

EL PENSAMIENTO COMPLEJO EN LAS PRODUCCIONES ESCÉNICAS DE "MALA VOADORA": DIÁLOGO ENTRE LAS ARTES

AMAYA GONZÁLEZ REYES
Universidade de Vigo

Title: The complex Thought in scenic Productions of *mala voadora*: Dialogue between arts

Abstract: In this article we analyse some of the works of the Portuguese theatre company *mala voadora*. We focus on the relation that is established between these works and other artistic disciplines: plastic arts, architecture and theatre. The combination of these disciplines gives rise to a dialog that enriches and densifies its scenic creations. *Mala voadora*'s plays are the result of the construction/creation of complex structures in which the interaction of different languages - textual, plastic, visual, gestural, or sonorous - plays a fundamental role.

Key words: Portuguese contemporary theatre. *mala voadora*. Interartistic relations.

Tentámos inventar um *modo de fazer* para cada novo espetáculo, contrariando a fixação de um qualquer método ou de uma qualquer linguagem – um exercício de permanente deslocação da especificidade técnica do teatro, ao serviço da especificidade de cada espetáculo.

mala voadora, Reflexões 2011 -2012

A medida que asistimos a la puesta en escena de las obras de la compañía teatral *mala voadora*¹ constatamos la presencia de alusiones o referencias explícitas a las artes plásticas, a la arquitectura, a la filosofía, a la historia y a la reflexión sobre el propio teatro, hecho que invita a realizar un acercamiento a la complejidad del pensamiento alcanzado en sus piezas. Esta complejidad se deriva de la confluencia de diferentes disciplinas y de su capacidad para articularlas de manera coherente, configurando de este modo el espectáculo que el espectador recibe. Las obras de *mala voadora* son el resultado de la construcción de estructuras complejas en las que es fundamental la interacción del lenguaje textual, el lenguaje plástico y visual, el gestual, el sonoro, etc.

¹Los miembros de la compañía utilizan para autonombrarse la letra minúscula que nosotros respetaremos aquí, no obstante y para destacar el nombre de la compañía sobre la que trabajamos utilizaremos para la escritura de su nombre la cursiva.

Por consiguiente, nuestro objetivo en este artículo es analizar, al menos de manera panorámica, las influencias visibles en cada uno de los espectáculos de esta compañía, atendiendo a la diversidad de intereses y de problemáticas abarcadas en cada uno de ellos.

En primer lugar, focalizaremos nuestra atención en las artes plásticas, pues no hay más que atender a las escenografías de las obras para comprobar la destacada posición que en ellas ocupan y, más concretamente, el relevante papel del arte conceptual² de los años 60; así, por ejemplo, es completamente inevitable referirse al arte conceptual en obras como *Paraiso I* (2013) o *Zoo Story* (2005), en las que de forma directa se alude a piezas reconocidas de artistas como Joseph Kosuth³ o Mel Bochner,⁴ respectivamente. Referencias siempre presentes en las obras de *mala voadora*. Pensemos por ejemplo en el comienzo de *Os Justos* (2003), en el que vemos proyectada la diapositiva con la definición de la palabra ‘Atentar’ fotografiada del diccionario, que nos recuerda de nuevo a J. Kosuth con su trabajo *Art as a idea* (1967). Este es el caso también de la pieza *Protocolo* (2014) donde el espejo y los focos establecen relaciones obvias con las *Mirror paintings* (1962-1966), de Michelangelo Pistoletto.⁵

²En un sentido historiográfico el ‘Arte conceptual’ es un movimiento que aparece a finales de los años sesenta y setenta con manifestaciones muy diversas y fronteras no del todo definidas. La idea principal que subyace en todas ellas es que la “verdadera” obra de arte no es el objeto físico producido por el artista sino que consiste en “conceptos” e “ideas”. (Con un fuerte componente heredado de los “ready made” de Marcel Duchamp). Véase, Adolfo Vasquez Rocca, “Arte conceptual y postconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus”.

³Artista estadounidense nacido en 1945 considerado uno de los mayores exponentes del Arte Conceptual.

⁴Artista estadounidense nacido en 1940, cuya obra es representativa del Arte Conceptual.

⁵Teórico y artista italiano nacido en 1933, considerado como uno de los artistas más representativos del Arte Povera (‘arte pobre’). Bajo esta denominación se agrupan una serie de manifestaciones artísticas diversas, surgidas a finales de la década de los sesenta en Italia, pero que tienen en común la utilización de materiales pobres



Fig. 1 Detalle de proyección en *Os Justos* (2004). Fotografía de José Carlos Duarte para *mala voadora*.

Sin embargo, el interés de *mala voadora* por las artes plásticas y visuales va más allá del arte conceptual, conduciéndonos a obras casi contemporáneas. Este interés está latente también en casi todas sus producciones en mayor o menor medida y, lo que es mucho más interesante, remite a ámbitos culturales muy diversos: arte asiático, norteamericano, europeo, etc. . . ; un claro ejemplo de ello es el caso de *Chinoiserie* (2007), donde la presencia de la cultura oriental y la occidental conviven y dialogan a través de objetos de la más variada procedencia esbozando puentes de significación y sentido entre ellas.

Pero del mismo modo que sus obras dialogan con otras culturas, descubriremos también en ellas las huellas del arte de épocas pasadas, destacando sobre todo su querencia por el barroco, tal y como queda de manifiesto en la obra *Desempacotando mi biblioteca* (2006), cuyo final, gracias a la intermediación de una imagen de vídeo, parece extraído de una naturaleza muerta del mismísimo Caravaggio.⁶

Este atractivo por las artes plásticas que observamos en sus piezas se revela también, al margen de sus producciones escénicas, en la realización de carteles y programas donde colaboran con artistas plásticos y visuales.

⁶Pintor italiano (1571-1610) considerado uno de los mayores exponentes de la pintura barroca

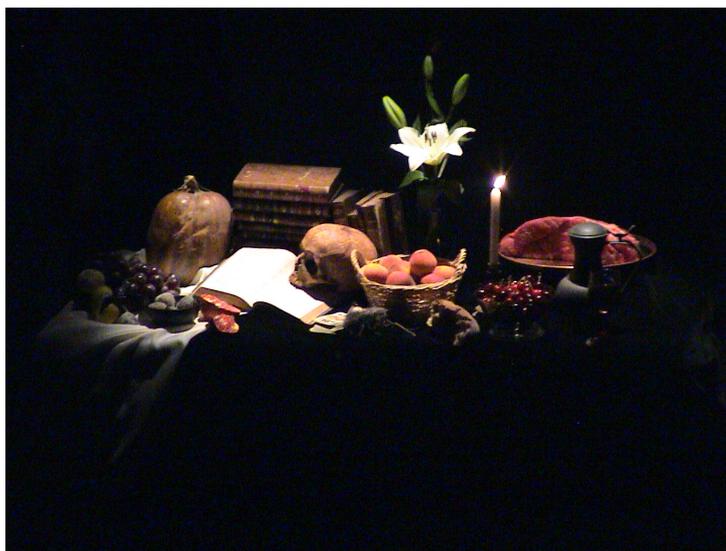


Fig. 2 Imagen de vídeo en el final de *Desempacotando a minha biblioteca* (2007). Fotografía de Antonio Gonçalves para *mala voadora*..

Un ejemplo de ello es la utilización de las imágenes de las esculturas de Isaque Pinheiro;⁷ tal es el caso de *Contacto 1* (2004) en el cartel de *Hard I + II* (2006), de *Planeta Piercing#2* (2006) en *Overdrama* (2012), o en *Hamlet* (2013) donde una fotografía de la pieza *Bagagem de mão* (2009) —consistente en la reproducción de una pistola facturada en un aeropuerto— era reproducida en cartón y repartida como folleto de mano; o en el caso de *Protocolo* (2014), donde la pieza *Colarinho Branco* (2008), —reproducción en escayola de una camisa doblada de la que sobresale el cuello— era la imagen divulgativa del espectáculo. Del mismo modo que en el caso de Isaque Pinheiro, utilizan fotografías de Amaya González Reyes⁸ para imagen de cartel en *Memorabilia* (2011), *Dead End* (2012) o, recientemente, en la utilización de

⁷Artista portugués nacido en 1972 cuya obra se puede ver en la actualidad en ferias y exposiciones de arte contemporáneo.

⁸Artista española nacida en 1979 cuya obra se muestra en la actualidad en exposiciones de arte contemporáneo.

Idea Brillante (2009) para el cartel de *O melhor e o mais rápido...* (2014), una colaboración de *mala voadora* con la *Companhía Maiorg*.



Fig. 3 Hoja de sala de *Hamlet* (2013) en el teatro São Luiz, Lisboa. Fotografía de José Capela para *mala voadora*.

La influencia del arte es múltiple y se despliega en casi todas las variantes posibles. Si centramos ahora nuestra atención en la arquitectura observamos que una de las diferencias notables que existen, respecto a las artes plásticas, es que si antes hablábamos de nombres propios, ahora no encontramos referencias directas, sino más bien soslayadas huellas de la presencia arquitectónica en el modo de construir el espacio escénico que abarcan desde la preocupación por el uso del propio espacio escénico, el espacio de la representación, hasta las construcciones en miniatura realizadas para su utilización en las escenografías; quizá este hecho venga derivado de la formación del escenógrafo de la compañía, José Capela:⁹

Mesmo quando é de cenografia que se trata, não me sinto muito “arquitecto” na *mala voadora*. Serei-o na medida em que não me dispo de um conjunto de referências e afinidades que, com certeza, são em parte condicionadas pela minha formação e pela minha experiência do mundo enquanto tal. Mas não tendo a definir paralelismos entre cenografia e “edificação”. Confesso não ter grande apreço pelas obras de cenógrafos-arquitectos precisamente por parecerem, tantas vezes, o resultado de processos de transposição para a cena de recursos instrumentais — e até formais — característicos do “projecto de arquitectura”. Prefiro cenários que se instalam no espaço, àqueles que configuram de modo totalitário o espaço da cena. E prefiro com certeza uma

⁹Uno de los integrantes de *mala voadora*, doctor en arquitectura, y actualmente profesor en la Escola de Arquitectura de Guimaraes, Universidade de Minho.

certa imediatez à sofisticação do desenho ou do detalhe construtivo. (José Capela)¹⁰

Sin embargo, tras la visualización del conjunto del trabajo llevado a cabo por José Capela descubrimos que, a pesar de las palabras anteriormente citadas, su formación arquitectónica se revela en su trabajo escenográfico, pues juega con el espacio variando inteligentemente el uso de los recursos con los que construye las escenografías: la conceptualización del espacio del escenario prestando especial atención a la visualización del mismo por el espectador, la utilización de grandes fotografías de espacios arquitectónicos, el empleo de planos que simulan ejes de dibujo en dos y tres dimensiones, imágenes que se proyectan formando habitáculos, habitaciones dentro del escenario o incluso *lofts* completamente habitables; pero también diminutas maquetas que se elaboran o se montan sobre la escena. Recursos, todos ellos, que entablan relaciones directas con la arquitectura.

Hasta el momento, sólo hemos hablado de escenografías, de arte y arquitectura, pero no deberíamos obviar la importancia de los temas escogidos para sus obras y el recurrente uso de objetos y experiencias extraídos de la vida cotidiana para su construcción. Además del espectáculo realizado a partir del texto dramático tradicional, utilizado en sus primeras obras, encontramos piezas en las que el texto se construye a partir de elementos propios de la cotidianidad, pertenecientes al día a día, como las imágenes de una colección de sellos en el caso de *Philatelié* (2005), los *bibelots* en *Chinoiserie* (2009), los titulares de noticias del periódico en *Memorabilia* (2011), las leyendas de tradición oral en *Dead End* (2012), o las historias verdaderas sobre la construcción de lo falso extraídas de todo el mundo para el texto de la obra *What I Heard about the World* (2010), entre muchos otros ejemplos que podríamos citar.

¹⁰Texto “5-11. Margens_interaccão. (21/11/2005)”, documentación cedida por José Capela para la investigación que está desarrollando la autora del artículo.

Pese a que a día de hoy no podemos hablar de una definición cerrada y concreta, ni de una única trayectoria temática de la compañía, sí es posible trazar líneas de intereses que convergen en preocupaciones filosóficas y que, tratadas con cierta carga de humor e ironía, más allá de lo existencial rondan la idea de absurdo. Así pues los temas en torno a los que podríamos reducir los focos de interés de los treinta espectáculos serían: el ideal, la identidad, la construcción personal y el teatro, fundamentalmente.

Por otra parte, si nos detenemos en cada una de sus obras, podremos comprobar la frecuente utilización en sus tramas de personajes históricos perfectamente identificables por el espectador; tal sería el caso de Luis XIV, Haile Selassie, Mussolini o Gandhi, entre muchos otros, lo que pone al descubierto su inquietud por la historia.

Os temas dos espectáculos têm-se encontrado invariavelmente relacionados com o quotidiano, entre as suas dimensões mais políticas e as mais afectivas. Não fazemos grande distinção entre a natureza ontológica dos “temas” que temos vindo a tratar e a missão auto-reflexiva que nos parece essencial para o teatro. Em vez de definir “teatro”, interessa-nos confrontá-lo com as contingências da produção cultural genérica que contextualizam e condicionam a sua prática e a sua leitura. O contexto do teatro é o mesmo do quotidiano. Julgamos, como Brecht, que a arte deve confrontar-se com a banalidade do seu tempo. (Candidatura 2011- 2012)¹¹

En el trabajo de la compañía *mala voadora* se evidencia el contacto y la influencia de otras disciplinas, aunque no es menor su preocupación por lo teatral y lo metateatral, patente en la mayoría de sus obras. De la misma manera que palabras como metateatralidad, retórica, espectáculos, técnica, figurín... son algunas de las etiquetas que vemos en su blog y que funcionan a su vez como indicios de preocupaciones presentes en los espectáculos, en las producciones teatrales de esta compañía suelen darse diversas y continuas reflexiones sobre el teatro, bien sea utilizando el texto, los personajes o el

¹¹Texto extraído de la candidatura de la compañía al Programa Bienal 2011 / 2012 de Apoio ás Artes da Direção Geral das Artes em Portugal, facilitado por la propia compañía a la autora de este artículo.

espacio. Prueba de ello son las obras estrenadas durante el bienio 2011/2012 cuyo eje temático es el teatro, entendido este en el sentido más tradicional del término, como podemos comprobar en las siguientes reflexiones de los integrantes de la compañía:

Este tipo de deslocações, que visou a *fuga ao cânone*, tornou-se um *cânone* no âmbito do trabalho da companhia. A adoção de materiais e recursos comunicativos exteriores ao teatro deixou de ser libertadora.

Não sabemos exactamente para onde vamos mas, neste momento, tentamos usar “aquilo que é do teatro” com a mesma liberdade com que, antes, o substituímos por “aquilo que não é do teatro”. Tem-nos interessado a possibilidade de “contar histórias” para, com isso, tratar da História: o seu anunciado fim, o seu anunciado reinício, a ciclicidade, o falso *novvo*, as revoluções, a vertigem das crises, o desejo de reinventar o mundo, de ficar na História, a heroicidade, os monstros, o *tempo* – um dos núcleos temáticos mais clássicos do teatro.

Continua a interessar-nos aferir o teatro como retórica. Como possibilidade e como retórica. E parece-nos cada vez mais fundamental a delicadeza de escolher entre fazer e não fazer, entre avançar ou entrar em suspensão – o momento em que a resistência é máxima. (Reflexões 2011-2012 *mala voadora*)

También aquí carecemos de un patrón de trabajo, pues en cada una de las obras el juego cambia y se modifica, del mismo modo que varía su relevancia en una u otra; así, en unos casos lo teatral es algo anecdótico mientras que en otros se erige en el tema central.

Pero aunque hemos mencionado fechas relativamente recientes, y este ha sido el eje durante el bienio citado, el interés de la compañía por lo teatral es incuestionable desde sus primeras obras. Recordemos la obra *Os Justos* (2004) de Albert Camus;¹² primera de las dirigidas por Jorge Andrade, actual director de la compañía. En su puesta en escena casi todo el escenario es un montaje que se realiza delante del público, mediante la manipulación y la creación del dispositivo escénico: colocación de mobiliario, proyector que los propios actores accionan, entradas y salidas de escena, cambios de

¹²Escritor y filósofo francés nacido en Argelia en 1960. Sus obra, premiada con el Nobel en 1944, le ha otorgado reconocimiento y prestigio internacional.

luz, cambio de papeles, etc... El juego está precisamente en mostrar sin tapujos, aunque esto es matizable, los mecanismos de la representación; los actores interpretan su papel pero evidencian toda la tramoya, montando y desmontando la escenografía según las necesidades de la escena.

El espacio escenográfico es un recurso que utilizarán de forma continua para poner al descubierto su desinterés por la búsqueda de realismo, a favor de una reflexión en torno a la ficción y a la construcción de un espectáculo que convierta al espectador en un cómplice de la magia de la escena; esto es lo que sucede en *Overdrama* (2011), por ejemplo. En esta obra, el fondo del escenario está conformado por fotografías de gran tamaño donde se muestran imágenes de diferentes lugares que fragmentan el espacio escénico; delante de cada una de esas fotografías se sitúan, generalmente en grupos, los personajes, que de este modo se enmarcan en una situación condicionada por esa imagen del fondo y el texto que protagonizan. Durante el desarrollo de la pieza, los personajes distribuidos en pequeños grupos disponen de unas campanillas con las que marcan diferentes tiempos indicando cambios de turno,¹³ estableciendo un juego en el que todos participan y el espectador también, pues sigue sin problema los turnos de intervención.

En *Hamlet* (2014) juegan directamente con imágenes fotográficas de parte del interior del teatro donde se presenta la obra, impresas en grandes telones que se integran con el espacio real de ese teatro. El recurso es visual: vemos la boca del teatro dentro de la boca del teatro hasta siete veces, si incluimos la verdadera junto con los telones, en una suerte de *mise en abyme*; se trata de un juego espacial pero también juegan con el texto y con los personajes quienes incluso se dirigen al público llegando a cambiar su papel de forma momentánea para interpretar una escena porque otro la interpreta mejor...

¹³Es necesario matizar esta afirmación porque la utilización de la campanilla por los personajes de esta obra no siempre cumple la función de marcar tiempos de intervención.

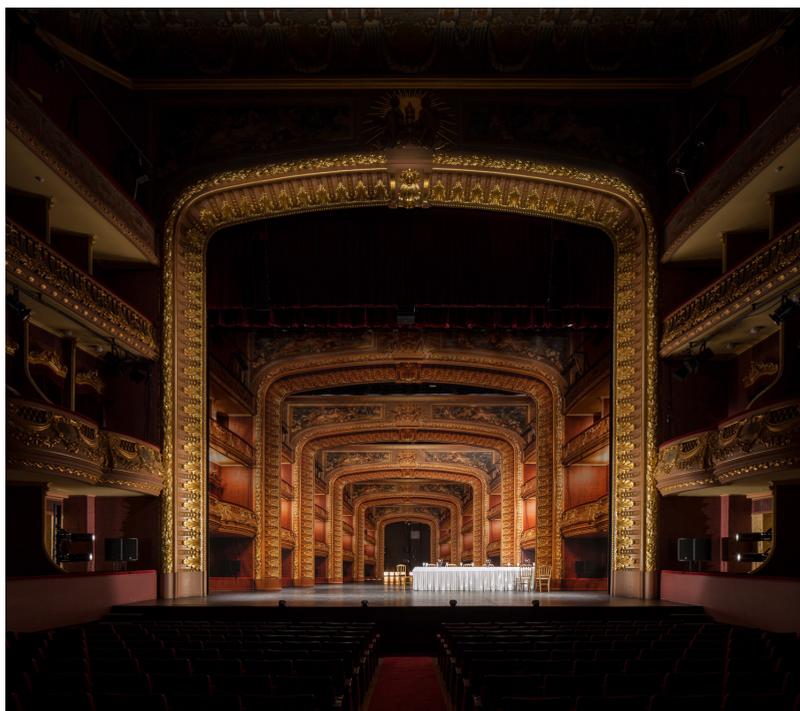


Fig. 4 Escenario de *Hamlet* (2013) en el Teatro São Luiz, Lisboa. Fotografía de José Carlos Duarte para *mala voadora*.

No es preciso advertir que no supone una innovación de esta compañía el uso de los personajes para hablar de teatro y de representación, como tampoco lo es en su trayectoria, pues ya en el espectáculo *Wilde* (2013) recurren a intercambiar personajes hasta el punto de que todos los actores o actrices que están en escena encarnan a la protagonista de la obra, es decir, el mismo personaje está repetido hasta siete veces.

En *Protocolo* (2014) tampoco es el teatro el tema principal; sin embargo el papel del teatro está presente, insistiendo irónicamente en la función de los artistas en la actualidad y confrontándola con la que desempeñaban en la corte de Luis XIV. La obra es un espectáculo pensado para interactuar constantemente con el público pero sin dejarlo actuar, aunque asignándo-



Fig. 5 Detalle de escena de *Wilde* (2013). Fotografía de José Carlos Duarte para *mala voadora*.

le papeles que cambian sucesivamente a lo largo del desarrollo de la obra: miembros de la corte, pueblo y público. Además de los actores y el texto, y sus constantes alusiones al teatro y a la representación, los elementos del escenario están pensados también para reforzar la reflexión en torno al acto de representar: unas cortinas rojas que al ser recorridas dejan ver un gran espejo deformante en el que se refleja el público; sobre el espejo hay pegadas dos impresiones que muestran dos focos que iluminan “a las estrellas”, esto es, a quienes están allí reflejados: público y protagonistas de la obra. Este procedimiento nos conduce a la definición que José Antonio Sánchez proporciona sobre uno de los modos de la teatralidad:

La teatralidad se caracteriza por una acentuación de la observación, de la consciencia de la observación, y por tanto de la representación y su construcción. La tensión extrema hacia la fijación produjo la alegoría del mundo como teatro y del teatro como mundo. En este modelo los cambios están preestablecidos y en cualquier caso no afectan a la estructura misma del universo cerrado. El cambio existe, constituye la esencia de lo dramático, pero queda clausurado por los límites de la teatralidad. La realidad social se impone al sueño individual (la realidad eterna, en el sueño barroco, se impone al sueño biográfico).¹⁴

¹⁴En “Dramaturgia en el campo expandido”, artículo incluido en el libro *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Centro Párraga / CENDEAC (2011), José Antonio Sánchez revisa el concepto de teatralidad en el campo expandido, esto es aquella dramaturgia que supera las fronteras de la escena tradicional. La cita en p. 25.

En suma, de este breve y condensado acercamiento a las anotaciones sobre la teatralidad en las obras de la compañía *mala voadora* podemos inferir que les interesa trabajar el artificio, el juego por desvelar los mecanismos de la ficción, tanto en el nivel espacial como textual, dejando ver sus intenciones, poniendo ante los ojos del espectador sus recursos desde el principio y de forma reiterada, proponiendo una reflexión respecto a la propia disciplina artística. Con palabras de Hans – Thies Lehmann (2013:185-186):

La ilusión se debe quebrar y se debe remarcar *el teatro como teatro*. Se descarta la concepción de que la verdad podría estar oculta como una pepita en un envoltorio aparente. El teatro debe ofrecer verdad, así que tiene que darse a conocer y exponerse como ficción y debe hacerlo en su proceso de producción de ficciones, en vez de engañar sobre ello. De otro modo. No merecerá ser tomado en serio. A este respecto, Paul Claudel escribe: «si admitimos que todos los actores de una pieza [...] están, en suma, disfrazados, es cierto que, incluso en el drama más sombrío, interviene un elemento de comicidad».

Coincidiendo con la idea expresada por Lehmann, *mala voadora* realiza un acercamiento cargado de humor e ironía sobre el propio teatro, sobre los modos de crear ilusión, tal y como apunta la propia compañía en su autodefinición:¹⁵

Ultimamente temos apresentado a *mala voadora* dizendo que: é uma companhia de teatro que continua fascinada com o artificio - a contra-naturalidade que define aquilo que é especificamente humano e que pode atingir a condição daquilo a que, artificiosamente, se chama “arte”.

En suma, los procedimientos de los que se sirve para hacer teatro esta compañía portuguesa muestran con claridad su apego a la estética contemporánea que, sin prescindir de la tradición, ha renovado la dramaturgia eliminando las falsas y débiles fronteras entre las artes, haciéndolas dialogar y generando así un nuevo modo de teatralidad más denso, rico y complejo.

¹⁵Disponible en la página web y otros documentos pertenecientes a la compañía.

BIBLIOGRAFÍA

- CAPELA JOSÉ (2013), *Modos de não fazer nada*, Lisboa: mala voadora edições.
LEHMANN, Hans – Thies (2013), *Teatro posdramático*, Col. Add Literam 11, Murcia: CENDEAC.
SÁNCHEZ, JOSÉ ANTONIO (2011), “Dramaturgia en el campo expandido”, *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Centro Párraga / CENDEAC, pp. 19- 37.
VASQUEZ ROCCA, Adolfo (2003), “Arte conceptual y postconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. 37. (2013.1) http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2013.v37.n1.42567

Catálogos de artistas

- JOSEPH KOSUTH. *No Exit*. Catálogo publicado Stuttgart: Edition Cantz, 1991.
MEL BOCHNER (2012), Catálogo publicado por la Whitechapel Gallery y Ridinghouse, en colaboración con el Haus der Kunst, Munich y la Fundação Serralves, Porto, con motivo de la exposición *Mel Bochner: If the Colour Changes*.
MICHELANGELO PISTOLETTO (2000), Catálogo publicado con motivo de la exposición (27 de enero - 29 de marzo) del artista en el MACBA, Barcelona.

Webs

- COMPANHIA MAIOR. (s. f.). Recuperado 15 de noviembre de 2015, a partir de [https:// www.facebook.com/Companhiamaiorassociacaocultural?fref=ts](https://www.facebook.com/Companhiamaiorassociacaocultural?fref=ts)
ISAQUE PINHEIRO | Artista / Artist. (s. f.). Recuperado a partir de <http://www.isaquepinheiro.com/?lang=en>
MALA VOADORA. (s. f.). Recuperado 15 de noviembre de 2015, a partir de <http://malavoadora.pt/>
MELBOCHNER.COM. (s. f.). Recuperado 15 de noviembre de 2015, a partir de <http://www.melbochner.com/>

recibido: diciembre de 2014
aceptado: noviembre de 2015