compañía pública, de xeito que ao intercambio estético (e económico) entre Galiza e Portugal se lle concede a entidade institucional. Isto significa que estamos nun camiño no que a colaboración entre os dous sistemas se afasta do voluntarismo e se adentra nos da planificación cultural, sempre útil, en contextos minorizados coma o noso no que o coñecemento e que nos coñezan afianza os procesos de recuperación cultural» (LÓPEZ SILVA 2001, 54).

do intercambio á coprodución (anuncia o que será *Mar revolto*) e fai unha apelación ás autoridades portuguesas e galegas e ao Eixo Atlántico do Noroeste Peninsular para que doten ás artes creativas e culturais das políticas, financiamento e amparo institucional esixido para levar a cabo o ideario exposto.

O texto de Vidal Bolaño é levado, coa dirección de José Martins, aos escenarios do FITEI, como vimos, do FESTEIXO e do Salón Teatro compostelán, froito da coprodución a dúas bandas. En relación ao proxecto artístico, Guede (2001, 15) informa das características do encargo: unha de carácter económico (o número de actores, sete) e a segunda de carácter artístico: «a invención dun espazo ficcional común, a pescuda dun imaxinario galego-portugués tal como quedara escrito nas mesmas orixes literarias do nosos teatro: aquela primeira entrega da que temos noticias que se chamou: *Entremés famoso...*». O espazo ficcional encóntrao Vidal Bolaño mar adentro, moi acorde co imaxinario atlántico, e nunha historia, a do secuestro en 1961 por revolucionares portugueses e españois –moitos deles galegos– do navío *Santa María*, apelidado «Santa Liberdade» polos asaltantes, e que tiña como obxectivo presionar as ditaduras de Franco e Salazar. O argumento dramático recollía sen dúbida o imaxinario creado despois do 25 de abril, tantas veces invocado como referente da intelectualidade galega, pola seu carácter democrático. Cómpre destacar que a edición do texto dramático é da responsabilidade da Xunta de Galicia e os prefacios institucionais da publicación van a cargo de quen a presidía naquel momento, Manuel Fraga Iribarne, quen, paradoxicamente, ocupaba a carteira de Información e Turismo no executivo ditatorial, un ano despois do episodio do «Santa Liberdade». A vontade expresada nos limiares (un do Presidente e outro do Conselleiro de Cultura, Xesús Pérez Varela), a prol dun diálogo profundo entre Galicia e Portugal revela, se temos en conta o posicionamento político de ambos, o grao de consenso –e tamén de neutralidade política–, e institucionalización que a relación con Portugal vai adquirindo na sociedade galega, ben lonxe das adhesións inquebrantables, prexuízos ou desconfianzas de antano.

Como se dixo, a montaxe percorre os teatros das tres compañías coprodutoras e deste traballo nacerán colaboracións futuras, como a do actor Zê Paredes, que se instala en Galicia tras a montaxe e gaña en 2013, como dramaturgo, o Premio Rafael Dieste co texto *Teatro, ou xeitos de cargar unha arma*, en colaboración con Xosé Manuel Pacho Blanco. A xénese cooperativa desta obra evidencia que a semente do intercambio profesional foi agromando aos poucos, en diferentes ámbitos da vida cultural galega e portuguesa.

O interese mutuo e recíproco repercutirá nunha maior visibilidade da escena de ambos lados. Por exemplo, o teatro galego ocupa o monográfico do número 4 (2003) da revista portuguesa da Cena Lusófona, *Sete Palcos*, e, pouco a pouco, o teatro portugués tamén acapara páxinas e atención en diversos números da *Revista Galega de Teatro*. Con relación á primeira, *Sete Palcos*, e respecto aos contidos de *Ensaio. Revista de teatro de Galicia e do Norte de Portugal*, o enfoque non se centra tanto entre os profesionais do teatro e adopta unha orientación máis crítica e teórica, co gallo de realizar un estado da cuestión do teatro galego. O número será coordinado por Inmaculada López Silva e Dolores Vilavedra, que reúnen estudos de Manuel Vieites, Anxo Abuín ou Eduardo Alonso, sobre o sistema teatral, a crítica ou os principais axentes da literatura dramática. Achega tamén a particular e privilexiada visión de Rui Madeira sobre o teatro galego, a partir dos días vividos en Compostela, a propósito da montaxe de *Os espectros*.

Pola súa parte, a *Revista Galega de Teatro* inclúe nos seus números informacións e análises frecuentes sobre o teatro portugués. Lamapereira (1997) realiza unha síntese do espazo ocupado pola escena lusa nos trece primeiros números da publicación. Posteriormente, cómpre referir as informacións sobre Teatragal ou o Festeixo ou análises como a anteriormente indicada de Castro Guedes (2001, 44-46), a propósito do «Movimento dos 31». O máis salientable é, porén, o espazo fixo dos números 30 a 53, na sección titulada «Es (cenas) atlánticas», na que se informa do máis salientable da actualidade escénica do norte de Portugal. En palabras dos responsables da publicación (S/A 2002):

Con este número 30 comenza unha nova sección que lle imos chamar Es (cenas) atlánticas. Pretende ser unha nova ponte de coñecemento e diálogo co teatro do norte de Portugal. As páxinas da revista sempre estiveron abertas para esta comunicación, mais hai tempo que teimabamos darlle continuidade. Agardamos que así sexa, sumándose desta maneira a outras iniciativas institucionais e privadas: «Teatragal», «Camiños Teatrais», «Festeixo», «Ensaio», «Programación de teatro portugués na NASA», etc., etc.

A sección inclúe regularmente informacións sobre os teatros do Porto, da Companhia de Teatro de Braga ou dos Festivais de Maia ou Santa Maria da Feira. Tamén, no seu número 38, polo que importa para este tema, a actividade en Galicia do Teatro de Art'Imagem, en concreto das colaboracións coa compañía Chèvere e a Sala Nasa.

Pero o prometedor inicio de século non será, de todos modos, a liña dominante nos anos seguintes. En parte porque os axentes que capitanean as iniciativas abandonarán as responsabilidades institucionais e, con iso boa parte dos proxectos en cerne. José Martins deixa o CDV e Guede

a dirección do CDG en 2005. Durante estes anos haberá iniciativas particulares, incluso algún intercambio teatral (a *Salomé* do CDG viaxa a Braga en 2012), pero non se profundiza na senda do intercambio nin das co-producións. Mantense ao nivel de relacións persoais e profesionais, nas que se destaca a participación de Guede en montaxes da CTB grazas á relación con Rui Madeira, que recolle o liderado deixado por Martins na interlocución con Galicia (Guede 2014). Así, o dramaturgo galego vai dirixir coa CTB *O profesional*, en 2005 do escritor serbio Dusan Kovacevic, como xa foi referido, e o drama de Valle-Inclán, *A cabeza do Bautista*, en 2010.

Precisamente *O profesional* será a primeira montaxe de Guede no seu regreso ao CDG, en 2012, e que contén unha importante carga simbólica. Primeiro porque supón incluír na programación unha montaxe na que participara, da man de Rui Madeira, o que leva a destacar o valor que as relacións con Portugal terán nesta nova etapa. Tal como enfatiza (Guede 2014) o intercambio con Portugal está no frontispicio da acción de xestión, na nova etapa á fronte da compañía. Polo tanto, é o elo entre Madeira e Guede o principal canal das iniciativas institucionais de intercambio teatral, como vimos, que se constrúen nesta segunda década do XXI.

É así como en 2013, recuperando a vontade dos inicios de século, e tirando do fío nunca perdido entre os axentes galegos e as compañías portuguesas do norte, se articula o «Troco x Troco». A pesar de que este programa de intercambio prosegue unha senda xa trillada, supón un salto cualitativo polo carácter sistémico: tanto polo número de compañías que se incorporan (en Portugal esténdese a Coimbra e Évora), como polo respaldo institucional que acada, integrándose de pleno nas políticas de planificación cultural de Galicia e Portugal. A singularidade da proposta e o alcance leva a Júlio Cardoso a cualificar o programa como o «início dum longo caminhar». No mesmo sentido van as declaracións dos responsables políticos da área de cultura dos gobernos portugués e galego. Así, Samuel Rego, responsable da Direção Geral das Artes, expresa o desexo de que se torne nunha constante o que agora é episódico. Pola súa banda, Anxo Lourenzo, Secretario Xeral de Cultura da Xunta de Galicia, cualifica como liña estratéxica a cooperación, o diálogo e o intercambio entre as dúas realidades que cubren toda a liña occidental da Península²².

O programa integrou, pola parte portuguesa, a CTB, a Seiva Trupe e engadíronse, respecto ao panorama descrito ata o momento, a Escola da Noite, de Coimbra, e o Centro Dramático de Évora. A incorporación destas compañías das rexións centrais de Portugal evidencia a vontade

22. Información extraída da publicación dixital *Revista Lusofonía* (Troco x Troco).

descentralizadora, antes descrita, e de servizo público, como afirmación cultural dos teatros residentes. Convén, de todos modos, referir que progresivamente se van incorporando os teatros nacionais portugueses a esta rede, achegándose, deste modo, a esa posición nacional que José Martins botaba en falta anos atrás. O Teatro Nacional Dona María II estivo, por primeira vez, en Compostela, presentando unha adaptación da peza de Gil Vicente no Teatro Principal, os días 25 e 26 de outubro de 2013.

Volvendo ao «Troco x Troco» a participación galega integrou a CDG, Teatro do Atlántico, Teatro do Morcego, Sarabela Teatro e Teatro do Noroeste. Os teatros que conformaron o circuíto pola parte galega (Santiago, Tui, Ourense e Narón) evidencia o ánimo de consolidar unha estrutura e rede teatral que non replique a inercia centrípeta dos sistemas culturais. O CDG presentou o *Touporroutou da lúa e do sol*, de Vidal Bolaño, dirixido por Eduardo Alonso. O Teatro do Morcego, o texto de Manuel Guede, *A función do tequila*, con dirección de Antonio Simón. Sarabela Teatro adaptou textos rosalianos para construír, con dirección de Ánxeles Cuña, *Rosalía. Os cantares das musas* e, por último, Xulio Lago dirixía a achega do Teatro Atlántico ao programa, a adaptación do drama do catalán David Desola, *A charca inútil*.

Da parte portuguesa, a CTB presentaba dúas pezas, o monólogo de Anna Bustorff, *Concerto «à la carte»* e o texto de Abel Neves, *Sabe Deus pintar o Diabo*, dirixido por Rui Madeira. A Seiva Trupe participou co texto de Dib Carneiro Neto, dirixido por Júlio Cardoso, *Adivinhe quem vem para rezar*. O programa completouse no 2014 con *Novas directrizes em tempos de paz*, da Escola da Noite, de Coimbra. O texto de Bosco Brasil, dirixido por António Augusto Barros. O Centro Dramático de Évora-CENDREV, pola súa banda, fixo unha adaptación de textos de Lobo Antunes, *Autos da Revolução*, con dirección de Pierre-Etienne Heymann.

O acordo subscrito entre a Axencia Galega de Industrias Creativas e Culturas (AGADIC), o CDG e a Cena Lusófona-Associação Portuguesa para o Intercâmbio Teatral revelan, xa que logo, unha ampla vontade institucional en tornar sistémicas e sistemáticas unhas relacións que nos últimos anos se estaban a fortalecer en diversos campos das artes e das industrias culturais. Véxanse, a modo de exemplo, as iniciativas dos Cantos da Maré, en Pontevedra que reúne músicos de todo o espazo da lusofonía, as Correntes d'a Escrita de Póvoa do Varzim (aínda que aquí a vocación é ibérica, non apenas luso-galaica) ou a interesante iniciativa que o director de cinema, Ignacio Vilar, levou a cabo para difusión e distribución do seu filme *Pra-dolongo*, que se tiña proxectado na ampla rede en centros de ensino e culturais por toda a xeografía galega, conseguindo unha mobilización de público e crítica inéditos para un filme galego en cinemas comerciais. En

abril de 2010 estendeu a mesma estratexia ao norte de Portugal colleitando de igual modo un resultado considerable. Para iso, valeuse das plataformas académicas existentes no norte do Minho, nomeadamente o Centro de Estudos Galegos da Universidade do Minho. E, por suposto, dunha temática que dende a universalidade (códigos filmicos de webstern; progreso/ecoloxía) conectaba cuns códigos culturais, ben recoñecibles ao norte e ao sur do río Minho.

Importa referir, volvendo ás converxencias institucionais antes mencionadas, que o acordo con Galicia, por parte portuguesa, se enmarca, tal como exposto polos promotores, na política de intercambio no ámbito da lusofonía, reforzando o interese polos vencellos culturais, emanados da antiga *Gallaecia*. En Galicia, resulta un fenómeno, en certa medida novo, que se vén a sumar ás lóxicas que explican e motivan o intercambio. Se referíamos o impulso e o maior radio social que as iniciativas de converxencia tiveron a partir dos 90, en virtude das políticas de afirmación rexional no marco europeo; nos últimos anos o valor positivo asociado á lusofonía, co crecente valor simbólico (económico ou cultural) acadado por Angola pero sobre todo, por Brasil, coa puxanza cultural, nomeadamente musical, e a emerxencia como nova economía mundial, fixo que se chegue a unha certa unanimidade sobre o interese das relacións con Portugal como ventá privilexiada para o espazo globalizado, onde os países lusófonos desempeñan un activo e importante papel²³. De aí que iniciativas recentes, como a Iniciativa Lexislativa Popular «Valentín Paz de Andrade», que promove unha serie de medidas de converxencia coa lusofonía, teña acadado un respaldo unánime na cámara parlamentaria galega. Unha cuestión inédita porque reflicte o grao de respaldo unánime de todos os grupos políticos da relación con Portugal, como orientación estratéxica da proxección (externa) galega.

De modo que se iniciabamos este repaso, considerando un dos momentos máis baixos da relación entre ambos espazos políticos (a perda

23. Porén, en sectores do nacionalismo galego continúa presente Portugal, como referente de reintegración político e cultural, fronte ao referente de oposición español: «Quando se fala em vantagens de nos integrarmos com o mundo lusófono, costuma-se mencionar em primeiro termo as que têm a ver com a língua comum. Para além disso, há uma crescente consciência a respeito das imensas potencialidades da relação económica em todos os âmbitos, da cultura à construção naval. É verdade. E seria estúpido desaproveitarmos todas as oportunidades que temos ao alcance da mão. Mas também não devemos deixar de valorizar os efeitos positivos que uma tal integração suporia do ponto de vista político. A começar por nos colocarmos diretamente no mundo como galegos e galegas, em terreno propício, sem intermediários impostos, sem a permanente interface da Espanha. Infelizmente são ainda muitas as pessoas na Galiza que não dão por isso, mesmo muitas nacionalistas» (REGO 2013, 2).

de referencialidade de Portugal e o desinterese luso para as cuestións ao norte do Miño), que quebraba o diálogo intersistémico construído polos devanceiros, podemos concluír dando conta do carácter consensual que estas relacións foron acadando en ambas sociedades. Cos seus altibaixos, dificultades e contradicións.

É por iso que, necesariamente, este ha de ser unha síntese inconclusiva, imposta polo carácter recente, case inmediato, das últimas iniciativas descritas. O carácter inestable que a historia nos legou destas relacións literarias e culturais tamén aconsella fuxir de declaracións asertivas. Con todo, hai unha forza dinámica e creativa nas artes, tamén nas artes dramáticas e na industria escénica que se sobrepon, aínda que moitas veces sexa por inercias persoais e complicidades profesionais, a liñas de forzas institucionais ou culturais, pouco atentas aos fenómenos periféricos, sexan eles da condición que for. Aqueles, onde se constrúe teatro, onde se constrúe cidadanía. É ese o impulso que fixo que as xentes do teatro buscasen nas terras norteñas de Portugal e na veciña Galicia a sinerxías tan necesarias para construír unha rede que parece cada vez máis sólida e cada vez máis ampla e que teña unha voz que se escoite, a través dese impresionante altavoz que é a lusofonía e o mundo ibérico no seu conxunto. Agora si, parece, que detrás hai dous pobos con necesidade real e sincera de entenderse, de buscarse e de axudarse, na procura de públicos, na procura de cidadáns.

BIBLIOGRAFÍA

- s/A. «Da Ría de Aveiro a Ortegal: Por un espacio teatral común». *Ensaio. Revista de Teatro de Galicia e do Norte de Portugal*, 1997a, 1, s/p.
- s/a. «I festeixo, II festeixo». *Ensaio. Revista de Teatro de Galicia e do Norte de Portugal*, 1997b, 1, s/p.
- s/A. «Editorial». *Revista Galega de Teatro*, 2002, 30, p. 3.
- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo. «A configuración dos teatros nacionais na península Ibérica». En ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo y Anxo TARRÍO (eds.). *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da Península Ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2004, pp. 253-278.
- ALONSO MONTERO, Xesús. «Limiar». En LÓPEZ SILVA, Inmaculada *et al.* (coords.). *40 anos daquel Abrente*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2013, pp. 9-16.
- CASTRO GUEDES, Jorge. «Rever (quase) tudo». *Ensaio. Revista de Teatro de Galicia e do Norte de Portugal*, 1997, 1, s/p.
- CASTRO GUEDES, Jorge. «Da necesidade da residencia para a itinerância». *Ensaio. Revista de Teatro de Galicia e do Norte de Portugal*, 1998, 2, pp. 141-142.

- CASTRO GUEDES, Jorge. «Movimento dos 31» em Portugal ou de quando o teatro se torna cidadania». *Revista Galega de Teatro*, 2001, 27, pp. 44-46.
- CENTRO DRAMÁTICO GALEGO. *Caderno pedagógico. As actas escuras*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2010. <http://www.centrodramatico.org/imxd/noticias/doc/1264435225Didactico_As_actas_escuras.pdf> [10 xaneiro 2014].
- CETBASE. *Teatro em Portugal*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro. <<http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/>> [28 xaneiro 2014].
- CRUZ, Duarte Ivo. *História do teatro português*. Lisboa: Verbo, 2001.
- FITEI. Festival Internacional de Teatro de Expresión Ibérica. <www.fitei.com> [28 xaneiro 2014].
- HERAS, Guillermo. «El difícil equilibrio de la relación entre industrias culturales y artes escénicas». En TORTOSA, Virgilio (ed.). *Mercado y consumo de ideas. De industria a negocio cultural*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2009, pp. 171-180.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán. *Literatura e sociedade en Galicia (1975-1990)*. Vigo: Xerais, 1994.
- GUEDE Oliva, Manuel. «Fragmentario heterodoxo sobre o teatro galego». *Colóquio. Letras*, 1995, 137-138, pp. 191-197.
- GUEDE Oliva, Manuel. «Teatro e sociedade». *Ensaio. Revista de Teatro de Galicia e do Norte de Portugal*, 1997, 1, s/p.
- GUEDE Oliva, Manuel. «Outras historias de nós». En VIDAL BOLAÑO, Roberto. *Mar revolto*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2001.
- GUEDE Oliva, Manuel. «Dirección y organización de espectáculos. Pero ¿quién tiene las llaves?». En OLIVA, César (ed.). *El teatro español ante el siglo XXI*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002a.
- GUEDE Oliva, Manuel. «Para facer grande a nosa escrita dramática». En BECERRA SUÁREZ, Carmen y M.^a Teresa VILARIÑO PICOS. *Roberto Vidal Bolaño, escritor escénico*. Lugo: TrisTram, 2002b, pp. 33-36.
- GUEDE Oliva, Manuel. «Conversas con... Manuel Guede (Director do Centro Dramático Galego)». *Desde o córner. O blog (persoal) de Xaquín Núñez*, 2014. <<http://xaquinnunez.wordpress.com/2014/02/08/manuel-guede-director-do-centro-dramatico-galego/>> [10 febreiro 2014].
- LAMAPEREIRA, Antón. «O teatro portugués na Revista Galega de Teatro». *Ensaio. Revista de Teatro de Galicia e do Norte de Portugal*, 1997, 1, s/p.
- LÓPEZ SILVA, Inmaculada. «Do texto ao espectáculo, entre Vidal Bolaño e Martins». *Revista Galega de Teatro*, 2001, 27, pp. 53-56.
- LÓPEZ SILVA, Inmaculada. «Roberto Vidal Bolaño no sistema literario galego». En BECERRA SUÁREZ, Carmen y M.^a Teresa VILARIÑO PICOS. *Roberto Vidal Bolaño, escritor escénico*. Lugo: TrisTram, 2002, pp. 37-66.
- LÓPEZ SILVA, Inmaculada e Dolores VILAVEDRA. *Un abreinte teatral. As mostras e o concurso de teatro de Ribadavia*. Vigo: Galaxia, 2002.
- LÓPEZ SILVA, Inmaculada et al. (coords.). *40 anos daquel Abrente*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2003.
- LÓPEZ-IGLESIAS SAMARTIM, Roberto. *O Processo de Construção do Sistema Literário Galego entre o Franquismo e a Transição (1974-1978): Margens, relações*,

- estrutura e estratégias de planificación cultural*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2010. Tese de Doutoramento. <http://dspace.usc.es/bitstream/10347/2858/1/9788498874549_content.pdf> [22 xaneiro 2014].
- MADEIRA, Rui. «Basta de flores!». *Sete Palcos*, 2003, 4, pp. 86-93.
- MADEIRA, Rui. «Conversas con... Rui Madeira (Director da Companhia de Teatro de Braga)». *Desde o córner. O blog (persoal) de Xaquín Núñez*, 2014. <<http://xaquinnunez.wordpress.com/2014/02/08/rui-madeira-director-da-companhia-de-teatro-de-braga/>> [10 febreiro 2014].
- MARTINS, José. «Possível, desejável, necessário!». *Ensaio. Revista de Teatro de Galicia e do Norte de Portugal*, 1997, 1, s/p.
- MARTINS, José. «José Martins. Teatro transfronteirizo». *Tempos novos*, 2001, 51, pp. 56-62.
- PAZOS JUSTO, Carlos. «O primeiro modernismo portugués e a/na Galiza (1915): um caminho (im)possível». En NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín. *Diálogos ibéricos sobre a modernidade*. Braga, Editorial Humus-CEHUM, 2011, pp. 41-62.
- PORTO, Carlos. *Em busca do teatro perdido*. Lisboa, Plátano Editora, 1973.
- REGO, Néstor. «Passos necessários». En REGO, Néstor (coord.). *A Fondo. Cadernos de análise. Galiza e a Lusofonia: o cerne comum. Sermos Galiza*, 2013, 6.
- RIOBÓ, Pedro P. *O teatro galego contemporáneo (1936-1996)*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral «Francisco Pillado Mayor», 1999.
- TEATRO DO ATLÁNTICO. «Uma acción teatral para este lugar do mundo». *Sete Palcos*, 2003, 4, pp. 98-99.
- TORRES FEIJÓO, Elías J. «Contributos sobre o objecto de estudo e metodologia sistémica. Sistemas literários e literaturas nacionais». En ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo y ANXO TARRÍO. *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da Península Ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2004, pp. 253-278.
- TORRES FEIJÓO, Elías J. «Relacionamento literário galego-portugués. Legitimação e expansión com Sísifo ao fundo». En SÁEZ DELGADO, Antonio y Luis Manuel GASPAR (eds.). *Suroeste. Relaciones literarias y artísticas entre España y Portugal (1890-1936)/Relações literárias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010a, vol. 1, pp. 163-185.
- TORRES FEIJÓO, Elías J. «Alfredo Pedro Guisado, um século depois». En PAZOS JUSTO, Carlos. *Trajectória de Alfredo Guisado e a sua relação com a Galiza (1910-1921)*. Santiago de Compostela: Laivento, 2010b, pp. 9-12.
- TROCO X TROCO. *Revista Lusofonia*. <http://www.revistalusofonia.pt/cultura/artigo.php?id=troco_x_troco> [3 febreiro 2014].
- VÁZQUEZ CUESTA, Pilar. «Portugal-Galicia, Galicia-Portugal: un diálogo asimétrico». *Colóquio. Letras*, 1995, 137-138, pp. 5-21.
- VIDAL BOLAÑO, Roberto. «O encontro: Algunhas consideracións previas». *Ensaio. Revista de Teatro de Galicia e do Norte de Portugal*, 1997, 1, s/p.

- VIDAL BOLAÑO, Roberto. «Vidal Bolaño estrena “A burla do galo”». *El Cultural*, 5 de abril de 2000. <http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/15399/Vidal_Bolano_estrena_a_burla_do_galo> [20 xaneiro 2014].
- VIDAL BOLAÑO, Roberto. *Mar revolto*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2001.
- VIEITES, Manuel. «“Terra de lobos”. Na procura dunha utopia». *Ensaio. Revista de Teatro de Galicia e do Norte de Portugal*, 1997, 1, s/p.
- VIEITES, Manuel (ed.). *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)*. Vigo: Xerais, 1998.
- VIEITES, Manuel. «TEATRagal: encuentros de teatro en Galicia y el norte de Portugal». *MadryGal*, 1999, 2, pp. 159-161.
- VIEITES, Manuel. «Teatro privado e institucional. Encrucilladas e apostas». *Tempos novos*, 2001, 51, pp. 54-55.
- VIEITES, Manuel. *A configuración do sistema teatral galego (1882-1936)*. Santiago de Compostela: Laiovento, 2003.
- VILLALÁIN, Damián. «O grupo de Ribadavia: Roberto Vidal Bolaño, Manuel Lorenzo, Euloxio Ruibal». En VIEITES, Manuel (ed.). *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)*. Vigo: Xerais, 1998, pp. 85-108.
- VV. AA. *Um manifesto*. Cultura Galega, 2001. <http://www.culturagalega.org/eventos/mostra_ganorte/manifesto.htm> [30 xaneiro 2014].