

**“Aínda non naceramos, mais lembramos”: Vanesa Sotelo e Esther F. Carrodegua,
dramaturgas da memoria e a identidade¹**

Diego Rivadulla Costa
Universidade de Santiago de Compostela

*Despois de todo, a amnesia é un elemento fundamental da construción da
identidade.*

*E a memoria é sempre selectiva. É a retención afectiva do pasado.
[...] Eu aínda non nacera, mais lembro a temperatura do día en que asasinaron
a Alexandre Bóveda. A Camilo Díaz Baliño. A Ánxel Casal. A Manuel Suárez
Castro...*

*Eu aínda non nacera, mais lembro a forma do horizonte o día en que
exiliaron a María Miramontes, A Maruxa Mallo. A María Casares...*
(Sotelo 2022, 83-84)

1. A modo de introdución

A proliferación de literatura dramática sobre a Segunda República, a guerra de 1936, a ditadura franquista e incluso a época transicional, ben como de prácticas memorialísticas na escena galega, estatal e peninsular dos últimos vinte e cinco anos é un fenómeno constatado e correlativo ao contexto social e político de rememoración que marcou as últimas tres décadas en Galiza e España. No caso concreto do teatro galego, é posíbel falar dun *boom* da memoria na dramaturxia do século XXI (Rivadulla Costa 2024b, 162), do que participan numerosos autores e autoras que optan por abordar na súa produción ese pasado recente e a súa memoria, en ocasións relacionándoa coa configuración da identidade colectiva ou cultural, a través de diferentes solucións xenéricas e perspectivas dramáticas e escénicas. Neste traballo pretendemos achegarnos a dous nomes concretos: Vanesa Sotelo e Esther F. Carrodegua.

Comezaremos por revisar algunhas aproximacións teóricas á relación entre identidade, memoria e literatura. Seguiremos pola descrición do contexto, marcado pola irrupción das mulleres, en que aparecen e se sitúan Sotelo e Carrodegua, para presentar logo estas dúas creadoras que consideramos centrais no sistema teatral galego actual, prestando especial atención á que denominamos “dimensión ibérica” das súas respectivas traxectorias, as cales amosan, como se verá, destacados paralelismos. Finalmente, achegarémonos a catro obras da súa autoría, *Nome: Bonita* e *A lúa vai encuberta* de Sotelo e *Voaxa e Carmín* e *Iribarne* de Carrodegua, vertebradas tematicamente polos conceptos de memoria e identidade, os cales estimamos omnipresentes na produción de ambas.

2. Literatura, identidade e memoria cultural: precisións teóricas de partida

Son moitos os traballos que se teñen ocupado de estudar a contribución da literatura á configuración das identidades nacionais e, no caso concreto galego, de analizar a construción dun imaxinario que lexitime a nación propia a través do discurso literario, narrativo ou dramático, por exemplo, tanto sobre o pasado recente como sobre aqueloutro máis remoto. Por súa vez, a evidente e teorizada relación entre memoria e identidade nos ámbitos individuais e colectivo –da primeira como elemento sustentador e configurador da segunda nun grupo social ou comunidade de memoria diferenciada– ten ocupado boa

¹ Este traballo enmárcase no proxecto de investigación *Subjetividades en crisis en la literatura española contemporánea* (CIGE/2023/74), subsidiado pola Consellería de Educación, Cultura, Universidades y Empleo da Generalitat Valenciana. A frase inserida no título está tirada, igual que a citación que abre o artigo, da dramaturxia d’*A lúa vai encuberta*, un dos textos de Vanesa Sotelo analizados no estudo.

parte das investigacións realizadas no marco dos *Memory Studies*. Tal como o formula Astrid Erll (2008, 6), se a relación entre memoria e identidade no nivel individual é un lugar común nas clásicas teorías de Halbwachs ou Assmann e que se remonta xa a John Locke, quen sostén que non existe unha identidade esencial, senón que, pola contra, as identidades teñen que ser construídas e reconstruídas mediante actos de memoria, nas últimas décadas o concepto de memoria cultural abriu o camiño para o estudo deses procesos a nivel colectivo.

Tanto Halbwachs –que estuda, por exemplo, a familia como *collectivité mémoire*–, como Assmann e Erll, falan de “comunidade de memoria” para se referiren ao colectivo que recorda, isto é, ao grupo social que negocia e configura unha determinada memoria colectiva nun momento concreto e contexto sociocultural específico. Porén, a diferenza de Halbwachs, para quen a identidade colectiva precede á memoria, determinando aquela o contido desta, e considerando, por tanto, que a identidade é estábel e coherente, na teoría assmaniana concíbese a identidade colectiva como a imaxe que un grupo constrúe de si mesmo e coa que se identifican os seus membros, isto é, unha construción social. Esta conciencia dun “nós” que é propia das formacións sociais e culturais aliméntase en grande medida do recordo conxunto, sendo a “concreción da identidade” un aspecto esencial da memoria colectiva (Assmann 1995, 130). Podemos dicir, por tanto, que os grupos configuran a súa propia memoria e, xunto con ela, constrúen unha identidade. E, ademais, cada individuo participa de varias identidades colectivas:

Os individuos possuem várias identidades, segundo os vários grupos, as comunidades, os sistemas de crença, os sistemas políticos, etc., a que pertencem, e igualmente diversas são as suas memórias comunicativa e cultural, em suma, as suas memórias colectivas (Assmann 2016, 122).

Erll, pola súa parte, acrecenta que a identidade colectiva se codifica de maneira consciente, como evidencia o concepto de “comunidades imaxinadas” de Benedict Anderson, pois todo membro ten unha imaxe mental da súa comunidade,² mais tamén de maneira inconsciente, “through discursive formations, mentalities, and patterns of thought and action” (Erll 2011, 111), por exemplo. O concepto de “comunidades imaxinadas” remite directamente para a cuestión da construción social dun grupo moi concreto, a nación, e, por conseguinte, para a relación entre memoria colectiva e identidade nacional. Embora na última década os estudos de memoria teñan tratado de se liberar do seu “nacionalismo metodolóxico” (De Cesari & Rigney), o certo é que a maioría das investigacións producidas neste campo se centraron na memoria como medio para fomentar a cohesión do grupo nacional, a partir das fontes teóricas de Halbwachs, Nora, Hobsbawm ou Jan e Aleida Assmann, nas que esa comunidade nacional ocupa un lugar central (Bull & Clarke, 1). Aliás, foron moitos os autores que, na liña do subliñado por Anderson, formularon teoricamente os conceptos de nación e nacionalismo a partir do seu carácter creado e situaron referencia ao pasado –quere dicir, a construción dunha memoria colectiva– como unha característica central da construción dunha identidade colectiva nacional.

En relación co anterior, Inal (114) incide no carácter construído e selectivo da memoria para anotar que un grupo colectivo non pode conmemorar todo o pasado, polo que se fai necesario seleccionar, isto é, por vía dunha negociación a nivel social –na esfera pública– unha comunidade de memoria, como pode ser a galega, chega a escoller certas

² Anderson entende a nación como unha comunidade cultural e política imaxinada como inherentemente soberana e limitada e, nas súas propias palabras, os membros dunha nación “no conocerán nunca a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni siquiera oírán hablar de ellos, sin embargo en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (Anderson, 23).

versións do pasado que son asumidas pola maioría dos seus membros. A memoria cultural ou colectiva, tal como aquí a entendemos a partir da súa definición no marco dos estudos culturais, considera precisamente o recordo como un proceso de comunicación social e non como un produto da memoria dun suxeito colectivo, isto é, como unha forma de acción mediada, un proceso de comunicación a través de distintos medios sociais –entre os que se atopan as novelas, o teatro ou as producións audiovisuais–, que se configura a través dunha negociación entre interpretacións do pasado que ten lugar a través do diálogo público nun contexto sociocultural específico (Lauge Hansen & Cruz Suárez, 30-31).

A partir destas e outras reflexións teóricas, podemos considerar, en suma, que os procesos de rememoración da guerra civil e a ditadura franquista que se están a producir desde hai máis de dúas décadas en Galiza están intimamente relacionados coa elaboración e negociación dunha identidade cultural galega, que precisa duns recordos compartidos para se constituír. As memorias sempre traen consigo mecanismos activadores da identidade –tanto no nivel individual como no colectivo– e, no caso galego, foron moitos os autores que relacionaron o coñecemento do pasado traumático colectivo, da represión causada polo franquismo a partir do golpe de Estado do 36, coa autoafirmación identitaria (Velasco Souto 2012, 62). A relación existente entre a denominada “recuperación da memoria histórica” que ten lugar no conxunto do Estado español desde o ano 2000 e a formación de identidades colectivas para o presente e para o futuro semella, por tanto, evidente, como apuntou Moreno-Nuño (377). Segundo a especialista, se desde a fin da ditadura de Franco o discurso cultural e o político estiveran dominados pola reflexión sobre as complexas relacións existentes entre o tratamento do pasado e as novas identidades sociais e culturais, a día de hoxe a problemática das identidades culturais en España continúa a estar determinada por tres procesos que cómpre ter en conta á hora de analizar a función da literatura e o teatro da memoria:

La recuperación de las raíces sociales y culturales instrumentalizadas o silenciadas por la dictadura, la multiplicación e hibridación de identidades por los distintos nacionalismos y regionalismos y las tencencias hacia la europeización y globalización del país (Moreno-Nuño, 378).

Tampouco debemos obviar que o importante papel desenvolvido pola literatura na construción das identidades colectivas, lonxe de ser un tema novidoso, ten sido obxecto de atención recorrente –e, no caso galego, omnipresente–³ desde Lotman, para quen o texto artístico ten unha función construtora da identidade individual ou grupal (Izquierdo, 105) até o propio Anderson, quen incide na contribución de medios textuais como as novelas ou a prensa na formación dunha comunidade nacional. Se ben a ficción histórica ten sido, sen dúbida, o xénero predilecto para a formulación dos principios identitarios nacionais e, en consecuencia, o que máis atención ten recibido e máis traballos ten suscitado, tamén o teatro se ten analizado desde tales presupostos, demostrando o seu potencial social. Entre outros moitos, Iolanda Ogando ten demostrado, a partir da dramaturxia galega, a capacidade do teatro histórico para transmitir mensaxes e valores, participar no debate político dunha comunidade e revisar, humanizar, reafirmar ou negar unha visión da historia.

Así mesmo, partindo da idea concreta de Galiza como nación en construción e tendo en conta os antecedentes da función de contributo á conformación dun imaxinario nacional e social propio asumida polo discurso literario galego desde a segunda metade do século XIX e, sobre todo, no primeiro terzo do século XX, Velasco (2008) abordou a relación entre literatura, identidade e memoria revisando as contribucións do corpus de

³ Sobre a literatura galega entendida como construción identitaria, véxase, por exemplo, Salinas.

novelas sobre o pasado traumático á construción dunha identidade nacional. En consecuencia, o autor afirma que a creación literaria galega está hoxe en condicións de desenvolver un papel central na difusión do coñecemento dun trágico período da historia, como foi o da guerra civil e a ditadura franquista –mediante a súa conversión en trama literaria–, ben como na propia fixación ou reforzamento de trazos identitarios vinculados á evocación das vivencias compartidas polos colectivos de vítimas do fascismo en Galiza:

é justamente diante do ermo cultural e moral da ditadura franquista –e, até certo punto, também dos primeiros anos desta democracia imperfeitamente restaurada– que cobram pleno sentido os elementos activadores da identidade que as diversas memórias trazem consigo, como bem sabem os mais conscientes de entre os nossos escritores. [...] Por isso é tam importante o labor transmissor, recriador e dignificador dessa memória por parte do sistema literário de umha nação em construção como a nossa, se é que esta quizer olhar com confiança para o porvir (Velasco 2008, 23).

Aínda que o presente artigo non se centre de maneira específica na construción da identidade nacional galega, a relación sintetizada nas liñas previas entre memoria, identidade e ficcionalización do pasado, e a recoñecida función identificatoria do recordo colectivo, fan evidentes que, en maior ou menor medida, os esforzos de construción da memoria cultural galega a través de discursos como o narrativo ou o dramático poden contribuír á configuración dunha identidade –propia, diferenciada e eventualmente enfrontada á española–, na medida en que esta e aquela sexan asumidas polos membros da comunidade de memoria. Con todo, embora a reconstrución dos pasados traumáticos recentes continúe a ser de importante relevancia á hora de construír as respectivas identidades nacionais, nos últimos anos os estudos de memoria veñen apostando polo abandono do “nacionalismo metodolóxico” que os caracterizara nas tres últimas décadas. A comunicación globalizada, o poscolonialismo, o capitalismo transnacional, a migración a grande escala ou a integración rexional viñeron a demostrar “that national frames are no longer the self-evident ones they used to be in daily life and identity formation” (De Cesari & Rigney, 2). Como veremos, as propostas memorialísticas de autoras como Sotelo e Carrodegua van afondar, a través da elaboración dramática de episodios da ditadura franquista, na procura e reivindicación de identidades múltiples, híbridas e diversas, que transcenden a propiamente nacional galega.

3. O contexto teatral galego do século XXI: a irrupción das mulleres

Antes de entrarmos a comentar a traxectoria de Vanesa Sotelo e Esther Carrodegua, parécenos importante incidir brevemente nalgúñas coordenadas sistémicas que expliquen, na medida do posíbel, o contexto e circunstancias en que ambas as dúas emerxen como creadoras teatrais. Nun traballo previo (Rivadulla Costa 2024b), falamos da irrupción das mulleres nos diferentes ámbitos do sistema teatral galego como un dos fenómenos que explicarían a emerxencia dunha dramaturxia da memoria feminina e feminista en Galiza ao longo dos últimos anos, desde o punto de vista tanto das axentes responsábeis da creación textual e escénica canto dos asuntos abordados, das personaxes representadas e dos discursos proxectados nos palcos.

Retomando algunhas das ideas que alí presentabamos, Andrea Álvarez Pino (5-6) indicaba no ano 2011 que a situación de infrarrepresentación sufrida polas mulleres no sector teatral en Galiza comezaría a mudar grazas á aparición dunha xeración renovadora, á que a especialista denomina “promoción do 2000”, conformada por creadoras como Marta Pazos, Clara Gayo ou a propia Vanesa Sotelo, nadas na década de setenta e que comezan a producir na primeira década do novo milenio. Caracterízanse, de maneira

xeral, por contar cunha sólida formación interdisciplinaria, por crear en Galiza e por ter un perfil multidisciplinario que permite, en ocasións, “a presenza simultánea dalgunhas delas na escrita, na dirección e mais na actuación dun mesmo espectáculo” (Álvarez Pino, 10), tendencia que dá conta do seu alto grao formativo e da capacidade creativa de quen ten levado adiante, segundo Álvarez, algunhas das iniciativas escénicas máis interesantes e innovadoras dos últimos anos:

Destacan tanto na creación como na interpretación, a miúdo en procesos de creación colectiva e interdisciplinaria, e son co-responsábeis do pulso pola renovación de linguaxes ao que vén enfrontándose a nosa escena, unha estrutura a miúdo tildada de endogámica (Álvarez Pino, 7).

Cristina Domínguez Dapena (39) non só coincide no diagnóstico sobre a eclosión de mulleres que lideran proxectos artísticos e ocupan espazos do feito escénico ao longo da década de 2010, senón que afirma que son maioritariamente elas, neste momento, as que “están a arriscar e a anovar sen medo [...], poñendo á muller no centro da creación”. Nese mesmo sentido, Carlos Biscainho-Fernandes (327) compón unha fotografía do teatro galego nos primeiros anos do século XXI en que destaca “particularmente, a irrupción da muller e das lecturas desde o feminino”. O especialista pon o foco, en concreto, no acceso das mulleres ao exercicio da dirección escénica –con nomes destacados como os de Ana Vallés ou Ánxeles Cuña Bóveda–, á presidencia de entidades profesionais e institucionais como a Asociación de Actores e Actrices de Galicia (AAAG) –Mabel Rivera ou Neves Rodríguez– e o Centro Dramático Galego –Cristina Domínguez ou Fefa Noia– e, principalmente, na responsabilidade que estas asumen nunha renovación dramaturxica que a comezos do novo milenio revoluciona os repertorios tanto desde a escrita como desde a práctica escénica.

Entre os trazos que caracterizan esa revolución da dramaturxia galega de autoría feminina, os cales están presentes e maior ou menor medida nas obras de Sotelo e Carrodegas que máis adiante comentaremos, ocupa unha posición protagónica, en primeiro lugar, a incorporación de elementos posdramáticos e o consecuente afastamento do modelo tradicional aristotélico do drama canónico, que non impide a pervivencia do soporte literario como elemento central nin dunha teatralidade centrada na reprodución, se ben hai lugar tamén para “algunhas tentativas de performatividade, por outras palabras, de produción de realidade” (Biscainho-Fernandes, 337). E, en segundo lugar, o que Biscainho (337) denomina a “quebra do discurso patriarcal”, que se materializa na creación de “propostas abertamente feministas” que ultrapasan a tradicional división masculino-feminino ao tempo que denuncian “o papel da muller desde dentro do discurso patriarcal establecido”, tamén no que se refire, como veremos, ao relato histórico e ao imaxinario memorialístico construído sobre o pasado incómodo do século XX.

Unha vez exposto o contexto en que se sitúan Sotelo e Carrodegas e xa a modo de presentación de ambas, é interesante recuperarmos, en relación coa renovación dos discursos dramáticos desde unha perspectiva feminista e co obxectivo de colocar a muller no centro da creación, a maneira en que unha e outra definen a súa propia escrita dramática nesta sorte de autopoéticas extraídas do sitio web Contexto Teatral (ct), as cales reflicten boa parte dos trazos e temas centrais das súas respectivas dramaturxias:

Incomunicación, silencio, mujer, memoria, violencia... Son algunos de los temas que he visitado en los últimos años. Mi herramienta de trabajo es la lengua en la que no escribo en este momento: o galego. He escrito de diferentes maneras: a varias manos, en soledad, desde la escena, para actrices concretas, para actores desconocidos, para mí... No hay formas mejores ni peores. Todas son grandes

desafíos. Escribir... ¿Como qué? Como una forma de salir a buscar y volver con las manos vacías. Escribir como una forma de reconciliación. Una forma de canalizar la violencia (Sotelo, ct).⁴

Supongo que escribo de mujeres. Principalmente. De mujeres de andar por casa. Heroínas cotidianas que cambian el mundo amansando empanadas. Escribo: libre. [...] El humor. Me gusta. Lo uso. Le doy la vuelta a la tortilla y se quema quedándose cruda. Pero como todas, me busco. Y a veces no me encuentro. Supongo que escribo sobre mujeres fuertes, aunque son débiles, también. Supongo que escribo lo que necesito escribir. Y lo que me encargan. Y lo que me apetece. Y lo que toca. Escribo. Libre (Carrodegas, cit).⁵

4. Sotelo e Carrodegas: traxectorias e posicións no campo teatral galego

Vanesa Sotelo defínese –na biografía recollida na mencionada web Contexto teatral– como unha actriz que escribe e dirixe. Licenciouse en Xornalismo, cursou Dirección Escénica na Escola Superior de Arte Dramática de Galiza e comezou a traballar na compañía Teatro no Aramio, nada no ámbito da Universidade de Santiago de Compostela. En 2008, no marco do programa “dramaA3”, participa como dramaturga residente no Centro Dramático Galego coa creación da obra *Estigma* –publicada por Edicións Laiovento en 2009–, xunto con Rubén Ruibal e Jacobo Paz e, no ano seguinte, repite de novo como residente do CDG co proxecto *Corpo-puta-vaca-berro*, resultado dun laboratorio escénico en que, xunto con Gena Baamonde e Eva Freixeira, investiga novas formas de presenza escénica dun punto de vista do feminino na contemporaneidade (Candelas Colondrón & Molanes Rial, 149). Os primeiros recoñecementos en forma de destacados premios chegaríanlle na altura de 2010 e 2011, cando resulta gañadora do Premio do IV certame Diario Cultural –programa da Radio Galega– de Teatro Radiofónico por *Indoor* –editada en 2010 por Xerais–, do IV Premio Abrente da Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia por *Campo de Covardes* –publicada no selo Difusora de Letras, Artes e Ideas S.L. en 2012– e, fóra do sistema teatral galego, do XIII Premi de Teatre Josep Robrenyo convocado pola Associació de Investigació i Experimentació Teatral catalá pola obra *Memoria del incendio*, que sería editada orixinalmente en español por Artez.

Os títulos anteriores constitúen só algúns exemplos que dan mostra dunha prolífica produción dramática formada por máis dunha ducia de textos publicados, entre os que destacan tamén *Azotea* (2003), recollido no número 39 da *Revista Galega de Teatro*, *Timisoara* (2009), contido no volume colectivo *Novos Autores II* de Laiovento; *Kamouraska* (2010), incluído na antoloxía *Dramaturgas del siglo XXI* que ve a luz en Cátedra no ano 2014; *Nome: Bonita* (2014), editado polo INAEM, *O retrato da Sibila* (2015), publicado por Ediciones Antígona; *Os mares de Caronte* (2016), peza recollida en *Los mares de Caronte: Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones* da editora española Espiral; *Índigo* (2017), que –até onde puidemos saber– permanece aínda inédita; ou, finalmente, *Laica* (2018), publicado no número 218 da revista galega *Grial*.

No que se refire á actividade escénica de Sotelo, cómpre destacarmos especialmente o traballo que ten desenvolvido xunto a Marta Pérez, outra das creadoras máis salientábeis da escena galega da última década, na compañía Inversa Teatro, fundada en 2009 por esta última. Sotelo e Pérez teñen colaborado de maneira habitual exercendo diferentes papeis, correspondentes ás varias dimensións do fenómeno teatral, en diversos espectáculos como *Paper Dolls*, por exemplo, da autoría de Lola Pérez –que exerceu tamén como

⁴ <https://www.contextoteatral.es/vanesasotelo.html>

⁵ <https://www.contextoteatral.es/estherfcarrodegas.html>

directora— onde ambas as dúas actúan. É o caso tamén de *Kamouraska*, a mencionada peza de Sotelo que foi levada ás táboas dirixida por ela mesma e protagonizada por Pérez, entre outras actrices, ou o de *Expostas*, unha montaxe con Carlos Álvarez-Ossorio a cargo da dirección e dramaturxia sobre textos de autoras como Rosa Puga Davila, Teté García, Vanesa Sotelo ou Marta Pérez e onde tamén estas dúas últimas exerceron como intérpretes. Tras estas experiencias, Sotelo funda a plataforma artística Incendiaria, que integra xunto con Davide González, no marco da cal emprende en 2016 un laboratorio propio de creación e investigación que ten como resultado a peza *Contramateria*. A compañía estrea en 2018 *Eila*, un espectáculo musicado a partir de poemas de Rosalía de Castro, e en 2019 *Microspectivas dun marica millennial*, creado por Sotelo e González no marco das III Residencias Paraíso que cada ano convoca o colectivo RPM, encargándose a primeira a dirección e o segundo da interpretación, coa que obteñen o Premio María Casares ao mellor texto orixinal.

Sotelo foi tamén directora de grupo de teatro afeccionado do Instituto Centro Camões de Vigo e participou en 2014 na edición española do proxecto internacional “365 women a year” con *O retrato da Sibila*, un texto sobre a figura de Maruja Mallo. Da súa proxección exterior dan conta, así mesmo, os traballos presentados en festivais internacionais de Portugal, Brasil, Colombia ou México. En 2017, aliás, a súa obra *Índigo* é estreada no ciclo Ciclo “Las funciones por hacer” do madrileño Teatro Pavón Kamikaze. A respecto da súa escrita, Candelas Colondrón & Molanes Rial (150), que definen a Sotelo como unha das voces máis sobresaíntes do panorama teatral galego e español actual, colocan o foco no fragmentarismo e a xustaposición de escenas, a experimentación coa linguaxe ou a creación de imaxes e asociacións singulares por parte da autora, en textos que “constituyen propuestas de teatro político sobre relaciones de poder y formas de representación de la violencia, siempre desde una perspectiva feminista que explica toda su obra”.

Esther F. Carrodegas, por súa vez, é tamén dramaturga, actriz e directora teatral. Licenciada en Xornalismo, como Sotelo, Técnico Superior de Imaxe e Graduada en Dirección e Dramaturxia pola ESAD-G, os seus inicios profesionais están ligados ao campo audiovisual. Máis tarde formaríase en Espazo Aberto e na Escola Internacional da Comicidade, crearía a Compañía Teatro da Falúa e comezaría a dirixir —tarefa que desenvolve até o día de hoxe— o Grupo de Teatro Airiños de Rianxo, considerado o máis antigo en activo de Galiza. Participante no torneo estatal de Poetry Slam en Madrid, é organizadora, aliás, xunto con Santiago Cortegoso, do Torneo de Dramaturxia de Galicia, que se celebra no marco da Mostra Internacional de Teatro Cómico e Festivo de Cangas. Así mesmo, Carrodegas é fundadora, xunto con Xavier Castiñeira, da compañía profesional Butacazero, que ambos definen na súa páxina web como “unha plataforma creativa que propón un teatro que dialoga coa actualidade dende unha mirada crítica e irónica” e que ten levado aos palcos galegos e estatais numerosas pezas desde o ano 2015, tanto da autoría da propia dramaturga —*#camiños*, estreada en 2018, ou *Iribarne*, na que logo nos deteremos— como doutros autores como Ernesto Is, de quen encenan *Despois das ondas* (2019), ou o portugués Pedro Estorninho, do que representan a peza *Fracturas*.

Como autora dramática, Carrodegas conta igualmente cunha ampla produción, non só levada ao palco por ButacaZero, senón por outras moitas compañías como De Ste Xeito —que encenan *Running* en 2019 sob a súa propia dirección—, Octubre Producciones, o Centro Dramático Galego, o Centro Dramático Nacional ou o Teatro Español. Deixando a un lado a súa obra inédita, na relación de pezas teatrais publicadas, que suman tamén no seu caso máis dunha ducia, encóntranse *Fantasia nº1 en mi menor* (2011), publicada en *NÚA, revista de artes escénicas e performativas* e, en 2018, traducida para o castelán no volume *Déplacer, détourner, résister: la performativité artistique en jeu (Du théâtre*

et autres médias) da editorial Lansman; *Voaxa e Carmín* (2016), editada por Difusora de Letras Artes e Ideas e, en español, co título *Las dos en punto*, no selo Invasoras; *Na butaca (Fantasía nº 3 en Dor Maior)*, de 2017, publicada na editorial Galaxia; a peza *Loló e Mamá* (2018), incluída na antoloxía *Dramaturxia galega actual. Vol I*, que preparou Á Feira Edicións; *Malcriada* (2018), editado por Positivas; o texto *Fantasía nº 5 en Sol ou Non* (2019) que, xunto cunha peza da autoría de Roi Vidal, conforma o volume *Neorretranca e Posmorrriña* de edicións Positivas; *32m2* (2020), tamén no mesmo selo editorial; *República sideral* (2021), publicada pola editorial Baía; e, finalmente, *Supernormales* e *Iribarne* (2023), ambas as dúas publicadas polo Centro Dramático Nacional na serie Nueva Colección e esta última editada, aliás, en versión galega por edicións Positivas no mesmo ano.

O primeiro recoñecemento como dramaturga chégalle a Carrodegas coa concesión do Premio Abrente de Textos Teatrais do ano 2015 á peza *Voaxa e Carmín*, na que a seguir afondaremos. Máis adiante, en 2020, gañaría o XIV Premio Barriga Verde de textos para teatro de monicreques, modalidade adultos, pola obra *República sideral* e sería nomeada finalista dos Premios María Casares en tres ocasións como mellor autora, ben como candidata aos Premios Max das Artes Escénicas por *Supernormais*, obra producida polo CDN que foi moi ben recibida pola crítica e que contou cun éxito de público moi considerable tanto en Galiza como no resto do Estado, igual que sucedería posteriormente con *O único que verdadeiramente quixen toda a vida é ser delgada*, espectáculo en forma de monólogo que se atopa aínda actualmente en xira por España e no que a autora se responsabiliza tamén da interpretación, dirixida polo antedito Xavier Castiñeira.

En relación coa consideración crítica da proposta dramaturxica de Carrodegas e adiantando algúns dos trazos das obras que abordaremos no último apartado, Biscainho-Fernandes (332) considera que

a autora desenvolve en contextos xeralmente poéticos ou irónicos afastados do trauma e das formas máis tradicionais as consecuencias da represión franquista sobre as mulleres, os efectos da demencia sobre o individuo, os paradoxos en que se mexe a identidade galega e os roles materno-filiais.

5. Paralelismos, interseccións e analoxías ibéricas entre as dúas creadoras

Centrando máis un pouco o foco nos paralelismos existentes nas traxectorias destas dúas creadoras, gustaríanos destacar, primeiramente, que Sotelo e Carrodegas pertencen á mesma xeración e naceron en datas moi próximas –1979 e 1981, respectivamente–, se ben é certo que, como foi adiantado, a traxectoria no ámbito teatral da primeira comeza antes que a da segunda, cuxos inicios profesionais seguiron o camiño do audiovisual. Aliás, ambas as dúas recibiron unha formación moi similar: son licenciadas en Xornalismo e, o máis destacado do noso punto de vista, formadas na Escola Superior de Arte Dramático de Galicia, que comeza a andar no ano 2005 e cuxa creación supón un punto de inflexión no ámbito teatral galego, que respecta á emerxencia dunha nova xeración de profesionais do ámbito –cunha alta porcentaxe de mulleres– que se forman no propio país, o cal conta desde este momento cun sistema oficial de formación en disciplinas anteriormente pouco transitadas ou dominadas polo autodidactismo (Álvarez Pinto, 5-6). É significativo, ademais, o feito de que nos últimos anos tanto Sotelo como Carrodegas exercen como docentes no centro, localizado na cidade de Vigo.

Os seus perfis profesionais caracterízanse, como comentamos unhas liñas atrás, por ter un carácter marcadamente interdisciplinario. Trátase de axentes que, como moitas das compoñentes da súa xeración, teñen desenvolvido as múltiples facetas conformadoras do feito teatral: exercen como dramaturgas, dramaturxistas, directoras ou actrices e, en ocasións, todo dentro dun mesmo proxecto. É habitual, neste sentido, que actúen como

intérpretes en espectáculos da súa propia autoría, como pode ser o caso de *A lúa vai encuberta* de Sotelo ou *Iribarne* de Carrodegas, os títulos en que nos deteremos a seguir. Ambas fundaron, en colaboración con outras persoas, compañías propias, que lles permitiron en moitos casos levar ao palco as súas creacións acompañando os procesos de encenación, e estiveron ou están tamén vinculadas á *Erregueté*. *Revista Galega de Teatro*, a publicación de referencia na actualidade sobre as artes escénicas en Galiza, da que Vanesa Sotelo foi directora entre 2016 e 2020.

Como escritoras, as dúas recibiron numerosos premios polos seus textos, algúns dos cales foron mencionados no apartado previo, mais o recoñecemento público de ambas chega en boa medida da man dun galardón simbólico e central para a literatura dramática galega: o Premio Abrente para Textos Teatrais, convocado desde 2006 polo Concello de Ribadavia a través da Mostra Internacional de Teatro que se celebra anualmente nesta localidade ourensá e que, para alén da dotación económica, asegura a publicación da obra premiada. Sotelo en 2011 e Carrodegas en 2015 triunfan neste certame que rememora o Concurso de Textos Teatrais convocado pola Agrupación Cultural Abrente desde 1973 no marco das Mostras de Ribadavia, consideradas o fito fundacional do teatro galego contemporáneo e da súa profesionalización. A posibilidade de publicación que lles ofrece o certame non é tampouco un asunto menor, tendo en conta as actuais dificultades de edición e difusión dos textos dramáticos en Galiza, que levan ás autoras do século XXI a procurar canles de difusión dos traballos como as revistas ou os repositorios dixitais e páxinas web (Biscainho-Fernandes, 333-334). Tamén nisto coinciden en boa medida Sotelo e Carrodegas, parte de cuxa produción ve a luz grazas ás residencias artísticas en que son seleccionadas, á súa inclusión en volumes colectivos, ás revistas ou á aposta específica dalgún selo editorial como Positivas.

En relación co recoñecemento que supoñen os premios e a respecto da súa centralidade ou posición actual do punto de vista de canon, cómpre destacar que a obra de ambas ten sido obxecto de atención non só por parte da crítica teatral, senón tamén, en datas recentes, por parte da crítica académica, tanto dentro como fóra dos estudos galegos. Deixando a un lado as reflexións que nós mesmos lle temos dedicado a esta produción nalgúns traballos previos, nomeadamente á produción de Sotelo, cómpre mencionarmos aquí os artigos “El exilio interior y sus máscaras: *Voaxa e Carmín* de Esther F. Carrodegas” de Pilar Martínez-Quiroga (Universidade de Illinois), “«Para agarrarse a la tierra»: memoria e identidade en *Nome: Bonita* (2014), de Vanesa Sotelo” de Joel Hernández (Universidade Complutense de Madrid) ou “Violencia institucional y social como forma de marginación durante la dictadura franquista en *Voaxa e Carmín*, de Esther Carrodegas”, de Molanes Rial (Universidade de Santiago de Compostela), os cales dan conta igualmente da importancia que teñen adquirido os títulos mencionados no canon dramático galego das últimas dúas décadas.

Para alén do anterior, existen algunhas analoxías entre o traballo de Sotelo e o de Carrodegas que dan conta do que consideramos unha “dimensión ibérica” das súas respectivas figuras, no que respecta ao recoñecemento recibido fóra das fronteiras galegas e ás relacións establecidas con axentes e institucións doutros ámbitos culturais e sistemas teatrais do espazo peninsular.

En primeiro lugar, debemos comentar a súa participación en residencias creativas, laboratorios de escrita e outros espazos colectivos de creación, ben como o establecemento de proxectos de colaboración fóra de Galiza, no resto do Estado español e tamén en Portugal. O máis destacado, neste sentido, talvez sexa a participación de Sotelo no III Programa de Desarrollo de Dramaturgias Actuales do Instituto Nacional das Artes Escénicas e da Música (INAEM), entidade dependente do Ministerio de Cultura do Goberno de España, froito do cal xorde *Nome: Bonita*, ou, máis recentemente, no X

Laboratorio de Escritura Teatral da Fundación SGAE, xunto con outros seis dramaturgos e dramaturgas do ámbito estatal, no marco do cal a galega crea *Hostil*. Igualmente, Carrodegas foi seleccionada nas denominadas Residencias Dramáticas 2020-2021 do Centro Dramático Nacional, no ámbito das que escribe a mencionada peza *Supernormais*, coa que se inicia unha colaboración coa institución con sede en Madrid que se estende até o día de hoxe e que se materializou na coprodución de espectáculos ou na dirección do club de lectura teatral do CDN por parte da autora rianxeira. Ademais, durante o proceso de creación de *Iribarne*, realizou un intercambio coa compañía vasca Hika Teatroa, no marco do programa Cruces de Camiño Escena Norte –proxecto de intercambio cultural por medio das artes escénicas entre Galiza, Asturias, Cantabria, Euskadi e Navarra– e unha residencia de escritura na Sala Becket (Obrador Internacional de Dramatúrgia) de Barcelona en 2023.

No que se refire á presenza e proxección no ámbito portugués, Sotelo ten traballado de maneira habitual con dramaturgos, colectivos e institucións do sur do Miño. Como exemplos recentes, no ano 2021 participou no proxecto encabezado por Ricardo Correia *Pezas Breves sobre o Ascenso e Caída dunha Egoísta chamada Europa* xunto con outros dramaturgos do ámbito europeo e, co seu grupo Incendiaria, colaborou coa compañía portuguesa Teatro Art'Imagem levando ao palco conxuntamente o espectáculo *Especies Lázaro*, escrito por ela mesma e estreado na Quinta da Caverneira de Maia en xuño de 2021. Por súa vez, Carrodegas ten participado no Festival Pezas dun Teatro do Porvir, organizado pola Asociación de Escritoras e Escritores en Lingua Galega (AELG) co obxectivo de tender pontes e contactos entre a escena galega e a portuguesa, dando continuidade a outras iniciativas de intercambio teatral luso-galaico que se veñen dando desde os anos 90 do século pasado, como analizou Núñez Sabarís. A través de Butacazero, a dramaturga levou tamén a cabo o proxecto de investigación *Entre Palav·bras*, un “experimento escénico transnacional” que o grupo pon en marcha xunto coa compañía portuguesa TEatro Ensaio, dirixida por Pedro Estorninho, establecendo un “diálogo entre dúas plataformas de produción teatral unidas pola paixón polo teatro político pero separadas por unha fronteira tan imaxinaria como real, a que separa Galiza de Portugal”, tal e como o definen na súa páxina web.⁶

En segundo lugar, a respecto da súa proxección ibérica como autoras teatrais, do seu recoñecemento e posición fóra do campo galego, cómpre incidirmos na publicación en castelán de varios textos dramáticos de Carrodegas, algúns a través do propio selo editorial do CDN, e na inclusión de textos de Sotelo en antoloxías ou volumes colectivos tamén de ámbito estatal: o seu texto breve *Frontera* aparece nun monográfico da revista *Acotaciones* (vol. 28, 2012), que acolleu pezas de sete escritoras novas do teatro español do s. XXI como Lola Blasco, Diana Luque ou María Velasco, e a peza *Kamouraska* foi incluída –xunto con outras de Lola Blasco, Diana I. Luque ou Itziar Pascual– na antedita antoloxía *Dramaturgas del siglo XXI* que a editorial Cátedra publicou en 2014 nunha edición de Francisco Gutiérrez Carbajo. Igualmente, as súas obras *Nome: Bonita* e *Voaxa e Carmin*, que a seguir comentaremos, forman parte da *Antoloxía do Teatro Galego Contemporáneo* editada polo selo portugués Cena Lusófona no ano 2022 cunha selección de doce pezas galegas acompañadas da tradución para a lingua portuguesa, un feito que consideramos significativo polos dous textos escollidos mais tamén pola nómina de autores que conforman o volume: Xohana Torres, os dramaturgos canónicos da denominada Xeración Abrente –Manuel Lourenzo, Eloxio R. Ruibal e Roberto Vidal Bolaño–, nomes máis actuais como os de Raúl Dans ou Cándido Pazó xunto con Sotelo

⁶ <https://butacazero.com/espectaculos/entre-palavbras/>

e Carrodegua, representantes desa nova dramaturxia de autoría feminina que emerxe no panorama teatral galego do s. XXI.

A última das interseccións entre as creadoras estudadas sobre a que nos gustaría chamar a atención dá paso xa á derradeira parte deste artigo e refírese ao tratamento da memoria e a identidade como temas centrais que, do noso punto de vista, vertebran a obra de ambas.

6. Catro obras sobre a memoria e a identidade

Como foi adiantado no inicio do artigo, para tratarmos de explicar e exemplificar a abordaxe da memoria e a identidade na dramaturxia de Vanesa Sotelo e Esther Carrodegua, realizaremos un breve percurso cronolóxico, que por razóns de espazo será necesariamente máis descritivo do que analítico, por catro proxectos dos que unha ou a outra son autoras: *Nome: Bonita* (2014), *Voaxa e Carmín* (2016), *A lúa vai encuberta* (2020) e *Iribarne* (2023).

6.1. *Nome: Bonita*

Nome: Bonita foi escrita por Vanesa Sotelo no marco do mencionado III Programa de Desenvolvemento de Dramaturgias Actuais do INAEM, o que posibilitaría a publicación da peza no ano 2014, en edición bilingüe galego-español. A pesar de non ser estreada até o momento, a obra tivo unha estimábel repercusión a nivel de crítica, resultando merecedora do Premio Mondoñedo 10 á mellor obra dramática galega da década (2008-2017) no ano 2018, un galardón significativo, non tanto pola súa fama como pola calidade das obras con que *Nome: Bonita* competiu –da autoría de Manuel Lourenzo, Avelina Pérez, a recente Premio Nacional de Literatura Dramática Paula Carballeira, da compañía Chévere, tamén Premio Nacional, ou da propia Esther Carrodegua, candidata con *Voaxa e carmín*– así como pola intención do galardón de premiar, en palabras do presidente do certame, “aquelas obras que, nun período de dez anos, quedan aí a considerar do que é a produción galega en distintas modalidades”, quere dicir, textos chamados “a ser de referencia na historia da literatura galega”, ben como polo feito non menor de seren distinguidos en anos anteriores Manuel Rivas e Chus Pato, pola mellor novela e o mellor poemario da década, respectivamente (Rivadulla Costa 2021, 194).

Na nota preliminar ao texto, a autora declara que este foi escrito coa vocación de establecer pontes entre a lusofonía e coa aspiración de que “as personaxes de orixe portuguesa e brasileira sexan ditas algún día na lingua na que deberían ter sido pensados” (Sotelo 2014, 14). Esta finalidade ibérica ou iberoamericana está directamente relacionada –así o tratamos de demostrar nun traballo previo (Rivadulla Costa 2024a)–⁷ co contido da peza, que constitúe un exercicio de recuperación da memoria histórica das guerrilleiras antifranquistas galegas. Sotelo establece un paralelismo entre estas e as cangaceiras brasileiras, nomeadamente coa figura de María Bonita, considerada como a primeira heroína do *cangaço* no Brasil dos anos 20 do pasado século, e engade aínda unha terceira xeración de mulleres que se sitúan na contemporaneidade do século XXI. Así, estruturada en tres partes de carácter fragmentario, a acción dramática, cuxa localización espacial pasa por Vigo e Ourense, en Galiza, por Lisboa e por diferentes espazos brasileiros, vai entrelazando os tres percursos xeracionais mencionados, botando man dunha estética posdramática e de diversas estratexias metateatrais.

O asunto central da obra é, do noso punto de vista, a procura da identidade –feminina, galega, lusófona, universal– a través da recuperación da memoria, unha identidade que as personaxes que se sitúan na localización temporal do presente, a galega Alma e a

⁷ Remitimos a este traballo para unha abordaxe en maior profundidade da peza e das reflexións que aquí se presentan, especialmente en relación coa configuración dunha memoria cultural “ibérica” desde o teatro galego.

brasileira Alba, procuran nas súas antepasadas, o cal se relaciona co obxectivo –feminista– de reconstruír unha xenealoxía de mulleres que poida dar visibilidade ás predecesoras que o relato histórico hexemónico ocultou e silenciou. O silencio e, nomeadamente, o esquecemento como parte indisociábel da propia memoria é un elemento recorrente que se materializa de diferente modo nas protagonistas e nas súas traumáticas vivencias. Esperanza, por exemplo, a guerrilleira galega á que chamaban “Bonita” na súa xuventude, exiliada no Brasil desde 1942 grazas á axuda da portuguesa Albina, tras ser fortemente represaliada polo franquismo, hoxe padece alzhéimer. A relación interxeracional establecida pola dramaturga e os xogos antroponímicos chegan a facer converxer as varias identidades femininas nunha colectiva, a das mulleres vítimas e sometidas ao longo da historia (Rivadulla Costa 2024a, 92), que agora teñen voz para se reivindicaren, como reflicte o seguinte monólogo que Sotelo pon en boca de Esperanza:

A min tamén me chamaron Bonita. Agora son Esperanza. Podo sentilo. Podo sentir o momento no que o coitelo abre a carne. O pescozo. A lingua. A vaxina. O clítoris. O peito. Cada peito. Cada pescozo. Cada lingua. Cada vaxina. Cada clítoris. Cada época.

[...] Decido non consentir. Non ser puta. Non consinto que me chamen puta. Puta dun roxo é algo que non consinto. Nin escrava. Nin obxecto. Non consinto. Non eramos bandoleiras. Eramos guerrilleiras porque amabamos a vida. Guerrilleiras. Amazonas. Conquistadoras. Tecedoras. Así eramos.

[...] Así inventamos o descoñecido e fixémonos silenciosas [...] O nodo territorio é inexplorado. (Sotelo 2014, 92)

6.2. *Voaxa e Carmín*

En liña cunha boa parte da dramaturxia galega da memoria no século XXI (Rivadulla Costa 2024b, 172), *Voaxa e Carmín* reivindica dúas personaxes femininas que forman parte da Historia a través da deconstrución do relato previo, asentado, que existe sobre elas e da consecuente creación dramática –e escénica– dun relato alternativo sobre a súa identidade, un relato do que elas son suxeitos discursivos. A peza de Carrodegas, galardoada, como foi dito, co premio Abrente e publicada en 2016, foi estreada nese mesmo ano pola compañía Butacazero, sob a dirección de Xavier Castiñeira, cun elenco formado por dúas actrices coñecidísimas e de extensa traxectoria na escena e no audiovisual galegos: Mabel Rivera e Belén Constenla, nos papeis das dúas protagonistas, Voaxa e Carmín, transposicións ficcionais das irmás Maruxa e Coralía Fandiño Ricart, máis coñecidas como “as dúas Mariás”. A autora pon o foco, por tanto, en dúas mulleres que xa forman parte do imaxinario colectivo en Galiza e en boa medida tamén da propia identidade compostelá, grazas ao atractivo e popularidade da estatua de César Lombra que representa as súas figuras situada desde os anos noventa no parque da Alameda de Santiago de Compostela. A partir dunha memoria preexistente que ten carácter superficial e anecdótico, xa que se reduce aos paseos que realizaban as irmás pola cidade, maquilladas e vestidas con roupas excéntricas, coqueteando e increpando aos estudantes universitarios durante os anos do franquismo, a obra “nace para lles dar voz estatuas silenciadas” –indica a descrición do espectáculo dispoñíbel na web–, para que sexan Voaxa e Carmín as que contan a súa propia historia de maneira poetizada, como anota Corrons:

Le traitement des personnages n’est ainsi pas naturaliste mais impressionniste, à travers un verbe poétique, marqué par une élégante métrique minimaliste et de rassurantes stratégies ludiques de répétitions, variations et associations linguistiques. Ainsi agencée, cette poésie dramatique transforme leur triste

quotidien en tableaux vivants pour lesquelles elles adoptent un masque protecteur (d'où les deux mots du titre galicien, «voaxa» et «carmín», signifiant «poudre» et «rouge [pour les lèvres]»).

A peza, repleta de elementos simbólicos, estrutúrase en tres cadros cuxa acción dramática se conforma polos eternos paseos das dúas irmás. O elemento principal constitúeno os diálogos entre as dúas personaxes, nos que predomina un ton humorístico e absurdo e a través dos que se reflicten as súas propias impresións, medos e sentimentos. Nesas conversas, tras a máscara da voaxa e do carmín, emerxen frecuentemente a tristeza e a lembranza dos seres queridos e da sublevación militar de 1936 e as súas consecuencias, un pasado que no entanto non se nomea, pois as referencias aos episodios de represión contra os seus irmáns anarquistas a mans dos franquistas e ao maltrato a que elas e o resto da familia foron sometidos aparecen sempre veladas en escena, se ben non deixan de ser omnipresentes. Neste sentido, o momento máis explícito e, nalgũa medida tamén, o máis lúcido é a lectura en voz alta da carta que lle escriben a Manuel, un dos irmáns falecidos, na parte final da obra.

Carrodegua reescribe, por tanto, o relato para acabar cos mitos superficiais que existen en torno a Maruxa e Coralia, de forma que o público e o lector ou lectora se vexan obrigados a reinterpretar a imaxe de tolas que ten de ambas. Memoria e reparación parecen constituír os obxectivos dunha proposta que trata de descubrir unha outra identidade das dúas Marías e na memoria e na reparación inciden tamén os paratextos que acompañan a edición da peza e incidiron as declaracións das actrices protagonistas na promoción do espectáculo, así como as consideracións de parte da crítica do momento. Sobre as personaxes, por exemplo, Roi Vidal anotaba nunha crítica do espectáculo que “as dúas son representacións das desgrazas que trouxo a guerra e a persecución a que foron sometidos os republicanos tras a vitoria dos nacionais”. Aínda que non deixen de ser un monumento memorialístico no espazo público suxeito a reapropiacións de locais e turistas visitantes, na escena convértense elas nas donas do seu discurso, a través do que se contan e explican, adquirindo a súa vida unha dimensión universal relacionada coa represión contra as mulleres, que fixo, por exemplo, que o exercicio escénico saíse fóra de Galiza, sendo producida a obra en versión castelá polo Teatro Español en 2021 co título *Las dos en punto*, nunha montaxe dirixida por Natalia Menéndez e protagonizada polas actrices Mona Martínez e Carmen Barrantes.

6.3. *A lúa vai encuberta*

A lúa vai encuberta foi a obra gañadora do II Certame Manuel María de Proxectos Teatrais, concurso destinado a compañías profesionais galegas que a Fundación Manuel María convoca de maneira bienal co obxectivo de premiar e levar ao palco a mellor proposta escénica dunha peza dramática do escritor lucense, un dos nomes máis destacados do teatro galego da segunda metade do século XX. O proxecto, presentado polas compañías Incendiaria e A Quinta do Cuadrante, está baseado na obra homónima *A lúa vai encuberta* e tivo a Vanesa Sotelo como autora da dramaturxia, a cal sería publicada nunha edición conxunta co texto orixinal (Sotelo 2022). Coa coprodución do Centro Dramático Galego, o espectáculo estreouse no ano 2021 baixo a dirección de Tito Asorey, cun elenco formado por Davide González e Melania Cruz, para alén dos propios Sotelo e Asorey, que exerceron tamén como intérpretes.

A peza orixinal de Manuel María, escrita nos anos 70 e publicada por vez primeira en 1992, ofrece unha revisión crítica –por momentos humorística– da historia recente de Galiza desde a presentación do Estatuto galego no Madrid da Segunda República, truncado pola sublevación militar de xullo do 36, até a contemporaneidade dos anos 70 en que o autor o concibe, a través de sucesivas escenas que retratan momentos chave dese

proceso histórico, pasando pola guerra civil, a resistencia armada antifranquista, a emerxencia dun novo nacionalismo nos anos sesenta, a represión violenta nos estertores da ditadura e a chegada da Transición á democracia. Partindo desta, o proxecto deseñado por Sotelo preséntase como “un espectáculo arredor da realidade galega e da loita incesante por conformar unha identidade propia, confrontándonos co noso pasado recente e as súas contradicións”, tal como recolle a presentación dispoñíbel na súa web,⁸ que fai fincapé na “recuperación e a reactivación da memoria para tomar conciencia crítica da realidade que nos atravesamos” como grande motor da obra.

Para levar a cabo esa reflexión, a dramaturxia de Sotelo parte do teatro documento e das chamadas prácticas do real, de maneira que os catro actores se presentan en escena cos seus nomes propios, lendo e comentando o que reflicte o texto escrito na década de 70, o cal conta cunha dimensión socio-política e de construción nacional moi explícita, e relacionándoo coas súas biografías persoais, para a seguir iren abordando as escenas de carácter histórico que conformaban aquela peza orixinal de María, as cales son representadas de maneira intercalada polo conxunto do elenco. O uso da metateatralidade permítelles aos intérpretes autorreflexionar sobre eses episodios, dialogar entre eles e dirixirse directamente ao espectador para interpelalo sobre o coñecemento que ten daqueles e, por extensión, da historia de Galiza, mais tamén sobre o que significa a recuperación desa memoria cultural no presente, na configuración da democracia máis alá do relato mítico da Transición e, nomeadamente, na conformación da identidade colectiva galega actual:

Vanessa – Quen programa a memoria de cada xeración?

Tal vez a memoria non se relacione tanto con lembrar como con descubrir.

Talvez o antónimo da palabra esquecemento non sexa memoria senón xustiza.

Algún día como hoxe alguén che preguntará:

Tito – Que ves?

Vanessa – E a miña resposta será: e agora que facemos con tanto silencio? E oxalá verdade nos teña arrasado. (Sotelo 2022, 119)

6.4. *Iribarne*

Finalmente, *Iribarne*, da autoría de Esther Carrodegua, ocúpase tamén de boa parte da historia galega e española do século XX a través da recreación satírica da traxectoria política dun dos seus protagonistas, Manuel Fraga Iribarne. Coproducido polo Centro Dramático Nacional, o espectáculo estreouse en outubro de 2023 no Teatro Valle-Inclán de Madrid, sob a dirección de Xavier Castiñeira, tras longo un proceso de investigación sobre a figura do político vilalbés que contou con entrevistas, encontros abertos ao público, residencias creativas da autora e colaboracións con outros grupos, como foi xa comentado. A obra continúa actualmente en xira e durante o ano 2024 percorreu boa parte das cidades e vilas de Galiza e do resto do Estado. En palabras da compañía:⁹

IRIBARNE é unha investigación escénica sobre unha desas figuras absolutamente imprescindibles do noso pasado recente. Un intento (bastante irreverente) por comprender como chegamos até aquí da man dun político que, nas súas propias palabras, dicía as verdades sen condón.

A pregunta de “como chegamos aquí?” que se formula nas escenas iniciais d’*A lúa vai encuberta* repítese, por tanto, aquí, co obxectivo de que a reconstrución do pasado e/ou a recuperación da memoria nos axuden a responder para poder explicar e comprender

⁸ <https://www.titoasorey.com/a-la-c3%BAA-vai-encuberta>

⁹ <https://butacazero.com/espectaculos/iribarne/>

quen somos hoxe. Aínda que na sinopse do espectáculo se acalara que “por máis que o poida parecer, isto NON é un biopic sobre Manuel Fraga”, o cero é que a peza, estruturada en tres actos, repasa cronoloxicamente a vida de Iribarne desde a súa infancia e mocidade até a súa morte, colocando o foco nas tres etapas centrais da súa traxectoria política e pública: como Ministro de Franco, como dirixente de Alianza Popular na Transición e a incipiente época democrática e, finalmente, como presidente do goberno galego durante máis de quince anos. A través dun elenco de tres actores –Jorge de Arcos, Anxo Outumuro e Xurxo Cortázar– e tres actrices –Monica García, Lidia Veiga e a propia Carrodegua–, que interpretan indistintamente o personaxe de Fraga, o cal en ocasións adquire incluso un carácter colectivo, o espectador asiste á recreación dunha serie de eventos chave da acción política do protagonista que conforman ao tempo a historia recente de España, sobre as que se ofrece unha visión extremadamente cómica e, como no caso anterior, tamén reflexiva.

De novo, isto conséguese mediante a estratexia pola cal os intérpretes entran e saen do personaxe desde a escena, dialogando co público e facéndoo partícipe do xogo teatral, mais tamén interpelándoo e convidándoo a cuestionar, a través do humor e da burla, a súa imaxe preexistente sobre o que fora presidente da Xunta. A recuperación da memoria, de feitos da ditadura e moi especialmente da etapa inicial da autonomía galega nos anos 80 en boa parte esquecidos, ponse en relación tamén neste caso coa Galiza do presente, coa sociedade que a habita e, igualmente, coa identidade cultural do pobo que a conforma.

7. A modo de conclusión

Somos conscientes de que o asunto proposto esixiría unha abordaxe máis profunda que a que aquí puidemos emprender, que constitúe máis ben unha primeira aproximación ao tratamento da memoria e a identidade neste corpus dramático. A modo de cabo ou, máis ben, de conclusións parciais e abertas, resta confirmar a evidencia de que a actividade dramática e escénica de Vanesa Sotelo e Esther Carrodegua, central no sistema teatral galego actual –marcado pola comentada irrupción das mulleres–, vai alén deste para erixírense ambas as dúas como dramaturgas e creadoras ibéricas, non só pola súa proxección e recoñecemento no resto do territorio peninsular ou a súa colaboración con grupos e entidades españolas, portuguesas, vascas e catalás, senón tamén polo contido das súas obras, que no caso de *Nome: Bonita*, por exemplo, mira máis cara a Portugal e a relación de Galiza coa lusofonía, na procura dunha posíbel identidade compartida, e no caso de *Iribarne* aborda a identidade cultural galega no marco da memoria histórica común ao conxunto do Estado español.

A breve revisión destas catro propostas coidamos que permitiu constatar a hipótese de que memoria e identidade, nas súas diversas manifestacións, constitúen os piares das dramaturxias de ambas as creadoras estudadas: unha identidade feminina e unha memoria feminista –as das esquecidas e as silenciadas–, ao encontro da que van *Nome: Bonita* e *Voaxa e Carmín*, fronte a unha identidade (colectiva, propia, nacional) galega que se configura a través da memoria do pasado incómodo de ditadura e represión, unha memoria cultural que en *A lúa vai encuberta* e *Iribarne* se reconstrúe cronoloxicamente, ora a través da historia recente de Galiza, ora mediante a biografía política de Fraga Iribarne.

Obras citadas

- Álvarez Pino, A. “Mulleres e discurso da nova escena galega.” *Álbum de mulleres. Especial Mulleres e teatro en Galicia*. Consello da Cultura Galega, 2011. [en liña]: http://culturagalega.gal/album/docs/doc_221_03.pdf
- Anderson, B. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Assmann, J. “Collective Memory and Cultural Identity.” *New German Critique* 65 (1995): 125-133.
- . “Memória comunicativa e memória cultural.” En F. Mota Alves, L. Afonso Soares & C. Vasconcelos Rodrigues. orgs. *Estudos da memória. Teoria e análise cultural*. Ribeirão: Edições Húmus, 2016. 117-128.
- Biscainho-Fernandes, C.-C. “A dramaturxia galega de autoría feminina no século XXI.” En V. Orazi coord. *Nation, Language and Literature: The Perspective of the Pluricultural Castilian-Catalan-Galician-Basque Context*. Monograph of *eHumanista/IVITRA* 15 (2019): 324-341.
- Bull, A. C. & D. Clarke. “Administrations of Memory and Modes of Remembering: Some Comments on the Special Issue.” *International Journal of Politics, Culture, and Society* 32 (2018): 245-250.
- Candelas Colondrón, M. Á. & M. Molanes Rial. “Dos voces de la dramaturgia gallega: Rubén Ruibal y Vanesa Sotelo.” *Cuadernos AISPI* 7 (2016): 139-154.
- Carrodegas, E. F. *Voaxa e Carmin*. Ourense: Difusora de Letras, Artes e Ideas, 2016.
- . *Iribarne*. Santiago de Compostela: Edicións Positivas, 2024.
- Corrons, F. “La création scénique galicienne du XXIe siècle face à l’histoire et à la mémoire.” *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* SPÉCIAL 4 (2024). [en liña]: <http://journals.openedition.org/ccec/18207>
- De Cesari, C. & A. Rigney. “Introduction.” En C. de Cesari & A. Rigney eds. *Transnational Memory: Circulation, Articulation, Scales*. Berlin: Walter de Gruyter, 2014. 1-25.
- Domínguez Dapena, C. “O teatro galego proxectándose cara ao século XXI: os desafíos da poscrise.” En C.-C. Biscainho-Fernandes *et al.* eds. *Deseñando horizontes. Situación actual, orixe e planificación do futuro do teatro galego*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega/Academia Galega de Teatro, 2022. 23-45.
- Erl, A. “Cultural Memory Studies. An Introduction.” En A. Erl & A. Nünning eds. *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2008. 1-18.
- . *Memory in Culture*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2011.
- Halbwachs, M. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004 [1a ed. 1968].
- Hernández Martín, J. “«Para agarrarse a la tierra»: memoria e identidade en *Nome: Bonita* (2014), de Vanesa Sotelo.” *Revista de Filología* 44 (2022): 163-175.
- Inal, B. “Literatura como medio de construcción de memorias e identidades colectivas.” *Cuadernos de Aleph* 3 (2011): 108-127.
- Izquierdo, J. M. “Memoria y literatura en la narrativa contemporánea española.” *Anales* 3-4 (2001): 101-128.
- Lauge Hansen, H. & J. C. Cruz Suárez. “Literatura y memoria cultural en España (2000-2010).” En H. Lauge Hansen & J. C. Cruz Suárez eds. *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*. Berna: Peter Lang, 2012. 21-41.
- Martínez-Quiroga, P. “El exilio interior y sus máscaras: *Voaxa e Carmin* de Esther F. Carrodegas.” *Romance Quarterly* 66/1 (2019): 43-57.

- Molanes Rial, M. “Violencia institucional y social como forma de marginación durante la dictadura franquista en Voaxa e Carmín, de Esther Carrodegua.” En J. N. Romera Castillo ed. *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XX*. Madrid: Verbum, 2017. 401-410.
- Moreno-Nuño, C. *Las huellas de la guerra civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2006.
- Núñez Sabarís, X. “Converxencias actuais entre o teatro galego e o portugués: construíndo un teatro do aquí.” *1616: Anuario de Literatura Comparada* 4 (2014): 77-106.
- Rivadulla Costa, D. “Memoria histórica y narrativa gallega. Factores, dimensiones, agentes y debates de un boom supraliterario en el contexto estatal.” En V. Orazi coord. *Historical Memory and Postmemory in the Pluricultural Peninsular Hispanic Context*. Monograph of *eHumanista/IVITRA* 19 (2021): 190-207.
- . “Na procura dunha memoria cultural ibérica: as propostas dramáticas ‘galego-portuguesas’ de Roberto Vidal Bolaño e Vanesa Sotelo.” En M. Gant, E. Siân & S. Rocha eds. *Peninsular Identities, Transatlantic Crossings and Iberian Networks*. Reino Unido: Cambridge Scholars Publishing, 2024a. 81-99.
- . “Las periféricas ocupan la escena: memorias femeninas y feministas en la dramaturgia gallega contemporánea.” En L. Bautista Boned & M. Sánchez eds. *Memoria cultural y memorias periféricas de la Guerra Civil española y el franquismo. Estudios sobre novela, memoria femenina, memoria LGTBIQ+ y memoria multimedia*. Berlín: Peter Lang, 2024b. 159-178.
- Salinas, F. “A literatura galega e os contornos da identidade.” En F. Salinas & M. do Amparo Tavares eds. *Estudos Galego-Brasileiros 2*. A Coruña: Servizo de Publicacións Universidade da Coruña, 2006. 351-364.
- Sotelo, V. *Nome: Bonita*. Madrid: INAEM, 2014.
- . *A lúa vai encuberta, de Manuel maría. Dramaturxia do espectáculo*. Outeiro de Rei: Casa-Museo Manuel María, 2022.
- Velasco Souto, C. “Memória histórica, identidade nacional e discurso literário na Galiza.” En *IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, 2008. [em liña]: http://illa.udc.es/novelahistoricagalega/estudos/ail2008_carlos.pdf
- . “A memória coletiva como elemento sustentador da identidade. Repressom franquista e restauraçom da memória democrática na Galiza.” En P. Godinho coord. *Usos da memória e práticas do património*. Lisboa: Edições Colibri/Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, 2012. 61-81.
- Vidal, R. “Segundo anfiteatro: Esther F. Carrodegua, *Voaxa e Carmín*.” *Revista Galega de Teatro* 21/07/2016. [en liña]: <https://butacazero.com/segundo-anfiteatro-esther-f-carrodegua-voaxa-e-carmin/>