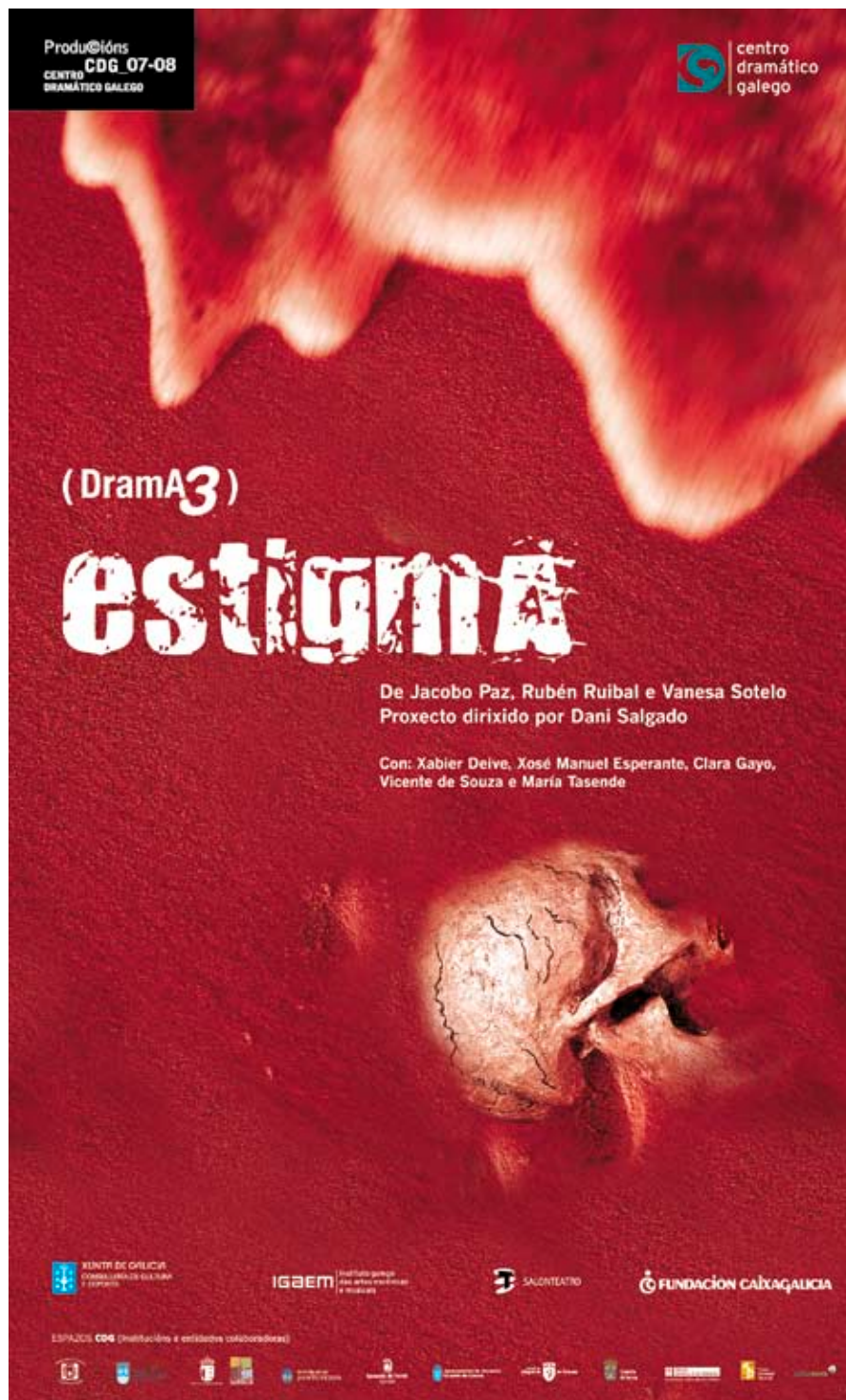


CADERNO PEDAGÓXICO

ESTIGMA



Obra escrita por Jacobo Paz, Vanesa Sotelo e Rubén Ruibal,
e dirixida por Dani Salgado

Caderno pedagógico: Carlos Labraña (Gálix)

Ficha artística:

Xavier Deive: Tadeo / home vello

Xosé Manuel Esperante: Eloi

Clara Gayo: Elsa

Vicente de Souza: Clemente

María Tasende Cotelo: Sara

Deseño de espazo escénico, vestiario e atrezzo: Joan Galí

Axudante de espazo escénico e vestiario: Alex Aviñoa, Laura García

Deseño de iluminación: Baltasar Patiño

Deseño de espazo sonoro: Rademakers/Sitges

Movemento escénico: Andreu Raich

Maquillaxe: Dolores Centeno

Realización audiovisual: Alex Rademakers

Posproducción audiovisual: Francesc Sitges

Fotografía: Tono Arias

Deseño gráfico: Signum

Realización da escenografía: Talleres IGAEM, Escenaset, Las Carmelas

Realización vestiario: Carmen Pazos

Caderno pedagóxico: Carlos Labraña - Gáliz

Meritorio de produción: Marta Lago

Axudante de dirección: Andreu Raich

Dirección: Dani Salgado

CENTRO DRAMÁTICO GALEGO

Directora: Cristina Domínguez Dapena

Xefa de produción: Cecilia Carballido

Secretaria de dirección: Manuela Domínguez Amoscótegui

Axudante de produción: Laura Hevia Solares

Auxiliar de produción-dirección: Manuela González Bravo

Equipo técnico:

Rexedor: Fran Veiga

Encargado da estrutura escénica: Salvador Forján

Tremoiás: Elixio Vieites, Mauro Chao, Antonio Mayo “Toti”,
René Rodríguez-Moldes, Xaquín Rei,
Óscar Ortega, Daniel Arias, José Ángel Vidal

Técnico de iluminación: Juanjo Amado

Auxiliar de iluminación: Antonio Constenla

Técnicos de son: Guillermo Vázquez Ríos, Antonio Budiño

Auxiliar de imaxe e son: Juan Carlos Pacios Martínez

Encargado de talleres: Pablo Seoane

Xastra: Carmen Pazos

Prensa: Ana Rosales, Ana Miragaya

Colaboran co Centro Dramático Galego:

Gabinete de imaxe: Signum

Revisión lingüística: Rosetta

Gabinete de comunicación: Trisquelia

Coordinación dos Espazos CDG: Xocas López

CADERNO PEDAGÓGICO

ESTIGMA

Introdución	9
O coordinador-director do proxecto DramA3: Dani Salgado	13
Os autores	
Jacobo Paz	23
Vanesa Sotelo	31
Rubén Ruibal	37
Análise do texto	
Argumento	49
Tema	50
Estrutura e situacións dramáticas	51
Análise dos símbolos	55
Análise dos personaxes	57
Batería de actividades	
Textos seleccionados	59
Investiga pola túa conta	72
Por se queres estudar teatro	79
Bibliografía	83

CADERNO PEDAGÓXICO

ESTIGMA

Estigma: marca imposta con ferro candente, ben como pena infamante, ben como sinal de escravitude.

Hai moitas visións de Estigma. É unha obra creada a partir da colisión de tres forzas da natureza, que son os tres autores. Cada un deles é coma unha placa tectónica que choca coa outra. E produto desa colisión naceu esta peza.

Dani Salgado

A escrita de Estigma pareceuse á perforación dun túnel. Cada quen comezou a romper a rocha cosas súas ferramentas desde un extremo diferente, pero coa certeza de saber que iamos confluír nun lugar.

Jacobo Paz

A experiencia da escrita de Estigma foi moi positiva. Consciente e inconscientemente traballabamos todos para un, co obxectivo de crear un texto común. Foi un reto chegar a un acordo, e eu creo que o conseguimos.

Vanesa Sotelo

Estigma é en realidade unha distopía, todo o contrario da utopía, unha tendencia ao peor dos mundos posibles.

Rubén Ruibal



Introdución

Este caderno pretende, por unha banda, explicar e documentar como se desenvolveu o proxecto *DramA3* e, pola outra, ofrecer unhas pautas de análise temático-formais da obra resultante do proceso da escrita: *Estigma*.

Para documentar o proceso do *DramA3* realizáronse unha serie de entrevistas co coordinador-director do proxecto, Dani Salgado, así como cos tres dramaturgos participantes: Jacobo Paz, Vanesa Sotelo e Rubén Ruibal. Estas entrevistas ou conversas organizáronse en tres apartados: a relación do autor co teatro, o proxecto *DramA3* e falando sobre as claves de *Estigma*. Tamén nos pareceu importante incluír unha pequena biografía e un currículo, o máis completo posible, de todas as actividades dos dramaturgos relacionadas co teatro. Ao seren autores novos, apenas hai posibilidade de atopar documentación sobre eles en fontes especializadas, hemerotecas ou internet.

Á hora de realizar unha análise da peza teatral *Estigma*, é moi importante decatarse de que esta non é o resultado dun proceso de escrita conxunto, senón compartido. Isto quere dicir que, compartindo unha historia común situada no mesmo espazo físico e na cal habitan os mesmos personaxes, imos atopar tres visións diferentes segundo a mirada de cada autor. Este é un dos valores máis salientables da peza, xa que as diferenzas de estilo e tratamento dos temas esenciais entre unhas partes e outras danlle á obra unha riqueza importante tanto na forma coma no contido. Propoñemos ademais unha batería de actividades que faciliten a comprensión dos temas esenciais de *Estigma* polo público máis novo.

Por que o Centro Dramático Galego decide formular un proxecto como DramA3?

O Centro Dramático Galego (CDG), baixo a dirección de Cristina Domínguez, deu un xiro aperturista pensando tanto nos espectadores coma nos creadores de teatro. Isto quedou escenificado na temporada 2007-2008, denominada “A temporada da cidadanía”, entendendo as producións do CDG como un servizo público teatral, baseado na proximidade, na exhibición e na fluidez da transmisión de información.

O CDG fixo tamén unha clara aposta pola dramaturxia galega. Na temporada pasada presentou *A piragua*, escrita e dirixida por Cándido Pazó como autor residente do Centro no ano 2007. Nesta aposta inclúese a creación do Centro de Creación Dramática (CDC), cuxo obxectivo é prestarlles apoio aos creadores na súa exploración de novas linguaxes dramáticas, tanto textuais coma xestuais. Ademais é un espazo predisposto a abrir camiños na creación dramática que os leven a contactar con outras disci-

plinas artísticas para promover un diálogo interdisciplinar necesario para a renovación escénica.

Nunha primeira fase do CDC, estase a impulsar a literatura dramática escrita en Galicia coa creación dun seminario permanente de escrita (*Pistas para unha dramaturxia da actualidade*), que ten como obxectivo o encontro de autores que estean en activo para a creación de textos dramáticos ao longo dos meses en que se realiza a actividade. Na primeira edición do seminario foron convidados a impartir obradoiros os dramaturgos Paco Zarzoso, Jacinto Lucas Pires e Abel Neves. Participaron como alumnos, entre outros, Ricardo Conde, Rubén Ruibal, Fusa Guillén, José Luis Prieto, Clara Gayo, Carlos Losada, Santiago Cortegoso, Octavio Mas, etcétera.



En que consistiu o proxecto DramA3?

DramA3 nace coa idea de continuar co proxecto de dramaturxia residente no CDG que se iniciara o ano anterior con Cándido Pazó coa montaxe d'A *piragua*. Este ano decidiuse reformular o proxecto de dramaturxia residente, e que en vez de ser só un dramaturgo o que tivese acceso á representación do seu texto, fosen tres. A este habería que engadirlle un coordinador-director do proceso, que finalmente dirixiría o espectáculo resultante da escrita.

A selección dos convidados a participar en *DramA3* foi realizada polo Consello Asesor do CDG entre dramaturgos novos que non estreasen ningún texto anteriormente no centro. Os seleccionados foron Jacobo Paz, Vanesa Sotelo e Rubén Ruibal. A coordinación do proceso de escrita e dirección do espectáculo resultante estaría nas mans de Dani Salgado, actualmente profesor da Escola Superior de Arte Dramática de Galicia.

O obxectivo inicial era que cada un dos dramaturgos escribise unha peza breve sobre o mesmo tema. Pero prevendo as dificultades que poderían xurdir á hora de montar o espectáculo final se había unha gran disparidade nas pezas, tomouse a decisión da escrita dunha única peza na que cada un dos dramaturgos escribiría un acto, compartindo historia, espazo e personaxes. De aí vén o nome do proxecto, *DramA3*.

O proceso de escrita comezou a finais de xullo, a partir da suxestión de traballar a clave do suspense no teatro. Para iso o coordinador, Dani Salgado, presentoulles o texto *Far Away* da dramaturga inglesa Carol Churchill, que estiveron lendo e analizando como un posible referente. Tamén trataron o suspense no cinema vendo películas de Alfred Hitchcock.

A partir dese momento, pedíuselles aos tres dramaturgos que ideasen tramas para escribir unha peza en clave de suspense. Na seguinte reunión presentaron as súas propostas e comezaron a buscar a maneira de articular unha historia común. Unha vez que esta tivo unha certa entidade e coherencia, escribiron os diálogos.

Foi importante establecer canles fluídas entre os dramaturgos xa que, ás veces, as ideas dun modificaban substancialmente o traballo dos demais. Por iso, ademais das reunións periódicas durante os meses que durou o proceso, foi moi importante a comunicación vía correo electrónico.

Ademais, todos tiveron moi presente que o proxecto *DramA3* non remataba na escrita, senón na representación da peza, con que as posibles postas en escena que durante o proceso foron xurdindo tamén modificaron, dalgunha maneira, o traballo textual.



O Coordinador do proxecto DramA3

Dani Salgado

Nacido en Ourense en 1974. Ten o Diploma de Estudos Superiores Especializados en Artes Escénicas pola Universitat Autònoma de Barcelona, a Licenciatura en Arte Dramática (especialidade de Dirección Escénica e Dramaturxia) polo Institut del Teatre de Barcelona e a titulación en Interpretación polo Instituto del Teatro y las Artes Escénicas de Asturias. No ano 2002 foi dramaturgo residente do Teatro Nacional de Catalunya e, en 2003, dramaturgo residente en Marrocos dentro do Proxecto Voisinage, organizado pola asociación Écritures Vagabondes. Publicou *A dirección de actores* (Galaxia, 2006) e “O proxecto de escenificación” no libro *Manuel Lugrís Freire: do texto ao escenario* (Galaxia, 2006). Como docente, impartiu clases de Dramaturxia (Campus Universitari de la Mediterrània, 2004) e de Teoría Teatral (AULES, Barcelona, 2003-2004). Desde setembro de 2005 é profesor de Dirección de Escena na Escola Superior de Arte Dramática de Galicia, traballo que desenvolve na actualidade.



PEZAS ESCRITAS, ESTREADAS E/OU PUBLICADAS

El clavicèmbal: 2002 (Creada dentro do Proxecto T-6. Estreada no Teatre Nacional de Catalunya)

Warholand: 2003 (Coescrita xunto con Eugeni Roig e Enric Sarrate. Estreada no Teatre Lliure, Barcelona)

Wittgenstein: 2003 (Coescrita xunto con Eugeni Roig e Enric Sarrate. Estreada no Teatre Lliure, Barcelona)

El desassossec: 2003 (Estreada no Teatre Lliure, Barcelona)

Històries del tren: 2004 (Estreada no Gran Teatre del Liceu, Barcelona)

Porno: 2004 (Estreada no Teatre Lliure, Barcelona)

Dounia: 2004 (Lectura dramatizada no Théâtre du Rond-Point, París)

PEZAS ADAPTADAS

Macbeth: 2002 (De William Shakespeare. Estreada no Teatre Malic, Barcelona)

L'étranger: 2003 (De Albert Camus. Estreada no Teatre Lliure, Barcelona)

ESPECTÁCULOS DIRIXIDOS

Víctor o els nens al poder: 2002 (De Roger Vitrac. Axudante de dirección de Joan Ollé. Teatre Lliure de Barcelona)

Macbeth: 2002 (Teatre Malic, Barcelona)

Warholand: 2003 (Teatre Lliure, Barcelona)

Wittgenstein: 2003 (Teatre Lliure, Barcelona)

El desassossec: 2003 (Teatre Lliure, Barcelona)



Cròniques (Catalonia Splendens): 2003 (Axudante de dirección de Joan Ollé e Jordi Saval. Espectacles Lear – Festival de Peralada)

Porno: 2004 (Teatre Lliure de Barcelona)

O ano do cometa: 2004 (De Álvaro Cunqueiro. Axudante de dirección de Quico Cadaval. Estreada polo CDG)

La revoltosa: 2005 (Zarzuela de Ruperto Chapí. Auditorio de Galicia, Santiago)

La verbena de la paloma: 2005 (De Tomás Bretón. Auditorio de Galicia, Santiago)

ESPECTÁCULOS INTERPRETADOS

Chanson d'exil-Cantiga do Desterro: 1998 (Das compañías Teatro da Raia Seca, Galicia, e Teatro de Père Ubu, Francia, dirixido por Quico Cadaval e Patrick Ellouz)

Supertot: 1998 (De Josep Maria Benet e Jornet. Compañía Producciones Quiquilimón, Asturias, dirixida por Etelvino Vázquez)

Els cavallitus: 2001 (De Antonio Morcillo. Proposta escénica producida polo Teatre Nacional de Catalunya e estreada no Sitges Teatre Internacional)

L'étranger: 2003 (Teatre Lliure)

Conversa con Dani Salgado

O TEATRO

Como foi o teu achegamento ao teatro?

Ao pouco de comezar o bacharelato, o meu profesor de lingua española, Patricio Pérez, animoume a entrar no grupo de teatro que el dirixía e eu non dixen que non. Divertíume a historia e seguíno no grupo ata que rematei o instituto.

Como decidiches que o teatro era a profesión á que te ías dedicar?

Aos dezaoto anos, un amigo amosoume un libro sobre a historia do teatro do século XX. Nel había fotografías de espectáculos de Peter Brook, Joseph Chaikin, Grotowski, Barba... Comezamos a venerar cunha paixón moi adolescente aqueles mundos máxicos que nunca viramos e a eses artistas dos que nunca oíramos falar. Pouco despois, soubemos que unha das persoas que citaba o libro era aludida nun curso que se organizaba na Sala Galán e apuntámonos. E foi alí, na Sala Galán, onde me decatei de que quería facer teatro. Ao ano seguinte deixei os estudos de Psicoloxía e fun estudar interpretación.

ASTURIAS (1994 – 1998)

Por que elixiches o Instituto de Artes Escénicas de Asturias?

En realidade quería ir a Barcelona, pero como non sabía catalán supuxen que non daría pasado as probas de acceso. Decidín entón ir a Xixón. Quedaba preto e, ademais, coñecía algúns profesores que impartían clase alí. Marchei alá en setembro, fixéen as probas e aceptáronme.

Como era a escola de Xixón?

Era un centro con poucos recursos materiais pero con bos docentes. Os estudos duraban catro anos pero non estaban homologados. Daquela, en 1994, poucas escolas de España tiñan rango de titulación superior.

Como foron os estudos?

Ao final do primeiro curso, Etelvino Vázquez, o meu profesor de interpretación, aconselloume que abandonase a escola porque, segundo el, eu non valía para actor. Non lle fixen caso porque daquela eu era un fanático de Grotowski. Eu sabía que el estudara catro anos de interpretación e catro anos de dirección, e quería emulalo. Así que non lle fixen caso a Etelvino e continuei. Nos anos seguintes aprendín as ferramentas básicas da linguaxe actoral, pero xa coa vista posta en marchar a Barcelona a estudar dirección.

Que gardas daquela etapa?

A etapa de Xixón gárdoa como unha ponte para facer o que fago agora. O traballo actoral non me enchía, necesitaba traballar en proxectos propios, en ideas nas cales eu puidese ser o motor. Para min o exercicio da interpretación sempre foi algo insatisfactorio. A incapacidade para acometer un proxecto desde a globalidade sempre me preocupou. Non estaba de acordo con cousas que me propuñan, ou vía que se podían facer doutra maneira. Era un actor bastante rebelde nese sentido. Supoño que aínda o sigo sendo, por iso abandonei a interpretación.

Naquela época participaches nalgunhas montaxes?

Fixen algún espectáculo con compañeiros da escola, un musical infantil cunha compañía de Xixón e pouco máis.

Tiñas contacto co mundo profesional do teatro galego?

Pouco. Durante o meu último ano en Xixón, tiven a oportunidade de participar nun proxecto de desenvolvemento financiado pola Comunidade Europea, no cal estaban implicadas certas zonas de Galicia, Portugal, Francia e Bélxica. Na vertente teatral deste proxecto eu fixen de actor para unha montaxe que codirixiu Quico Cadaval cun director francés, e para min foi o verdadeiro contacto coa xente da profesión. Alí coñecín a Quico Cadaval, Xián Bobillo, Fina Calleja... Ese foi para min o primeiro contacto co mundo profesional galego. Minto. O ano que estiven estudando en Santiago, parei moito pola Sala Galán. O contacto con Baltasar Patiño e Ana Vallés foi decisivo para eu seguir facendo teatro. Eles non me ensinaron nada, pero teño a sensación de que lles debo o máis importante do que aprendín ata agora. É curioso. Quico, Balta e Ana eran os meus referentes do teatro galego daquela e aínda hoxe o continúan sendo.

BARCELONA (1998 – 2005)

Cando marchaches para Barcelona?

Marchei no verán do ano 1998 para preparar as probas de acceso ao Institut de Teatre. Alá tiña un amigo que, coma min, estudara en Asturias e cursaba segundo de dramaturxia, Afonso Becerra, que hoxe tamén imparte clase na Escola de Arte Dramática de Galicia. El axudoume moito a preparar as probas.

Como son unhas probas de dirección de escena?

A proba principal consistía en dirixir unha escena en cinco minutos, escena en que participaban como intérpretes os outros aspirantes. Avaliábase a capacidade de comunicarse con actores, a claridade na exposición do que se pensaba facer e a habilidade na resolución dos problemas que se presentasen. Outras probas eran as de escrita dramática —escri-

bir unha escena inspirada nunha nova que che daban—, a de elocución —dábannos un texto e tiñamos que interpretalo— e o proxecto de escenificación, no cal formulabamos os trazos básicos da posta en escena dun texto dramático. Eu escollín o *Macbeth*, unha peza que sempre me fascinou, e que de feito segue aparecendo camuflada ou dun xeito explícito nas miñas montaxes.

Que supuxo para ti e para o teu teatro o paso por Barcelona?

Os sete anos que pasei en Barcelona foron os máis intensos da miña vida. E os máis liberadores. Adapteime a unha cultura diferente, aprendín unha lingua que sinto case tan materna coma o galego e, sobre todo, alí formouse a miña maneira de ver o mundo e a arte. As miñas obsesións artísticas de hoxe en día, e algunhas do futuro, apareceron neses anos.

Ademais, en Barcelona tiven a sorte de traballar con creadores que admiro profundamente: Afonso Becerra, Joan Galí, Pablo Derqui, Helena Fortuny, Enric Sarrate, Alex Rademakers, Jorge Peña, Montse Figueras, Roger Julià... Con eles aprendín o substancial da dirección de actores, da dramaturxia e das ferramentas que actualmente utilizo. Son xente da miña idade, formada no Institut, cos que compartía unha gran complicidade. Con algúns deles sigo colaborando aínda hoxe.

Unha vez rematados os estudos, como foi o paso ao mundo profesional?

Quedei en Barcelona tres anos para facer o doutoramento en artes escénicas e para dirixir e escribir obras teatrais utilizando os medios que me foron ofrecendo. Neses anos intentei aplicar nos meus proxectos toda a formación que recibira no Institut.

***El clavicèmbal* – Proxecto T6**

Eu fixera algunha montaxe con compañeiros do Institut, pero o primeiro traballo profesional que fixen foi *El clavicèmbal*. Sergi Bebel, que fora profesor meu de escrita dramática, ofreceume participar nun proxecto do Teatro Nacional de Cataluña, o Proxecto T6. Aceptei, claro. Durante un ano, cada un dos seis dramaturgos residentes seleccionados tivemos que escribir unha peza, pezas que logo foron representadas no Teatro Nacional. Os dramaturgos eramos Jordi Galcerán, Victoria Szpunberg, David Plana, Enric Nolla, Neil Labute e mais eu. Reuníamonos periodicamente para valorarmos o proceso de escrita dos demais. Foi unha experiencia moi grata polo feito de asumir por vez primeira a escrita dunha obra dramática pero, á vez, foi unha experiencia dolorosa porque non acabei moi convencido da montaxe resultante. Desde aquela propúxenme non aceptar nunca máis que alguén dirixise os textos que eu escribira. E aínda máis, dirixir só obras escritas ou adaptadas por min. E isto cumprino ata que chegou DramA3. É a primeira vez que dirixo un texto que non escribín, adaptei, ou que non xurdiu do proceso de ensaios.

Ensaaios Abertos

O Teatre Lliure, co cal fixera algún pequeno traballo, ofreceume a posibilidade de montar ao ano seguinte catro pequenos espectáculos, que lles chamaban Ensaaios Abertos. Déronme total liberdade, medios e espazo. Para min aquilo foi a verdadeira escola en que eu me formei. Tiven que escribir e dirixir catro espectáculos en cinco meses. Deuse o caso de que mentres estaba a actuar nun espectáculo, estaba a dirixir o seguinte e a escribir o posterior. Ese apuro obrigoume a ter moita confianza no traballo dos actores, porque eu non me podía permitir escribir textos completos en dúas ou tres semanas. Foi aí cando empecei a recorrer á dirección de actores a partir de improvisacións e a facer espectáculos dos que non se partía de textos pechados desde o inicio. De feito, o *Wittgenstein* que montei era unha total improvisación. Nunha hora e media dous actores daban unha clase maxistral sobre a vida e obra do filósofo. E para min foi o mellor espectáculo que fixen ata agora. Descubríñ mecanismos de traballo con actores que desexo seguir investigando. Co núcleo daquel equipo que se foi conformando, logo montamos *Porno*.

Porno

Ao ano seguinte o Teatre Lliure encargoume unha obra para representar durante un mes. Era a miña dirección a primeiro nivel en Barcelona. Os mecanismos que usei como escritor e director en *Porno* foron os que eu estivera experimentando anteriormente. Ao principio fun preparando uns textos previos, inspirados no erotismo de Georges Bataille, nos escritos do marqués de Sade e en referentes pornográficos, sobre todo en formato vídeo. Pero a maioría do material que usei finalmente era material xurdido nos ensaios e remodelado por min, tanto a nivel de palabra falada como de organización da interpretación dos actores.

Porno era un espectáculo sexual, expresado de maneira lúdica, que aínda que non tiña unha grande calidade na súa dramaturxia, ofrecía un xogo actoral brillante. Era unha peza erótico-festiva, cómica, brillante na súa execución.

Que veu despois de *Porno*?

Despois de dirixir *Porno* satureime. Logo de realizar en menos dun ano cinco montaxes no Teatre Lliure e participar noutros traballos, non tiña forzas nin coraxe para conformar un equipo de traballo que tivese continuidade. Non me sentía con forzas. Así que estiven un ano máis en Barcelona, pero sen dirixir. Entre as cousas máis salientables que fixen durante aquel tempo estivo un traballo de dramaturxia residente en Marrocos. E cando saíu a noticia de que se creaba a Escola Superior de Arte Dramática de Galicia, decidín probar sorte.

GALICIA

Como ves a situación da escrita teatral actualmente en Galicia?

Descoñézoa na súa meirande parte. Aínda que fixen de xurado no premio Abrente de 2006 e nos Álvaro Cunqueiro-Manuel María-Barriga Verde de 2007, eu non che son de moita literatura dramática. E menos aínda de emitir diagnósticos xerais.

Notaches moita diferenza no nivel do teatro catalán respecto ao teatro galego?

As diferenzas principais residen no volume da oferta teatral e na formación dos profesionais. En Barcelona, por exemplo, pódese ver unha maior cantidade e variedade de espectáculos e un bo número de montaxes de creadores de sona internacional. E esa posibilidade non a temos aquí. En Galicia non existe ningunha cidade que poida competir neste sentido, nin gozamos das circunstancias económicas, culturais, sociais e políticas que poden ter os cataláns. No terreo da formación tamén vivimos en tempos distintos. Se tomamos como referencia as datas de creación de escolas oficiais de arte dramática (que non é un indicador moi fiable do grao de formación dos teatreiros pero, para o caso, ben vale), podemos recordar que o que hoxe é o Institut del Teatre nace en 1913 e a ESAD de Galicia en 2005. Lévanllos case un século de vantaxe. Pero non só os cataláns. As escolas oficiais de arte dramática doutros lugares tamén apareceron hai moito tempo: a de Madrid en 1831, a de París en 1786 e, en Alemaña, xa había unha escola en 1753. Pero non é comparable a nosa realidade coa de todos eles. Somos diferentes e, polo tanto, o noso teatro é diferente. E se non nos gusta, teremos que cambiar a realidade, ou o teatro.

DRAMA3

Como xurdiu o proxecto de Drama3?

O proxecto nace da idea de Cristina Domínguez, a directora do CDG, de continuar co proxecto da dramaturxia residente que iniciara o ano anterior Cándido Pazó, froito do cal escribiu e dirixiu *A piragua*. Este ano, tanto Cristina coma o Consello Asesor do CDG decidiron reformular o proxecto de dramaturxia residente e, en vez de que fose só un dramaturgo o que tivese acceso á representación do seu texto, fosen tres. Supoño que me escolleron a min para dirixir as pezas dos tres dramaturgos pola miña experiencia en proxectos de dramaturxia residente e polo meu contacto como director con textos en proceso.

Cando Cristina me fixo a proposta, a idea era a de dirixir un espectáculo con textos de cada un dos autores. Acepteino moi ilusionado e, pouco despois, propúxennlle que o proceso de escrita fose conxunto, que os tres dramaturgos, en vez de escribiren tres textos por separado, escribisen un só a tres mans. Á Cristina pareceulle ben e de aí saíu o Drama3.

Como foi o desenvolvemento da escrita?

As bases mínimas que se estableceron antes do inicio do proceso foron que estaría coordinado por min e que eu tamén dirixiría o texto resultante. Desde finais de xullo de 2007 fómonos reunindo periodicamente os catro: Jacobo Paz, Rubén Ruibal, Vanesa Sotelo e mais eu. Empezamos o proceso a partir da suxestión que eu lles fixen de traballar o suspense no teatro. Para iso analizamos o texto *Far Away* de Caryl Churchill como un posible referente. Tamén falamos do suspense no cinema, das estratexias de Alfred Hitchcock e doutros temas afíns.

Logo, cada un deles inventou unha historia de suspense. Cando tiveron esas propostas fixemos outra reunión e empezamos a buscar puntos de conexión entre elas. Fomos depurando o material resultante ata chegarmos a unha historia conxunta que recollía as tres liñas. E cando, despois de máis voltas, a historia tivo unha certa entidade e coherencia, puxéronse a dialogala, ocupándose cada un deles dunha parte da trama.

Durante as reunións dos seguintes meses, desde outubro ata xaneiro, os dramaturgos fóronse enviando textos, que liamos e reformulabamos, xa que moitas veces as ideas dun modificaban substancialmente o traballo dos demais. Os tres foron establecendo ligazóns cada vez máis estreitas entre o traballo propio e o alleo. Neste sentido, a colaboración que se deu entre o Jacobo, o Rubén e a Vanesa foi admirable. O texto resultante non só é unha mostra do seu talento senón tamén da súa facilidade para aceptaren e promoveren ideas.

Quedaches contento do resultado?

Quedei, porque o texto resultante é o froito dun traballo intenso, arriscado e creativo que deixou por escrito moitas ideas, imaxes, aspiracións, posibilidades... No texto conviven tres universos artísticos que foron deixando, aquí e alá, a súa pegada. E as posibilidades para a posta en escena de todo ese material son enormes. Está cheo de suxestións e obriga a facer apostas fortes.

É moi diferente dirixir actores e dirixir dramaturgos?

Eu non os dirixín, coordinei o seu traballo. Hai, iso si, unha vertente de indución ao traballo que empreguei na coordinación do DramA3 que tamén se emprega na dirección dos actores. Para min é esencial inducir a expresión dos demais, a que atopen motivos, imaxes, ideas, obsesións nas cales se sintan seguros, aínda que ás veces non coincida cos meus gustos ou intereses. Síntome a gusto abrindo camiños para os demais, aínda que non sempre sexa doado facelo. A coordinación dramaturxica, nese sentido, non é moi diferente ao exercicio da dirección de escena. Forma parte dun mesmo proceso, non hai ningún tipo de división nin de escisión en min ao realizar un e outro traballo.

ESTIGMA

De que trata *Estigma*?

Hai moitas visións de *Estigma*. É unha obra creada a partir da colisión de tres forzas da natureza, que son os tres dramaturgos. Cada un deles é coma unha placa tectónica que choca coas outras. *Estigma* é o produto desa colisión e aí naceu a illa onde se desenvolve a peza. As ideas dos tres conformaron puntos de rotura, ambigüidades, motivos que cada un deles desenvolve dunha maneira diferente, creación dun universo polisémico. Esa é a gran riqueza da peza. *Estigma* é tamén unha distopía postecnolóxica. É dicir, unha utopía negativa. Un mundo idílico pero escuro, angustiante e pesimista.

Estigma é tamén visceral. Os tres dramaturgos traballaron moitísimo co mundo das imaxes: os cabalos, o volcán, a illa, os mortos, as pedras, as marcas, as inscricións. Cada un deles observou esas imaxes dun xeito diferente. E ofrecen un punto de vista pouco agradable respecto ao que é o ser humano. É un texto que non ofrece unha visión lúdica nin positiva do que somos os seres humanos. É un universo sen compaixón. Ningún personaxe se redime plenamente. Aos dramaturgos gústalles dicir que *Estigma* transita entre o neolítico e o cibernético. Eles acaban de crear un movemento, unha vangarda, á que lle chaman *preterismo*. *Estigma* é a primeira obra desa vangarda.





Os autores

Jacobo Paz

Nado na Coruña en 1979. Experto en Cine e Teatro pola Universidade da Coruña. Foi guionista de series de televisión como *Pratos combinados* ou *As leis de Celavella*, traballo polo que recibiu o Premio Mestre Mateo da Academia do Audiovisual Galego. Ten publicados dous libros individuais e máis dunha ducia de pezas teatrais en revistas especializadas. Escribiu varias curtametraxes e foi redactor dun *reality-show*. Na actualidade realiza documentais e desenvolve formatos para televisión.



PEZAS DE TEATRO ESCRITAS, PUBLICADAS E/OU ESTREADAS

Nai: 2004 (Publicada na revista *Casahamlet* núm. 6)

Necromance: 2004 (Dramaturxia da novela *El primer loco*, de Rosalía de Castro. XI Premio Universidade da Coruña. Publicada pola Facultade de Filoloxía)

Suicidio, S.A.: 2005 (Publicada na revista *Casahamlet* núm. 7)

Elevador: 2005 (Publicada por Edicións Laiovento, *Cadernos de Teatro* núm.2)

Enfermo: 2006 (Publicada na revista *Beiramar* núm. 50)

F2: 2006 (Peza sobre o Arcebispo de Compostela Fonseca II. Publicada na revista *Casahamlet* núm. 8)

Hefesto: 2006 (Peza para público xuvenil sobre personaxes mitolóxicos gregos. Publicada na revista *Búscula* núm. 2 do Concello do Valadouro)

Portadores de luz: 2007 (Peza sobre Exeria, monxa do século IV e primeira escritora galega. Publicada na revista *Milana* núm. 2 da Asociación Xuvenil A Curuxa)

Raíña cadáver: 2007 (Peza sobre Inés de Castro, dama galega que reinou en Portugal despois de morrer. Publicada na revista *Casahamlet* núm. 9)

Teatro Infantil: 2007. (Libro que inclúe tres pezas para nenos: “Príncipe Lagarto”, “Orcavella” e “As horas abertas”. Publicado por Edicións Laiovento. *Cadernos de Teatro* núm. 8)

Lugares inhóspitos: 2008. (Catro monólogos: “Xacia”, “Réplica”, “Gilles de Rais” e “Estado único”. Publicados na revista *Casahamlet* núm. 10)

Peep-Show: 2008. (Separata con dúas pezas: “Intimidades” e “Rutina”. Publicadas na *Revista Galega de Teatro* núm. 53)

GUIONISTA PARA TELEVISIÓN

As leis de Celavella: 2005. (Serie de intriga de voz audiovisual para a TVG)

Pratos combinados: 2005. (Telecomedia de O Correo Galego para a TVG)

O gran camiño: 2007. (*Reality-show* de Filmanova e Continental para a TVG. Redactor e guionista)

O camiño primitivo: Asturias, 2007 (Documental sobre a primeira ruta de peregrinación xacobeá, de Hércules Audiovisual. Montador e guionista)
Terra queimada: 2007. (Documental sobre os efectos ecolóxicos dos incendios forestais, de Hércules Audiovisual. Director e guionista)
Renata, a araña: 2007 (Serie de animación infantil elaborada con plastilina e mediante a técnica *stop-motion*, de Artefacto producións)
Campo de traballo: 2007 (*Docusoap* sobre labores de recuperación arqueolóxica e medioambiental, de Massvisual. Creador do formato)
Costa oeste: 2007. (*Reality-show* de Filmanova. Creador do formato)
Translatio: 2007. (*Reality-show* de Filmanova. Creador do formato)
O camiño primitivo, Galicia: 2008. (Documental sobre a primeira ruta de peregrinación xacobeá, de Hércules Audiovisual. Director e guionista)

CURTAMETRAXES E VIDEOCLIPS

De putas: 2002. (Documental sobre a prostitución no medio rural. Máis de 30.000 visitas no Youtube. Produtor, director e guionista)
Nocturno: 2003 (Vídeo creación. Producción executiva e axudante de dirección)
El adiós: 2004. (Videoclip para *nolothil*. Produtor, director e guionista)
Amigas íntimas: 2004 (XI Premio Universidade da Coruña. Publicado pola Facultade de Filoloxía. Guionista)
Piedad: 2005 (Vídeo creación. Produtor executivo e axudante de dirección)
Masacre: 2006. (Subvencionado pola Consellería de Cultura e Deporte da Xunta de Galicia. Estreado na Fundación Caixa Galicia da Coruña. Seleccionado polo Festival de cine de Ourense. Xefe de son e guionista)
Toxic girl: 2006 (Videoclip para *the homens*. Directo e guionista)
Suicidio, S.A.: 2006 (Producido en Madrid por Ciudadano Kien. Guionista)
Marta: 2006. (Seleccionado polo Festival On & Off. Script)
Sanatorio: 2006. (Adquirido e emitido pola TVG. Produtor, director e guionista)
Crédito: 2007. (Seleccionado polo Festival Acción!)

Conversa con Jacobo Paz

O TEATRO

Falemos dos teus comezos. Como chegaches ao teatro?

Fixen o primeiro ciclo de Psicoloxía na Universidade de Santiago de Compostela porque era moi doado pasar de curso, pero a carreira non tiña ningún interese. A min o que me gustaba era o que facía no meu tempo de lecer, que era ver películas de forma compulsiva. A formación autodidacta é moi útil, pero resulta difícil acreditar eses coñecementos. Necesitaba papeis que certificasen os meus estudos. Así que en 2003 matriculeime nun Postgrao de Cine na Universidade da Coruña, nun módulo da Escola de Imaxe e Son e nun seminario de escrita teatral impartido por Manuel Lourenzo.

Como foi a experiencia de que che aprendese teatro unha das persoas fundamentais na recuperación do teatro galego como é Manuel Lourenzo?

Cando entrei en Casahamlet non sabía quen era Manuel Lourenzo e o teatro galego tíñame sen coidado. A min o único que me preocupaba era encontrar unha formación práctica que me servise para escribir guións e gañar cartos. Pero topeime cun señor que falaba con entusiasmo de cousas das que eu non tiña nin idea. Entón sentín curiosidade e púxenme a ler teatro por vontade propia, algo que nunca me pasara pola cabeza. Sen dúbida, o meu interese polo teatro débese a Manuel Lourenzo.

Ti que traballas en diferentes medios, con cal quedas para contar historias?

Os seres humanos educámonos a través de historias e vivimos para ter experiencias que poidan ser contadas. A través das narracións damos significado á realidade, contamos o noso paso polo mundo e tratamos de xustificar a nosa existencia. A forma de transmitir as historias é irrelevante. O importante é que o medio elixido sexa eficaz para ese propósito comunicativo.

Como guionista profesional para a televisión, cales son para ti as diferenzas entre un guión e unha peza de teatro?

A única diferenza é o medio a que van dirixidos. O medio condiciona o modo en que ti podes presentar a información. Pero en realidade un guión e un texto teatral son o mesmo: serven para facer estimacións económicas e son ferramentas para manipular os sentimentos dos espectadores.

Lévanse a escena as túas pezas?

Téñense feito lecturas dramatizadas ao presentar as publicacións, pero estou seguro de que ningunha compañía de teatro pensa levar a escena algo escrito por min. Entre outras cousas porque nin me coñecen nin lles preocupa o que poida facer. En xeral, os responsables das compañías teatrais galegas non len os seus contemporáneos. Eles prefiren escribir as súas propias obras ou actualizar os

“clásicos”. E cando digo “clásicos” refírome a aqueles autores que levan mortos máis de setenta anos e polos que non hai que pagar dereitos de autor. Shakespeare dá prestixio e sae gratis. Eu non podo competir nesas condicións.

Os dramaturgos queíxanse moito de que o teatro galego lles dá as costas. E ao final se un non crea un compañía de seu, é moi difícil que se represente un texto. Que opinas desta situación?

Eu non me queixo. Describo unha realidade. No teatro galego cada quen fai o seu traballo sen importarlle o que fagan os demais. E dáme a impresión de que moitas veces tampouco lles importa o que fan eles mesmos. Iso ten como consecuencia que o público non sinta moito interese polo resultado. A resposta dos espectadores paréceme lóxica. E as compañías non se deberían sorprenden. Ninguén que viva de costas aos demais pode agardar que o esperen cos brazos abertos. Eu non vou montar unha compañía teatral nin agora nin no futuro porque non me parece rendible. Así que son consciente da oportunidade que me deu Cristina Domínguez ao contar comigo para este proxecto. Porque teño asumido que esta será a primeira e a última vez que poderei ver a representación teatral dunha obra miña.

Revisando a túa obra publicada, vexo que hai unha inclinación a re-crear figuras galegas históricas. A que é debido?

Unha figura histórica é alguén que logra transcender máis alá do tempo que lle tocou vivir porque foi protagonista dun feito cunha relevancia simbólica para a súa comunidade. Para min, a persoa real carece de valor. Só me importa a mensaxe que podo transmitir empregando a súa historia de vida. Se nalgúns obras utilizo personaxes históricos é porque son os vehículos axeitados para transportar a miña propaganda.

Tamén tes publicado un libro con tres pezas de teatro infantil. Por que che interesou o teatro dedicado aos nenos?

O teatro infantil permíteme empregar seres fantásticos que forman parte da mitoloxía popular galega. O meu interese non é unha curiosidade folclórica. Galicia posúe unha conciencia colectiva que se manifesta a través de seres que habitan nun mundo máxico. Eses personaxes expresan a conciencia global do pobo. Son a representación que fixemos de nós mesmos. Un autorretrato. Pero as sociedades evolucionan e transfórmanse. Se os mitos mantidos pola tradición non se reformulan, perden o seu significado e o seu valor. A miña intención foi apropiarme de símbolos do pasado para expresar aquilo en que nos estamos a converter.

Como público, que lle pides a un espectáculo teatral?

Eu non vou ao teatro para aburrirme. Sei aburrirme sen axuda de ninguén. Así que se vou ver un espectáculo é para coñecer a historia dun personaxe. E esa historia debe tratar un tema importante para as persoas que ocupamos

as butacas. Para dar brincos xa hai moitos deportes. O teatro non é o lugar apropiado para os atletas. Eu non pago por ver chimpos. Como espectador non me interesa. Eu creo no teatro da palabra. Por iso agradezo que se publiquen as obras. Hei de recoñecer que gozo máis lendo os textos que vendo os espectáculos. Supoño que será porque están moi mal dirixidos. Tampouco comprendo por que algunhas compañías continúan empeñadas en empregar decorados realistas. É coma se alguén usase naftalina de perfume.

DRAMA3

Como foi a túa chegada ao proxecto do DramA3?

A finais de agosto de 2007 recibín unha chamada telefónica de Cristina Domínguez, a directora do CDG, para invitarme a participar neste proxecto. Pareceume unha proposta moi interesante e aceptei de contado.

Como se desenvolveu a escrita de *Estigma*?

Eu non coñecía persoalmente nin a Rubén nin a Vanesa. Pero lera as obras que tiñan publicadas e parecíame que os estilos dos tres eran moi diferentes. Non ía ser doado facernos encaixar nunha mesma obra. Por sorte, Dani tiña a solución. Na primeira reunión explicounos a súa idea do proxecto. Non difería moito da Santísima Trindade: tres textos e un único espectáculo. A súas referencias eran *Mystery train*, a película de Jim Jarmusch, e *Long away*, unha obra de teatro de Caryl Churchill que limos nese momento. O texto de Churchill está dividido en tres actos que non teñen relación entre si, agás polo nome dos personaxes. A min pareceume que aquilo era un modo bastante chapuceiro de reciclar escenas descartadas. Creo que todos estabamos interesados en lograr que entre as nosas pezas houbera moita máis comunicación. Persoalmente quería que a miña parte fose coherente co texto dos demais, pero que ao mesmo tempo tivese sentido propio.

Para escribir seguí o método de traballo que emprego habitualmente. Consiste en ir de menos a máis. Primeiro necesito ter claro a idea central da historia. Logo escribo unha sinopse e estruturo a forma en que vou presentar a información. Despois traballo en cada escena e, por último, pónome a dialogar. Vanesa e Rubén non traballan así. Vanesa prefire buscar imaxes poderosas cun gran poder simbólico. Ten un concepto iconográfico do teatro. Cada unha das pinturas sèrvelle de referencia para avanzar sobre a súa historia. Rubén interésase por un tema, acumula información sobre el e cando ten procesado todo o que aprendeu escribe de forma intuitiva. Con métodos de traballo tan diferentes, non foi doado coordinar a nosa escrita.

Pero ti tiñas a vantaxe engadida de que os guionistas de televisión traballades en equipo.

Na televisión trabállase en equipo, pero existe un editor de guións, que é o encargado de dirixir ese grupo de guionistas. Eu pensaba que Dani ía facer ese labor.

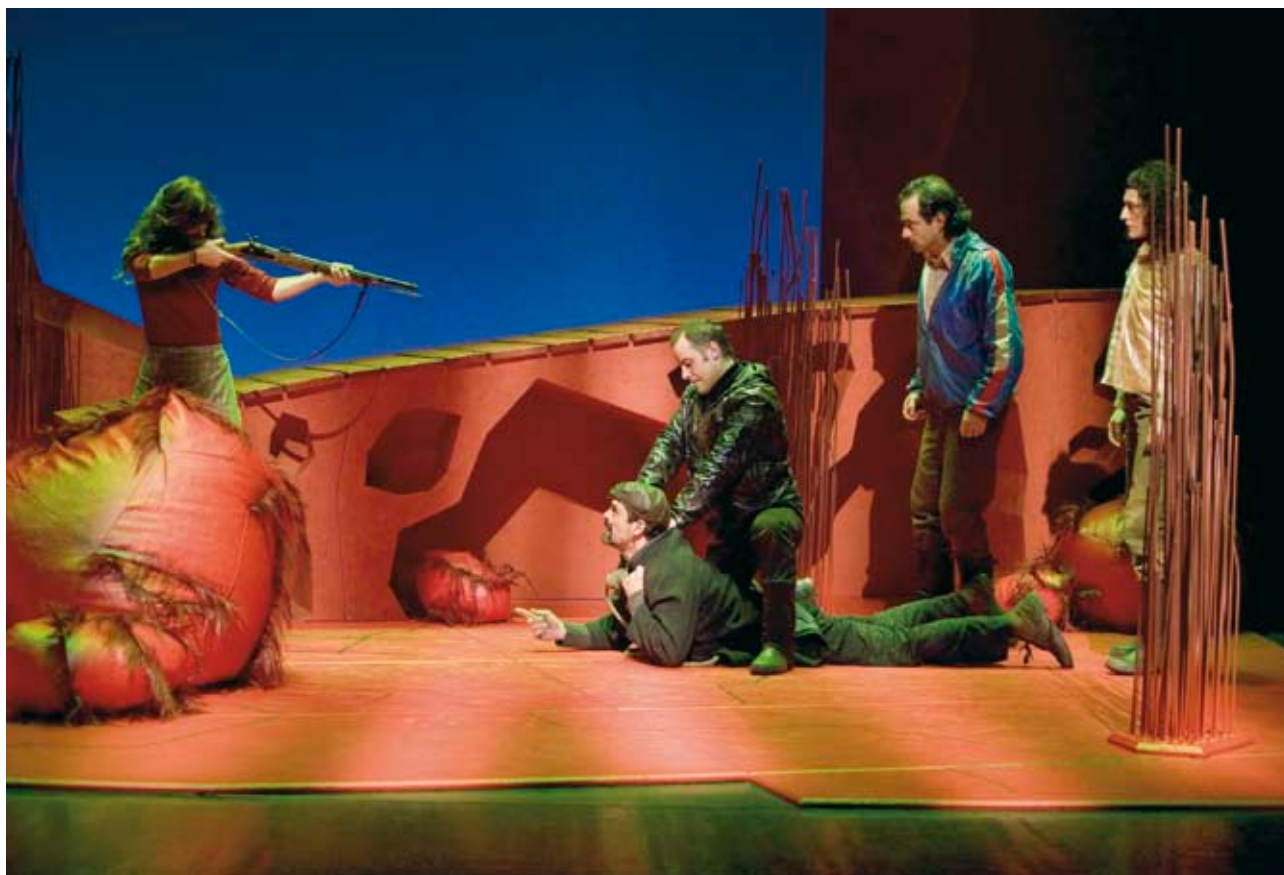
Pero non foi así. El fixo algo moito máis complexo. Dani sinalaba as incoherencias entre as nosas historias sen decantarse por ningunha solución e pensaba en como sacar o mellor espectáculo posible do texto que comezaba a agromar. Todo iso sen perder o entusiasmo. Para min, a súa presenza foi fundamental.

Canto tempo tivestes para a escrita?

O texto debía estar listo a finais de 2007, con que tivemos catro meses. Durante ese período reuniámonos cada quince días e enviámonos moitos correos electrónicos. Creo que dispuxemos de demasiado tempo e que as oito xuntanzas foron insuficientes. Ao principio non eramos resolutivos. Durante as primeiras reunións dedicámoslle moito tempo a coñecer os antecedentes do lugar e dos personaxes. Foi interesante, pero pouco práctico. Unha historia debe avanzar para chegar ao final. Para min tería sido máis útil concentrar os esforzos e traballar man con man durante un mes.

Estás satisfeito do resultado?

Nunca. A nivel persoal resultou unha experiencia moi satisfactoria e creo que para os catro foi enriquecedor participar neste experimento, pero non abonda. Non podemos conformarnos co que fixemos. Debemos esixirnos máis.



Como pensas que se vai valorar?

Estou seguro de que sucederá o mesmo que ocorre con todas as películas de episodios ou cos libros de relatos. Valorarase como unha obra desigual. Non sei se iso é positivo ou negativo. O importante é que hai unha proposta teatral con contido. Con independencia do resultado, este proxecto debería repetirse con outros autores.

ESTIGMA

Cal foi o xerme de *Estigma*?

Dani transmitiunos a súa idea de facer un espectáculo que abordase o suspense. Eu recibín a proposta con entusiasmo, porque era algo no que pensara. Non hai moitos textos teatrais deste xénero, pero a min paréceme que agocha moitas posibilidades. As referencias para escribir a miña parte están no cinema de terror asiático. Resultáronme de moita axuda películas como *Gin gwei*, de Oxide Pang Chun e Danny Pang; *Ôdishon*, de Takashi Miike; *Shutter*, de Banjong Pisanthanakun e Parkpoom Wongpoom; *Ju-on*, de Takashi Shimizu; *Dong*, de Ming-liang Tsai ou *Honogurai mizu no soko kara* e *Ringu*, de Hideo Nakata. Tamén hai influencia de *Medium*, a serie de televisión creada por Glenn Gordon Caron.

Por que o título de “Abismos” para a túa parte?

Durante unha lectura, Dani dixo que en cada escena levaba os personaxes ao borde do abismo. Pareceume a descrición perfecta do que pretendía.

Xa sabías ao principio que ti ías a comezar a obra ou foi unha decisión posterior?

Unha vez coñecida a saga familiar e a función que ía cumprir cada personaxe, Dani comentou que podía ser interesante romper a orde cronolóxica para establecer unha simetría entre a parte de Rubén e a miña, centradas en diferentes momentos da relación entre Sara e Eloi. Así a peza de Vanesa converteuse nun *flash-back* interesante, porque retrocedemos ao pasado para comprender o presente e asumir o futuro.

Ao escribirdes ao mesmo tempo, sabías como ían rematar os camiños que ías abrindo?

O traballo pareceuse á perforación dun túnel. Cada quen comezou a romper a rocha desde un extremo diferente, pero coa certeza de saber que íamos confluír nun lugar. Durante a escavación informabamos dos nosos avances, pero cada un abriu o camiño coas súas ferramentas. Os accesos que construímos son transitables, pero supoño que tamén haberá puntos negros.

Non é sorprendente que unha peza escrita por dramaturgos novos, na escrita sexa tan convencional?

Non sinto a necesidade de anovar. Ser orixinal é algo efémero. Respecto os espectadores e teño interese en que comprendan as miñas historias. Xa hai demasiados escritores autistas, de xeito que prefiro centrarme nos contidos e empregar mecanismos de comunicación eficaces.

Xa falando dos personaxes. Quen é Sara?

Sara é unha rapaza que chega á illa na procura do seu mozo. Viaxa movida polo amor, pero alí descobre unha realidade que ignoraba. Prodúcese unha revelación. Decátase de que non sabe quen é o seu amado. Como puido namorarse del? Porque todos descoñecemos quen somos. Ese é o noso estigma. Pero debemos aceptar o misterio propio e vivir coa certeza de que somos seres estraños para nós mesmos.

Podemos dicir que Eloi é un monstro?

Eloi é un personaxe masculino, e como tal está desorientado. É un rapaz que procura o seu lugar no mundo. Está desesperado e fará calquera cousa para sobrevivir. Incluso corromper a pureza de quen o ama. As súas motivacións son moi humanas. Síntome moi próximo a el.

E Elsa e Clemente?

Elsa e Clemente representan esa xeración adulta que impide que a mocidade medre. Que trata de obstaculizar o noso proceso de madurez. Que pretende prolongar a nosa adolescencia para conservar o seu estatus. Os relevos xeracionais nunca foron doados, pero son irreversibles. Acumular rancor durante tanto tempo fará que a nosa xeración sexa especialmente cruel cos seus proxenitores.

Que significan os símbolos da peza, como a illa e o volcán?

Unha illa é un territorio rodeado de auga. Así que falando con rigor incluso os continentes son illas. Con todo, a illa da obra debería ser unha desas formacións que discorren paralelas ás fosas oceánicas máis profundas, onde se rexistra a maior intensidade sísmica do planeta. E se tivese que ser un lugar concreto, sería a illa Falcon da Polinesia. Unha illa que emerxeu da auga varias veces debido á súa actividade volcánica, pero que foi destruída noutras tantas ocasións a causa do mesmo. Esa illa é coma unha nai asasinada polo seu propio fillo.

Que esperas da montaxe? Credes que o espectador comprenderá todo aquilo que quixestes transmitir?

Teño moita curiosidade por ver a montaxe de Dani. Non necesito que os espectadores comprendan todo de forma consciente. Só agardo que a obra non lles transmita ningunha esperanza no futuro.

Vanessa Sotelo

Vanessa Sotelo, nada en Cangas (Pontevedra) en 1981, forma parte dun grupo de dramaturgos novos que entran no mundo do teatro pola man da actividade dramática nos institutos ou na universidade. Vanessa comeza a súa experiencia teatral como actriz na Aula de Teatro da Universidade de Santiago no ano 1999 e continua nos Grupos de Université de Rennes II, da Asociación de Amphi-Théâtre e en Teatro do Aramio. Colaboradora e membro do Consello de Redacción da *Revista Galega de Teatro*, actualmente cursa a especialidade de Dirección de Escena na ESAD de Galicia



PEZAS ESCRITAS, PUBLICADAS E/OU ESTREADAS

Azotea: 2004 (Estreada polo Teatro do Aramio no 2003. Publicada na *Revista Galega de Teatro*, núm. 39)

PEZAS TRADUCIDAS

O asasino sorrinte, de Jean-Marie Piemme, para Teatro no Aramio

E os cans calaban, de Aimé Césaire, para Teatro no Aramio.

ESPECTÁCULOS INTERPRETADOS

Os vellos non deben de namorarse: 2000 (Aula de Teatro da Universidade de Santiago de Compostela)

O burgués xentilhome: 2001 (Aula de Teatro da Universidade de Santiago de Compostela)

Matanza: 2002 (Aula de Teatro da Universidade de Santiago de Compostela)

Azotea: 2003 (Teatro no Aramio)

Apnea: 2003 (Aula de Teatro da Universidade de Santiago de Compostela)

Eye in you: 2004 (Amphi-Théâtre)

Maria Lusitania: 2004 (Universidade de Rennes II)

E os cans calaban: 2006 (Teatro no Aramio)

Dnznd: 2007 (Performer. MITCF de Cangas)

A última balada: 2007 (Teatro no Aramio)

Ifixenia en Áulide: 2008 (Arela das Artes)

ESPECTÁCULOS DIRIXIDOS

O asasino sorrinte: 2005 (Teatro no Aramio. Espectáculo premiado no certame Na Vangarda)

E os cans calaban: 2006 (Teatro no Aramio)

O TEATRO

Como foi o teu achegamento ao teatro?

No municipio de Cangas, de onde son eu, hai moita tradición de teatro afeccionado e profesional. Lembra que de alí son Teatro do Morcego e Teatro de Ningures. Eu comecei no meu instituto dentro na Mostra de Teatro de Ensino Secundario, aos 15 anos. A partir de aí engancheime. Cando fun estudar xornalismo a Santiago presenteime ás probas que convocaban para entrar na Aula de Teatro da Universidade, e entrei no grupo. Foi bastante intenso porque se ensaiaba dunha forma regular de luns a xoves. Alí atopei xente boa e aprendín moito deles e con eles.

Como foi traballar con Roberto Salgueiro, director da Aula de Teatro da USC? Que aprendiches del?

Del aprendín a ver o proceso teatral de maneira global. A traballar dunha forma organizada e bastante ríxida, profesional. E, sobre todo, a poder mover por aí todo o traballo que vas facendo. Porque non era coma no instituto, que ensaiabas unhas horas para logo facer unha representación. Aquí había un período de ensaios de dous meses. E logo había posibilidades de movelo tanto por Galicia coma por fóra: Noruega, Bruxelas Róterdam..., onde se podía contactar con xente moi interesante. E pensas: co teatro tamén se pode viaxar. Aprendeume que este oficio é moi serio. Chegar aos lugares da representación, montar, facer as funcións, desmontar. Ver como vai todo por dentro. E como os resultados eran dunha calidade alta, vas collendo confianza no teu traballo. Lémbroo con moito cariño e moita seriedade.

Como foi a túa experiencia no estranxeiro?

Eu estiven catro anos na aula de teatro de aquí, de Santiago. Cando rematei marchei a Rennes, na Bretaña, cunha bolsa Erasmus para estudar unha segunda especialidade de xornalismo. Alí aproveitei para facer bastantes cousas de teatro. Eu pensaba que no teatro non ía atopar algo tan fantástico e tan potente coma o que fixera aquí. Pero dei cun alemán que levaba un obradoiro de teatro na Asociación Amphi-Theâtre, e facíao a pesar da lingua. Todos falabamos un francés un pouco pésimo, pero fomos mellorando, entre outras cousas, grazas ao teatro. Eramos catro galegos, unha francesa e un alemán. Fixemos unha creación colectiva na que traballamos nas diferentes linguas a proxección do individuo nos demais. Esa é unha temática que me persegue desde aquela: nós non somos únicos, senón que existimos en relación cos demais. Cada un dos seis actores traballa nunha idea para unha escena. Eu escribín con el o texto que ía interpretar eu. De aí veñen os meus primeiros pasos na escrita.

Como foi o regreso a Galicia?

Á volta comecei a traballar no *Faro de Vigo*. En relación coa escena, seguí co grupo de teatro afeccionado que tiñamos en Santiago, Teatro do Aramio. Xa antes de marchar a Francia montáramos unha peza miña, *Azotea*. E cando regresei, contactei coa xente que coñecía aquí, e montamos a obra *O asasino sorrinte*, de Jean-Marie Piemme, que foi a miña estrea na dirección. Ao ano seguinte, como a xente seguía implicada, montamos *E os cans calaban*, de Aimé Césaire, tamén dirixida por min, e que foi a consolidación do grupo.

Os traballos que fixeras ata este momento foron fundamentalmente de actriz. Ese foi o momento en que cambiaches pola dirección?

Eu estaba levando un grupo de xente e precisaba ferramentas para organizar un grupo de traballo, abordar a dirección dun texto. Neses aspectos eu tiña carencias, xa que na Aula de Teatro sempre traballara de actriz, onde adquirira unha serie de habilidades para a interpretación. Esa foi a razón para estudar Dirección de Escena na Escola de Arte Dramática de Galicia. Eu non teño pensando abandonar o traballo de actriz. Ademais, os estudos de dirección, como se complementan con materias de interpretación, tamén me van axudar a dirixirme Así podo matar, dalgunha forma, dous paxaros dun tiro.

Á parte dos estudos de dirección na ESAD, estás a facer algo máis en relación co teatro?

Agora mesmo eu estou levando tres grupos de teatro no instituto. No Morrazo, tanto en Cangas coma en Bueu e Moaña, hai algo que ferve e que tira moito polo teatro da base. Ademais son colaboradora da Revista Galega de Teatro.

DRAMA3

Como chegaches ao proxecto DramA3?

Supoño que ao DramA3, dalgunha forma, cheguei pola *Revista Galega de Teatro*. Hai un tempo preguntáranme se tiña algún texto escrito. Eu presenteilles *Azotea*, que montara co Teatro do Aramio, e publicárono na revista. Teño máis pezas escritas, pero non publicadas. Porque é difícil publicar teatro, aínda que tamén recoñezo que son un pouco vaga para difundir o meu traballo. Ademais, para min é máis importante representar. Supoño que á hora de buscar autores máis ou menos novos, tamén buscaron cubrir unha figura feminina. A cuestión é que deron comigo, entrei no seu perfil e colléronme.

Tiveras algunha experiencia anterior de escrita colectiva? Como foi a experiencia?

Non, a miña escrita é solitaria. Esta é a primeira vez que traballo con outra xente. A experiencia foi moi positiva. Consciente e inconscientemente todos

colaboramos no feito de traballar todos para poder chegar a ter un texto común. Porque houbo a posibilidade de traballar tres historias diferentes sobre o mesmo tema, pero creo que o reto tamén era crear un fío condutor e chegar a un acordo, chegar a convivir. Eu creo que fomos capaces.

Fálame desas reunións que tiñades?

En primeiro lugar, hai que dicir que non somos tres, somos catro. Iso é fundamental, porque nós lanzabamos todo o material, pero era Dani quen reconducía e aglutinaba todo o que chegaba. O primeiro día, el propuxo traballar sobre o suspense. Para min traballar sobre o suspense era algo complicado, porque creo que non estamos habituados a ver suspense no teatro, ao contrario que no cinema. Pero no teatro xa é algo máis espiñento. Tamén tiñamos que decidir se traballar sobre unha historia ou varias. Ao final decidimos traballar sobre unha. Logo, cada un na casa buscou e preparou material sobre o que tirar.

De onde xurdiron as ideas para a escrita de *Estigma*?

Eu empecei a reunir material a partir dun documental onde aparecía unha muller que non podía aturar ser tocada, Elsa Malpartida. Interesábame traballar sobre o trauma desa muller. Logo apareceu un deserto. O deserto levoume a un lugar na Arxentina no que despois da erupción dun volcán as chairas foran utilizadas para criar cabalos. E a partir de aí viñeron as referencias aos cabalos, á infancia e a outros moitos lugares.

Como chegastes a unir todo ese material recollido por cada un de vós?

Jacobo tiña unha historia sobre un lugar para vivir habitado por pantasmas. Rubén empeceu a traballar sobre o suicido. Como ves, a morte está moi presente en toda a peza. Con todo isto tivemos unha reunión de seis horas para buscar a forma de atopar un punto de partida. Primeiro atopamos un lugar común, unha illa inhóspita, con regras propias e afastada de todo. Logo apareceu a historia tribal. Decidimos que Elsa podía ser familia cos personaxes de Jacobo. E volta á casa a pensar e reflexionar. Eu encargábame da primeira parte, Jacobo continuaba a historia, e Rubén quedaba para rematala. Empezaron a aparecer personaxes coma o do eliminador. Así foise xerando esa historia de ameazas, en que todos son unha ameaza para os demais. Unha metáfora da violencia xerada polo home.

ESTIGMA

Por que hai tanta violencia nesta peza? Hai tamén unha violencia soterrada contra as mulleres?

Especialmente contra as mulleres non. Hai violencia entre individuos. Aínda que son unha persoa socialmente pacífica e no día a día son bastante tranquila, o tema da violencia é algo que me atrae especialmente. O teatro



é o espazo para a violencia. E máis ca o suspense, na miña parte deixo levar por traballar a tensión. Personaxes que están ao límite, nun medio salvaxe, hostil, onde a morte os está roldando. Eles teñen o poder de revelarse, para poder cambiar a propia vida. Ese valor é o que está neles. Traballei sobre todo esa tensión intuitiva, animal, na que o combate entre as persoas está latente. É violencia entre individuos, non entre xéneros. Un dos personaxes máis violentos é o da propia Elsa, que vén buscando vinganza.

Como son Clemente e Tadeo?

Clemente é o máis duro e á vez o máis covarde dos dous. É un ser que asume o que lle vén imposto, a tradición, e non quere cambios. Que leva a carga dun irmán que non o atura. Tadeo é o que dubida, e ao dubidar vólvese un personaxe máis redondo, máis rico. Dalgunha forma é un ser contra el mesmo, contra o ambiente en que foi criado, contra todo. O renegado que está sempre na sombra, querendo fuxir dela. Pero esa sombra perségueo ata un destino fatal.

Por que Elsa e Clemente non poden marchar da illa mesmo despois de mortos?

Porque é unha especie de xogo coa propiedade da terra onde naces. Elsa pertence a esa a esa illa, a esa terra. Ademais, ambos os dous teñen que cumprir unha misión, agardar por Tadeo. Elsa e Clemente cumpriron a lei e agardan pola morte de Tadeo para que os siga e se restableza a lei.

Que significado ten a canción que aparece na peza?

A canción é un eco do meu periplo francés. É o meu punto nostálxico. Ademais, creo que define moi ben todo este sentimento de impotencia, de rabia, de querer estar no mundo pero non querer padecelo. Iso é o que significa esa canción: *“arríncome de todo para non ter que sufrir”*

Como é Eloi, un home capaz de matar a súa nai?

Ás veces a visión que temos os tres da historia non é a mesma que o resto. Para min Eloi é un ser educado para cumprir, igual que o veu facendo o propio Clemente. Educado nesa soidade da illa, segue os ditados da súa nai. É un tipo independente, austero, con misterio sobre todo cara a Sara.

Como foi o encontro entre Tadeo e Elsa? Foi violación ou un acto consentido?

É a unión de dúas soidades absolutas. Estamos a falar de dous seres que ata este momento non sentiron ningún tipo de compañía, de calor. Tadeo sempre foi un renegado, que foi sometido ata polo seu propio irmán. Porque el era ese ser feble, que non seguía as normas. Elsa foi o trofeo que quedou despois do masacre dun pobo sobre o outro. Estivo desposuída de todo tipo de cariño. E si, hai un momento nese soto escuro en que, unidos pola canción que cantaruxa, Elsa, teñen contacto coa súa infancia. Despois, nesa obsesión pola repetición, volverán a ese cuarto. É un momento límite, porque Tadeo sabe que vai morrer. Tadeo busca tamén calor, e se cadra tamén ese contacto amor-morte que o leva a buscar ese afecto e contacto co seu verdugo. E Elsa, que nunca foi tocada polos seus traumas anteriores, busca un achegamento.

E para rematar, fálame dos símbolos da peza.

Illa. Illamento, lugar con normas propias e que nada ten que ver co noso. Sitio distinto.

O volcán é ameaza constante. É recomenzar. Son capas que cobren o que pasou, e de novo volta a vida, e un volcán que ameaza con arrasar todo unha vez, e outra vez.

Os cabalos. Aquí mestúranse moitas cousas. O cabalo é un animal nobre, que sempre estivo presente no desenvolvemento das sociedades.

As marcas. É a morte, o destino fatal, inevitable. Que pasa se ti sabes o día que vas morrer, porque normalmente non somos conscientes, e coas marcas faise presente e acrecéntase a tensión.

Quedaches contenta con como quedou a peza?

Estou moi contenta por entendérmonos, e por traballar sobre un todo. Poder levar esa historia ata a un futuro e construílo entre os tres.

Rubén Ruibal

Rubén Ruibal Armesto, nado o 21 de marzo de 1970 en Ribadeo (Lugo). Licenciado en Filoloxía Inglesa na Universidade de Santiago de Compostela.

PEZAS ESCRITAS, ESTREADAS E/OU PUBLICADAS

Fume (koürr): 1999. (Escrita en colaboración con Carlos Losada. Estreada no ano 2000 pola compañía Teatro Cachuzo. Está prevista a súa publicación en 2008 por Estaleiro Editora)

Nunca durmo, de Erik Cachuzo: 2003. (Distribuída comercialmente como *In-somnio* por Teatro Cachuzo. Publicada no número 48 da *Revista Galega de Teatro*. Está prevista a súa publicación en 2008 por Estaleiro Editora)

Trafic: arroz mubi: 2004. (Estreada en 2004 pola compañía Patatín & Patatán Superprodactions)

Triunfadores!: 2005 (Estreada en 2005 pola compañía Patatín & Patatán Superprodactions)

Limpeza de sangue, o sangue fai ruído: 2005. (Premio Álvaro Cunqueiro de textos teatrais concedido polo Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais en 2005. Premio Nacional de Literatura Dramática 2007, concedido polo Ministerio de Cultura ao mellor texto teatral publicado en España en 2006. Publicada en 2006 polo IGAEM – Edicións Xerais de Galicia. A tradución ao castelán, a cargo do autor, saíu á rúa en xaneiro de 2008 na colección Teatro de Papel da revista *Primer Acto*)

ESPECTÁCULOS INTERPRETADOS

A noite das noites, de Henrique Rabunhal: 1986 (Instituto Agra do Orzán)

O incerto señor don Hamlet de William Shakespeare (Montaxe sobre os Hamlets de Cunqueiro e Shakespeare na Universidade da Coruña)

O matrimonio, de Witold Gombrowicz: 1992 (Aula de Teatro da Universidade de Santiago de Compostela)

Nosferatu, de Francisco Nieva: 1993 (Aula de Teatro da Universidade de Santiago de Compostela)

Cando chega decembro, de Manuel Lourenzo: 1992 (Aula de Teatro da Universidade de Santiago de Compostela)

Matalobos, de Raúl Dans: 1994 (Aula de Teatro da Universidade de Santiago de Compostela)

A ópera do patacón, de Roberto Vidal Bolaño: 1994 (Teatro do Aquí)

Touporroutou da lúa e do sol, de Roberto Vidal Bolaño: 1994 (Teatro do Aquí)

O desengano do Prioiro, de Otero Pedrayo: 1996 (Teatro do Aquí)

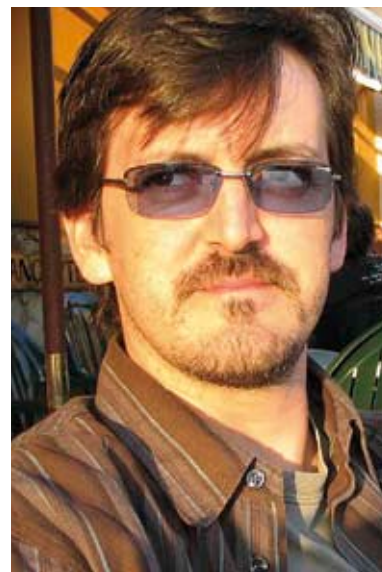
Oé, oé, oé, de Maxi Rodríguez: 1996 (Teatro do Aquí)

Anxeliños, de Roberto Vidal Bolaño: 1997 (Teatro do Aquí)

Rastros, de Roberto Vidal Bolaño: 1998 (Teatro do Aquí)

Fume, de Carlos Losada e Rubén Ruibal: 2000 (Teatro Cachuzo)

Rosalía, de Otero Pedraio: 2001 (Centro Dramático Galego)



Animaliños, de Roberto Vidal Bolaño: 2002 (Teatro do Aquí)

Camiño Longo, de Luís Rei: 2003 (Teatro do Aquí)

ESPECTÁCULOS DIRIXIDOS

Fume (Escrito e dirixido con Carlos Losada para Teatro Cachuzo)

O Cabodano, de Euloxio Ruibal (Teatro do Aquí)

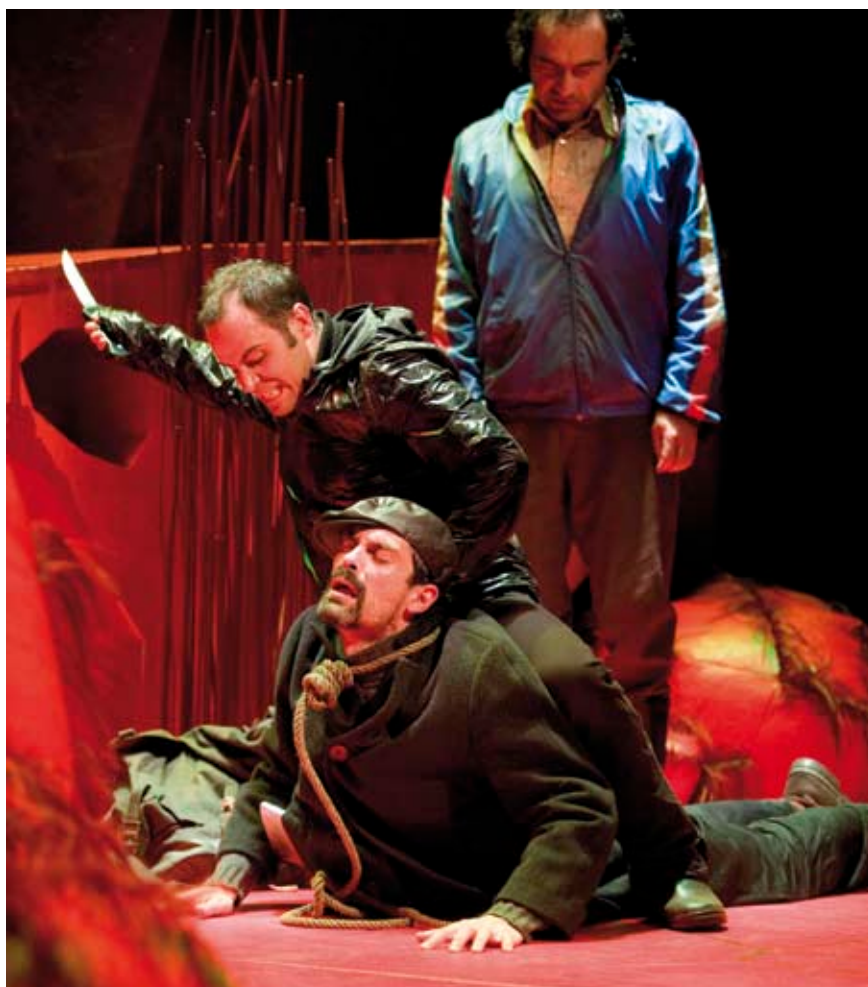
Camiño Longo, de Luís Rei (Dirixida conxuntamente con Belén Quintáns e Xoán Carlos Mejuto para Teatro do Aquí)

Os Papalagui de Tuiavii de Tiavea, versión de Roberto Vidal Bolaño (Axudante de dirección de Roberto Vidal Bolaño para Teatro do Aquí)

Sen ir máis lonxe, de Roberto Vidal Bolaño (Axudante de dirección de Roberto Vidal Bolaño para Teatro do Aquí)

Doentes, de Roberto Vidal Bolaño (Axudante de dirección de Roberto Vidal Bolaño para Teatro do Aquí)

Xelmírez ou a Gloria de Compostela, de Daniel Cortezón (Axudante de dirección para o Centro Dramático Galego)



O TEATRO

Como foi o teu achegamento ao teatro?

Un amigo do meu irmán, Víctor Blanco Gato, levoume a ensaiar —cando eu tiña trece ou catorce anos, non o lembro con exactitude— cunha compañía que pertencía á Agrupación Cultural O Facho. Estaban a representar *Os cravos de prata* de Nicolás Bela. Eu cheguei ao grupo cando se estaba disgregando, en parte porque había xente que se pasara ao teatro profesional, pero supoño que habería máis motivos que nunca souben. Daquela xente toda seguiron traballando con nós, un grupo de rapaces, Fernando Gallego e Xabier Pan. A min sorprendeume de Xabier a súa capacidade de traballo: botaba todo o día traballando na súa oficina e despois desde as oito ata as doce da noite estaba connosco e ademais era un actor sorprendente e bo. Todo pola paixón polo teatro que tiña e que supoño que aínda ten. Así foi como empezou a cousa, o vicio do teatro alimentoumo el. A partir de aí fixen cousas no local da Escola Danthea, no Instituto, axudei no ano inaugural do Teatro Universitario da Coruña, tentei botar a andar na Coruña Teatro Cachuzo e logo botei varios anos na Aula de Teatro Universitario de Santiago de Compostela. De aí cheguei a Teatro do Aquí, con Roberto Vidal Bolaño, e polo medio montei co meu amigo Carlos Losada Teatro Cachuzo, tamén en Compostela

Como foi a túa experiencia en Teatro do Aquí e que che aprendeu Roberto Vidal Bolaño?

Estiven aproximadamente dez anos en Teatro do Aquí. Xa tivera contacto coa obra de Roberto antes, porque Teatro Cachuzo intentara comezar a súa andaina na Coruña cun texto seu alá polos primeirísimos noventa. Nese momento puxerámonos en contacto con el para que nos aconsellase. Roberto dicíanos que non tiña ningún sentido montalo naquel tempo, porque aquela peza fora escrita ao final da ditadura, pero a nós parecíanos que seguía tendo moita forza e creo que aínda hoxe en día ese texto ten vixencia. A escasa evolución dos máis dos nosos gobernantes obra estes milagres. Ao final o proxecto non foi adiante por diversas cuestións e Teatro Cachuzo quedou aparcado provisionalmente.

Pero o caso é que a Teatro do Aquí cheguei desde a Aula de Teatro da Universidade da USC, traballando con Roberto Salgueiro na montaxe de *Cando chega decembro*, de Manuel Lourenzo. Eu entrei no reparto porque a César Martínez (*Goldi*), metérono no cárcere por insubmisión; eu zafeime por covarde, fun obxector. Entón, a quince días da estrea, pedíume Roberto Salgueiro, como terceira ou cuarta opción, porque os seus preferidos se negaran, se podía facer o seu papel, e contesteille que si, a cambio de pagarme o tren (porque vivía na Coruña). O día da estrea andaba eu moi tranquilo, cousa rara en min, pensando que estaba todo controlado. Pero na represen-

tación, no Teatro Principal, colgado por un arnés a varios metros de altura, quedei en branco sen saber por onde tirar e tiven que improvisar. Foron dos minutos máis longos da miña vida no escenario. Aí foi onde me viu Roberto Vidal Bolaño por vez primeira: colgado e en branco. Despois invitoume a presentarme a unha proba en Teatro de Aquí, no cal tiven que cantar, unha habilidade que eu non creo que teña, e contratoume. Belén Quintáns, a produtora, di que estivo a piques de divorciarse del por tomar esa decisión.

Traballei con Roberto en espectáculos moi diferentes: un musical baseado en Brecht (*A ópera de a patación*), unha peza infantil (*O toporrotou da lúa e do sol*), outra de Otero Pedraio sobre os negocios da morte e do viño (*O desengano do priorio*), unha especie de *thriller* (*Anxeliños*), unha comedia futbolera disparatada (*Oe, oe, oe!*) e algúns outros. Eu botaba o día escoitando e recollendo: se non aprendes algo traballando con alguén da categoría de Roberto é porque es parvo. A súa influencia na miña idea do teatro, se é que a teño, é decisiva. Supoño que escribo como escribo en parte por influencia del. Como maior dos meus orgullos teño o feito de que en *Animaliños* incorporoulle á peza un confuso monólogo escrito por min que provocaba algunhas gargalladas.

Ese foi o momento en que recuperaches o proxecto de Teatro Cachuzo?

Foi aos catro ou cinco anos de comezar en Teatro do Aquí. Teatro Cachuzo fora un proxecto que comezamos Xosé Manuel García e mais eu na Coruña, con axuda de Lino Braxe e Mamen Rivera, pero non saíra adiante porque eu fora vivir a Santiago para rematar a carreira. Alá polo 2000, Carlos Losada e eu decidimos poñer a andar de novo aquilo coa intención de representar pezas de escritores novos de teatro galego, porque non había ningunha compañía na que houbese —e aínda non hai, sospeito— posibilidade de representalas. Pero, como sempre pasa no teatro deste país, empezamos por nós mesmos, encargándonos da escrita do texto e da dirección. Eu, ademais, era un dos dous actores. Xa dicíamos daquela que, nada máis nacer, Teatro Cachuzo tiña todos os vicios do teatro do país: non nos faltaba máis que a esposa no reparto. Escribimos *Fume*, que rematamos a pé de escenario traballando con Nacho Castaño, o compañeiro co que eu actuaba, e tentamos vendelo polo mundo adiante. Non tivemos éxito ningún, todo o contrario, pero aínda así fixemos un número de actuacións salientable, ás veces en condicións *infracaninas*. Pero como non sacabamos para tres soldos, pese ao moito traballo, e tiñamos que coller outros empregos cando xurdían, non había a continuidade necesaria. Ao final eu abandonei: traballar moito e cobrar pouco disque non é bo para as tripas.

No campo do teatro es unha persoa polifacética: actor, dramaturgo, director, técnico de luces...?

Fun. Agora xa non. Ata fixen fotografía de espectáculos: cousa curiosa iso de estar coa máquina, poñer o disparador e logo posar para saír na foto. Fixen de todo porque, normalmente, se traballas nunha compañía

en Galicia e queres vivir do teu traballo tes que darlle un pouco a todo. Ademais en Teatro do Aquí iso converteuse nunha especie de costume: incluso fabriquei xunto a Bolaño monicreques para a peza *Toporrou tou da lúa e do sol*. Cheguei a deseñar a escenografía dalgunha obra (logo da morte de Roberto), ben mala por certo, e axudei moitas veces en tarefas de produción. Pasar por todas as partes do proceso é útil, sobre todo para os que nos gusta o teatro neste país.

Quere dicir isto que o teatro en Galicia non está suficientemente profesionalizado para que unha persoa se poida dedicar exclusivamente a unha das partes do teatro?

A profesionalización do teatro é algo que, respecto á calidade, ten moi pouca importancia. Hai grupos *aficionados* que fan cousas magníficas e profesionais que fan auténticas merdas. Que haxa que facer de todo é algo habitual, xa que economicamente o teatro galego non é demasiado rendible. Un, se ten unha compañía, ha de procurar facer o máximo de cousas sobre todo por aforrar salarios. Seguro que a maioría dos directores do país fixeron outros traballos: escenografía, luces... Se non, é imposible facer un espectáculo, a non ser que teñas un apoio importante. O caso dos actores é distinto, a maioría dos que poden permitirse iso tan perverso da especialización son actores. Creo que é un mal síntoma. Se un bota contas do que se traballa e se cobra por actuar e o compara co que se traballa e se cobra por escribir decátase de que os autores somos parvos.

E despois de toda esta actividade, case frenética, no teatro vén un parón na túa carreira. A que foi debido?

O parón debeuse a que Teatro do Aquí tivo que *reinventarse* despois de morrer Roberto. Tiñamos en marcha un espectáculo que el ía dirixir e tivemos que acabalo poucas semanas despois de el morrer, mal dirixido por min e cos ánimos baixo terra. Na seguinte tempada presentamos, a partir dun texto de Luís Rei, un musical sobre Cabanillas bastante digno e que fixo gozar á maioría do público: non houbo unha boa resposta principalmente porque criticarnos era moi fácil sen a voz de Roberto para defender a compañía. Pero nin Teatro do Aquí nin o teatro galego en xeral teñen o mesmo interese ou a mesma calidade que cando vivía Vidal Bolaño. Para o IGAEM foi moi doado desfacerse de nós e a compañía tivo que pechar.

Como empezaches a escribir teatro?

Eu tiña algunhas cousas de teatro escritas sendo case un rapaz, como unha versión de *Alicia ó través do espello*. Escribo desde neno, inevitablemente e a diario, pero cando empecei no teatro preoccupeime pola escrita dramática. E con Roberto Vidal Bolaño aprendín a perfeccionar o método. Xa antes de Teatro do Aquí tiña escrito un monólogo, que por sorte segue nun caixón, titulado *Casa de Citas*, non porque falase dun *puticlú*, senón



porque recorría a citas de moitos autores para contar a despedida do oficio e do mundo dun pallaso chamado Erik Cachuzo.

Como recibiches o recoñecemento do teu labor na escrita tan cedo, co Premio Álvaro Cunqueiro primeiro e logo co Nacional de Literatura Dramática por *Limpeza de Sangue*?

Home, tan cedo non, cando me caeu o Cunqueiro xa tiña trinta e cinco anos. A ver, o dos premios está ben porque quere dicir que o texto moi mal escrito non debe estar, se non quedaría deserto, digo eu. A miña opinión é que non hai peor nivel na escrita teatral galega que na dirección ou na interpretación, pero o dos premios sempre ten un punto de casualidade e de lotería porque depende de con que textos se enfronten os teus. E xa no caso do Premio Nacional, o asunto da fortuna supoño que inflúe aínda máis; pero que trece persoas dun xurado decidan en Madrid que un texto escrito en galego é o mellor do ano no estado quere dicir que a escrita teatral en Galicia non vai tan mal como parece polas montaxes que se escollen nas compañías ou polo respaldo institucional que en xeral se lle dá á autoría galega.

Que estás a escribir neste momento?

Nada concreto. Desde que acabei *Limpeza de Sangue* no 2004 ou 2005, traballei moi pouco. Esta encarga do CDG chegoume por sorpresa e agrádezoa moitísimo. A min non me resulta nada fácil poñerme a escribir; por unha banda, teño que ter o ánimo apropiado e, ademais, gústame estar ben seguro do meu traballo antes de sacalo a que o mundo o vexa. Pero é que agora, ademais, teño outras responsabilidades familiares que me rouban moito tempo. Son amo de casa. Para rematar este traballo de *Estigma* tiven que pedir axuda porque, se non, sería imposible. Cando para o ano os fillos empecen na escola, se cadra poderei pensar o de escribir algo máis.

E como ves a situación da representación dos textos de autores galegos? Segues desexando que che esnaquicen un texto?

Si. O de *esnaquizar* díxeno en broma nunha entrevista por *Limpeza de Sangue*, pero agora vaime pasar con Dani Salgado e o asunto é serio. Para min, este DramA3 é en realidade un drama a catro. *Estigma* non é un proxecto de tres autores, senón de catro. Que Dani non escribise non quere dicir que non tivese un peso no proceso da escrita tan importante coma o resto. Se o espectáculo sae ben, haberá que agradecerlle a el todo o que traballou, e se non sae será porque os tres “autores” non tivemos lucidez abondo para entendermos e escribirmos a súa proposta. Sospeito que a dirección deste texto ten que ser unha cousa ben complicada, porque o texto xa llo mandamos a Dani Salgado medio esnaquizado e vaille levar o seu traballo reconstruílo. Pola propia natureza de estar escrito por tres cabezas distintas, o Dani terá que ir ensamblando e enchendo de cemento nas xuntas onde non chegan as pedras que nós lle proporcionamos.

DRAMA3

Como foi que te chamaron para participares no proxecto DramA3?

Chamáronme directamente do Centro Dramático Galego, por unha elección que fixo o seu Consello Asesor. Eu apunteime rápido, son moi arriachado cando hai diñeiro polo medio, aínda que non sexa tanto como o que cobra un actor ou un músico, por exemplo. Estaba interesado en facelo, sen saber sequera quen ía ter de compañeiros. É a primeira vez que poderei ver un texto meu montado con diñeiro para unha escenografía!

Como se articulou o proxecto?

Partiuse dunhas premisas de facer algo de suspense ou de misterio. A partir de aí houbo moitas historias dos tres sobre as que fomos traballando ou que se desbotaron. Eu creo que co meu material eliminado do DramA3 teño para escribir outro par de pezas... Para min escribir isto foi moitísimo máis traballo que concibir un texto eu só. Xa tiña a experiencia de escribir con máis xente e sabíao. Pero é que aquí xuntábanse as ideas de catro persoas distintas poñéndose enriba dunha mesa, e aceptando o que nos gustaba ou desbotando o que non nos gustaba. O proceso organizouse máis ou menos de xeito que cada semana tiñamos unha reunión e faciamos a posta en común do que tiñamos. E logo por medio do correo electrónico transmitiamos tamén información. O traballo tiña aspecto democrático, aínda que eu creo que na escrita a democracia non encaixa moito. Houbo tempadas que pasei absolutamente desesperado porque o que ía sacando non era aceptado, pero supoño que isto pasounos a todos. E, pola contra, as cousas que se aceptaban ás veces para min non funcionaban. Ao final creo que chegamos máis ou menos a un acordo e agora quédalle a Dani Salgado o traballo de poñelo en escena.

Cando decidistes que a peza estaba rematada?

Decidímolos cando nos decatamos de que traballando os tres daquela xeito xa non daba máis de si e, ademais, vimos que o comezo dos ensaios estaba xa aí. Como sospeito que Dani xa non quere vernos máis diante, tentamos rematar o asunto e entregalo. Eu penso que aínda hoxe a peza non está rematada, creo que no proceso de ensaios vai ser necesario escribir e riscar cousas segundo o que Dani decida, e se é necesario que bote unha man, alá vou.

Sendo os tres autores novos, é unha peza conceptualmente clásica?

Conceptualmente non o sei, estruturalmente si, pero esa é unha das pegas do proceso de escritura múltiple. Para atopar os camiños nos que estivésemos todos de acordo tiramos para unha estrutura máis ou menos clásica. Eu non creo que debamos “matar o pai”, ser rompedores; temos que apoiarnos na nosa tradición da escrita e aprender dela para tentar escribir mellor.

Paréceche que conseguistes o obxectivo inicial de tres autores novos escribindo unha mesma peza?

A trama, os personaxes, o espazo, o tempo... danlle unha unidade ao texto. E sobre todo o tema: a violencia. Pero cada un dos tres ten o seu estilo. Non podo negar que as partes que escribiron Jacobo e Vanesa, eu as escribiría doutra maneira e o texto duraría cinco veces máis. Pero parte da proposta do proxecto de tres autores (máis un) é iso, que sexan tres pezas de estilos distintos, que se dea a visión de cada un dos autores. Ademais, ten unha vantaxe engadida para o CDG: estrear pezas de tres novos autores nunha tempada, co cal se libran de nós por moito tempo.

ESTIGMA

Que estigmas teñen os personaxes da obra?

A maioría deles polo menos teñen dous, e quen non os ten adóptaos, porque a situación os obriga. Os personaxes que nunha cronoloxía típica aparecerían antes, que son Clemente, Tadeo e Elsa, viven nun mundo onde hai dous estigmas principais: un é a relixión e outro a violencia, sempre tan mesturados. Despois aparece na illa o personaxe de Eloí, que herda por vía materna e paterna eses estigmas. E por último, o único personaxe que ten un punto de inocencia ou que podería estar libre deses estigmas nun principio, que é Sara. Pero hai máis, en común coa nosa civilización, sospeito.

Que inflúe nestes personaxes que teñen de saber a data da morte?

A min paréceme máis terrible o feito de establecer a data que o feito de como inflúe nun. Ter a conciencia da túa morte é revelador, descubrirse mortal é un avance, terrible, pero un avance. Pero o que pasa aquí é que, coma quen di, todos teñen unha data de caducidade, establecida non de xeito natural senón polo poder. Isto é o que máis me interesa. Se nos paramos a pensar vemos que no noso mundo é moi habitual establecer datas de caducidade para persoas ou incluso para pobos enteiros ou culturas. Pena de morte, guerras, colonizacións... Polo camiño que imos, de afastar da vista todo o que non é cómodo, non ha de faltar moito para que algún político nos venda os avances do invento este da caducidade, e unha maioría que o vote. O que aparece nesta illa de *Estigma* é violencia extrema pero organizada socialmente dun xeito estrito, un absoluto disparate do que, insisto, creo que non estamos tan lonxe como confiamos. Como inflúe iso? Hai unha parte do texto na que iso está moi presente, na escena dos irmáns que ese día van ser eliminados, que teñen a certeza de que toda a xente que vive nesa illa cumpre esa data. Porque non hai nada coma a nosa fe nas cousas para que estas se cumbran, claro. Ata o punto de que na miña parte, que é a última, un dos personaxes tomados da parte de Vanesa, Tadeo, xa que non cumpriu a súa data de caducidade porque fuxiu, volve á illa para, cando menos, cumprir o ritual trinta

anos despois como desexaba no día marcado, cando fuxiu. O de saber a data da morte tamén inflúe na desconfianza cara a todos os demais, porque se sabe que iso non é natural e inesperado, alguén vai executarte e non sabes quen é. Na illa aliméntase a desconfianza, o medo... Como aquí.

Hai especialmente unha violencia de xénero nesa illa?

Na miña parte hai un ser humano que somete a outro en función do presunto amor que sente. O xénero impórtame menos. O personaxe de Elsa, por exemplo, é tan violento ou máis ca os homes. O que a min me parece importante é a violencia organizada e aceptada socialmente.

A visión que hai na obra non é unha visión moi positiva.

Non, para nada. Pero eu creo que expoñer as cousas deste xeito desgarrado nos pode axudar a reflexionar. Estamos nun mundo onde os estímulos abarcan un campo amplísimo, desde o máis cómico ata o máis violento, e supoño que quixemos buscar a sorpresa. E no intento de buscar a sorpresa apareceu esa *ultraviolencia*. Aínda que despois de ver no cine *A Clockwork Orange* (A laranxa mecánica) xa non hai nada que se lle poida apoñer... Pero isto é unha violencia distinta, porque todo é máis limpo, non casual; aquí a violencia parte dunha boa intención de amañar o mundo, tan perigosa coma moitas boas intencións de amañar o mundo que nos queren vender.

Como é o personaxe de Sara?

Sara descobre que, á parte dese mundo paralelo en que vive, o Continente, ese mundo presuntamente civilizado onde a violencia está escondida ou se oculta detrás de moitas máscaras ou nos cadra lonxe, existe outro habitado por xentes encarceradas, que viven nun país no que non queren vivir e dun xeito que non queren, que é a illa. Ela, de súpeto e por amor, convértese nunha vítima desa violencia. E para sobrevivir terá que adaptarse e empregar a violencia no seu favor. Penso que é o personaxe que máis evolución ten, converténdose por un lado na esperanza dese territorio fóra do tempo. Porque claro, ás veces é necesaria a violencia como mal menor.

Símbolos da peza. Por que situastes a obra nunha illa?

Por establecer un mundo paralelo. Nunha illa faise máis doado que resulte crible unha organización social distinta. O concepto de illa xa nos distancia do lugar, axúdanos a ver o texto como o que quere ser: unha alegoría ou unha metáfora.

Que significado ten o volcán?

O volcán vén dunha historia que xustificaba que unha xente se movese dunhas terras a outras. Pero creo que agora o volcán funciona como unha

ameaza continua. Esa ameaza a que estamos sometidos todos os homes que, á parte da violencia que poidamos exercer entre nós, vivimos nun medio naturalmente agresivo pola actividade dos elementos: terra, auga, lume, aire... O volcán axuda a incidir na conciencia da mortalidade. Ao que hai que engadir o xogo dramático que pode dar canto a sons, luces, situacións, formas creadas ou tremores de terra.

Que simbolizan os cabalos?

Os cabalos apareceron polo texto de Vanesa. Foi unha das imaxes máis potentes que xurdiu dende o principio pero despois foise esvaecendo. Suponse que os cabalos eran a fonte de ingresos da illa antes de se converter nunha prisión. Antes de haber unha forma de violencia organizada, a xente dedicábase a criar e vender cabalos. Pero ao converterse a illa nunha prisión desaparecen os cabalos ou, mellor dito, os que viven do negocio dos presos desfanse do negocio dos cabalos.

Os aparecidos...

Os aparecidos son tradición pura. Neste país falamos cos aparecidos igual que eu estou falando contigo. Na peza aparecen para dar información, para relacionar a xente con momentos que non coñecen. Sara, que é o personaxe máis sensible, parece que é a única que ve os aparecidos. E son eles os que lle descubren o pasado que o seu compañeiro, Eloi, lle oculta. Tamén buscan que se manteña a orde establecida e queren seguir sendo despois de vivos os brazos executores desa organización da illa na que cren cegamente: a xente da illa ten unha data de caducidade, a xente ten que ocuparse dos seus mortos, e cando hai alguén que transgride as normas os aparecidos quedan polo mundo para que se cumpra a orde, para que ninguén a desobedeza. Pero preguntome eu: os aparecidos están fóra de nós ou son a nosa conciencia?

En que tempo está situada a peza?

A peza é ucrónica, non existe un tempo; e ademais é utópica, non existe un lugar. Cando menos un tempo e un lugar reais. Aínda que sendo estritos habería que dicir que, máis que utopía, o texto fala dunha distopía, tenta unha concepción tendente ao peor dos mundos posibles. A miña idea inicial era que isto fose un asunto futurista, imaxinar un escenario posterior ao noso mundo despois de arrasado. Pero creo que agora está fóra do tempo e fóra de ningún lugar coñecido.



Análise do texto

Á hora de realizar unha análise temático-formal da peza teatral *Estigma*, é moi importante decatarse de que esta non é o resultado dun proceso de escrita conxunto, senón compartido. Isto quere dicir que, compartindo unha historia común situada no mesmo espazo físico e na que habitan os mesmos personaxes, imos atopar tres visións diferentes segundo a mirada de cada un dos autores. Este é un dos valores máis salientables da peza, xa que as diferenzas de estilo e tratamento dos temas esenciais entre unhas partes e outras lle dan á obra unha riqueza importante tanto de forma coma de contido. Os tres actos de que consta a peza, un de cada autor, levan como título “Abismos” (de Jacobo Paz), “Elsa” (de Vanesa Sotelo) e “Terra queimada” (de Rubén Ruibal).

Sinopse

“ABISMOS”, DE JACOBO PAZ

Sara, unha muller nova procedente do Continente, vai a unha illa a vivir co seu mozo, Eloi, que traballa nun criadeiro de cabalos. Ao chegar atopa unha estraña muller, Elsa, que a convida a pasar a noite. Ao día seguinte, o seu mozo atópaa durmindo no chan e explícalle que aquela é a súa casa e vive só. A partir de aí nada é como Sara esperaba. Sara ve continuamente a Elsa e mais outro habitante da illa, Clemente, dous aparecidos que vagan pola illa. Eles cóntanlle historias daquel lugar que lle fan sospeitar que Eloi non é tal como ela pensaba. Ademais, Clemente explícalle que xa non hai cabalos na illa, que levan mortos unha chea de tempo. Entón, onde vai Eloi todas as mañás cando sae para o monte? Sara insístelle a Eloi para que responda as súas preguntas, e este acaba confesando. Dille que Elsa era a súa nai, pero tivo que matala para poder ocupar o seu lugar; porque agora a illa é un cárcere e el é o eliminador mandado polo goberno.

“ELSA”, DE VANESA SOTELO

Eloi escoita voces do pasado que contan unha historia da illa anterior ao seu nacemento. É o día que Clemente e o seu irmán, Tadeo, teñen marcado para morrer. Os dous irmáns afrontan de maneira diferente o seu destino: Clemente está resignado, pero Tadeo quere fuxir del. Mentres agardan o eliminador que acabe coas súas vidas, falan da guerra fratricida que provocou o exterminio do pobo da chaira e de todas as mulleres despois da erupción do volcán. Entón chega unha muller á illa, Elsa, que di vir en nome do goberno preguntando onde enterraron as mulleres despois do exterminio. Por unha canción que Elsa cantaruxa, Tadeo decátase de quen é ela, xa que se coñeceran no pasado. Elsa, que foi a única muller

da illa que logrou sobrevivir botándose ao mar, dille que volveu para saber onde están enterradas a súa nai e a súa irmá. Tadeo non quere dicir nada, pero ela ofrécelle borrar o sinal do peito que marca o seu destino. Pero el prefírea a ela. Cando Tadeo descobre que Elsa é eliminadora, foxe botándose ao mar. Clemente morre a mans de Elsa.

“TERRA QUEIMADA”, DE RUBÉN RUIBAL

Pasaron varios anos desde a chegada de Sara. A situación deteriorouse moito na illa debido a unha gran guerra no Continente que impide tanto a chegada dos presos coma a subministración. Na illa só quedan xa Elsa e Eloi, abandonados e sen apenas comida. Por iso é unha sorpresa a aparición doutra persoa. É un vello. Sara descóbreeo intentando suicidarse nunha figueira, e asómbrase pensando que é un morto máis. Cando chega Eloi e descobre que ten comida, interrógao para que lle diga onde hai máis. Ao empurrar o Vello, este cae e queda inconsciente. Eloi vai na procura da comida. Mentres, o Vello esperta e fala con Sara da illa e dos aparecidos, Elsa e Clemente, que están presentes en todo este acto aínda que non falan. Volve Eloi anoxado por non atopar nada e ameaza o Vello con matalo. O Vello pídelle a Eloi que o faga, que el só volveu para morrer, e a cambio diralle onde agachou toda a comida. Quedan outra vez só o Vello e Sara, que cantaruxa a mesma canción que Elsa no acto anterior. O Vello lémbraa. Nese momento o espectador descobre que o Vello é en realidade Tadeo e Eloi o fillo daquela breve unión do pasado. Regresa Eloi para matar a Tadeo. Sara quere impedirlo, ameazándoo cunha escopeta, pero non pode facer nada porque xa hai tempo que esgotaron a munición. Eloi acaba matando a Tadeo sen saber quen é. Na última imaxe, vemos que Eloi tamén está marcado no peito.

Tema principal

A VIOLENCIA

A toma de conciencia dunha realidade social como é a violencia, expresada a través de varios tipos de manifestacións: violencia política organizada desde o poder, violencia de xénero, violencia dentro da familia, violencia contra os animais e violencia da natureza contra o ser humano.

A VIOLENCIA POLÍTICA

Na illa está asentada unha orde violenta, case relixiosa, en que todos os habitantes da illa están condenados a morte por nacer alí. Os homes están marcados no peito, coma os cabalos, coa data en que deben morrer. É unha violencia organizada e sistemática, o cal provoca que esta sexa aínda máis terrible.

A VIOLENCIA DE XÉNERO

Atopamos ao longo de toda a peza indicacións directas deste tipo de violencia. Xa nos antecedentes da obra, a guerra fratricida entre os pobos da illa acaba co exterminio das mulleres. Na relación Eloi-Sara, Eloi asume o rol da forza e a masculinidade, mentres Sara é a muller feble que se deixa levar. Así e todo, ao longo da obra esta situación cambiará.

A VIOLENCIA FAMILIAR

Está clara no personaxe de Tadeo, que é o único habitante da illa que ten dúbidas á hora de cumprir a orde e o destino establecido. Por tal motivo, Tadeo é afastado e maltratado pola súa propia familia, en concreto polo seu irmán Clemente, que o ten sometido psíquica e fisicamente.

A VIOLENCIA CONTRA OS ANIMAIS

Hai dúas imaxes poéticas e terribles na obra nas que queda representada este tipo de violencia. Por unha banda, impedir que as eguas puidesen concibir polo método terrible de facer que comesen pedras. E pola outra, a caza dos paxaros cubrindo de cola as pólas das árbores. Parece que o destino de todo ser vivo que se achegue ao home é ser exterminado.

A VIOLENCIA DA NATUREZA

Está simbolizada na obra polo volcán que ameaza constantemente con provocar de novo o exterminio dos habitantes da illa. Tamén está representada pola illa, ese mundo inhóspito que non lles proporciona os medios necesarios para a vida.

Subtemas

A PROPIEDAD

Hai unha loita soterrada na obra pola propiedade das terras. Ata tal punto que Eloi mata a súa nai para quedar co seu traballo, pero tamén para herdar a súa casa e as súas terras.

A PENA DE MORTE

Cuestiónase en todo momento a pena de morte a que están sometidos os habitantes da illa, indiscriminada e sen coñecer a súa razón de ser.

Estrutura e situacións dramáticas

A obra está composta de tres actos titulados “Abismos”, “Elsa” e “Terra queimada” respectivamente. Entre o primeiro e o último atopamos un salto cronolóxico de aproximadamente cinco anos. O segundo acto, “Elsa”,



é cronoloxicamente anterior ao primeiro, aproximadamente en 25 anos, e dános información esencial para a peza que os autores non nos quixeron proporcionar antes. A división en escenas ou situacións dramáticas que presentamos a continuación resultan da análise sistemática do texto.

ACTO I: “ABISMOS”

- ESCENA 1: Sara chega á illa a vivir co seu mozo, Eloi, que traballa nun criadeiro de cabalos. Pregunta nunha casa por el, pero unha muller, Elsa, dille que non o coñece e convídala a pasar a noite.
- ESCENA 2: Á mañá seguinte, Eloi atopa a Sara durmindo no chan e estráñase de non vela o día antes. Dille que aquela é a súa casa e vive só. Na illa non hai ningunha muller máis.
- ESCENA 3: Sara atopa a Clemente, que lle conta que esas terras son súas e lle explica que nunha houbo un criadeiro de cabalos na illa.
- ESCENA 4: Sara pregunta a Eloi sobre o criadeiro. El dille que o criadeiro de cabalos é o monte, e que as terras son súas. E para que Sara pense noutras cousas, Eloi pídelles que case con el.
- ESCENA 5: Sara volve falar con Elsa, que lle conta como matou as eguas porque deixaran de procrear.
- ESCENA 6: Sara pregúntalle a Eloi por que aínda non viu ningún cabalo. Está cansa de que nunca lle resolva as súas dúbidas. El confésalle que a illa é unha fosa común.
- ESCENA 7: Clemente fala con Sara e fai que medren as súas sospeitas sobre Eloi.
- ESCENA 8: Sara confésalle a Eloi que fala con mortos e el cre que se está volvendo tola e ofrécelle volver ao Continente.
- ESCENA 9: Sara volve falar con Elsa. Polas súas palabras, Sara decátase de que Elsa é a nai de Eloi.
- ESCENA 10: Sara insístelle a Eloi, que lle confesa que a illa é un cárcere e o seu verdadeiro traballo, que lle deron despois de matar a súa nai, é o de verdugo.

ACTO II: “ELSA”

- ESCENA 11: Eloi escoita as voces do pasado. É o día marcado para a eliminación de Tadeo e Clemente. Eles falan do seu destino, da guerra, do seu pai morto. Clemente está resignado a morrer, pero Tadeo quere fuxir.
- ESCENA 12: Chega Elsa e eles interrógana sobre quen é e a que veu. Ela di que vén de parte do goberno, porque o goberno esta interesado de novo na illa. Sae Clemente.
- ESCENA 13: Elsa interroga a Tadeo sobre o sucedido despois da erupción do volcán, quere coñecer onde están enterradas as mulleres.

- ESCENA 14: Entra Clemente e manda baixar ao soto a Tadeo.
- ESCENA 15: Clemente avisa a Elsa de que deixe a Tadeo, que el non sabe nada do que ela anda a buscar. Logo Clemente intenta aproximarse a Elsa, pero esta dille que non a toque. Clemente sae.
- ESCENA 16: Volve Tadeo e por unha vella canción que cantaruxa Elsa descobre quen é. Eles xa estiveron noutra ocasión pechados nun soto. Elsa quere saber onde están enterradas a súa nai e a súa irmá. Dille a Tadeo que, a cambio, poderá axudarlle a cambiar a marca. Pero Tadeo quere estar con ela, e aínda que nun principio Elsa se nega, acaban xuntos.
- ESCENA 17: Entra Clemente, descóbreeos, e bate en Tadeo. Confesa que recoñeceu a Elsa desde o principio e que soubo a que viña. Tadeo decátase de que ela é a eliminadora e foxe. Clemente morre a mans de Elsa.

ACTO III: “TERRA QUEIMADA”

- ESCENA 18: Aparece un vello coa intención de suicidarse colgándose nunha figueira. Sara mírao, pensa que é outro aparecido e marcha.
- ESCENA 19: Cando chega Eloi e descobre que aquel home ten comida, interrógao para que lle diga onde hai máis, e ao empurralo o Vello cae e queda inconsciente.
- ESCENA 20: Eloi e Sara pregúntanse quen é aquel home e de onde veu. Pero, desesperados pola fame, o que máis lles preocupa e conseguir que o Vello confese onde agocha a comida. Marcha Eloi na procura do escondedoiro.
- ESCENA 21: Volve Eloi enfadado porque non atopou nada. Dille a Sara que ten que conseguir que o Vello diga onde agachou a comida, pero Sara compadécese del.
- ESCENA 22: Aparécenselle as pantasma de Elsa e Clemente ao Vello. El decátase que Elsa tamén as ve, e pídlle que lle axude para que encaixen as súas pezas e os mortos poidan marchar.
- ESCENA 23: Eloi está cada vez máis anoxado porque non é capaz de quitarlle ao Vello onde agacha a comida.
- ESCENA 24: O Vello fala de si mesmo con Sara, pero non recorda o seu nome.
- ESCENA 25: Eloi segue a insistir para conseguir que o Vello confese onde ten a comida.
- ESCENA 26: O Vello pregúntalle a Sara por que veu a illa e, se non está a gusto, por que non marcha.
- ESCENA 27: O Vello pregúntalle a Eloi sobre Sara, sobre a illa e sobre os mortos. Logo, confésalle a Eloi que volveu á illa a morrer e promete dicirlle onde agocha a comida a cambio de que o mate.

- ESCENA 28: Quedan outra vez sós o Vello e Sara, que cantaruxa a mesma canción que Elsa no acto anterior. O Vello lémbrese dela. Nese momento o espectador descobre que o Vello é, en realidade, Tadeo; e Eloi, o fillo daquela breve unión do pasado.
- ESCENA 29: Chega Eloi, e ao descubrir a Tadeo solto, comeza a mallar nel. Sara quere impedirlo ameazándoo cunha escopeta, pero non pode facer nada porque xa hai tempo que esgotaron a munição. Eloi acaba matando a Tadeo, sen saber quen é. Na última imaxe, vemos que Eloi tamén está marcado no peito.

Análise dos símbolos

ILLA

Desde os inicios da humanidade, as illas foron asociadas ao descoñecido, ao perigo. A terra foi sempre o ámbito sobreentendido das actividades humanas, de maneira que o acto de navegar podía ser visto como a violación dun límite imposto pola natureza. O mar representaba unha fronteira natural e o motivo principal para penetrar nel era a ambición. Este risco intrínseco de toda navegación contribuíu a identificar as illas como o inaccesible, e foron un aliciente para depositar nelas os sonhos e os pesadelos, as esperanzas e os temores, os anhelos de salvación e o terror á condenación.

Un análise da mitoloxía e a literatura permite descubrir a frecuente localización insular tanto de sociedades humanas ideais coma dos seus reversos de pesadelo, así como do reino dos mortos. A insularidade confírelle á illa o carácter dun microcosmos: un mundo en miniatura. Este aspecto xa se atopa na Atlántida de Platón, na presentación dun mundo autosuficiente e autorregulado, e reaparecerá nas tres grandes utopías do Renacemento: a homónima de Thomas More, a *Nova Atlántida* de Francis Bacon e a *Cidade do Sol* de Tommaso Campanella. As dúas primeiras son illas, a terceira subliña o seu carácter ideal localizándose ao outro lado do mar. A illa concíbese desde ese momento como o lugar ideal para a experimentación, dado que permite a regulación enteira do microcosmos. Pasamos dun paraíso mítico a un racionalizado. Pero a illa segue a ser ese lugar onde que todo está permitido, que pode estar aí ou non. Tras a borracheira racionalista do Renacemento, atopamos as illas alegóricas do Barroco ou a sátira feroz de *As viaxes de Gulliver*. Posteriormente, a partir de *Robinson Crusoe*, a illa deserta porá a proba as convencións sobre o estado natural do home, como observamos en *Señor das moscas*, de Willian Golding.

VOLCÁN

O volcán é un símbolo das forzas elementais e do lume creador e destrutor da natureza. Desde a noite dos tempos, os volcáns tiveron un papel fundamental

na historia humana. Nomes como Vesubio, Etna, Krakatoa, Fuji, etcétera constitúen un poderoso símbolo de tiranía e esplendor. A silueta ameazante contrasta contra o ceo. Parece un animal durmido, e mais nas súas entrañas técese un urdido secreto. Unha conmoción de rocas incandescentes presta a desbocar a súa furia nun arranque libertario. Os volcáns son tamén unha aposta pola renovación, xa que de cando en vez renacen das cinzas coma o fénix.

CABALOS

Os cabalos ocuparon un papel importante nas antigas mitoloxías. O papel místico do cabalo concéntrase na zona da morte e da resurrección, ata tal punto que, segundo certa crenza nórdica, hai que enterrar vivo un cabalo en todo cemiterio antes de sepultar o primeiro cadáver humano. O cabalo é un animal que leva as almas cara ao outro mundo. Para Jung e outros psicanalistas, o cabalo é símbolo da forza expansiva, da vitalidade, do lume combativo, a luz e o resplandor, a forza elemental dos instintos.

Os cabalos son unha das imaxes máis potentes de toda a peza. Os cabalos viven libres no monte, ata que coa chegada dunha terrible organización social son exterminados. Igual que lles sucede aos habitantes que, marcados a ferro no peito, coma se fose unha rapa das bestas, van sendo exterminados sistematicamente.

APARECIDOS

Na Galicia tradicional a vida non acaba coa morte. E non só no senso de que a alma siga existindo despois da desaparición do corpo senón que, ademais, a vida das almas desenvólvense sobre todo neste mundo. Os mortos non marchan da vida dos vivos, senón que seguen a ser interlocutores (cun rango moito máis elevado ca o de cando estaban vivos) no mundo cotián.

Na peza aparecen para dar información, para relacionar a xente con momentos que non coñecen. Sara, que é o personaxe máis sensible, parece que é a única que ve os aparecidos. E son eles os que lle descubren o pasado que o seu compañeiro, Eloi, lle oculta. Tamén buscan que se manteña a orde establecida, pois son, aínda despois de mortos, os brazos executores desa organización da illa.

PEDRAS

As rocas e as pedras son obxecto de devoción e de respecto porque representan ou imitan algo, porque proceden doutro lugar. O seu valor sagrado débese exclusivamente a ese algo ou a ese outro lugar, nunca á súa existencia mesma. A pedra impresionou vivamente a imaxinación do home primitivo, quen lle atribuíu forzas e virtudes máxicas. Este culto primitivo está en íntima dependencia do culto da terra e significa que a pedra é o símbolo da firmeza e da cohesión da pedra mesma. Na peza aparecen como división da propiedade e como sinal onde se escribe a data da morte dunha persoa, e logo convértese na súa lápida.

Análise dos personaxes

PERSONAXES MASCULINOS

ELOI

Eloi é un home calado, observador e cumpridor. Medrou en medio da violencia e non a ve como algo alleo, senón natural. Por iso non ten prexuizos á hora de matar a súa propia nai para conseguir un traballo. El é un home dominante que quere pasear a súa terra e a súa muller. Para el Sara é unha propiedade máis, e atráea á illa para que non poida escapar.

CLEMENTE

Clemente é un home forte e cumpridor, pero á vez covarde e submiso, xa que non é capaz de rebelarse, nin tan sequera pensalo. Toda a violencia que exerce contra o seu irmán non é máis ca impotencia para rachar coa orde establecida. Pero, ao contrario do que lle pasa a Elsa, despois de morto segue a manter esa enerxía, capaz de impoñerse a aqueles cos que se atopa.

TADEO

Tadeo, xunto con Sara, son os dous personaxes con máis matices de toda a obra. El, ao contrario que o seu irmán Clemente, é un ser frouxo e débil. Por dudar da orde establecida foi mortificado pola súa familia e, como persoa feble, deixouse levar. Pero no momento de enfrontarse á morte, a súa aparente covardía vai levalo a rebelarse e fuxir. Aínda así, como pasa moitas veces na sociedade, non somos capaces de fuxir do que nos aprenderon de nenos, de xeito que Tadeo volve á illa para morrer.

PERSONAXES FEMININOS

SARA

Sara é o personaxe que máis evoluciona ao longo da obra. Cando chega á illa é unha muller namorada, ilusionada por atoparse co seu mozo e vir vivir ao paraíso do que el lle falou. Pero nada máis chegar, non tarda en decatarse de que nada é como ela imaxinara. A illa non é un paraíso, senón un cárcere poboado por pantasmas. E Eloi non é a persoa que parecía. Desesperada e sen poder fuxir, adáptase á violencia imperante na illa, que acaba por transformala.

ELSA

En vida, Elsa foi a única muller que puido escapar do masacre da illa despois da erupción. Aquel episodio traumatizouna pero logra recuperar as súas forzas e regresa á illa en busca de vinganza, para darlles morte a aqueles que acabaron coa súa familia e o seu pobo. Na morte, Elsa, trastornada por morrer a mans do seu fillo, vaga pola illa sen memoria, coma unha enferma de alzheimer.



Batería de actividades

Textos seleccionados

✓ De entre todo o texto de *Estigma* decidín seleccionar os seguintes fragmentos por me pareceren moi significativos no conxunto da historia:

Acto I: abismos

ESCENA V

ELSA Schhh!

SARA Que ocorre?

ELSA Cala. (*Silencio.*) Escoitaches?

SARA Eu non oín nada.

ELSA Aí hai alguén.

SARA Onde?

ELSA Aí. Na escuridade.

SARA Será Eloí.

ELSA Quen?

SARA Eloí. O meu prometido.

ELSA Coñezo a alguén con ese nome?

SARA Non o sei. Vostede como se chama?

ELSA Eu? Non me lembro.

SARA E que fai aquí?

ELSA Recordar aos cabalos. Morreron sen descendencia. Alguén ten que honrar a súa memoria.

SARA Como é que non os deixaron procrear?

ELSA Porque as eguas non ficaban grávidas. Pensei que era unha maldición. Sacrifiqueinas.

SARA Matou ás eguas?

ELSA Dispareilles na cabeza. Pero ningunha sufriu. Despois abrinlles o ventre para descubrir que sucedera. Tiñan pedras na matriz. Alguén meteullas dentro para impedir a xestación. Con todo, nas paredes do útero crecéralles herba.

SARA A vida busca lugares insólitos para se manifestar.

ELSA Teño unha sensación moi estraña. Como se ao tempo que estou a falar disto estivese a esquecer algo.

SARA Esquecer é necesario. A memoria borra todo aquilo que non imos precisar.

ELSA Entón, esqueceréino todo.

SARA Por que pensa iso?

ELSA Quixera recordar máis. Por que non me axudas?

SARA Como podería? Non sei nada de vostede.
 ELSA Pregúntame algo que deba saber.
 SARA Quen é vostede?
 (Elsa desaparece.)

ESCENA X

SARA Por que viñemos a esta casa?
 ELOI Xa cho dixeran. É unha herdanza. A casa da miña nai. Ela morreu e agora é nosa. Xa non tes de que te preocupar. Por fin temos un lugar para vivir. Un sitio propio.
 SARA Como se chama a túa nai? Nunca mo dixeches.
 ELOI Por que? A que veñen estas preguntas?
 SARA Elsa. Chámase Elsa, verdade?
 ELOI Quen cho dixo? Non andarías a revolver nas miñas cousas?
 SARA Foi ela.
 ELOI Quen?
 SARA Elsa. A túa nai. Ela contoume que os cabalos desapareceron da illa porque as eguas non ficaban grávidas. Alguén meteu-lles pedras no útero. Seguro que esas pedras tiñan as túas inscricións.
 ELOI Miña nai faleceu. Non remexas na memoria dos mortos. Deixa que descansen en paz.
 SARA É ela a que non acha repouso. Vaga pola casa na procura de respostas. É unha aparecida que non se sabe morta. Non pode lembrar o que ocorreu nesta illa. Pero precisa recordar. Necesita recuperar o seu pasado. Darlle sentido. Achar unha explicación.
 ELOI Fun eu. Executeina. Matei a miña nai. Pero só fixen o que me pediron.
 SARA Quen?
 ELOI O goberno. Era a proba definitiva para lograr o traballo.
 SARA Que traballo?
 ELOI Esta illa é un presidio. Non quedan cabalos. Só hai condenados a morte. Cando lles chega a hora, debo axustizalos.
 SARA Entón, es un eliminador?
 ELOI Son o verdugo da illa. E teño unha misión.

ACTIVIDADES PARA TRABALLAR ESTAS ESCENAS

✓ Analiza as referencias aos distintos tipos de violencia nestas escenas.

✓ O personaxe de Sara. A necesidade dunha lóxica, de atopar respostas a todas as preguntas. Que efecto produce nela o coñecemento da terrible realidade que agocha Eloi? Por que non marcha da illa?

✓ O personaxe de Elsa. Unha aparecida que vaga pola illa sen saber quen foi. Por que cres que esqueceu o pasado? Puido quedar traumatizada pola súa morte? De estar viva, que enfermidade podería padecer?

✓ Por que as eguas non ficaban grávidas? Que significado ten a metáfora “medrou a herba no seu ventre”?

✓ Analiza o personaxe de Eloí e responde os seguintes interrogantes. Como é unha persoa que é capaz de matar a súa nai para quedar coa súa casa e o seu traballo? Como é unha persoa que é capaz de realizar un traballo de verdugo?

✓ Nesta escena expónse o problema da pena de morte. Estás de acordo con ela? Proponer na aula un debate sobre este tema.

Acto II: Elsa

ESCENA XI

(Tadeo lanza a súa navalla unha e outra vez sobre a mesa. Clemente abre unha botella e bebe. Clemente interrompe o xogo de Tadeo. Tadeo fica inmóbil.)

(Eloí achégase.)

TADEO Como o aturas?

CLEMENTE Bebe.

TADEO Como podes aturalo? Media hora...

(Eloí achégase. Silencio.)

TADEO Media hora... é o que queda.

CLEMENTE É o que falta... media hora. Bebe.

TADEO Non quero que chegue...

CLEMENTE Bebe.

TADEO Non quero.

CLEMENTE Trátase de poder. E ti non podes evitar nada.

TADEO Non vou agardar sentado.

CLEMENTE E que podes facer?

ELOÍ Non para que alguén o pare por que non para.

(Silencio.)

TADEO Podemos cambiar o ano.

CLEMENTE Para que?

TADEO Co ferro de marcar os cabalos.
CLEMENTE Para que?
TADEO Trinta anos máis.
CLEMENTE Para que?
TADEO Pénsao. Trinta anos máis...
CLEMENTE Non vou aturar trinta anos máis contigo.

(Clemente bebe. Tadeo fica en silencio e retoma o xogo coa navalla.)

TADEO Podemos probar coas correntes.
CLEMENTE Bebe!
TADEO Houbo corpos que o mar non devolveu.
CLEMENTE Bebe!
TADEO Non teño sede.
CLEMENTE Bebe ou agretaráseche a pel e virarás tolo. E virarasme tolo a min tamén!
TADEO Agora tanto ten.
ELOI Que estoure a bomba que tes dentro da cabeza.

(Clemente bótalle por riba a Tadeo o líquido da botella e obrígaos a beber. Clemente escacha a botella contra a parede.)

CLEMENTE Así poderás durmir.

(Silencio.)

TADEO Chegará o momento no que deixe de sufrir.
CLEMENTE Sufrir? Ti nunca soubeches sufrir.
TADEO E despois de morrer mamá? E cando me pechabades no soto?
E cada vez que me obrigas a beber e me...?
CLEMENTE Media hora e acabaráseche todo.
TADEO A ti tamén. Vinte de setembro. (Sinala o peito.) Está marcado aquí. (Sinala o peito de Clemente.) E aquí.
CLEMENTE Cala. Esquéceo.
TADEO Non pode pasar de verdade.
CLEMENTE Sempre pasou. Está escrito nas pedras.
TADEO Cos da chaira non se cumpriu: primeiro foron as mulleres, despois os homes.
CLEMENTE Todos eses tamén morreron.
TADEO Porque os matamos nós.
CLEMENTE Roubáronnos as eguas.
TADEO Primeiro roubámosllas nós.
CLEMENTE Estaban nas nosas terras.
TADEO Porque o volcán arrasou a chaira.

CLEMENTE Esquéceo.
 TADEO Agora temos esta marca.
 CLEMENTE Esquécea.
 TADEO Eu non merecía esta marca.
 CLEMENTE Ti pertences a esta illa.

(Silencio.)

TADEO Podemos cambialo.
 CLEMENTE Ninguén escapa. Mira papá. Está escrito nas pedras.
 TADEO Xa sei que papá non escapou. Fun eu quen o atopou na ponte e lle sacou a cabeza da auga.
 CLEMENTE Ninguén escapa.
 TADEO Estaba chea de sangue.
 CLEMENTE Trátase de poder.
 TADEO Tiña a gorxa aberta.
 CLEMENTE Ti non podes evitar nada.
 TADEO E a pedra sobre o peito.
 CLEMENTE Por iso segues nesta illa... E bebes cando cho digo. Bebe!
 ELOI Papá.

(Tadeo bebe. Clemente ri.)

TADEO Que?
 CLEMENTE Setembro sempre foi o peor mes de todos.

(Silencio.)

TADEO Cando vai volver a luz?
 CLEMENTE Cando arranxe o xerador.

(Silencio.)

TADEO E coa carne?
 CLEMENTE Que?
 TADEO Que imos facer coa carne?
 CLEMENTE Comela.
 TADEO Eu non como carne podre.
 CLEMENTE Daquela non preguntes ou encargareime de que mastigues até a última fibra.
 TADEO Ninguén volverá criar cabalos.
 CLEMENTE E que? En vinte minutos comeza a conta atrás.
 TADEO Penso no que queda.
 CLEMENTE Xa vivimos máis do que merecemos.



TADEO Eu non merecía nada disto.

CLEMENTE Hai que soterrar a papá.

ELOI Deixa a papá tranquilo a tranquilidade é unha forma de vida non delata aos que mataron e pecharon os ollos para gardar intactos os espellos daquel espello impedía a tranquilidade por iso papá rompeu o espello.

ACTIVIDADES PARA TRABALLAR ESTA ESCENA

✓ Analiza as referencias á violencia nesta escena.

✓ Cal é o sentido do personaxe de Eloi nesta escena e en todo este acto?

✓ Que é o que temen Tadeo e Clemente? Onde está marcado? Que fixeron para merecelo?

✓ Analiza o personaxe de Clemente. Cal é a súa opción fronte á morte?

✓ Analiza o personaxe de Tadeo. Cal é a súa opción fronte á morte?

✓ Como é a relación entre estes dous personaxes? Hai un sometemento dun dos irmáns ao outro?

ESCENA XVI

(Marcha a luz. Tadeo invade a soidade de Elsa.)

TADEO Sei saír do soto. Non vou beber máis.
 ELSA Non me toques.
 ELOI Quietos arrincareiche os ollos as orellas e o corazón.
 TADEO Non lembro ningunha muller.
 ELSA Non quero facerche dano.
 TADEO Ninguén pode facerme máis dano.
 ELSA Que podo facer por ti?
 TADEO Abonda con que me arrinques a dor.
 ELSA A cabeza para non saber.

(Tadeo sorpréndese de que Elsa coñeza a canción que ten na cabeza e continúa...)

TADEO Os ollos para non ver.
 ELSA As orellas para non escoitar.
 TADEO E o corazón para...
 ELSA ...nunca máis...
 TADEO ...sentir medo.

(Silencio.)

TADEO Houbo unha vez un home que cando respiraba, choraba.
 ELSA Iso é estar vivo.
 TADEO Ser consciente da fin do mundo. Como agora.

(Silencio.)

TADEO Crin que afogaras. O teu corpo nunca chegou coa marea.
 ELSA Non me toques. Non aturo a carne quente.
 TADEO Aínda lembrás a canción.
 ELSA Aprendéunola miña nai.

(Silencio.)

ELSA Tes que axudarme.

TADEO Como?
 ELSA Dime onde están.
 TADEO Quen?
 ELSA A miña nai e a miña irmá e todas as mulleres que vivían na chaira antes de que nos roubásedes os cabalos.
 TADEO Matástelos vós.
 ELSA E vós matastes ás mulleres. Dime onde están soterradas.
 TADEO Non podo. Non sei.
 ELSA Sei que deixastes morrer aos homes de fame. Eu aínda estaba aquí, no soto, contigo. Vino. Pero e as mulleres? Onde están? Dime. Débesmo.
 TADEO Non lembro.
 ELSA Tes que axudarme.
 TADEO Por que?
 ELSA Axudareite. Poderás saír da illa.
 TADEO Cambiar a marca?
 ELSA Cambiala.
 TADEO Como?
 ELSA Agora traballo para o goberno.
 TADEO Non podo.
 ELSA Por que?

(Silencio.)

TADEO Un ombro.
 ELSA Que?
 TADEO Quero ver un ombro teu.
 ELSA Non.
 TADEO Non te tocarei.
 ELSA Non.
 TADEO As túas mans.
 ELSA Podes miralas.
 TADEO Seguen queimadas.
 ELSA Non te achegues.

(Elsa colle a navalla de Tadeo. Elsa ameaza a Tadeo coa navalla.)

TADEO Eu teño que querer a alguén.
 ELSA Ninguén me tocou nunca.
 TADEO Eu teño que querer a alguén.

(Elsa retira a navalla. Elsa deixa que Tadeo se imponha sobre ela. Tadeo penetra a Elsa. Elsa cala. Tadeo cala.)

ACTIVIDADES PARA TRABALLAR ESTA ESCENA

✓ Analiza as referencias á violencia nesta escena.

✓ Quedou Elsa traumatizada polos acontecementos ocorridos na illa despois da erupción? Que cres que lle puido pasar para que non queira ser tocada? Por que pensas que volveu á illa?

✓ Que significado ten a canción que cantan Elsa e Tadeo?

✓ Sabemos que Tadeo non se resigna co seu destino. Por que non quere dicirle a Elsa onde están enterradas as mulleres e que lle cambie a marca?

✓ Cres que Tadeo viola a Elsa ou foi unha relación consentida?

✓ Nesta escena ponse de manifesto a crueza das guerras. Busca novas sobre guerras nos xornais dos últimos días. Propoñer na aula un debate sobre os motivos e as consecuencias das guerras.

Acto III: Terra queimada

ESCENA XXII

(Fóra. O sol cae a fío. Chega O Vello abafado, mollouse ata a cabeza pero a roupa xa case lle secou. Deixa no chan a mochila que traía con el cando apareceu. Parece chea de novo. Vai sentar na sombra da figueira e saca da bolsa a comida que acaba de traer. Aparecen Elsa e Clemente, achéganse ao vello, que vai comendo moi amodo, en silencio. Vai sacar algo da bolsa, cáelle unha lata e fai ruído. Sara berra dende fóra.)

VOZ DE SARA Eloi! Atopastes a comida?

(Escóitase un ruído. Elsa e Clemente desaparecen. É Sara, que baixa da árbore amarrada á cintura pola corda atada arredor do tallo. O Vello quere fuxir, tropeza na bolsa que el mesmo trouxo e cae, Sara vaino axudar, antes colle algo da comida da que a O Vello lle caeu e engulícaa sen pensar.)

SARA Que lle pasa? Está mexando por si!

(Sara abrázao para consolalo e O Vello déixase querer e tamén abraza a Sara.)

SARA Estea tranquilo, son eu. Son eu, Sara, lembra? Non lle vou facer mal!

O VELLO Que facías aí arriba?

SARA Estaba poñendo pegamento para os paxaros. Hai que poñelo así, desta hora, para que seque rápido e non cheire. Os paxaros veñen á sombra e así xa temos para a comida. Non se achegue ás pólas baixas de alá, tamén teñen pegamento. (Sinala ao lugar onde estaban Clemente e Elsa.) É onde hai máis sombra. Que trouxo aí?

(O Vello atreveuse por fin a mirar cara a onde desapareceron Elsa e Clemente.)

O VELLO Comida.

(Sara, despois de desatarse a corda, pousa o bote co pegamento e o coitelo co que o estende, vai onde a bolsa e mira o que hai dentro. O Vello vai detrás dela. O Vello vai coller o coitelo e arremángase.)

SARA Como vén só? Non o viu? (Sara achégaselle con precaución.)

O VELLO Vin. Aquí véxoos continuamente. Non se mollan, non teñen frío, nin calor. (Sinalaa co coitelo, Sara detense.) Ti tamén os ves?

SARA Eu falo de Eloi. Do meu home, lembra? (Fai o intento de sacarlle o coitelo pero o vello retira a man.)

O VELLO Non o vin, non.

SARA A quen viu logo? Viñeron máis no barco canda vostede? (Sara cólleo da man ceiba e acarícialle o rostro.) Dígamo! Por favor.

O VELLO Non. Eles xa estaban aquí: na cabeza. Cada un debe facerse cargo dos seus, se non pérdense polo camiño. Os mortos só desaparecen en cando algo que sucede fai encaixar as pezas do seu mundo.

SARA (Quitándolle por fin o coitelo.) Se non lles fala nin mira para eles acaban marchando. (Descobre os antebrazos do vello cheos de cicatrices.)

O VELLO Teño que conseguilo. Que as súas pezas encaixen. É ben fácil. Vasme axudar?

SARA Vostede coñéceos?

O VELLO Ti tamén?... Estaban tamén aquí antes de que eu viñese?

SARA Ten os brazos cheos de cicatrices.

(O Vello e Sara miran as feridas xa curadas.)

ACTIVIDADES PARA TRABALLAR ESTA ESCENA

- ✓ Analiza as referencias á violencia nesta escena.
- ✓ Por que cres que os aparecidos, Elsa e Clemente, neste acto non falan? A que agardan para marcharen?
- ✓ O Vello teme os aparecidos. Por que cres que é? Sara segue a ver os mortos?
- ✓ Cal cres que é o significado da metáfora sobre a morte dos paxaros?
- ✓ Sara cambiou o seu carácter neste tempo. Cres que se contaxiou do ambiente violento e inhóspito da illa?

ESCENA XXVII

(Eloi volve colocar os marcos de propiedade no seu sitio. O Vello está inmobilizado, coas mans no lombo e o corpo envolto na súa propia corda.)

- O VELLO Por que non me disparaches? (Eloi non fai caso.) Cando escapei, por que? (Segue ao seu e non atende ás preguntas do vello.) Non queres que che bote unha man? Se me ceibas...
- ELOI Vai estorbar máis do que axude.
- O VELLO Canto levas aquí, na illa?
- ELOI Non sei. Moito.
- O VELLO E como se che ocorreu vir dar a esta prisión?
- ELOI Esta casa era de miña nai. Ofrecéronme un traballo e non dubidei. O Continente era un desastre cando o deixei. Isto é un paraíso.
- O VELLO Claro, ti tes a Sara.
- ELOI (Mírao.) Teño.
- O VELLO E non veu máis xente desde que ti chegaches?
- ELOI Morreron todos. Ou marcharon. Chantar estas pedras é unha idiotéz, ninguén vai vir roubarnos as terras. Todo o que pode ver é noso. De Sara e meu. (Clemente achégase a el pero Eloi non o ve.)
- O VELLO Non tes medo?
- ELOI De quen? Alá na Terra todo o mundo...
- O VELLO Sara.
- ELOI Que?
- O VELLO Despois de ti veu Sara.
- ELOI Si. Pero Sara non conta.
- O VELLO Non conta?
- ELOI É coma se fose eu. Como se fósemos un.
- O VELLO Non tes medo a quedar só? Que marche?

- ELOI (Deixa o traballo e mira ó vello.) Que marche?
- O VELLO Con alguén. Con alguén que coñeza a illa. Non tes medo diso? Alguén que coñeza a illa e o mar, as correntes. (Sinala os fantasmas. Vanse poñer os dous, Elsa e Clemente, xusto detrás de Eloi.) E deles?
- ELOI De quen?
- O VELLO Deles. Os que non teñen frío nin calor, nin se mollan cando chove. Non tes medo deles?
- ELOI Só lles teño medo aos vivos. Sara xa levaba tempo tranquila e tiña que vir vostede a foderlle a cabeza.
- O VELLO (Póndose en pé.) Onde está? Teño fame. (Achégase á escopeta de Eloi e míraa. Eloi descóbreo).
- ELOI Sara? Na casa, lavando a roupa. Que fai? (O Vello colle a escopeta). Se nos di onde garda a comida axudareino.
- O VELLO Está nun barco. Hai algún bidón de fuel nas bodegas, e carga abondo no tanque. Poderás aproveitalo para o xerador. Ou para marchar.
- ELOI Que fixo co barco? Onde está?
- O VELLO Quixen chegar ao peirao, pero está arrasado, o mar levouno.
- ELOI Hai case cinco anos que non mandaban subministración, nin condenados, así que deixei o mantemento.
- O VELLO Encallei nas pedras, o mar estaba no devalo, pero puiden volver atrás cando a marea medrou. Quería morrer aquí, sabes, como esas tartarugas que atravesan o mar para morrer na praia onde naceron...
- ELOI Que fixo co barco? Dígamo.
- O VELLO A comida que gardei nas covas xa a trouxen toda. Fíxeno para que non a estragase o mar. Gardábaa para min: a última cea do condenado. Aos que mandaban para aquí nin ese dereito lles respectabades. Pero no barco hai máis. (Proba a meter o cano na boca, como se fose disparar, pero parece que a lonxitude dos brazos non abonda para chegar ao percusor.)
- ELOI Se me di onde está, dareille antes unha boa cea.
- O VELLO Nin se me pasou pola cabeza que quedase ninguén na illa cando vin o peirao abandonado. E, se quedaba, imaxinei que me axudaría a morrer como a todos os que foron chegando durante anos, non é?

(Eloi achégaselle con cautela.)

- O VELLO Boteino contra os cantís, preto das montañas, pero non houbo sorte e aquí me tes. Desta vez nin sequera o can apareceu.
- ELOI Sara, ven aquí a vixiar a este! Sara! (Quítalle a arma, vai coller os trebellos do carro e rosma.) Botouno contra os cantís...

O VELLO Botei. Non sabía...

(Aparece Sara. Eloi pousa de volta o xugo e sae correndo, só coa arma, á busca do barco.)

SARA A onde vas? ¡Eloi! ¡Eloi!

ELOI Ten conta de que non se mate!

(O Vello ri. Eloi sae.)



ACTIVIDADES PARA TRABALLAR ESTA ESCENA

✓ Analiza as referencias á violencia nesta escena.

✓ Cal é o significado de mover os marcos de propiedade?

✓ Cal é a relación de Eloi con Sara? Pensa Eloi que Sara é da súa propiedade? Por que quixo agochala nesa illa? Tiña medo de perdela? Cres que hai violencia de xénero na súa relación?

✓ Por que volveu O Vello á illa? Como quixo morrer?

✓ Cal é a misión dos aparecidos, Elsa e Clemente, nesta escena? O Vello ten medo deles? Eloi pode ver os aparecidos?

Investiga pola túa conta

○ MUNDO DOS MORTOS

Le agora este extracto do libro *Romeiros do Alén. Antropoloxía da morte en Galicia* de Marcial Gondar Portasany que estuda a relación dos galegos co mundo dos mortos.

Na Galicia tradicional, a vida non se acaba coa morte. E non só no senso de que a alma siga existindo despois da desaparición do corpo; senón que, ademais, a vida das almas desenvólvense sobre todo neste mundo. O relegamento das almas ó Purgatorio, ó Inferno e mesmo ó Ceo –considerados como lugares-, que é tan propio das vulgarizacións da Teoloxía oficial, non cadra coa forma que ten a cultura galega de concibir ós seus mortos. Sexa como for, é innegable que o noso Weltbilda fai que os mortos non marchen da vida dos vivos, senón que sigan a ser interlocutores (cun rango moito máis elevado có de cando estaban vivos) no mundo da cotidianeidade. Os aparecidos, as Compañas, as Roldas... é algo que se respira no ambiente., que se vive nas historias invernaís ó redor do lume, que se teme cando cómpre cruza-lo monte e pasar diante do cemiterio para volver á casa, que serve de pedra de toque para os que queren presumir de ser homes... e todo isto vaise decantando nun pouso que configura a personalidade daqueles individuos que viviron a súa infancia nunha comunidade na que latexan arreo estas vivencias. O veciño que os familiares viron saír da casa e que a comunidade acaba de soterrar, desde o tal momento xa forma parte desa familia e parroquia dos mortos que completa a familia e parroquia dos vivos.

Marcial Gondar Portasany, *Romeiros do Alén. Antropoloxía da morte en Galicia*.

✓ Pídelles aos teus pais e avós que che conten historias sobre aparecidos e a Santa Compaña.

✓ Busca información sobre os ritos e costumes funerarios en Galicia.

✓ Cambiou a relación coa morte en Galicia nestes anos?

A VIDA NUNHA ILLA

Le agora este extracto do artigo titulado “A illa de Ons” de Álvaro das Casas, que fala sobre a vida nesa illa a principios do século XX:

Os nenos teñen conta do gando e axudan aos pais na pesca e nos traballos da terra. Non cantan nin xogan: son tristesiros de seu. De mozos gustan duns namoros breves, calados e castos, xeralmente entre parentes moi pobres. Os solteiros van de mozas xoves, sábados e domingos e casan entre os 18 e 25 anos; as mulleres casan entre os 15 e os 22 anos e é rarísimo que teñan fillos de solteiras. Puidera darse un caso en moitos anos.

O tipo máis frecuente é alto, magro, esvelto, belo, mouro, de ollos pretos e brillantes, de boca grande e sensual, de cabelo como acíbache. Non se topan xentes louras, nin grosas, nin canas.

Son tristesiros, pechos en si, receosos, desconfiados. Para un forasteiro é moi dificultoso trabar conversa con estas xentes. As mulleres son de extraordinaria suspicacia, e visten sempre de preto ou cores escuras, cun pano na cabeza que anoan na caluga ou sobre a testa. Traballan na terra de sol a sol, déitanse moi cedo e só os domingos festexan facendo unha miga de conversa na taberna.

Os homes érguense con noite e saen ao mar; volven de pesca ao medio día, xantan unha caldeirada e vanse a labrar a terra; cean unha cunca de caldo e déitanse. Cunha hora de noite ningún fica erguido na illa.

✓ Busca información sobre as illas galegas.

✓ Infórmate sobre cales desas illas están ou estiveron habitadas.

✓ Como era a vida nas illas, o traballo, os costumes, a morte, etcétera?

✓ Comenta as diferenzas entre a vida nunha illa e no continente.

A ILLA DE PASCUA (RAPA NUI)

Le agora este texto sobre a Illa de Pascua que nos fala dos seus habitantes e da crise que tivo a súa sociedade que case a levou á súa desaparición.

A illa de Pascua, denominada polos seus habitantes Rapa Nui ou Te Pito Te Henua, é a illa habitada máis remota do mundo. Nela desenvolveuse unha das culturas máis complexas en condicións extremas de illamento. A sociedade rapanui, gobernada polo ariki, con ascendencia directa dos deuses, estaba dividida en tribos e con clases moi estratificadas. Cada tribo ocupaba unha zona, sempre na franxa costeira. A maior parte da poboación vivía cara ao interior, xunto ás áreas de cultivo. No litoral establecían centros relixiosos, políticos e cerimoniais (Anakena, Akahanga) e adoraban aos devanceiros case deificados representados polos *moai*. Aínda hoxe non se sabe como se realizou a construción e desprazamento daquelas esculturas, das que existen preto dun millar.

Estímase que a poboación de Rapa Nui sufriu unha crise de sobrepoboación nos séculos XVII e XVIII, o que provocou guerras entre as tribos, coa conseguinte destrución dos altares cerimoniais e o abandono das canteiras onde se tallaban os *moais*. Os nativos comezaron a vivir en covas e deberon padecer periodicamente a escaseza de alimento.

✓ Busca información sobre a Illa de Pascua.

✓ Infórmate sobre a crise social vivida nos séculos XVII e XVIII.

✓ Cales foron as consecuencias desa crise?

✓ Comenta as semellanzas e diferenzas entre a Illa de Pascua e a illa e a sociedade presentadas en *Estigma*.

A ILLA DOS MORTOS, DE ARNOLD BÖCKLIN

A seguir presentamos o cadro *A illa dos mortos* do pintor suízo Arnold Böcklin (1868-1941). Herdeiro do romanticismo de Caspar David Friedrich e, á vez, precursor de certas tendencias modernas, Böcklin encheu as súas teas de alegorías, de lendas e de personaxes imaxinarios creando unha atmosfera insólita e obsesiva.



✓ Busca información sobre o pintor Arnold Böcklin.

✓ A que estilo ou movemento artístico pertence este cadro? Infórmate ao respecto.

✓ Comenta as semellanzas entre a illa deste cadro e á da peza de teatro *Estigma*.

SEÑOR DAS MOSCAS

Primeira e máis célebre novela do inglés William Golding. Publicada en 1954, co tempo converteuse nun clásico de culto da literatura inglesa da posguerra. *Señor das moscas* presenta un accidente aéreo que deixa como únicos sobreviventes uns poucos escolares británicos que quedan varados nunha illa. Nun medio descoñecido e sen adultos, os nenos medran libres nos instintos básicos da humanidade... o que dista de ser agradable, porque da inocencia primixenia dexeneran na crueldade mesquiña e ata o canibalismo. Esta é unha visión da natureza humana que sintoniza perfectamente co clima cultural nos anos cincuenta, afectada polo recordo en carne viva da segunda guerra mundial e os peores anos da guerra fría.

—Matade o monstro! Cortádelle a gorxa! Verquede o seu sangue! Esnaquizádeo!

Agora, á parte do terror, agromou outro desexo, mesto, urgente, cego.

—Matade o monstro! Cortádelle a gorxa! Verquede o seu sangue! Esnaquizádeo!

O coitelo branco azulado continuaba rachando o ceo e o estoupido sulfuroso machucaba a illa. Os cativos berraron e correron sen rumbo, escapando do bordo da selva; un deles rompeu, aterrorizado, o círculo dos grandes.

—Velaí o vén! Velaí o vén!

O círculo converteuse nunha ferradura. Algo saíu da selva arrastrándose; fíxose escuro, incerto. O berro agudo que se elevou diante do monstro era coma unha dor. O monstro entrou ós tombos dentro da ferradura.

O coitelo branco azulado aparecía continuamente e o ruído facíase insoportable. Simón berráballes algo sobre un home morto no cume da montaña.

—Matade o monstro! Cortádelle a gorxa! Verquede o seu sangue! Esnaquizádeo!

Mallaron os paus e a boca do novo círculo berrou e mastigou. O monstro quedou axeonllado no centro, cos brazos cruzados sobre a cara; no medio do barullo abouxador, berraba algo sobre un corpo na montaña. O monstro avanzou loitando, rompeu o anel e caeu a rolos polo bordo costento dunha rocha para terminar estomballado na area ó pé da auga. Inmediatamente, o grupo elevouse coma unha onda atrás del, escorregou pola rocha, botouse ó monstro, berrou, bateu nel, mordeu, esgazou. Non houbo palabras; os únicos movementos era os dos dentes e as poutas a esgazaren.

Extracto de *Señor das moscas*, na tradución de Xosé M^a Gómez Clemente para Sotelo Blanco Edicións, 1993.

✓ Le *Señor das moscas* do inglés William Golding.

✓ Busca información sobre o autor e o tempo da novela.

✓ Que semellanzas e diferenzas atopas entre a violencia existente nesa illa e na da peza *Estigma*.

MANIFESTACIÓNS DA VIOLENCIA

Le agora esta clasificación sobre as diferentes manifestacións da violencia:

VIOLENCIA DOMÉSTICA. A violencia psicolóxica e física co cónxuxe, o maltrato infantil e o abuso dos nenos.

VIOLENCIA COTIÁ. É a violencia que vimos sufrindo diariamente e caracterízase, basicamente, polo non-respecto aos demais na vida diaria: no transporte público, no traballo....

VIOLENCIA POLÍTICA. É aquela que xorde dos grupos organizados, xa estean no poder ou non. Tamén a violencia producida pola resposta dos grupos alzados en armas.

VIOLENCIA RELIXIOSA. Consiste en prexudicar a outros en razón do credo que profesan ou por non profesar ningún. A agresión baséase na diferenza de crenzas ou prácticas relixiosas, ou cando un bando agride a outros porque estes non ceden perante os seus ditames, ou simplemente cando algúns se converten en branco doutros por non adherirse a ningunha crenza ou práctica relixiosa establecida.

VIOLENCIA RACIAL. Consiste en prexudicar a outros por teren a aparencia física distinta da propia, polas súas orixes ou trazos étnicos.

VIOLENCIA SOCIOECONÓMICA. Que é reflectida en situacións de pobreza e marxinalidade de grandes grupos de poboación, con desigualdade de oportunidade de acceso á educación e á saúde.

VIOLENCIA DELITUOSA. Roubo, estafa, narcotráfico, é dicir, condutas que asumen medios ilexítimos para alcanzar bens materiais. Toda forma de conduta individual ou organizada que rompe as regras sociais establecidas para vivir en grupo.

✓ Estás de acordo con esta clasificación dos tipos de violencia?

✓ Que tipos engadirías e cales suprimirías?

✓ Que tipos de violencia ves ao teu redor: no teu barrio, no teu instituto, na rúa...

✓ Cres que a violencia é innata no ser humano? Debatede sobre a cuestión.

AVALIACIÓN CONXUNTA

Logo de visualizardes *Estigma*, podedes poñer en común o que sentistes ao longo da obra de teatro. Intentade analizar os vosos sentimentos, pensamentos e razoamentos e poñédeos en tres columnas. Logo pegádeos nun panel grande e colgádeo nunha parede ben visible para que os lean todos os alumnos/as do centro.



Por se queres estudar teatro en Galicia

Formación regulada

ESCOLA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICA DE GALICIA (ESAD). VIGO

A Escola Superior de Arte Dramática de Galicia é un centro de formación artística superior creado pola Consellería de Educación e Ordenación Universitaria da Xunta de Galicia e depende da Dirección Xeral de Formación Profesional e Ensinanzas Especiais.

A ESAD ten entre as súas finalidades a elaboración dunha oferta educativa orientada á formación inicial no ámbito da creación e a difusión teatral, especialmente nos eidos da interpretación, a dirección de escena, a dramaturxia e a escenografía. Alén das actividades reguladas conducentes á obtención dunha titulación superior, a ESAD de Galicia tamén ten como misión a organización de actividades de divulgación e formación para moi diversos colectivos. Nesa dirección, no inicio de cada curso escolar a ESAD presenta unha oferta de actividades en que se inclúen cursos, seminarios, ciclos de conferencias e outras iniciativas.

Contacto: www.esadgalicia.es

Formación non regulada

ESCOLAS MUNICIPAIS DE TEATRO

En moitos concellos funcionan escolas municipais de teatro, con diferentes formatos e oferta variada, e con proxectos unhas veces permanentes e outras máis circunstanciais, dependendo de factores moi diversos. Entre estas escolas destaca pola súa traxectoria a Escola de Teatro de Narón.

ESCOLA DE TEATRO DE NARÓN (ETN)

A Escola de Teatro de Narón, radicada actualmente no edificio da antiga Casa da Cultura do Concello e nas dependencias do Auditorio Municipal, é unha escola municipal de teatro que imparte formación non regrada, dependente, a todos os efectos, do Padroado de Cultura do Concello de Narón.

A Escola de Teatro de Narón pretende, a través da formación impartida no percorrido dos cinco cursos de que consta, que o alumnado incorpore conceptos teóricos básicos e experiencia práctica suficiente para o exercicio do oficio actoral.

A Escola de Teatro de Narón fundamenta a súas actividades na consideración do teatro como un ben público que ha de ser accesible o conxun-

to da cidadanía, e na necesidade de formación integral, sistematizada e continuada das persoas que queren dedicarse á interpretación actoral.

Contacto:

www.padroadodaculturanaaron.com/web/cat/gal/formacion_actores

AULAS UNIVERSITARIAS DE TEATRO

Todas as universidades de Galicia (A Coruña, Santiago e Vigo) contan con aula de teatro en todos o seus campus, incluídos Ferrol, Lugo e Ourense. Tamén hai que engadir a proliferación de grupos de teatro formados na universidade, que son de grande importancia para a vida cultural e formativa do teatro. A súas representacións preséntanse nas Mostras Internacionais de Teatro Universitario realizadas nos distintos campus. Tamén atopamos másters e cursos de posgrao organizados desde A Coruña e Santiago e potenciados por Chema Paz Gago ou Anxo Abuín.

ESTUDIO TEATRAL CASAHAMLET (A CORUÑA)

O Estudio Teatral Casahamlet foi fundado na Coruña en 1998 por Manuel Lourenzo e Santiago Fernández. Ten como obxectivo a formación continuada de actores. O curso académico organízase en aulas de luns a



xoves de 17.00 a 19.00 h. Impártense as seguintes materias: Sensibilización, Enerxías, Ritmo, Ortofonía, Dicción, Expresión Oral, Improvisación, Interpretación e Prácticas. Por outra banda, celébranse cursos de: Danza, Commedia dell'arte, Teoría Teatral e Monólogos, ademais de preparar as probas de acceso á Escola Superior de Arte Dramática de Galicia. Alén disto, CASAHAMLET tamén dirixe as Escolas Municipais de Teatro de Culleredo e Betanzos.

Contacto: <http://blogdecasahamlet.blogspot.com>

TEATRO DEL ANDAMIO (A CORUÑA)

Teatro del Andamio foi fundado no ano 2001 por Álvaro Guevara e Tatiana Likhacheva, licenciados na Escola de Arte Dramática de San Petersburgo. A formación de actores baséase na escola rusa: sistema de Stanislavski, biomecánica de Meyerhold e a construción do personaxe de Vaghtangov. O obxectivo que se persegue é que os alumnos saian da escola coa formación necesaria para se incorporaren ao mundo profesional do actor tanto en teatro coma en cine e televisión. As materias que se imparten son: Interpretación, Expresión Corporal, Danza e Actuación diante da cámara. As clases impártense de luns a xoves de 19.00 a 22.00 horas. O curso é anual, de outubro a xuño, e as súas prazas limitadas (máximo 15 persoas)

Contacto: www.teatrodelandamio.com

ESPACIO ABERTO (SANTIAGO)

Dende a súa constitución en 1992, Espazo Aberto aposta por vías, métodos e propostas escénicas contemporáneas; ademais de desenvolver un proxecto formativo que se renova e evoluciona ano tras ano, adaptándose aos permanentes cambios que se producen nas distintas manifestacións artísticas dos nosos días, non esquecen a ollada necesaria aos grandes autores e autoras e teorías teatrais do século XX. O proceso formativo en Espazo Aberto ten como obxectivo situar o alumno ou alumna ante a propia responsabilidade de ser artista, creador e transformador da realidade e, ao tempo, transmisor do que percibe, con total autonomía e liberdade creativa.

Contacto: www.espacioaberto.net



Bibliografía consultada

- Casas, Álvaro: “A illa de Ons”. *Nós, boletín mensual da cultura galega*. Ano 16, nº131-132. Santiago de Compostela, 1934.
- Fernández de la Cigoña Núñez, Estanislao: *Illas de Ons e Sálvora. Historia natural e humana*. Asociación Galega para a Cultura e a Ecoloxía. Vigo, 1989.
- Fernández de la Cigoña Núñez, Estanislao: *Islas Cíes. (Historia, Etnografía, Geografía, Flora y Fauna)* Asociación Galega para a Cultura e a Ecoloxía. Vigo, 1986.
- García Fernando, Manuel (Coord): *Pensar nuestra sociedad*. Tirant lo blanch. Valencia, 1994.
- Giddens, Anthony: *Sociología*. Alianza Editorial. Madrid, 2002.
- Gondar Portasany, Marcial: *Mulleres de mortos. Cara a unha antropoloxía da muller galega*. Edicións Xerais de Galicia. Vigo, 1991.
- Gondar Portasany, Marcial: *Romeiros do Alén. Antropoloxía da morte en Galicia*. Edicións Xerais de Galicia. Vigo, 1989.
- Manuel F. Vieites (coord.): *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego, 1882-2007*. Xunta de Galicia – Editorial Galaxia. Vigo, 2007.
- Nogueira, Mar (dir.): *Catálogo de dramaturgos galegos, 1973-2004*. Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais. Santiago de Compostela, 2005.
- Pérez-Rioja, José Antonio: *Diccionario de Símbolos y Mitos*. Editorial Tecnos S.A. Madrid, 1997.
- Revista Galega de Teatro*. núm. 22 Cangas, xaneiro-marzo 2000.
- Revista Galega de Teatro*. núm. 39, Cangas, verán 2004.
- Revista Galega de Teatro*. núm. 48, Cangas, outono 2006.
- Salgado, Dani: *A dirección de actores*. Biblioteca de teatro – Breviarios. Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais – Editorial Galaxia. Vigo, 2006.
- Shurian, Walter: *Arte fantástico*. Taschen. Colonia, 2006.

