

UNHA PRODUCCIÓN DO
CENTRO DRAMÁTICO GALEGO



SERVA ME SERVABO TE

dirección e dramaturxia de
Belén Bouzas, Diego M. Buceta e Fran Martínez

caderno do espectáculo



XUNTA
DE GALICIA



Xacobeo 21-22

O Centro Dramático Galego é a unidade de produción teatral da Xunta de Galicia, dependente da Consellería de Cultura, Educación e Universidade a través da Axencia Galega das Industrias Culturais (Agadic).

Caderno do espectáculo. *Serva me, servabo te*

EDITA: Agadic. Consellería de Cultura, Educación e Universidade. Xunta de Galicia

COORDINA: Ana Abad de Larriva, dende a *erregueté* | Revista Galega de Teatro

DESEÑA: Trisquelia

CADERNO DO ESPECTÁCULO

SERVA ME SERVABO TE

AXENCIA GALEGA DAS INDUSTRIAS CULTURAIS
Santiago de Compostela, 2021

Índice de contidos

Ficha artística	6
Elenco (por orde alfabética)	6
Equipo artístico.	7
Realizacións	7
Centro Dramático Galego	7
Equipo técnico	7
Sinopse da peza	11
Ninguén dixo que fose doado	
Unhas palabras previas de Fran Núñez, director do CDG, sobre <i>Serva me, servabo te</i>	13
Belén Bouzas, Diego M. Buceta e Fran Martínez	
Dirección, dramaturxia e interpretación	15
Conversa con Belén Bouzas, Diego M. Buceta e Fran Martínez	17
Novos procesos.	17
Afectos e violencias	17
Retos e axudas	19
Viaxe física	20
Poética conxunta	22
A personalidade dos corpos	23
O xogo coa velocidade e os elementos naturais	24
O traballo co visceral	27
O elenco	28
Olga Cameselle.	29
Bal Castro.	30
Raquel Crespo	31
María Llanderas.	32
Cris Vilariño	33

Entrevista a Olga Cameselle	35
Entrevista a Bal Castro	37
Entrevista a Raquel Crespo	39
Entrevista a María Llanderas	40
Entrevista a Cris Vilariño	41
O equipo artístico	42
Laura Iturralde	43
Carmen Triñanes	44
Xoel Álvarez	45
Xavier Bértolo	46
AveLina Pérez	47
Roberta Ferrara	48
Xandre Vázquez	49
Entrevista a Laura Iturralde e Carmen Triñanes.	51
Entrevista a Xoel Álvarez	53
Entrevista a Xavier Bértolo	56
Entrevista a AveLina Pérez	57
Entrevista a Roberta Ferrara	59
<i>Serva me, servabo te: unhas notas finais</i>	62

Ficha artística

Elenco (por orde alfabética)



Belén Bouzas



Olga Cameselle



Bal Castro



Raquel Crespo



María Llanderas



Diego M. Buceta



Fran Martínez



Cris Vilariño

Equipo artístico

ESCENOGRAFÍA: Laura Iturralde e Carmen Triñanes
VESTIARIO: Xoel Álvarez
ILUMINACIÓN E VIDEOCREACIÓN: Laura Iturralde
DIRECCIÓN MUSICAL: Xavier Bértolo
ASISTENCIA COREOGRÁFICA: Roberta Ferrara
ASISTENCIA DE DIRECCIÓN: AveLina Pérez
ASISTENCIA DE PRODUCCIÓN: Xandre Vázquez

Realizacións

ESCENOGRAFÍA E UTILERÍA: Equipo técnico do CDG
VESTIARIO: Equipo técnico do CDG
COORDINACIÓN E CORRECCIÓN DE TEXTOS: Rosa Moledo
CADERNO DO ESPECTÁCULO: Ana Abad de Larriva
(*erregueté* | Revista Galega de Teatro)
FOTOGRAFÍAS E VÍDEOS: Miramemira
DESEÑO GRÁFICO: Trisquelia

Centro Dramático Galego

DIRECCIÓN: Fran Núñez
PRODUCCIÓN: Francisco Veiga
SECRETARIA DE DIRECCIÓN: Susana Caamaño
AXUDANTE DE PRODUCCIÓN: Laura Hevia e M.^ª Luz Armentia
XESTIÓN: Manuela González e Carmen Iglesias
COMUNICACIÓN, PRENSA E REDES SOCIAIS: Ana Miragaya, Ana Rosales e Celeste Suárez
PUBLICACIÓN: Marcelina Calvo e Alberto Santamaría

Equipo técnico

TÉCNICO DE ILUMINACIÓN: Juanjo Amado
ASISTENTE DE ILUMINACIÓN: Biquí Cabado
TÉCNICOS DE SON: Antonio G. Budiño e Guillermo Vázquez
ENCARGADO DE ESTRUCTURA ESCÉNICA: Salvador Forján
TREMOIAS: Antonio Mayo, Óscar Ortega, Xaquín Rei, René Rodríguez, Suso Rodríguez e Elixio Vieites
AUXILIAR DE IMAXE E SON: Juan Carlos Pacios
ENCARGADO DE TALLERES: Fernando Rodríguez
XASTRA: María Negreira
LIMPEZA: Marisol Pérez e M.^ª Luisa Seoane

AGRADECIMENTOS DA DIRECCIÓN ARTÍSTICA:

Ao CDG, por darnos esta oportunidade e por abrir o seu espazo ás artes do movemento e a todas as creadoras que desde Galicia traballamos co corpo.

A todo o equipo técnico e humano do CDG, por facilitar a nosa estancia na súa casa e permitir, nestes tempos estraños, que a cultura siga viva.

Á Cidade da Cultura, a María Pereira e ao seu equipo.

E moi especialmente a María José, Marián e María José, de Quipus Asesores, por seren os nosos anxos gardiáns cos papeis e xestións, que tanto nos custan, e preservar así a nosa saúde mental.







Sinopse da peza

Fantasiámos coa imaxe dun edificio de vinte alturas que se derruba por mor dunha carga de explosivos. Sabemos das nosas forzas e estas mans apenas conseguen pregarse forte nun puño pechado. Agora estas que nós somos non conseguimos abater torres, pero si ser o po que testemuña o derrubamento.

Tamén podemos bailar; parece sinxelo, pero nin a todos os corpos lles é permitido. Podemos falar de amor. Un día dixéronnos que non era serio falar de amor, que tiñamos que falar de cousas máis importantes. Igual agora é o momento.

Armar un plan. Bailar un plan...



Ninguén dixo que fose doado

Unhas palabras previas de Fran Núñez, director do CDG,
sobre *Serva me, servabo te*

O Centro Dramático Galego debe preservar o noso pasado teatral e sentar as bases do que no futuro será parte do noso patrimonio escénico. Afrontamos este reto dende un presente incerto, nun contexto pandémico que se move sobre ondas que, con maior ou menor acerto, tentamos navegar.

Serva me, servabo te fala do hoxe, de nós, de como afrontarmos xuntos as ondas do presente. O título, *Serva me, servabo te* (axúdame e axudareiche, en latín), coloca na escena a loita dos corpos contra as marusías da historia. Corpo, voz e espazo como elementos básicos e primixenios da expresión teatral. Corpos en movemento, aquí e agora. As ferramentas fundamentais das artes escénicas para camiñar cara ao futuro a través dunha catarse escénica que conecta os corpos coa comunidade, coa natureza, coa loita pola supervivencia e na que se estilizan os límites entre o teatro, a danza e as artes plásticas. Non hai nada máis antigo no noso oficio que esta fusión sen lindes, nin nada tan importante para construír a escena que virá como explorar eses espazos fronteirizos. Este proxecto explora eses lugares onde aparece o novo, o interesante, os camiños cara ao descoñecido.

Serva me, servabo te é unha viaxe á procura de novos retos e na que o risco, a xenerosidade e o traballo comprometido de Pálido Domingo, aos mandos da creación, teñen como resultado unha proposta fermosa e desafiante. O corpo como elemento central do traballo. O corpo e o espazo en tempos que se dilatan. Unha dramaturxia dende o movemento, dende o xesto, dende a acción. Unha dirección compartida por tres persoas, horizontal, dende ese encontro que hoxe é máis necesario que nunca.

O equipo de creación traballou dende a liberdade para procurar novas rutas polas que transitar a comunicación co público e quen sabe se polo camiño non atoparon un continente enteiro e descoñecido por explorar.

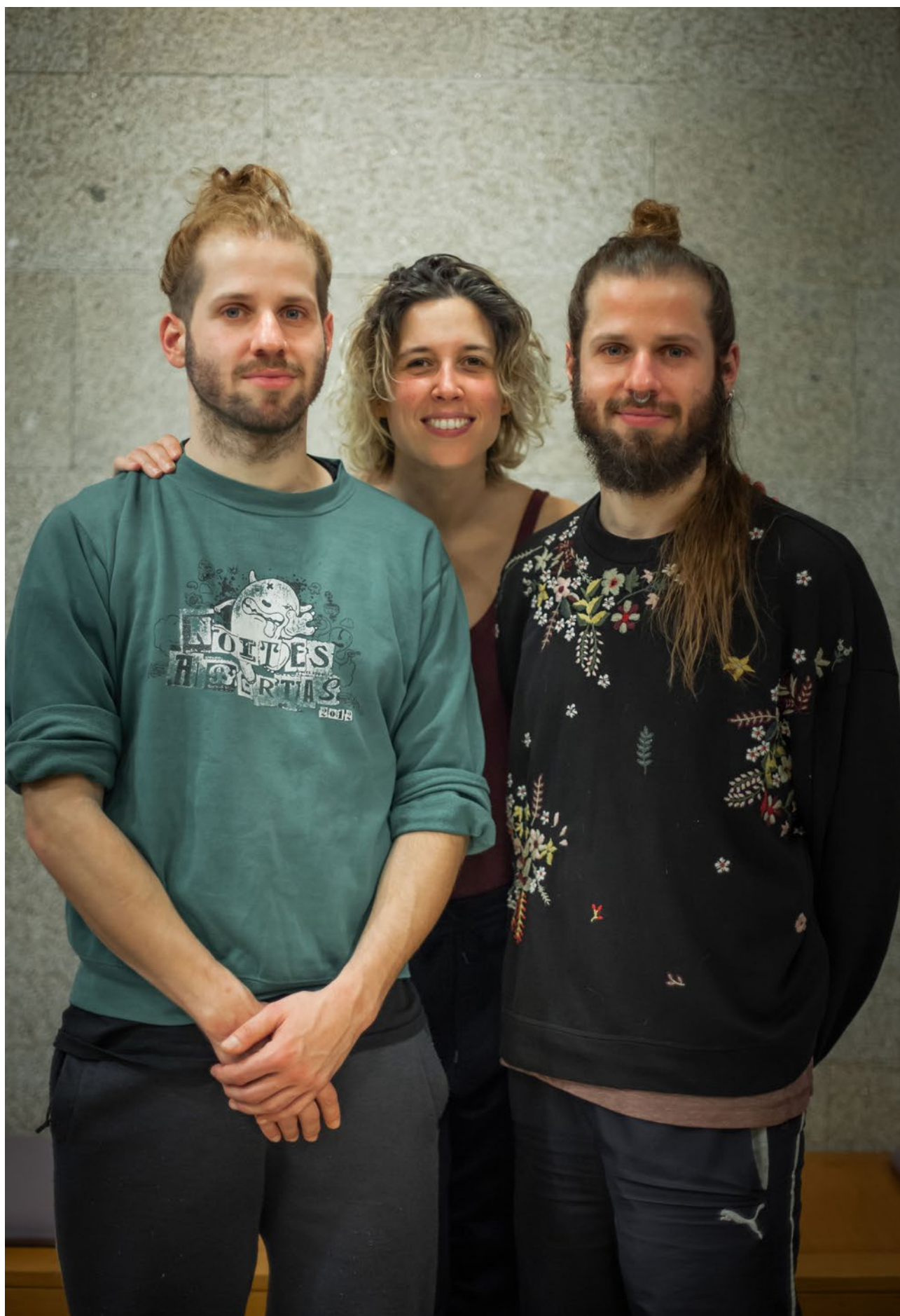
Esta navegación sobre as ondas da pandemia non deixa de me traer á mente estes versos:

Por mares nunca de antes navegados,
Passaram ainda além da Taprobana,
Em perigos e guerras esforçados,
Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram;

Serva me, servabo te naceu da man de Italia, no que ía ser unha fermosa experiencia internacional compartida. A pandemia separounos, pero o teatro segue o seu camiño e, en breve, habémonos atopar.

E la nave va.





Belén Bouzas, Diego M. Buceta e Fran Martínez

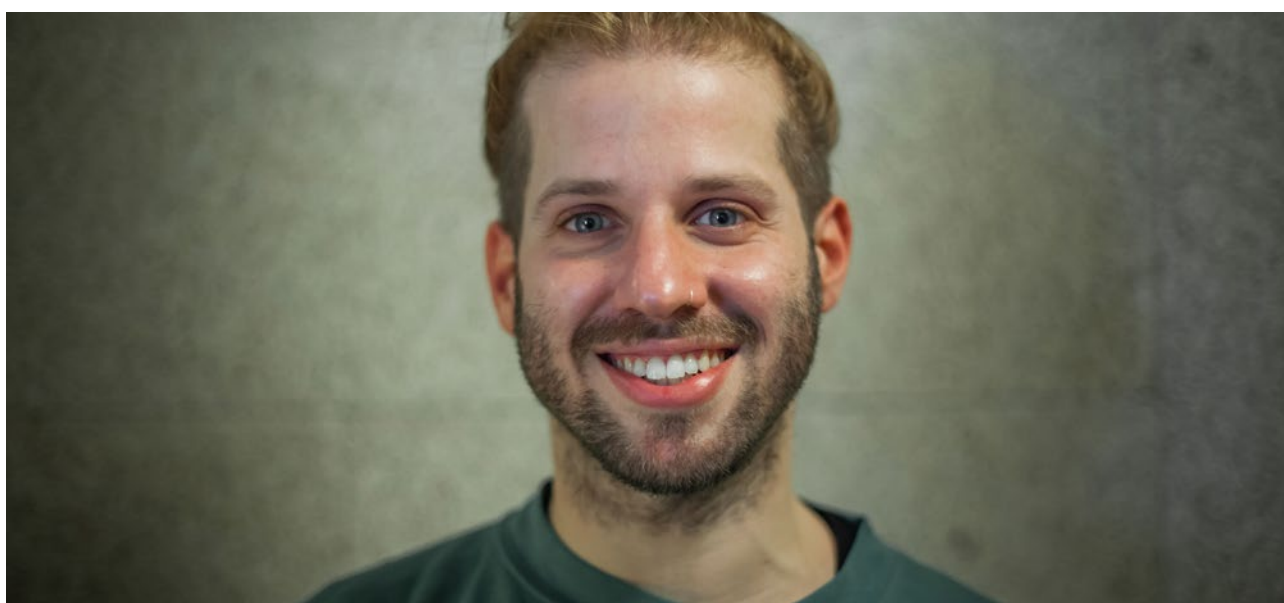
Dirección, dramaturxia e interpretación

Belén Bouzas, Diego M. Buceta e Fran Martínez, xunto con Laura Iturralde, forman Pálido Domingo, compañía de artes do corpo de orixe galega que ten como obxectivo principal afondar na linguaxe do corpo a partir da investigación nas técnicas interpretativas de adestramento físico ligadas ao aikido, á danza contemporánea e ao teatro físico.

Basean a súa actividade en dúas liñas de traballo fundamentais: a artística, por medio da creación e distribución de espectáculos no ámbito da creación contemporánea; e a pedagóxica, impartindo cursos destinados á formación de creadoras e creadores ligados á danza, ao teatro e ás artes do movemento.

Non hai que ser unha casa para ter pantasmas foi o seu primeiro traballo como compañía, recoñecido co 1º premio Xuventude Crea 2017, co Premio da Crítica no Certame Coreográfico de Madrid 2018 e co 2º Premio no Certame DanzaXtrema 2019. *Pentecostés* foi o seu segundo traballo, estreado en xaneiro de 2020 no teatro Ensalle de Vigo e presentado no festival Escenas do Cambio 2020.

Ao longo destes anos, os seus espectáculos xiraron por diferentes espazos e festivais tanto nacionais como internacionais: festival Logos (Sardeña), festival Corpo(a)terra (Ourense), Circuito Bucles (Valencia), Teatro Pradillo (Madrid), Teatro Colón (A Coruña) ou Espazo Inestable (Valencia), á vez que, como compañía, deseñaron unha serie de obradoiros de aikido aplicado ás artes do corpo que compartiron en espazos como o Conservatorio Superior de Danza de Valencia, o Conservatorio Profesional de Danza de Lugo, Descalzinha Danza (Madrid) ou Estudio 3 (Madrid).



Conversa con Belén Bouzas, Diego M. Buceta e Fran Martínez

«Queríamos *falar* do que ten que ver cunha colectividade e de como nese conxunto de persoas esas violencias e coidados, eses afectos, circulan»

Novos procesos

— Como foron os inicios do proceso creativo?

FRAN: Nós non estamos acostumadas a ter un proceso de traballo co calendario tan fixado; normalmente temos tempos moi dilatados, a data de estrea non está fixada...; entón permitímonos moito máis, ao non ter un plan preestablecido. Neste caso era distinto porque, ademais, o calendario estaba fixado para todo o mundo, para o vestiario, para o espazo, para a música..., e todos os procesos eran paralelos. Tiñamos que levar o primeiro día de ensaios o espectáculo o máis pechado posible, así que, antes do primeiro día de ensaio, estabamos con reunións para pechalo todo. Esta vez a especificidade do traballo levaba consigo iso e estaba ben, pero, para nós, era o máis conflictivo. Que supoño que isto é normal para unha compañía que fai produción, mais para nós non é normal. Nós nunca temos medios, entón, ao non ter medios, non hai eses problemas, porque non hai procesos paralelos. O único que hai é a iluminación de Laura, pero sempre vai ben; por iso, nese sentido, desta vez foi moi raro e distinto para nós, que nunca facemos este tipo de proceso.

Logo tamén é certo que o primeiro día de ensaios tiñamos todo xa pensado, pechado, todo planificado, pero despois, cando vas para o estudio, as cousas varían. Ían cambiando moitas cousas e había queilas adaptando a medida que ían acontecendo.

Afectos e violencias

— Cal foi o punto de partida da dramaturxia?

FRAN: De repente pasamos de ser tres sempre [na compañía Pálido Domingo] a ser oito, pero creo que seguían a estar presentes cousas coas que nós traballamos, que teñen que ver con esa fronteira entre o que é a violencia e o que é o coidado; entre o afecto e a agresión; e tamén co traballo que facemos con Belén de artes marciais... Neste caso, queríamos *falar* ou pensar no que ten que ver cunha colectividade e como nese conxunto de persoas esas violencias e coidados, eses afectos, circulan. Dalgunha forma empezou todo aí.

BELÉN: E tamén outro dos puntos de partida, non xa en relación á creación artística en si, senón ao propio proceso, foi a importancia dos afectos e a importancia de coidarnos entre nós no propio proceso. Iso foi algo que tivemos claro tamén



dende o principio, como algo primordial: non perdernos polo camiño. É dicir: coidar moito os afectos e as relacións persoais, crear un ambiente de traballo que nos permitise estar a gusto, gozar deste proceso... Porque, ás veces, cando son procesos moi intensos, como dicía Fran, de moitas cousas paralelas, de moitas atencións en moitos puntos á vez...; é moi fácil que o estrés e as circunstancias te impidan gozar do proceso.

FRAN: Si, porque todo isto do que estamos falando, que era unha das nosas ideas en relación ao traballo, queriamos que se dese na práctica tamén. Traballamos en proxectos que no *dossier* din que falan de liberdade, de visibilidade..., e logo no estudio créanse outro tipo de dinámicas que non teñen nada que ver, nas que as violencias se acaban reproducindo.

— Iso era algo do que falaras tamén nas Xornadas de danza e artes vivas: A cultura (plural) é un dereito, celebradas no mes de marzo na Coruña, na túa intervención na mesa de debate arredor da participación e a colaboración nos procesos de creación en danza...

FRAN: Si, volvemos ao mesmo. Noutras compañías pode que sexa distinto porque serán empresas e funcionarán doutra forma; nós, nesta ocasión, temos medios, pero isto non é o que facemos habitualmente. Entón como pode ser iso, que sempre queiramos pensar sobre o ser humano, a humanidade, os afectos e demais..., e logo cando nos metamos no estudio que non se dea un pouco de espazo? Esas cousas pasan. As dinámicas de traballo, o estrés e as tensións poden levar a iso, pero de aí a importancia de dar espazo para que isto que estabamos a pensar sobre os afectos en canto á dramaturxia da peza se materializase e, dalgún xeito, nos axudase a pensar tamén como nós nos organizamos no estudio; para que o que pensas que queres facer cos materiais físicos e coa dramaturxia se retroalimente tamén nas propias relacións humanas.

BELÉN: E a verdade é que foi un proceso cheo de afectos e de marabillas; débemolo dicir.

FRAN: Si, os afectos van para todos os lados e a violencia tamén é afecto, pero, neste caso, si que todas nos coidamos moito e o equipo artístico é estupendo. Foi todo moi estresante polos prazos e o contexto, pero foi todo moi pracenteiro tamén.

Retos e axudas

— Ademais de toda esa complexidade do proceso e de coordinar todo ese equipo artístico ao asumir a dirección e a dramaturxia, sodes tamén intérpretes nunha peza na que, como diciades, non sodes só as tres, senón que tedes un elenco maior que dirixir. Como o abordastes?

DIEGO: Como dicía Fran, nós estamos acostumadas a procesos nos que somos directoras, somos dramaturgas, somos intérpretes, somos vestiaristas..., e isto vén dado realmente pola precariedade e pola realidade do sector das artes do corpo (non é que sexa exclusivo deste sector, pero é o que coñecemos e é do que falamos). Nós asumímolos porque nos gusta crear e é o que nos gusta facer, pero, nesta ocasión, unha das cousas que nos tocou moito foi toda a parte de xestión, de facer audicións e demais. Que, por outro lado, é moi interesante, pero para nós era un mecanismo moi grande. Finalmente puidemos facelo e aprendemos moitísimo pero foinos tamén moi complicado. O noso xeito de traballar baséase en como compoñemos nós, como interpretamos nós e, en tanto que poñemos o corpo, imos entre todas compoñendo o material. Porén, agora coas

novas compañeiras, coas cinco intérpretes, dábanos un pouco de medo ver como xestionalo todo con elas. Porque elas non fan parte do noso proxecto, nin da nosa cabeza, nin do noso xeito de traballar. Nós, ao traballarmos, propoñemos prácticas, vémonos dende fóra, e, claro, neste mastodonte con cinco persoas máis... Ademais nós estamos acostumadas, por inercia, a traballar en sala, pero non estamos acostumadas a dirixir outras persoas, e como acompañamos estas persoas? Nós non temos tampouco un discurso do que somos; simplemente traballamos xuntas e facemos.

Neste caso, a presenza de AveLina Pérez e Roberta Ferrara, que nos axudaron na dirección e na coreografía, foi fundamental. Pensamos, e isto ten que ver co anterior, que traballar en equipo non é só traballar, senón aprender todas de todas; porque non é só que Lina e Roberta nos axudaran a solucionar o tema da composición e da dramaturxia, senón que aprendemos moitísimo delas nós mesmas como creadoras a partir das ferramentas que elas puideron compartir connosco. E despois tamén, claro, unha mirada externa para nós foi clave para poder traballar con todo o equipo.

FRAN: Si, e tamén foi unha marabilla acompañar un proceso de creación dun espazo con Laura e con Carmen, acompañar o proceso da música... Non só porque logo, no produto final, non ten comparación, senón porque acompañalo é un privilexio; é increíble. E eses son procesos que sempre perdes porque non tes medios para pagar o equipo. Entón é marabilloso.

Viaxe física

— **Como foi o traballo cos corpos nesa calidade onírica e espectral que adquiren e que lles dá outra materialidade, o traballo coas texturas, coa fragilidade mesmo na forza; aínda que logo vaia tamén reforzado polo resto de elementos escénicos...? É algo que te mete noutra dimensión, noutro plano, como en *Non hai que ser unha casa para ter pantasmas*...**

FRAN: Eu creo que *Serva me, servabo te* é como *Pantasmas* pero en cor de rosa (ri). Creo que é o resultado da mestura de nós tres. Por exemplo, Diego e eu somos somáticas, vémolos todo dende a respiración, e Belén dende as artes marciais... Vémolos así un pouco por organizarnos, por aprendizaxe doutros procesos. Normalmente pensas en plano e dis «somos tres, as tres creamos e somos iguais». Si ou non, é dicir, para crear en colectivo non sei como se fai, non creo que haxa unha única forma; hai moitas formas e hai que encontrar unha. Nós estamos a traballar nunha liña horizontal, porque esa palabra nos resoa e nos gusta, pero horizontalidade non quere dicir necesariamente homoxeneidade e que todas pensemos o mesmo. Entón fomos pensando cada vez máis como organizarnos para que flúa o proceso e que todas teñamos un espazo para deixar algo de nós aí e, ao mesmo tempo, dialogar para que os tres universos se relacionen. Nese sentido, na peza apareceron máis ou menos tres corpos, tres estados. Ao inicio da peza, cos veos, son uns corpos que parecen non ter vontade, inertes, fantasmais; despois aparece outro corpo que manipula e é manipulado no espazo; ata acabar todo no Muay Thai, nos golpes... Eu creo que son como eses tres espazos das tres, que van dialogando, que se van relacionando, e claro, non é unha casualidade que teña tanta relación connosco e, sobre todo con *Non hai que ser unha casa para ter pantasmas*. Hai moitos motivos que se repiten, hai moitos contrastes de ritmo e de velocidade entre o coidado e a violencia, nos saltos...



Poética conxunta

— Como dialogou a vosa poética coa do resto do elenco e do equipo artístico?

DIEGO: Neste caso, que somos oito intérpretes e o equipo é moito máis grande, eu estes días nos pases xerais e vendo a peza penso que construímos unha poética case conxunta. Nós coas intérpretes traballamos principalmente dende o físico, e nisto que dicíamos antes, que na dirección doutros corpos, doutras intérpretes, non estamos acostumadas a levalas, é moi curioso o feito de que traballando dende o físico conseguimos chegar todas máis ou menos a esta mesma poética. Nós non demos directrices concretas de interpretación, pero creo que nesta cousa de que nós tampouco facemos un tipo de traballo moi técnico ou moi estilizado, senón que é un traballo para nós moi natural, de deixar que cada corpo se exprese, chegamos a unha poética común. E logo eu pensaba o mesmo no referente ao resto do equipo, que traballou un pouco en base ao que nós lles propuxemos pero, sen teren directrices concretas dunha poética, todas chegamos a unha poética común, e, finalmente, a nosa poética non é unha poética de tres, senón do conxunto final desta peza. E coido que se deu realmente dende un punto de vista moi visceral e moi natural, non sei como explicalo. Estaba escoitando o outro día no pase o espazo sonoro que propoñía Xavi e, de repente, pensei: «el está propoñendo para que isto sexa posible», e nós non lle propuxemos máis ca unha liña de tensións, un material físico...; logo el compuxo o resto. Iso é tamén o bonito de traballar en equipo, cando se pode traballar en equipo, que ao final a poética resultante é a suma da poética de todas.

BELÉN: Tamén é certo que lle dedicamos bastante tempo, sobre todo na primeira parte do proceso, a unha serie de prácticas de adestramento para atopar eses corpos dos que falaba antes Fran. Dende dinámicas de Muay Thai, para aprender a golpear e para coller potencia de golpe, ata dinámicas máis relacionadas co tipo



de traballo que propoñen Fran e Diego, que parte dende outro lugar, e iso creo que tamén axudou a que os corpos se fosen sintonizando nunha corporalidade común.

A personalidade dos corpos

— E como se desenvolveu o proceso de audicións, que comentaba Diego antes que fora complicado para vós asumilo?

FRAN: Eu a verdade é que creo que foi moi natural. A audición foi totalmente intuitiva, porque é o que dicía Diego, nós non facemos virtuosismo; o virtuosismo quizais está en camiñar cun veo a catro patas sen que che caía, que iso xa é virtuosismo porque é realmente complicado. O que nós facemos, e de verdade que o penso, pódoo facer case calquera persoa, refírome tecnicamente, entón era moi difícil valoralo dese xeito. Foi moi intuitivo, intentando tamén variar, ter xente con percorridos moi distintos, idades distintas e corpos distintos. E iso estaba ben, pero formulaba tamén un problema, que se pode considerar que estás a mercantilizar a xente. Como lles queres dar espazo e visibilidade a identidades diversas sen que iso caía nunha mercantilización? Por iso, ao ser moi complicado facer a escolla, basicamente todo foi por intuición, polo que viamos como se movían e pola súa presenza.

BELÉN: Nesa liña, outra cousa que estivo moi ben no proceso de selección é que se lle deu a oportunidade a xente que non tiña experiencia a presentarse e poder acceder á proba presencial. Dentro disto, é importante valorar que esas persoas realmente teñan acceso a este tipo de procesos, porque, ao final, isto pasa en todos os traballos: pídénche experiencia, valórase a experiencia, pero ninguén che dá a oportunidade de ter experiencia, entón, ao final, non tes experiencia, non podes acceder e nunca podes entrar nese círculo. É unha cousa que, dalgunha maneira, tivemos en conta: a importancia de lles dar a posibilidade a persoas que non teñen experiencia, que a teñan, e que me parece que é algo que se debería poñer en valor, en xeral.

FRAN: É que a falta de experiencia é un valor tamén en si mesmo.

BELÉN: Si, é que hai esta especie de concepción como de que se colles alguén sen experiencia, vai ser un problema... Pero ao mellor esa persoa pode achegar moito máis do que ti cres. Por exemplo, neste proceso foi moi enriquecedor xuntar persoas con experiencias tan diferentes. Foi enriquecedor para todas as partes; eu polo menos sentino así.

FRAN: Si, e logo cando xa empezamos a traballar, como era xente moi tranquila e moi humilde, entón, dun xeito moi natural, creouse un traballo moi calmo. Ese diálogo dábase, buscábanse as maneiras de facer e foi todo moi natural sen ter que crear unha metodoloxía específica, porque ademais empezamos dunha maneira moi tranquila, con improvisacións, falando moito... O que iamos propoñendo íano materializando e iamos collendo cousas accesibles para todas. Porque claro, se queres facer algo que non é accesible para todo o mundo, para nós, por todo o que xa falamos, non paga a pena. Se isto ti o podes facer e a outra persoa non, hai que descartalo; noutro contexto podería ser, pero neste non. Entón, que podemos facer entre todas? E isto foi sucedendo naturalmente, dunha forma moi bonita, a verdade, porque esa comunicación e ese cariño, ese coidado co que estabamos facendo sempre estivo, do primeiro ao último día.

DIEGO: E, ademais, é o que dicíamos, realmente nós xa non é que non dirixamos como tal as demais porque non nos interese, senón que realmente a nós o que nos interesa, e de aí a escolla nas audicións, é a personalidade de cada corpo.

Establecemos unhas pautas comúns para estar xogando o mesmo e estar desenvolvendo a mesma tarefa, pero logo, para nós, o bonito é ver a individualidade de cada corpo; por iso, volvendo ao de antes, a nosa poética é a poética dos corpos. É como o que facemos sempre nós as tres: establecemos unhas pautas comúns e logo cada corpo maniféstase. Trátase de deixar espazo para que todas propoñan.

FRAN: Pero iso nalgún momento si que foi conflitivo, por iso, Lina axudounos moito, porque nós non somos directoras, nin pretendemos selo, tamén creo que se nos convidou a facer isto porque facemos outra cousa noutro contexto; entón para que imos asumir unha posición que non é a nosa? Pero, ao mesmo tempo, é verdade que os tempos eran os que eran, nós acollemos estas cinco intérpretes que non fan parte do que vimos facendo ata agora...; e, nalgún momento, necesitaron dirección. Porque, obviamente, ían pasando cousas que non estaban na nosa cabeza e elas necesitaban información. Nós non sentimos a necesidade de dirixilas, porque efectivamente nós propoñemos unhas pautas e cada corpo as fai como sente, pero isto é conflitivo. Como idea está moi ben pero logo, no traballo real, nun momento dado, elas efectivamente necesitan dirección para saber no que están. Isto xeraba, cando menos, para min, como unha interrogante, porque nós o que facemos é unha cousa, pero aquí o contexto era outro, entón nós aí inventamos unha figura de dirección alternativa.

— Foi entón un exercicio grande de escoita para vós este proceso: ver con quen estabades a traballar, en que lugar estabades a traballar e cales eran as regras do xogo que vos viñan dadas; para logo vós adaptarvos, non?

FRAN: Si, nós, como era un grupo co que estivemos moi a gusto dende o primeiro día, o que queríamos era iso: comunicar que non íamos asumir unha posición de directoras como tales. E dende aí tentamos abrir o código, comunicar sempre todo: o que queremos facer, o que estamos facendo, como van a cousas, e mesmo o que non sabemos facer ou o que nunca fixemos... Igual non temos unha resposta, pero a ver o que inventamos. Porque non é só abrir o código sen máis, logo hai que estruturalo; trátase de algo fráxil, pero que tamén está ben. Nunca foi un problema, pero son cuestións que van saíndo durante o proceso.

O xogo coa velocidade e os elementos naturais

— E manexastes algúns referentes á hora de abordar e desenvolver a dramaturxia?

FRAN: Un referente que utilizamos dende o principio e que está moi presente é Bill Viola, que fai videoinstalacións moi poéticas nas que modifica a velocidade e esta queda un pouco suspendida: parece unha fotografía pero vaste dando conta de que está en movemento.

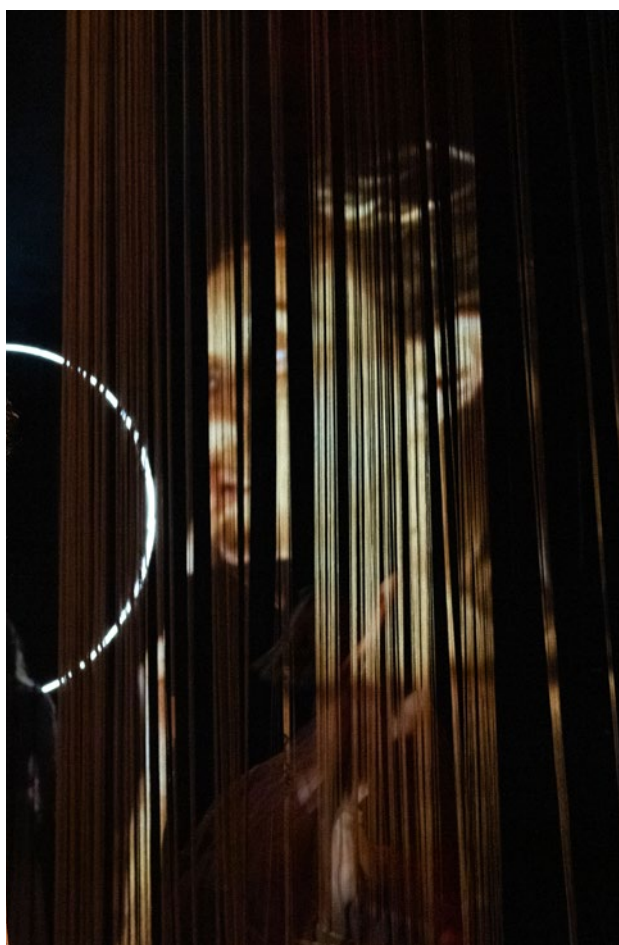
BELÉN: É verdade.

FRAN: Si, foi un referente que quedou dende o principio, e Laura, nas proxeccións, está tamén traballando constantemente iso: alterando a velocidade e facendo cousas moi poéticas que dan outra lectura do que está a pasar en relación aos corpos.

DIEGO: De feito, a imaxe do corpo pendurado vén tamén dos referentes de Bill Viola, así como os referentes naturais. Bill Viola ten tamén varias obras que relaciona cos elementos naturais e esta era unha das nosas primeiras ideas, aínda que logo o traballo foi derivando noutras cousas. El traballa con videoinstalacións, traballa con corpos, e con corpos expostos ou sometidos a diferentes estados naturais. E logo estivo tamén todo o traballo de Laura e Carmen co espazo,



🔗 *Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)*, de Bill Viola; e *VB74*, de Vanessa Beecroft





máis onírico e poético, e como Laura acompañou todo iso coa iluminación e cos audiovisuais.

— **É algo que se complementou coa presenza dos veos, no xogo coas transparencias, as veladuras...; non?**

FRAN: Si, iso ao retomarmos os ensaios antes da estrea potenciámolo moito máis, porque na fase de creación da peza, antes do Nadal [de 2020], non nos dera moito tempo. Agora hai moita máis presenza dos veos, moitas máis proxeccións; hai máis xogos de velar e desvelar, hai máis xogo entre o corpo material e o corpo inmaterial...

— **Si, era o que falabamos antes de que o xogo entre o material e o inmaterial está moi presente...**

DIEGO: Si, de feito penso que é unha cousa que nos interesa naturalmente: traballar sempre os extremos, como na peza, que aparece ese corpo sen vontade e inerte que logo pasa ao corpo explotado, en canto a que é violento e que é desfeito, que chega a un límite...

— **Coido que, porén, como xa comentabamos antes, é unha peza que ten unha calidade postespectacular, que te vai introducindo noutra dimensión ou plano, sen procurar o estímulo continuo, ao igual que en *Non hai que ser unha casa para ter pantasma*... Vén tamén do xogo co material e o inmaterial ese traballo coas atmosferas e as texturas nas vosas pezas?**

FRAN: Si, un pouco o noso traballo é ese: non tanto o virtuosismo técnico, en tanto ata cantas cousas pode facer un corpo, senón o virtuosismo relacionado coa elaboración do que facemos, de crear esa ilusión, de transformar un espazo, de transformar unha enerxía.

O traballo co visceral

— **E logo, ademais de todo o traballo de forza con Belén a partir das artes marciais, está moi presente tamén a exploración do animal, do visceral, que xa estaba presente en *Non hai que ser unha casa para ter pantasma*, a través tamén do traballo coas bocas, as mandíbulas..., non?**

DIEGO: Si. É que a nós, xustamente, no noso interese polo corpo, e isto sempre hai que nomealo como con coidado, interésanos o traballo arredor de toda a potencialidade que pode ter o corpo. Isto sempre o di tamén Olga, que fala do corpo carcasa, de entender que é carcasa en tanto o propiamente material, o que podes percibir del. Entón, a nós interésanos tamén o que hai por dentro do corpo, entendido nun nivel máis visceral, máis animal...; non só os movementos que pode facer un corpo dende un punto de vista máis coreográfico. Logo tamén penso que a nosa inclinación pola violencia, que dito así pode soar como feo, pero para nós non o é, parte dunha necesidade de ir todo o tempo máis alá das fronteiras daquilo ao que podemos acceder polo propio corpo: sempre querendo entrar dentro do corpo ou sacar do corpo, en canto a vísceras, exhalación... E a violencia vai ata aí tamén; non é unha violencia no sentido de loita entre nós, senón de corpos que chegaron a un lugar e non poden ir máis alá, entón buscan e buscan xeitos de ir máis alá das propias fronteiras do corpo. Diso tamén nos serven moito as artes marciais e o traballo con Belén; de que xeito podemos acceder, insistir, insistir e insistir para ir máis alá das fronteiras do propio corpo material.

O elenco





Olga Cameselle

Comeza a súa andaina profesional no eido escénico en 1991, abordando traballos de teatro-danza desde a súa propia compañía e colaborando con outras agrupacións e artistas plásticos e audiovisuais en distintas propostas de vídeo-danza e *performances*.

Na actualidade codirixe A Produccións Artísticas xunto a Alfredo Rodríguez e desenvolve actividades escénicas e pedagóxicas. Entre outros traballos que destacar, participa nos últimos anos no filme *9 fugas*, de Fon Cortizo, e no proxecto da Sala Ártika *Cambio de foco*.



Bal Castro

Actor formado en Interpretación Xestual na ESAD de Galicia. Formou parte do grupo de teatro xuvenil Os Palimoquiños, baixo a dirección de Paloma Lugilde, coa que escenificou pezas como *Antígona vive*, *En busca do cabaleiro* ou *KM 526*. Participou na aula de teatro da USC de Lugo, interpretando *Paz perpetua*, de Juan Mayorga, e *O público*, de Federico García Lorca.

Nos últimos anos complementou a súa formación teatral con clases de interpretación ante a cámara na Tuerka Films e centra o seu interese nas artes do movemento, como a danza ou o teatro físico, así como na dramaturxia.



Raquel Crespo

Actriz formada na escola de teatro e danza El Ruiseñor e graduada en Interpretación Xestual na Escola Superior de Arte Dramática (ESAD) de Galicia en 2019.

Inicia a súa carreira profesional en 2018 co espectáculo *5 mulleres que comen tortilla*, da compañía Señora Supina. Coa mesma compañía presenta o contacontos *Dúas heroínas voando van*.



María Llanderas

É actriz, *performer* e creadora escénica. Traballa principalmente no eido das artes performativas e do movemento. Titulada superior en Arte Dramática na especialidade de Teatro Xestual pola ESAD de Galicia e mestra en Artes Performativas pola ESTC de Lisboa, foi bolseira na Janáček Academy of Music and Performing Arts en Brno (República Checa), así como no teatro Ģertrūdes ielas en Riga (Letonia). Neste país formou parte do colectivo de artes vivas e danza butoh Ideagnosis e colaborou coa coreógrafa Katrina Albuze, con quen creou pezas para espazos non convencionais.

En Galicia funda, xunto coa actriz Lucía Hernández, a compañía Agulla de Marear, que estreou o seu primeiro proxecto, *Tal e como viñemos*, no festival para novos creadores Vigo en Bruto.

En Lisboa traballa con Eduardo Batata como *performer* e directora de movemento nas pezas *Onanismos* e *Ebrio*. Desde 2019 desenvolve o proxecto *Corpos ilegíveis*, unha investigación centrada na relación entre corpo, danza e espazo público.



Cris Vilariño

Creadora e bailarina, é diplomada en danza contemporánea e apaixonada das danzas butoh e body weather. O seu primeiro traballo en solitario, *Liminal*, gañou o Premio do público no Festival de Danza Emerxente FITEU. Participou no proxecto *Nido/Rizoma* da Compañía Sharon Fridman en Terschelling (Holanda) e actuou no V Festival Internacional de Butoh eX...it! de Berlín, dirixida por Yuko Waguri.

Interesada na relación entre a pedagogía e a arte, dirixiu a Aula de Danza da Universidade de Vigo, do Campus de Ourense, en 2017, e foi responsable do proxecto MASA 2018 (Mover as Aulas) do TRC Danza. O seu último traballo, *Mano-dura*, un proxecto persoal dirixido por Alberto Cortés que fala da familia, a educación e as aulas, foi apoiado cunha Residencia Paraíso 2020 do Colectivo Rpm.

Na actualidade colabora coa compañía Licenciada Sotelo en *A gala* e *Incerteza*.



Entrevista a Olga Cameselle

«Os procesos nunha linguaxe poética, como no caso desta peza, son coma meandros dun río»

— Como foi o proceso creativo?

Pregúntome como falar do proceso de materialización, concreción, sen facer referencia á cuestión temporal. O proceso de creación do material físico, visual, espacial, sonoro..., partes dun todo, necesariamente teñen momentos separados que se irán articulando mediante probas, improvisacións, decisións que hai que tomar, que hai que desbotar... Poderíase dicir que é un proceso colectivizador a tempo real, cuxa natureza precisa dun tempo determinado non restrinxido, dende o meu punto de vista. Porén, a temporalidade fragmentada do proceso en dous momentos supuxo para min un *Serva me, servabo te* literal, ou un corpo colectivizado partido e artellado nun antes e un despois. A memoria sempre fica no corpo malia que non o saibamos, e, grazas a ela, podemos retomar —con máis ou menos esforzo— o que deixamos en fermentación durante un tempo para continuar logo coa tarefa.

— Como se desenvolveu o diálogo creativo co resto do equipo artístico?

Os procesos nunha linguaxe poética, como é o caso desta peza, son coma meandros nun río; diversos, estimulantes, incertos... O equipo artístico foi, é, como un só organismo sumando ganas e afectos en prol da montaxe, unidas no mesmo xogo no que unha certa espada de Damocles temporal ditou esixencias enmarcadas nun gran lapso temporal dando lugar a un peculiar asentamento do material obtido que, de ser a tal temporalidade doutro xeito, o proceso de creación-montaxe sería máis orgánico, sen dúbida. O afecto, as ganas e a entrega permitiron *cumprir* as tales esixencias e o título da obra vai cobrando pois capas de sentido: *Serva me, servabo te*.

— Cales foron os temas, referentes ou recursos que empregastes de xeito colectivo e os que empregaches ti de xeito individual para o desenvolvemento da dramaturxia corporal e a evolución que esta experimenta ao longo da peza?

Vólvome preguntar: como falar sobre o traballo físico tentando facer unha biopsia conceptual e polo tanto intelectual cando per se estamos a nos referenciar dende o inefable?; é dicir: que sentido ten para min tentar analizar, expoñer a *urdime* do proceso corporal e polo tanto efémero nunha escrita pensada para permanecer? Pregúntome isto dende a idea do corpo como ferramenta, como textualidade improvisada, como respiración, como elemento de viaxe; non me corresponde como intérprete falar sobre a idea da estrutura coreográfica e a súa significación ou dramaturxia, senón percorrela, habitala, vivila.

Facendo referencia á presentación da obra, o tema aséntase nunha atmosfera logo dunha catástrofe e as posibilidades que dela puidesen emanar como corpo-grupo ou corpo-colectivo. En concreto, o referente que utilicei para o



desenvolvemento da nomeada dramaturxia corporal propia foi e aínda é, basicamente, o contexto histórico actual —dende o 2020 ata o momento presente: setembro de 2021— dende o punto de vista estético, condutual, colectivo-social, etc. Logo outro tema para o meu imaxinario é a contemplación ou observación do corpo como contedor efémero. Un corpo que non describe un *eu son*, senón máis ben un *eu estou*, e que se relaciona con outros contedores case que por accidente, cunha vontade, podería dicirse, que inconsciente, puramente proactiva.

— Como se encadra este proceso creativo dentro da túa traxectoria artística e da túa poética. Que levas del?

A experiencia vivida e compartida, o coñecemento-aprendizaxe con xeracións novas éme un ben que tesouro. Levo a posibilidade de lles botar unha ollada a outras visións e perspectivas cheas de ganas e enerxía. En canto á poética desenvolvida na peza proposta e dirixida por Diego M. Buceta, Fran Martínez e Belén Bouzas, é unha liña de traballo familiar para min; dalgún xeito, territorio cando menos próximo. Do que levo ao que quedará en min —que xa vou tendo un tempo dilatado vital— ninguén sabe que vai quedar; de certo eu tampouco. Describir futuros é un acto especulativo que, por experiencia, non practico. Estamos sempre en continua evolución en tanto que vivas, porén, en continuo cambio; o único que sabemos é que o mañá aínda non o viu ninguén.

Entrevista a Bal Castro

«Grazas a este proceso viaxei ata o que pensaba que eran os meus límites, superando os meus medos e aprendendo cousas de min que até o momento eran descoñecidas»

— Como foi o proceso creativo?

O proceso creativo foi moi enriquecedor e interesante e del levo grandes leccións, tanto da profesión como de min mesmo xa que, grazas a este proceso, viaxei ata o que eu pensaba que eran os meus límites, superando os meus medos e aprendendo cousas de min que até o momento eran descoñecidas.

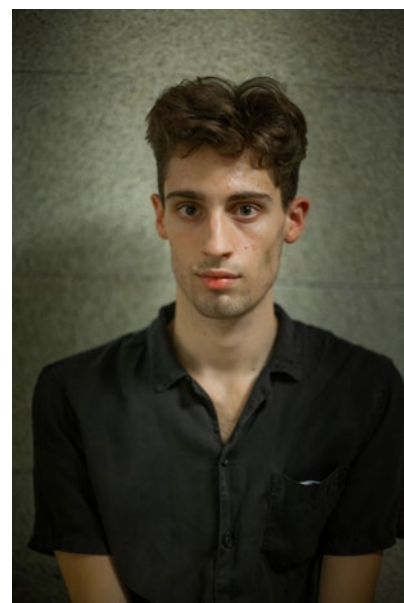
— Como se desenvolveu o diálogo creativo co resto do equipo artístico?

Co resto do equipo foi un diálogo moi fluído, moi dinámico. Dende o primeiro momento estabamos en contacto non só con Belén, Fran e Diego, senón que tamén estabamos en contacto con Xoel, o deseñador de vestuario; Laura, a encargada da escenografía e das luces; e de Xavi, o encargado de construír o espazo sonoro. Dende as primeiras semanas xa tiñamos o vestuario, aínda que este fose cambiando ao longo do proceso, e xa íamos xogando tamén coa música e con diferentes elementos da escenografía.

— Cales foron os temas, referentes ou recursos que empregastes de xeito colectivo e os que empregaches ti de xeito individual para o desenvolvemento da dramaturxia corporal e a evolución que esta experimenta ao longo da peza?

Dende un primeiro momento traballamos coa despersonalización. Non hai personaxes; hai corpos relacionándose entre si nun determinado espazo. A medida que se vai desenvolvendo a obra podemos diferenciar tres corpos diferentes, con distintas calidades de movemento e distintos tempos. Temos un primeiro corpo que pode recordarnos a néboa; nós chamámoslle «corpo nebulosa». Este ten un tempo lento e unha calidade de movemento suave. É un corpo no que non se aprecia movemento externo, aínda que ten unha intención, un segredo interno que se intúe, pero nin eu mesmo sei de que se trata. É unha inqueda sen identidade, a cal se vai exteriorizando a medida que imos avanzando polo tempo.

Evolucionamos cara a un segundo corpo, o cal alcumabamos o «corpo gaivota». Este ten movementos máis directos, volátiles e incluso animais. O feito de chamarlle *gaivota* vén dado pola ansiedade que se vai incrementando nos corpos por ir a outros corpos; unha ansiedade similar á destes animais cando pelexan pola comida. A diferenza do anterior corpo, é un corpo cun ritmo mais rápido e unha intención clara; é volátil, sen peso. É un corpo ao cal se lle ven os seus desexos e inquedanzas irracionais. Dun corpo sen terra, onde a dirección vai cara a arriba, imos pasando a un terceiro corpo: o corpo de guerra. Para este corpo empregamos unha arte marcial chamada Muay Thai, para a que é imprescindible estar ancorado á terra. Así pasamos dun corpo que estaba no aire, a estar nun corpo que se enraíza coa terra. Con movementos fortes e directos, temos unha intención clara de pelexa; unha paixón que esvaece o límite do amor e o odio.



Non son tres corpos completamente diferenciados entre si que non teñan ningunha relación; todo o contrario: están en constante comunicación. Poderíase dicir que é unha fusión de tres corpos, ou un mesmo corpo pasando por tres estados diferentes. Sen o primeiro corpo de nebulosa, non existirían o resto de corpos, e á inversa. Dende un primeiro momento, nese primeiro corpo sen unha aparente intención agóchanse os desexos do segundo. E no corpo da guerra internamente tamén está esa aparente inmovilidade. Tras pasar por estes estados queda un corpo honesto, un corpo loitando por sobrevivir, despois de pasar por todos eses estados.

— Como se encadra este proceso creativo dentro da túa traxectoria artística e da túa poética? Que levas del?

Hai uns meses que me graduei en Interpretación Xestual na Escola Superior de Arte Dramática de Galicia (ESAD). Dende que era estudante na escola, sempre soñei estar nun proxecto como este, onde a expresión do corpo é o principal vehículo de expresión artística dos intérpretes; polo que, despois deste proceso, quero seguir dedicando a miña carreira ás artes do movemento.

E o que máis levo deste proceso artístico son as miñas compañeiras. Dende un primeiro momento tivemos unha conexión moi forte en escena; a confianza imperaba na sala de ensaios e xuntas fomos construíndo o que hoxe é *Serva me, servabo te*. Levo a lección de que o teatro é equipo; consiste na creación dun ecosistema no que cada un de nós depende do outro.

Entrevista a Raquel Crespo

«Saíndo dunha escola onde che ensinan a ser actriz creadora e te preparan para a precariedade laboral do noso sector, atoparse cun equipo así é todo un luxo»

— Como foi o proceso creativo?

Para explicar o proceso creativo vou tirar de tópico: foi unha viaxe marabillosa. Digo isto porque cando algo é así hai que facelo saber. Foi unha experiencia coas compañeiras que se podería tratar como exemplo de escoita e coidado.

— Como se desenvolveu o diálogo creativo co resto do equipo artístico?

Saíndo dunha escola onde che ensinan a ser actriz creadora e te preparan para a precariedade laboral do noso sector, atoparse cun equipo así é todo un luxo. Eu observo e aprendo dos oficios das demais para entender e mellorar no meu. Dende a creación física, a iluminación, a escenografía, a música e o vestiario; todos os elementos se xuntan para formar unha linguaxe común.

— Cales foron os temas, referentes ou recursos que empregastes de xeito colectivo e os que empregaches ti de xeito individual para o desenvolvemento da dramaturxia corporal e a evolución que esta experimenta ao longo da peza?

Traballamos dende un inicio a través do corpo e a expresividade deste, pasando sempre por un diálogo no que compartimos lecturas e coñecemos grandes referentes, como Marina Garcés. Fomos achegando e incrementando os conceptos de compromiso e colectividade, e fomos traballando dende tres liñas diferentes, das que obtemos tres corpos con calidades distintas que evolucionan a medida que avanza o espectáculo. Na miña cabeza monto unha película que describe moi ben a miña viaxe na peza: aparecemos como corpos e seres que están pero que non son, evolucionamos a corpos conscientes que teñen unha necesidade de coñecer e saber, e rematamos na revolución de seres salvaxes, animalizados e que non teñen medo a estoupar e a gritar, atopando así os límites da loita por ser.

— Como se encadra este proceso creativo dentro da túa traxectoria artística e da túa poética. Que levas del?

Considérome unha persoa en pleno estado de crecemento persoal e a miña linguaxe artística aínda está a coller forma. Este tipo de proxectos non fan máis que alimentar todo iso. Dáme igual bailar, moverme, cantar ou falar; tiro para diante e esta vez tocoulle ao meu corpo ser o medio de expresión artística. Este proceso foi algo diferente: colectivo e cheo de amor; e creo que non hai mellor forma de empezar a miña carreira profesional que esta. Tiro novamente de tópico porque tamén é necesario saber isto: non podo estar máis agradecida co equipo co que me tocou traballar e coa sorte de compañeiras coas que comparto escena, marabillosas.



Entrevista a María Llanderas

«Somos un grupo de corpos con necesidades individuais e colectivas, sensibilidades e fíos afectivos que nos conectan»



— **Como foi o proceso creativo?**

O proceso de investigación foi, para min, como entrar nun océano; indagar na vulnerabilidade do meu corpo, abrazar a posibilidade da quebra e a forza da multitude. Belén, Diego e Fran propuxeron diferentes prácticas corporais, aparentemente sinxelas, que fomos desenvolvendo, ramificando e multiplicando ao longo do proceso.

— **Cales foron os temas, referentes ou recursos que empregastes de xeito colectivo e os que empregaches ti de xeito individual para o desenvolvemento da dramaturxia corporal e a evolución que esta experimenta ao longo da peza?**

Partimos de tarefas concretas para construír un abano de corpos que, pouco a pouco, se foron entrelazando e contaminándose uns dos outros. Un corpo que boxea dirixe a súa forza explosiva cara a un punto concreto, está alerta e mira dun xeito determinado. En troques, un corpo cuberto por un veo —literal e simbólico— é un corpo brando, sen aparente vontade, aínda que non menos habitado. Tampouco é o mesmo un corpo só que un corpo acompañado, axudado ou directamente intervido por outro(s) corpo(s).

Penso que este último punto, o dos corpos que se acompañan e modifican reciprocamente, foi un dos piares do proceso. Non foi simplemente unha premisa ou temática que abordar no contido da peza, senón que foi un xeito de entender a relación entre todas nós, en escena e fóra. Somos un grupo de corpos con necesidades individuais e colectivas, sensibilidades e fíos afectivos que nos conectan. Tanto a dimensión estética como a ética do proceso conformaron un todo indisoluble: pensar e afectarnos xuntas, de forma horizontal e empática, desde as ferramentas que nos achegan as artes do movemento. Creo que isto é o que fai de *Serva me, servabo te* un proxecto cunha forte dimensión política.

— **Como se encadra este proceso creativo dentro da túa traxectoria artística e da túa poética. Que levas del?**

En palabras da filósofa Marina Garcés, á que nos achegou Fran durante os ensaios: «Es imposible ser solo un individuo. Lo dice nuestro cuerpo, su hambre, su frío, la marca de su ombligo, vacío presente que sutura el lazo perdido (...). El ser humano es algo más que un ser social, su condición es relacional en un sentido que va mucho más allá de lo circunstancial: el ser humano no puede decir yo sin que resuene, al mismo tiempo, un nosotros».

Entrevista a Cris Vilariño

«As imaxes oníricas que acontecen en tempos de contemplación interésanme moito neste momento no que a velocidade move os nosos modos de facer e relacionarnos»

— Como foi o proceso creativo? Como se desenvolveu o diálogo creativo co resto do equipo artístico?

O proceso creativo, neste caso, foi para min un pracer. Moito do material parte de improvisacións. Lembro os primeiros días que traballamos na Cidade da Cultura como un traballo moi enriquecedor tanto no plano grupal como no individual: lecturas, conversas e corpos improvisando como cimentos do que logo se foi conformando como materiais da peza, dun xeito moi orgánico e pouco xerárquico. Creo que é algo moi xeneralizado dentro do equipo a sensación de respecto, afecto e traballo coral.

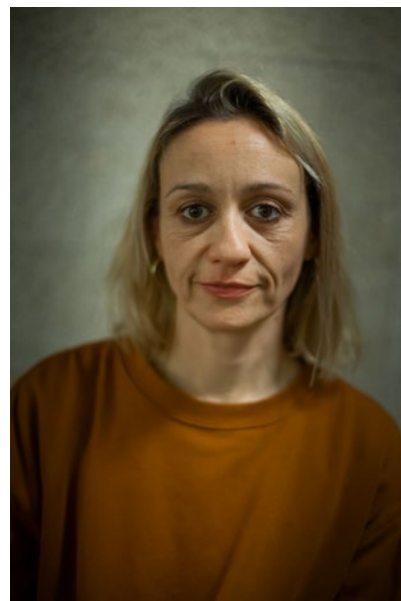
— Cales foron os temas, referentes ou recursos que empregastes de xeito colectivo e os que empregaches ti de xeito individual para o desenvolvemento da dramaturxia corporal e a evolución que esta experimenta ao longo da peza?

Penso que un tema moi presente todo o tempo foi, precisamente, a importancia do proceso, da comunidade horizontal, do grupo relacionándose a un mesmo nivel; e, por outra banda, o tema dos afectos e a violencia. A min persoalmente costoume traballar o tema da violencia nos corpos propios e alleos; son máis de afectos. Pero é certo que descubrín que, incluso neste tema, se precisa un equilibrio; ás veces precisamos da violencia neste mundo, porque é violento e, como grupo, como sociedade, debemos estar preparados para esa violencia e saber como asumila.

Á hora de levar as propostas ao corpo, ao non ser pautas coreográficas, senón máis ben estados polos que transitan os corpos, penso que é moi importante a presenza, o ser capaz de estar nese estado e mantelo. Eu traballo nunha especie de meditación en movemento coa atención dividida no que ocorre dentro e o que acontece fóra.

— Como se encadra este proceso creativo dentro da túa traxectoria artística e da túa poética. Que levas del?

Sinto que este proceso ten moita conexión co meu traballo persoal, relacionado coa danza butoh. As imaxes oníricas que acontecen en tempos de contemplación interésanme moito neste momento no que a velocidade e o inmediato son os que moven os nosos modos de facer e relacionarnos.



O equipo artístico



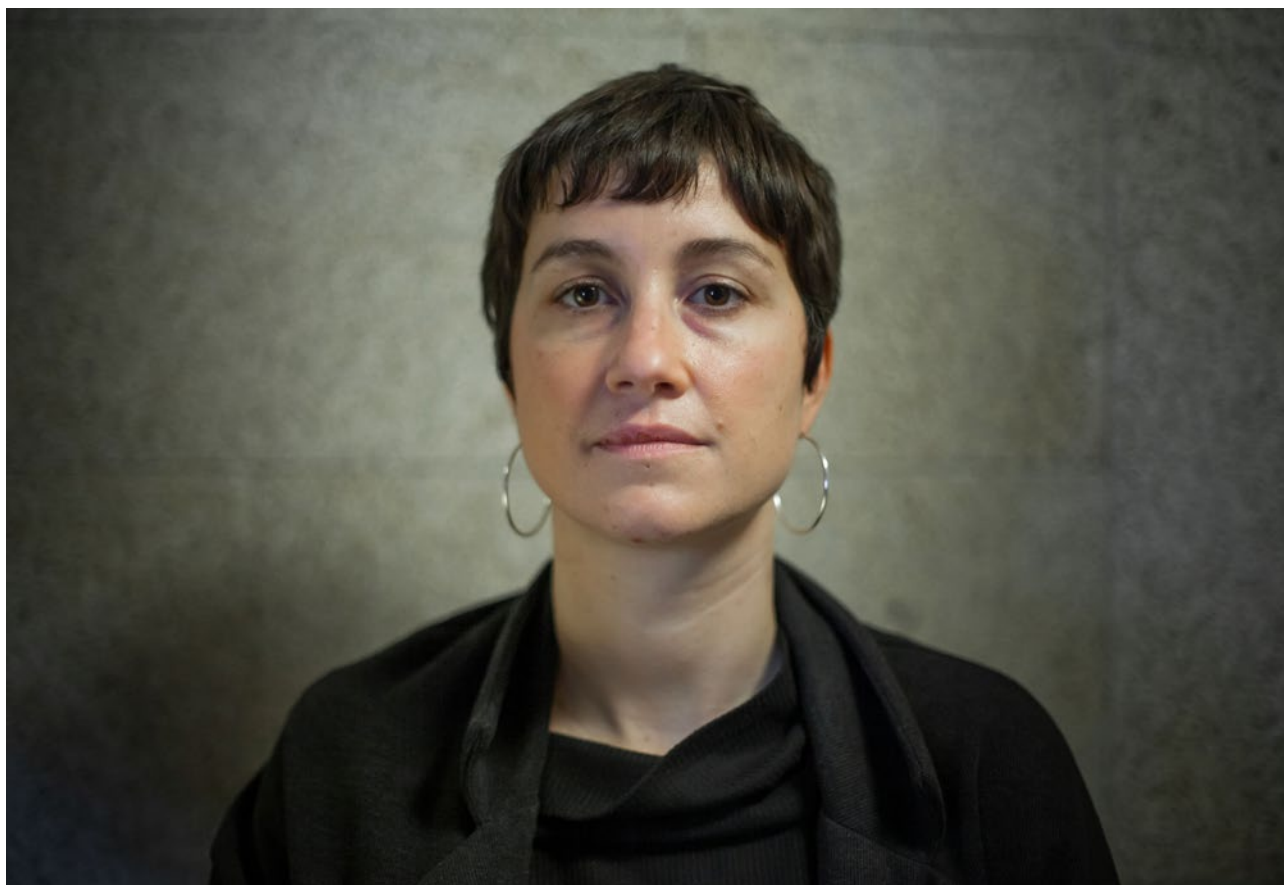
Laura Iturralde

ESCENOGRAFÍA, ILUMINACIÓN E VIDEOCREACIÓN

É técnica superior en Imaxe e en Gráfica Publicitaria e titulada superior en Arte Dramática na especialidade de Escenografía. Remata en 2017 o mestrado en Profesorado.

Traballa como iluminadora, escenógrafa e videocreadora con múltiples compañías de teatro e danza como A Quinta do Cuadrante, o Centro Dramático Galego, Licenciada Sotelo, Cía. Borja Fernández ou na montaxe *Fariña*. Participa tamén en proxectos musicais como iluminadora e videocreadora con artistas recoñecidas no panorama nacional como Mercedes Peón e con formacións como Trilitrate, Sumrrá ou Pálida. Desenvolve tamén o seu traballo máis persoal nos proxectos de música con visuais como Corvax.

Recibe en 2018 o Premio María Casares á mellor escenografía polo seu traballo en *Resaca*, de ilMaquinario, e en 2019 e 2020 outórganlle este mesmo galardón na categoría de iluminación por *Invisibles*, de Redrum Teatro e *O empapelado amarelo*, da compañía A Quinta do Cuadrante. En 2021 vén de recibir o premio da Asociación de Directores de Escena na categoría de mellor iluminación, polo seu traballo en *Fariña*.



Carmen Triñanes

ESCENOGRAFÍA

Escenógrafa, vestiarista e iluminadora. Diplomada en Deseño de Moda polo Instituto Europeo di Design en Barcelona. Tras graduarse traballa asistindo ao deseñador de vestiario Chu Uroz, para La Fura dels Baus en diferentes óperas como *Babylon*, na Ópera de Munich (2012); *Parsifal*, na Ópera de Colonia (2013); *Sansone et Dalila* para a Ópera de Roma e o Palau de la Ópera de Valencia (2013-2015) ou *Aida* para L'Arena di Verona, Italia (2013).

Participa como escenógrafa e vestiarista en diferentes producións de toda índole, como videoclips, concertos, pezas de videodanza, espectáculos de danza contemporánea, longametraxes e curtametraxes. Recentemente, graduouse en Arte Dramática na especialidade de Escenografía, Vestiario e Iluminación polo Institut del Teatre de Barcelona onde recibiu unha bolsa Erasmus para a Universidade Aalto de Helsinki e a Escola Superior das Artes de Zürich (ZHdK).



Xoel Álvarez

VESTIARIO

Actor e deseñador de vestiario. Titulado superior en Interpretación Xestual pola ESAD de Galicia, especialízase en Deseño e Dirección Creativa en Moda pola Universidade de Vigo. Complementa a súa formación en teatro físico e danza con profesionais como Guillermo Weickert, Oguri, Elena Córdoba, Natsuko Kono ou Stefano Taiuti, entre outros.

Afonda nos seus estudos en teatro físico e performance en Tatwerk Performative Forschung (Berlín) e en deseño de vestiario para audiovisual e teatro en Peris Costumes (Madrid). Entre as súas creacións destaca *En silencio* (2017), presentada dentro do festival Vigo en Bruto no Teatro Ensalle.



Xavier Bértolo

DIRECCIÓN MUSICAL

É licenciado en piano e música moderna pola ESMAE do Porto, licenciado en Física pola USC e profesor de piano na ESMU de Vigo. Estudou piano con Abe Rábade e German Kucich, e composición con Nuno Ferreira e Carlos Azevedo entre outros. É membro fundador de Cró!, director e músico na Orquesta Metamovida, teclista na banda de improvisación conducida Comando Radar e, con Laura Iturralde, desenvolve o seu proxecto de electrónica e visuais, Corvax.

Nos últimos anos comezou a traballar no mundo audiovisual onde destacan os seus traballos na peza teatral *O empapelado amarelo* (A Quinta do Cuadrante, 2018), as curtas *16 de decembro* (Álvaro Gago 2019) e *Augas abisaís* (Xacio Baño, 2020), e o seu labor como coordinador musical na longametraxe *9 fugas* (Fon Cortizo, 2020), que conseguiu recentemente o premio á mellor película no Festival Internacional de Cine de Xixón.



AveLina Pérez

ASISTENCIA COREOGRÁFICA

Creadora escénica. Fórmase en interpretación na Escola Santart e é titulada en dirección de escena e dramaturxia pola ESAD de Galicia.

Dentro do proxecto escénico que leva o seu nome é directora, dramaturga e actriz das pezas *A que non podes dicir cocacola?* (I e II); *Deixa de tocala, Sam*; *Os cans non comprenden a Kandinsky* e *Vaguedás*.

Tamén exerceu como directora de *Espida*, da Compañía Io, e de *Gañaremos o pan coa suor da túa fronte*, da Compañía Tripalium, entre outras producións.

Moi vinculada á idea de teatro social, o seu facer teatral camiña entre a impartición de obradoiros de creación escénica e dramaturxia, as producións propias e a escrita teatral.

Foi galardoada pola súa dramaturxia de texto co Premio Álvaro Cunqueiro coa peza *Ás oito da tarde, cando morren as nais* e o Premio Abrente con *O día no que bicar a terra*, entre outros.



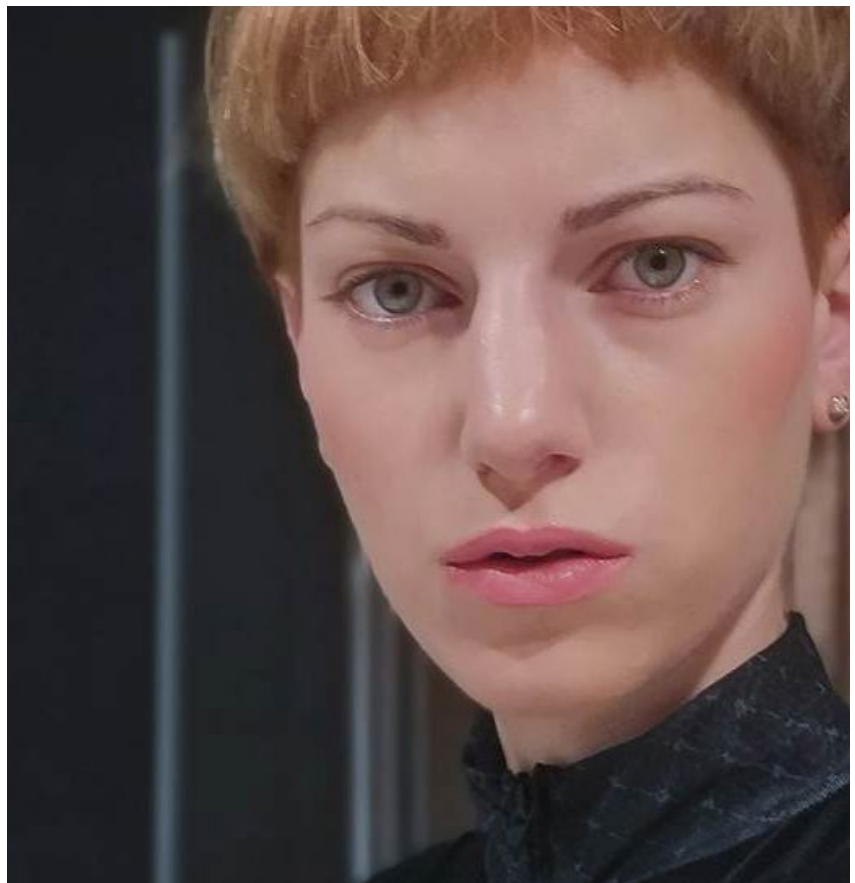
Roberta Ferrara

ASISTENCIA COREOGRÁFICA

Artista *freelance*. Durante a súa traxectoria artística desenvolve proxectos tanto dentro como fóra de Italia e estuda diferentes linguaxes e técnicas, necesarias para iniciar un proceso creativo e de descuberta.

Dirixe desde 2014 a súa compañía de repertorio, Equilibrio Dinámico, así como o seu proxecto educativo Ed Ensemble no sur de Italia. As súas producións foron programadas en festivais e espazos internacionais de países como Italia, México, Estados Unidos, Albania, Kosovo, Bélxica, Alemaña, Croacia, Singapur, India, Xapón, Corea, Brasil e Romanía.

Traballou como mestra e coreógrafa independente de diferentes institucións e compañías, tales como a Escola Estatal de Berlín, a Escola Nacional de Ballet Inglés, o Conservatorio Internacional de Ballet e Dança (Portugal), a Academia de Danza Morikawa (Xapón), Elan Ballet (India), ODT International (Singapur), Korea Ballet House (Seul), Staatstheater Ballet Augsburg (Alemaña) e Teatrul De Balet Sibiu (Romanía).



Xandre Vázquez

ASISTENCIA DE PRODUCCIÓN

Produtor e promotor, é licenciado en Xornalismo pola USC e ten un MBA de Xestión de Empresas e Institucións Culturais pola Universidade Complutense de Madrid.

É fundador de Educateatro Producións, compañía coa que produciu, baixo a dirección de Luis Crespo e Paulo Medal, os musicais familiares *Os tres porquiños*, *Carapuchiña Vermella*, *O mundo máxico de Pinocho* e *O Camiño de Santiago (e Mariña)*. Cofundou Culturinvest, empresa coa que desenvolveu a exposición interactiva *Dinosaurs Live –The Exhibition–*, o itinerante Paseo Xurásico e o Circo de Nadal de Vigo en 2019.

Foi axudante de produción e xerente-rexedor en *Fedra*, de Luís Luque e Paco Bezerra para Pentación Espectáculos, e xerente de compañía nas montaxes *Prometeo*, de José Carlos Plaza e Luis García Montero, e *Metamorfosis*, de David Serrano e Mary Zimmerman, coproducidas polo 65º Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida.





Entrevista a Laura Iturralde e Carmen Triñanes

«O espazo escénico é unha porta a unha corrente de enerxía, unha fenda; é unha atmosfera e, ao mesmo tempo, unha catarse, unha explosión, un bosque»

— Como recibistes a proposta de encargarnos da escenografía, e ti, Laura, tamén da iluminación e da videocreación da peza; e como o abordastes?

LAURA: Con moita ilusión por poder, unha vez máis, traballar con persoas tan queridas como Belén, Fran e Diego. Con algo de temor polas expectativas que puidese haber. Tamén con moita dedicación e respecto.

CARMEN: Con moito agradecemento por ser invitada a traballar con este equipo tan rico por primeira vez. Moi feliz por entrar nos seus imaxinarios e ter a oportunidade de chegar algo.

— Como foi o proceso creativo e que elementos influíron no deseño da escenografía, a iluminación e a videocreación? Tiñades algunhas premisas ou referentes de partida?

LAURA: O proceso ata o momento da residencia foi moi colectivo, facendo diversas reunións coa compañía para abordar o tema do espazo. Tamén fixemos probas con elementos escenográficos eu, Carmen e as directoras e penso que foi enriquecedor para elas poder formar parte disto. Partimos de conceptos e imaxes como a apocalipse, os trípticos, as catástrofes naturais, as relacións de poder..., e é curioso observar como moitas das cousas que se falaban no inicio se resolveron dunha forma moi diferente á que nos imaxinabamos pero, facendo reflexión do resultado, penso que todo este imaxinario permanece latente na atmosfera da peza.

CARMEN: Foi especialmente enriquecedor, como comenta Laura, o proceso de investigación a través dos materiais, da maqueta coa compañía. Axudounos moito a establecer conexións e crear un imaxinario colectivo co que comezar a traballar.

— Por onde transita o espazo escénico en *Serva me, servabo te*?

LAURA: Para min é un non lugar, un espazo que reúne pasados e futuros, habitado polos mesmos seres desde que existe e ata que desapareza. O espazo e todo o que conforma, incluídos estes habitantes, son mutables, orgánicos e cheos de ecos e de lembranzas doutros tempos vidos e por vir. Está enmarcado nunha atmosfera lánquida, onírica e borrosa que evoluciona e transita por diferentes momentos que, aínda que percibimos de xeito lineal, teñen lugar todos á vez. O espazo e os seus habitantes poden ser a un tempo compasivos e violentos, melancólicos e eufóricos, submisos e contestatarios, anxelicais e turbios. Trátase dun mundo no que os afectos están presentes en todas as súas formas.

CARMEN: O espazo escénico é unha porta a unha corrente de enerxía, unha fenda; é unha atmosfera e, ao mesmo tempo, unha catarse, unha explosión, un bosque.

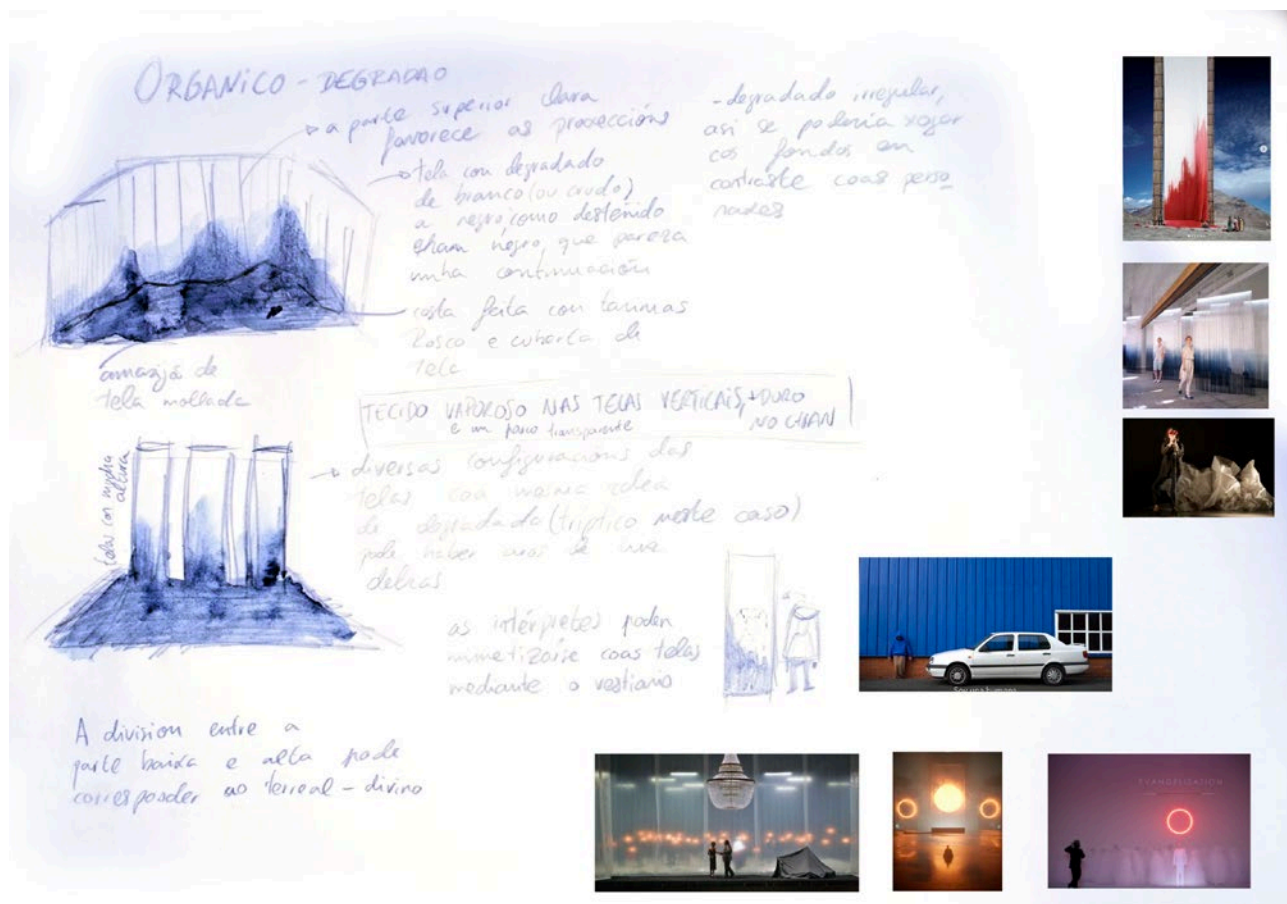


— Como se desenvolveu a conexión entre a escenografía, a iluminación e a videocreación e o resto de elementos escénicos (movemento e accións das actrices e actores, vestiario, espazo sonoro...)?

LAURA: Partimos dos mesmos lugares e fomos apoiándonos unhas noutras, traballando sempre nun ambiente de comunicación e observación do traballo do resto de áreas. Grazas a isto, conseguiuuse unha coherencia global na que luz, espazo, vestiario, movemento e son conviven harmonicamente.

CARMEN: Foi un pracer traballar neste equipo e percorrer este camiño xuntas e creo que conseguimos chegar a un punto no que todos os elementos traballan nunha mesma dirección para xerar unha experiencia especial e de moita beleza. Estou contenta de formar parte deste proceso. Creo que, sen ningunha pretensión, demos lugar a unha peza honesta que conta cunha linguaxe realmente persoal. Estou moi agradecida a Pálido Domingo por facerme partícipe disto e, aínda que houbo momentos duros, a súa compañía e apoio foron importantísimos para min.

- 🕒 Bosquexo de Laura Iturralde dalgúns dos seus referentes para *Serva me, servabo te*



Entrevista a Xoel Álvarez

«A idea de cada unha das pezas foi que unificasen todos os corpos e, ao mesmo tempo, se puidese ver ou intuír a individualidade de cada un deles»

— Como recibiches a proposta de encargarte do deseño de vestuario da peza e como o abordaches?

No momento no que me propuxeron traballar no vestuario de *Serva me, servabo* te atopábame en Madrid facendo as prácticas de mestrado en Peris Costumes, onde puiden coñecer de preto os procesos de creación do vestuario para audiovisual e teatro, así que a proposta veu nun momento moi especial. Eu nunca deseñara antes o vestuario de ningunha peza e isto supuxo unha oportunidade para poder entrar en contacto con este ámbito. Ademais fíxome moita ilusión poder formar parte dun equipo de compañeiras que coñezo e admiro. Foi unha oportunidade para entender como funcionan os tempos e mecanismos que a miúdo non vemos detrás dun espectáculo.

— Como foi o proceso creativo no deseño do vestuario da peza? Que elementos influíron no deseño do vestuario? Tiñas algunhas premisas ou referentes de partida?

Nós comezamos a traballar no vestuario un tempo antes de comezar os ensaios, primeiro poñendo as ideas en común coa parte de escenografía e iluminación, e en segundo lugar coa confección, da man de Cristina, dalgunhas das pezas iniciais. Nese momento a idea da auga estaba aínda moi presente na peza así que intuimos un vestuario con tecidos máis «delicados» e vaporosos que se puidesen transformar ao contacto con esta a medida que avanzase o espectáculo. A elección dos tecidos estivo sempre moi ligada á escenografía e á luz, e foi variando a medida que se ían concretando estes espazos. Os veos tamén estiveron desde o punto de partida, como idea daquilo que se quere cubrir ou disimular, daquilo que se deixa entrever, dos segredos... As esculturas de Raffaele Monti ou Giuseppe Croff foron algunhas das fontes iniciais. Foi un momento de xogo no que poñer moitas ideas sobre a mesa para despois limpalas e quedar co realmente esencial.

— Por onde transita o vestuario en *Serva me, servabo* te?

A idea de cada unha das pezas foi que unificasen todos os corpos e, ao mesmo tempo, se puidese ver ou intuír a individualidade de cada un deles. Intentamos tamén descontextualizalo de xeito que se puidese converter en algo universal, non inspirado nun momento nin lugar concretos.

— Como se desenvolveu a conexión entre o vestuario e o resto de elementos escénicos (movemento e accións das actrices e actores, espazo escénico, iluminación, proxeccións, espazo sonoro...)?

O vestuario transfórmase a través da luz, das proxeccións e da escenografía. Quixemos que puidese ser o máis versátil posible, podendo incluso converterse



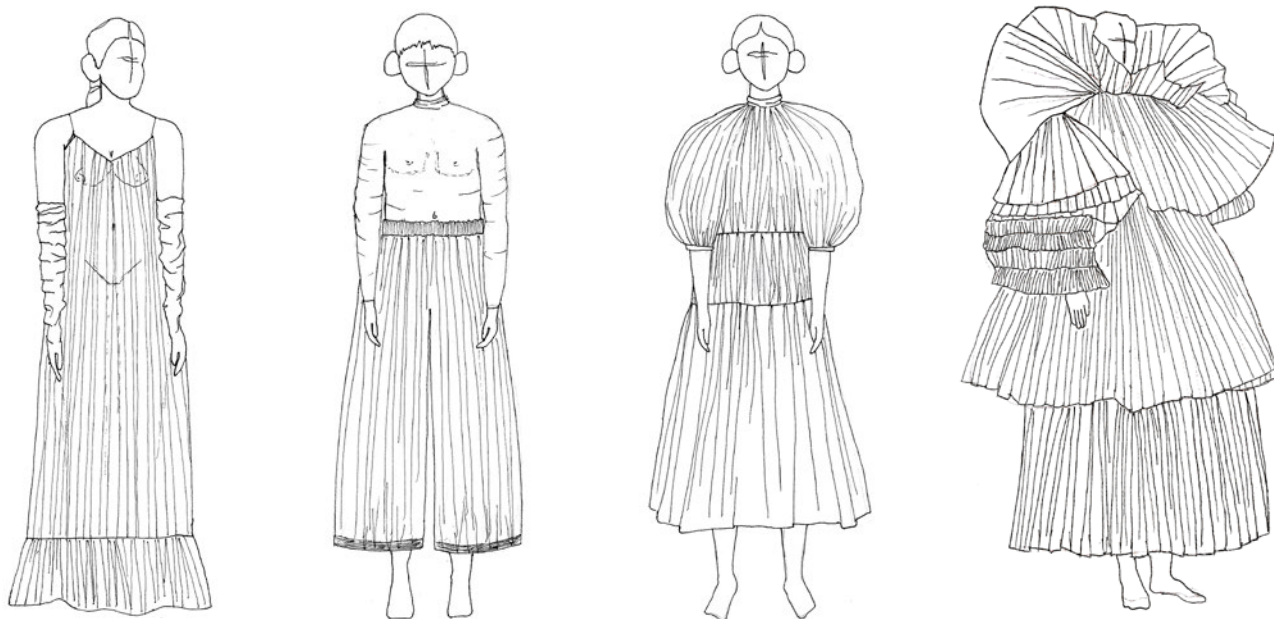
por momentos nunha pantalla na que proxectar diferentes audiovisuais. Tamén quixemos que transmitise fragilidade e calma por momentos, ao igual que o espazo sonoro. E igualmente foi pensado para poder modificarse co contacto da auga. En definitiva, foi en todo momento da man do resto de elementos escénicos, influíndo todo no traballo de todos. E precisamente iso foi o máis bonito do proceso.



⌚ *Veiled Lady*, de Raffaele Monti; *Veiled Nun*, de Giuseppe Croff; e *Veiled Virgin*, de Raffaele Monti



⌚⌚ *Venus*, de Sandro Botticelli; e *Venus and Cupid*, de Lucas Cranach



Figurinos feitos por Xael Álvarez
para *Serva me, servabo te*



Entrevista a Xavier Bértolo

«Quería facer música, non só ambientes sonoros; pero ao mesmo tempo que non fose música de danza»



— **Como recibiches a proposta de encargarte da dirección musical para esta peza e como o abordaches?**

Recibina con moitísima ilusión. Eu fixera unha pequena colaboración para o espectáculo anterior de Pálido Domingo e quedara coa sensación de querer volver traballar con eles. E claro, cando me dixeron que querían contar comigo para *Serva me, servabo te* alegreime moitísimo, ao mesmo tempo que sentín unha gran responsabilidade.

— **Que outros elementos da peza influíron no deseño do espazo sonoro? Tiñas algunhas premisas ou referentes?**

En principio só tiña dúas premisas que compartía con Pálido Domingo: quería facer música, non só ambientes sonoros; pero ao mesmo tempo que non fose música de danza. Tiñamos claro que a pesar de haber música os movementos e accións non seguirían a música. En certa forma a música iría máis unida á iluminación e á escenografía para crear o mundo onírico no que se desenvolve a peza. Tamén dende un principio sabía que quería aproveitar os sons que eles puidesen facer coas súas voces e corpos. A idea era crear a sensación de que o espectáculo transcorre nun espazo cunha resonancia especial.

— **Por onde transita o espazo sonoro de *Serva me, servabo te*?**

Na peza temos dúas sonoridades ben diferenciadas: unha a do espazo diexético onde transcorre a acción, a resonancia do lugar, o son das súas voces e movementos; e, por outra beira, unha banda sonora extradiexética e musical que potencia as sensacións que queren transmitir a partir dos motivos presentados na peza, que abre o espectáculo.

— **Como se desenvolveu logo a conexión entre o espazo sonoro e o resto de elementos escénicos (espazo escénico, iluminación, videocreación, desprazamentos e accións das actrices e dos actores...)?**

A premisa era a creación dun mundo estrño a partir do espazo escénico, luz e espazo sonoro. Neste sentido gran parte da creación do espazo sonoro só puido comezar no momento no que o espazo e a luz comezaron a estar definidos. A partir de aí eu comecei a mandar as miñas propostas. Logo a relación coas accións e desprazamentos das actrices foi unha relación dialéctica: algunhas escenas musicais naceron a partir dos seus movementos e outras naceron a través das exploracións que eles realizaron utilizando as propostas musicais que eu lles enviaba durante o proceso de creación. Pouco a pouco fomos descartando, escollendo, pulindo e transformando o que o desenvolvemento do proceso demandaba.

Entrevista a AveLina Pérez

«O meu traballo dista moito estilística e formalmente do traballo dos Pálido Domingo; pero aceptei sen dubidalo un segundo»

— Como recibiches a proposta de encargarte da asistencia á dirección da peza e como o abordaches?

A recepción foi desde a sorpresa; o meu traballo dista moito estilística e formalmente do traballo dos Pálido Domingo, traballo especialmente coa palabra e a proposta ía por un lugar considerablemente distante. Desde aí preguntome: poderei achegar algo a este traballo? Xa estivera en contacto con Pálido Domingo noutros traballos, como ollada externa puntual e si que sabía que entre nós se producía un diálogo escénico —e humano; non é posible a separación— moi rico, iso si.

Aceptei sen dubidalo un segundo, por moito que existise esa sorpresa e esa dúbida, porque, para min, diso se trata: de dialogar máis aló da palabra —non é contradictorio co que sinalaba de que traballo coa palabra.

O proceso foi, nun primeiro momento, tentar entender a súa ollada, aprender a mirar non desde os meus ollos senón desde os seus. Primeiro foi observar, buscar entender e pouco máis —iso tamén acontece dirixindo— e despois xa se estableceu un diálogo máis activo, non baseado nas opinións porque si, senón tentando profundar no que acontecía. Foi moito observar e observar e observar outra vez, darme un tempo para adaptar a miña ollada e comunicarnos como equipo.

— Como foi entón o proceso creativo dende a asistencia de dirección e o diálogo co resto do equipo artístico?

Foi moi cómodo, natural, nada forzado...; foron moitas conversas, comidas, reunións, lecturas, dúbidas enriba da mesa... E foi divertido; quero remarcar esta palabra, que remite á alegría e pode semellar superficial, porque xustamente, non o é. A alegría e o benestar son necesarios, básicos e sitúan as cousas no seu lugar.

Como dicía, o primeiro foi darme un tempo para adaptar a miña ollada, para mudala de lugar. Despois foi ir pouco a pouco atendendo aos materiais que se ían elaborando; foron moitas falas non só da escena concreta, tamén do feito teatral en si mesmo, do que procurabamos, do que era o que se facía e por que.

Todas estas conversas —non sempre estabamos de acordo e iso é o de menos, á parte de ser necesario— a min resultáronme enriquecedoras, fixéronme medrar...; porque para iso estamos, non? Para iso facemos o que facemos, non para buscar fórmulas que funcionen, senón para ir preguntándonos polo propio camiño. A relación, loxicamente, non se daba só coa dirección; era un diálogo entre todos: escenógrafa, iluminadora, músico, vestiarista. E tamén cos actores e actrices.

E se quixese describir o proceso non sabería facelo. A verdade é que non sei como foi o proceso desde unha análise que poida marcar os pasos dados: foi, simplemente. Uns humanos atopámonos de xeito moi aberto, con conversas, discusións, risas... e foi medrando todo; en escena: corpo e calma. Si que me custou



adaptarme ao seu ritmo; eu son máis acelerada. Realmente a palabra *custar* non é exacta, non atopo a adecuada; o que quero dicir é que era un pequeno esforzo.

Teño o meu caderno de dirección cheo de anotacións, non só de notas escénicas, tamén de reflexións que escoitaba e que quedaban a resoar en min...; de preguntas, de cuestións sen respostas... E o seu traballo sorprendeume; ás veces preguntábame cara a onde iamos con algunha proposta ou traballo e, case sen decatarme, estabamos no lugar exacto. E sei que non existe iso do lugar exacto. Pero estabamos.

— **Por onde transita *Serva me, servabo te*?**

Penso en *Serva me, servabo te* e penso na non permanencia, no estar e xa non estar.

Quen vexa a peza poderá observar que se estás ollando un momento para algún lugar da escena —hai múltiples focos— e logo volves a ollada á escena en xeral, todo mudou, nada está como estaba, mais tampouco te decataches dese cambio, de como foi ese cambio. A individualidade e o colectivo tamén é unha cuestión presente e desconcertante. A violencia presente no lugar da aparente paz ou calma... Moitas cuestión vitais forman parte da peza e hai moita beleza. Este lugar non permanente, estes corpos cuxa individualidade é difusa e paradoxalmente presente, a violencia...; todo está envolvido dunha gran beleza, á vez que a crean.

Entrevista a Roberta Ferrara

«A cuestión iconográfica é moi importante para min; ofrecerlle ao público imaxes potentes significa darlle a posibilidade de que poidan perderse nos seus propios recordos»

— **Como recibiches a proposta de encargarte da asistencia á coreografía da peza e como o abordaches?**

Coñecín a Pálido Domingo nun festival en Italia e axiña me namorei deles. A súa honestidade á hora de escoitar o corpo atrápame e conmóveme. Despois convidéinos a dar un obradoiro en Italia, dentro dun proxecto meu de formación, e alí confirmamos a nosa química. Son artistas de corazón e eu preciso traballar con persoas profundas e sinceras. Eles viran traballos meus e propuxéronme traballar nesta magnífica produción! Non podía facer outra cousa que aceptar; tiña moitas ganas de traballar de preto con e para eles.

— **Que outros elementos da peza influíron nas coreografías? Tiñas algún referente?**

A cuestión iconográfica é moi importante para min. Ofrecerlle ao público imaxes potentes significa darlle a posibilidade de que poidan perderse nos seus propios recordos. Si, para min, Dimitris Papaioannou é un deses coreógrafos xeniais que te inspiran a prestarlles atención ás imaxes, aos detalles.

— **Como foi o proceso creativo cos actores e as actrices e como se desenvolveu o diálogo entre a coreografía e o resto de elementos escénicos?**

Partimos dun adestramento que os Pálido Domingo deron para entrar axiña na escoita co corpo. Neste traballo a voz e o corpo viaxan sempre xuntos; nunca de xeito separado. É como entrar nunha dimensión nova, polo que mesmo a iluminación e a escenografía, ao igual que o vestiario e a música, se fusionan completamente.

— **Como é para ti a viaxe física que fan as intérpretes ao longo das coreografías?**

Atopei o traballo moi interesante porque foi honesto. Nel, a potencia e a fragilidade mestúranse, e isto é algo que a min, persoalmente, me conmove, porque fai que sexa claramente visible o aspecto humano. Caen e érguense de novo; o importante é non renderse!





«La danza del futuro es un acto de Amor porque se realiza como un volcarse radical hacia el mundo. Frente a los límites disciplinares al uso, la danza del futuro sale de sí misma en busca de otros cuerpos con los que producir organizaciones desconocidas, compromisos sorprendentes y conocimiento carnal. Por ello, la danza del futuro solo puede ser un reto para los cuerpos que participan en ella».

Extraído de *La danza del futuro*, de JAIME CONDE SALAZAR

Serva me, servabo te: unhas notas finais

Ana Abad de Larriva

Atopámonos cunha peza que se encadra dentro das artes do movemento; unha proposta escénica sen palabras; só os corpos e as voces na súa propia presenza, na súa potencia intrínseca; só tamén a propia presenza da luz, da música, do espazo, do vestiario; sen buscar narrar unha historia, pero evocando unha miríade de imaxes e sensacións.

As artes escénicas son artes, pola súa propia natureza, efémeras, e máis aquelas que se ancoran nas artes do movemento e que non deixan un texto dramático nin tampouco unha lectura lóxica. Porén, a pesar desa última calidade inefable do traballo escénico, toda a construción dramatúrxica do movemento e do resto de elementos escénicos sosteñen a construción da atmosfera e tamén a viaxe física que percorren os corpos, e o propio proceso de creación acompañou, xa na sala de traballo e nas propias relacións humanas, a exploración arredor dos afectos e a as violencias dentro da colectividade.

Serva me, servabo te é unha peza que, ademais, ten un pouso espectacular. Non procura empregar recursos fáciles para manter a atención da persoa espectadora, acostumada a esa velocidade e a esa inmediatez do cotián das que falaba Cris Vilariño, senón que o que ofrece, e de aí, coido eu, un dos seus grandes valores, é xerar unha atmosfera que nos transporta a outro plano, se somos quen de parar a actividade desbocada da mente e entrar por esa fenda á que aludía Carmen Triñanes, por esa porta que se nos abre a outra dimensión. Nese novo plano, o presente, o pasado e o futuro mestúranse, e os corpos desenvolven unha viaxe dende a inmaterialidade espectral á materialidade violenta da potencia física. Nesa viaxe por diferentes estados, ademais, van desenvolvendo accións, nun continuo salto entre o coidado e a agresión. Porén, mesmo nese xogo cos extremos, hai tamén unha exploración moi interesante coas diferentes gamas intermedias dentro das relacións. Eses corpos que se abrazan e se arrastran, que se salvan e se agreden, por veces xa non saben como quererse e como golpearse. Acaban baténdose querendo abrazarse, e acaban abrazándose logo de baterse; como na vida mesma. E que non haxa unha sobreestimulación visual con cambios continuos non quere dicir que non estea sempre a acontecer algo en escena, senón que se tece unha maxia no decorrer dos tempos e na distribución dos planos de acción en que unha olla para un punto do escenario e algo está a cambiar ou xa cambiou nos outros.

Os propios sons que fan as intérpretes en escena xeran unha dimensión simbólica que, como comentaba unha espectadora no primeiro coloquio posfunción da peza, pode levar a un grupo de cans ouveando nos camiños, nunha noite de lúa chea, aínda que o espazo en si mesmo e no xeito de ser habitado polos corpos das intérpretes poida levar tamén a un bosque, como comentaba Carmen Triñanes, ou mesmo a un non lugar, como dicía Laura Iturralde; pero o que queda,

máis aló das posibles lecturas que se poidan facer, son as pegadas no corpo, as sensacións, ás veces mesmo inexplicables, inefables, despois de asistir á peza; ou, como comentaba outro espectador, a sensación de estar a presenciar unha viaxe de autodescoberta por parte deses corpos que se nos presentan en escena.

As proxeccións de corpos por riba dos vestidos e dos veos xeran corpos superpostos que evocan memorias doutros tempos, doutros corpos cos que eses corpos algunha vez se cruzaron e que neles deixaron pouso. E nese querer entrar nos outros corpos e entrar no propio corpo xorden a loita, o visceral, a forza, o esgotamento e tamén a fraxilidade. *Serva me, servabo* te é unha viaxe na noite, na escuridade, con momentos de luz e de auga que limpa; e son oito corpos en escena entregados nese percorrido continuo cara á fin da viaxe, en que se atopan consigo mesmos e cos demais cunha nova perspectiva. Ao rematar a función vénme seguido á cabeza a palabra xaponesa *otsukaresama*: vós estades cansas despois da vosa entrega e eu quero darvos as grazas polo voso traballo.

CDG

www.centrodramatico.gal

 [cdg.salonteatro](https://www.facebook.com/cdg.salonteatro)

 [cdg.salonteatro](https://www.instagram.com/cdg.salonteatro)

 [centrodramatico](https://www.youtube.com/c/centrodramatico)



XUNTA
DE GALICIA



Xacobeo 21-22