

Investigación teatral y puesta en escena

El caso singular de *O Bando*

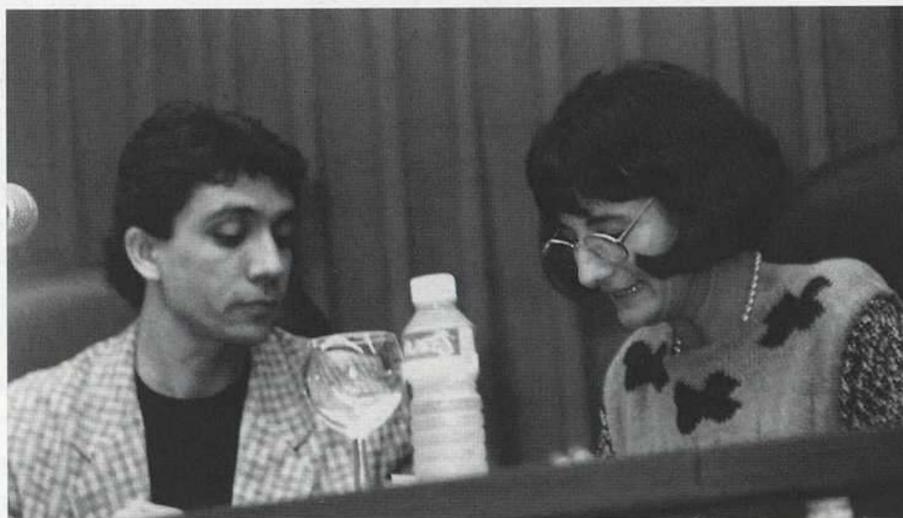
por Maria Helena Serôdio

Este congreso, al nombrar dos actividades en el campo del teatro - la investigación teatral y la puesta en escena- designa, en el simple orden copulativo, posibilidades varias de intercepción productiva.

Podríamos tal vez identificar dos modalidades principales de esa intercepción tomando el espectáculo como lugar de la diferencia, al asumirse bien como momento final, bien como momento inaugural de esa investigación.

Tenemos así, por un lado, la investigación necesaria para el montaje del espectáculo (que es anterior, que opera a varios niveles y en diferentes campos, pero que intenta un objetivo artístico) y, por otro lado, la investigación que *a posteriori* examina el sentido y la validez de ese espectáculo y que se propone múltiples objetivos reflexivos: análisis y deconstrucción de los elementos escénicos (su interrelación, coherencias y rupturas); evaluación de la propuesta estética de base; confrontación con espectáculos anteriores de esa misma compañía, de ese director de escena, de ese mismo texto; localización de ese espectáculo en el panorama re-

pertorial que en ese momento se ofrece en la ciudad donde se presenta; recepción crítica; consideraciones sociológicas; o, además, la identificación de matrices culturales en un proyecto que atraviesa fronteras artísticas y cuestiona la relación del espectáculo con las otras artes, saberes y vivencias en el momento preciso de su creación.



Eberto García Abreu y M^a Helena Serôdio en el VI Congreso de la ADE.
(Foto: Rosa Briones).

Es en este segundo plano de trabajo reflexivo donde me sitúo para presentarles a ustedes algunos resultados de una investigación que emprendí sobre las propuestas dramáticas y escénicas de una compañía de teatro que ocupa un lugar aparte en el panorama

teatral portugués: el grupo O Bando.

Me gustaría empezar por hacer una breve presentación, para luego examinar de qué modo algunas de sus opciones repertoriales y dramáticas se articulan con las propuestas escénicas, concluyendo con las confluencias o desencuentros entre uno y otro campo.

Podemos decir que, por varios motivos, esta compañía es una de las consecuencias teatrales de la Revolución de Abril:

1. Su fundador y director -João Brites- era un exilado político en Bélgica, donde tuvo una formación en artes plásticas y donde practicaba un teatro de intervención junto a comunidades inmigradas;

2. El teatro que se proponían hacer, cuando en Octubre de 1974 fundaron el grupo en Lisboa, procuraba la gira (por zonas rurales) y se dirigía a los niños, intentando hacer una pedagogía so-

cial y política que rompía con la práctica dominante del teatro infantil de hadas, brujos y demandas de buen comportamiento moral.

Factores varios de orden subjetiva y objetiva fueron favoreciendo alteraciones en su desarrollo artístico a lo largo

de estos 20 años, pero es importante verificar cómo fueron ensayando la superación dialéctica de contradicciones: rural y urbano, infancia y edad adulta, popular y erudito. Veamos cómo:

1. Se afincaron en Lisboa, lo que atrajo un público más homogéneo desde el punto de vista social y cultural; pero sin desistir de la gira, lo que los lleva a la creación de espectáculos al aire libre que ganan una resonancia propia en el espacio abierto del campo: así fue con *Montedemo* en el bosque de Tondela, o con *Borda d'Água* en el río Dão; por otro lado, en diversas ocasiones, introducen animales vivos en sus espectáculos: una tortuga, un ratón, peces, pero también ovejas (como en la animación de la calle Augusta de Lisboa en junio pasado, y ahora en *Trilhos* en la Tapada [Jardín] de las Necesidades, también en Lisboa). Eso les confiere un aire de ruralidad bien disonante en el medio de la gran capital (su proyecto de teatro para construir en Telheiras incluye un horno de leña, una huerta, gallinas y una vaca);

2. De un teatro para la infancia pasan a un proyecto de teatro de comunidad que pretende ser lugar de encuentro de diferentes generaciones; el punto axial de ese pasaje lo encontraron en gran medida en la materia antropológica: las leyendas, los mitos, los rituales, la música de la banda popular, las figuras recortadas con una cierta comicidad grotesca, es decir, el fondo popular que irrumpe en la fiesta comunitaria y en el discurso carnavalesco;

3. Integran de forma cada vez más elaborada elementos artísticos variados como la música, el canto, la coreografía, y sobre todo la formulación plástica escultórica a través de la creación de dispositivos escénicos (o «máquinas de escena»). Construidos con materiales toscos o deliberadamente artesanales, tales dispositivos escénicos no sólo están marcados por la superposición de virtualidades simbólicas, sino que también se articulan «dramáticamente» con los actores: o se tornan dobles simbólicos del hombre (*Cágados*), o marcan el límite a la acción del ser humano (*Nora*).

Desde el punto de vista de los textos, comenzaron con creaciones colectivas, pasando después a una técnica

de montaje que, en un primer momento, operó sobre textos de la tradición popular y después sobre autores canónicos más recientes.

En la tradición popular incluyo no sólo textos históricos de la tradición oral (que permiten una visión no épica - antes bien, jocosa o trágica- de la historia: *Afonso Henriques, Trágicos e marítimos*), sino también los elementos etnográficos de leyendas, rituales, pregones populares, plegarias, cantilenas, oraciones y juegos. Es el caso, por ejemplo, de la tradición del «serrar da velha» (rito arcaico que alude al calendario de las estaciones, celebrando la expulsión de la noche y del invierno), los cantos de la «malhada» (un canto de trabajo), o materias varias de cuentos que ejemplifican la sabiduría popular, en espectáculos como *Nós de um segredo* y *Nora*.

Uno de los aspectos a subrayar en estos espectáculos es la confluencia entre esos elementos dramáticos y las propuestas escénicas: me refiero, por ejemplo, a la moldura procesional que demanda la participación del público, al grito, al pregón, a las plegarias, y otros elementos fuertemente cohesivos en el plano estilístico: repeticiones parciales, construcciones anafóricas, estribillo. En el plano figurativo se verificaba no sólo la señalización de lo social (a través del vestuario), sino también la acentuación de trazos grotescos (en la caracterización facial, en la mímica y en la voz), así como la construcción estilizada de elementos simbólicos: las botas de hierro (cada nueva dificultad es un hierro más que añadir en la suela), las muñecas colgando del cinturón (los muchos hijos que van naciendo), la gran rueda/noria. Esta, como muchas otras «máquinas de escena», incorpora la alusión al trabajo (y sobre todo al trabajo artesanal), establece una relación dominante (en el sentido de dominadora) con la figura del actor, y se convierte en un símbolo en relación con la acción: en su materialidad, en su significación y además como moldura escénica.

Cuando se aproximan a los grandes autores literarios (a partir de 1985), se verifica por parte de O Bando una singularidad: trabajan sobre los diferentes modos literarios, aunque sea evidente

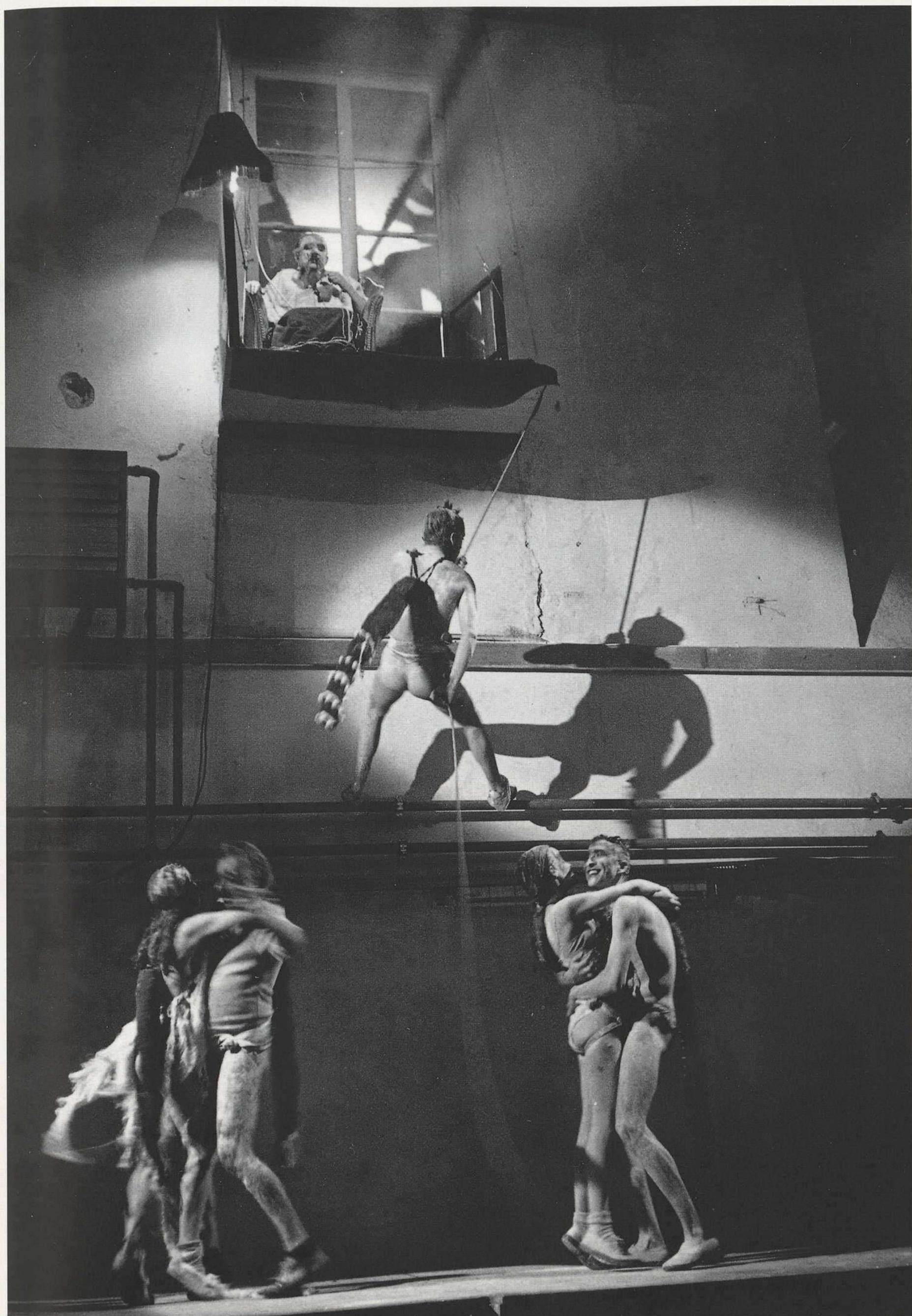
que prefieren y elaboran mejor la materia narrativa.

Pero fue curioso, por ejemplo, un ejercicio sobre un sermón barroco del Padre António Vieira (*Pregação*), en el que el apóstrofe radicalizaba la intención crítica y didáctica que marcó los primeros trabajos de O Bando, aunque la dramaturgia incluyese un texto de Brecht (la fábula «Wenn die Haifische Menschen wären/ Si los tiburones fuesen hombres») y textos científicos sobre higiene alimentaria y sobre el nacimiento del lenguaje (que es consecuencia de la liberación de la mano).

Esta técnica de montaje, que recorre el plano dramático, surge en dos modalidades principales: o creando zonas de fragmentación y ruptura (abriendo así camino al distanciamiento crítico e irónico); o complicando texto y espectáculo con la superposición de registros, de textos, de procesos artísticos.

Veremos que este último proceso de superposición funcionó sobre todo al trabajar textos poéticos: *Borda d'Água*, de António Ramos Rosa, y *Se mentes Fotocena*, de Teresa Rita Lopes. En el primer caso consistió en, por un lado, inventar una secuencialidad para los poemas, distribuir el texto por réplicas que atribuir a las figuras/actores y, por otro, concebir para estas figuras una caracterización y una intriga. Se da entonces una curiosa superposición: los actores recitan textos líricos, se envuelven en acciones y gestos que señalan una historia de rivalidad entre padre y hijo (tomada de una leyenda egipcia, muy semejante además a un mito atáuro, de Timor), y muchas de las imágenes del espectáculo provenían de otro texto sobre naufragios en el tiempo de los descubrimientos. El director de escena hablaba, a este propósito, de una «dislexia» necesaria para el actor: decía una cosa, pensaba otra y hacía además otra diferente.

Otra forma de superposición funcionó en *Se mentes fotocena*: superposición de tiempos (el final de la acción está ya presente en la primera escena, quebrando así la linealidad de la intriga), superposición de espacios (el marco de la cámara negra anula las distancias) y superposición además de formas artísticas, como la coreografía,





Montedemo, Teatro «O Bando» (1988). (Foto: Jorge Barros).

la música, el canto, la fotografía, en una curiosa tentativa de aproximar físicamente las figuras, pero manteniéndolas distantes por el canto, en un procedimiento no lejano de la estética operística.

Estas experimentaciones integraron, aunque de forma no asumida, algunos procesos pos-modernistas de fragmentación, superposición y perspectivación poliédrica, y una de las consecuencias puede haber sido una cierta entropía.

Sin embargo, es evidente que el gusto por el mito (en un sentido más junguiano que freudiano) y la construcción de grandes símbolos escénicos ya contienen en sí algunos de esos elementos y procesos: porque intentan iluminar un tiempo que es todo el tiempo, como la unidad y pluralidad de que está hecho el hombre.

De las tres incursiones de O Bando en la escritura dramática, con *Estilhaços*, de Mário de Carvalho, *Amanhã*, sobre texto de Almada Negreiros,

ros, y *Esta noite improvisa-se*, de Pirandello (este último resultó de una invitación explícita), podemos extraer tres coordenadas de trabajo dramático y escénico:

1. La refutación del naturalismo, tanto a través de la recomposición del texto para tornar diálogos efectivos en conversaciones paralelas, como a través de la creación de diferentes niveles de representación (realista y simbólico);

2. La preferencia por la imagen en detrimento de la claridad lineal de la intriga: más que esclarecer la secuencia de los acontecimientos, interesa visualizar significados, semantizando los puntos espaciales de la escena y creando expresivos cuadros visuales: así ocurrió con *Esta noite improvisa-se*, en la que el uso de la escena en su máxima verticalidad (desde el sub-palco hasta el peine a donde eran izados los actores amarrados a las varas) tendía a significar los conceptos de «dominación» y «alienación»;

3. El despojamiento del personaje de «psicología», pero manteniendo la importancia de su materialidad escénica.

Hay aquí, pienso, no sólo marcas muy evidentes de la formación en artes plásticas del director de escena, sino también una tentativa de probar la dominancia de las condiciones y de los factores materiales en el teatro (y en la vida). Sin embargo, no siempre será pacífica la cohabitación de estos presupuestos escénicos con algunas de las características compositivas de textos con una carpintería dramática tradicional, y tampoco estarán los actores exentos de la acusación de superficialidad en su aproximación a los personajes.

Tal vez por esta razón, sea sobre todo en el campo discursivo de la narrativa donde se localizan los espectáculos mejor conseguidos de o bando, porque ahí se les permite una mayor libertad dramática. Veamos cómo algunos

trazos de su estrategia artística (que vengo explicando) entran naturalmente en el tratamiento de la narrativa:

1. La alternancia entre voz narrativa y discurso de los personajes (que mantienen prácticamente siempre) permite el dialogismo (en el sentido de Bakhtine), el distanciamiento, la ironía, la multiperspectivación, y el juego con los tiempos (verbales y de la acción);

2. La posibilidad de acoger textos en los que la localización de la acción en un espacio abierto y múltiple puede facilitar la relación telúrica que a O Bando le gusta imprimir a sus construcciones ficcionales: *Montedemo*, de Hélia Correia, y *Bichos*, de Miguel Torga, han permitido justamente esta reverberación en el paisaje;

3. La articulación entre el recorte (físico y social) de una figura y el sentido que se le atribuye desde fuera: por la relación explícita con el paisaje, por los nexos con las otras figuras, y por la acción en movimiento que prescinde de grandes discursos.

De hecho, uno de los trazos de la dramaturgia de O Bando para los textos narrativos es la creación de una atmósfera, en la cual las figuras ya están en gran parte sugeridas. Digamos que, en cierto modo, comparte la técnica expresionista en la que la deformación grotesca es resultado de un punto de vista subjetivo deliberadamente asumido.

Pero otros dos aspectos que, hasta cierto punto parecen contradecir esta primera característica, se inscriben en esta particular estrategia artística: por un lado, el involucramiento físico y emotivo del espectador, y, por otro, la celebración de lo poético.

Veamos cómo. El involucramiento puede incluir aspectos procesionales: el público camina con los actores de escena a escena y en ocasiones sujeta luces que los iluminan. En otras circunstancias está la idea de la fiesta, del viaje (a pie o en tren), o de la comida en común. Paradigmáticamente el espectáculo *Trilhos*, con el que celebraron su vigésimo cumpleaños insistía en estos aspectos comunales.

En la celebración de lo poético incluyo dos aspectos que pueden estar interrelacionados: los procesos retóricos y estilísticos que trabajan la materia verbal (anáfora, anacronismos, parataxe,

arcaísmos, pausas rítmicas, exploración de la polisemia), por un lado, y por otro, una cierta diseminación de una idea de misterio, de «iniciación» y de ceremonial. Ejemplo de esa articulación fue, en *Montedemo*, la repetición espaciada de una frase que se fija como un estribillo, y que necesariamente asume en el espectáculo una función ritualizante. En otro espectáculo, *A viagem*, sobre textos de Sophia de Mello Breyner Anderson, la participación del espectador tenía la marca evidente de una iniciación: los ojos vendados para entrar en la sala, y después la «tarea» de incitar a la lectura simbólica que la composición dramática y la exposición escénica evidenciaban: se hablaba de un viaje simbólico por la vida (hasta el precipicio de la muerte), en el que el movimiento narrativo y escénico oscilaba permanentemente entre espacio exterior e interior, entre juventud y edad adulta, presente y futuro, encuentro y desencuentro, posesión y pérdida (se puede añadir aquí que uno de los temas fundamentales que surge en los trabajos de O Bando es precisamente la muerte como algo que es limitación, pero también la propia definición de lo humano; que es natural, pero también algo que nos hace -para huir del miedo- construir en nuestra imaginación leyendas y mitos).

Un último aspecto dramático que resulta del *proprium* del discurso narrativo es la posibilidad de jugar en la distancia entre la noción de cuadro y el hilo narrativo. Por un lado, una serie de procesos escénicos pueden asegurar la seducción de la historia, aislando la figura en la mayor independencia de representación. Es por ahí que O Bando viene construyendo, en un proyecto de gran fisicidad, una galería de figuras humanas que surgen de cuerpo entero, o sea, no están reducidas a un recorte psicológico o a un tipo social. Son antes fruto de una compleja simbolización que recupera señales del imaginario colectivo, sobre todo en la forma del grotesco, lo que resulta no sólo de su proyecto crítico (de incidencia social y política), sino también de la aceptación de las consecuencias del popular: la inversión carnavalesca, el sentido de la fiesta, el gusto del exceso caricatural, la parodia.

Me interesó en esta ponencia hablarles de un caso particular de una compañía portuguesa. No pretendo ignorar el hecho de que sus espectáculos no tuvieran todos la misma relevancia y valor. Sino lo que me pareció importante verificar aquí fue:

1. en primer lugar, la evolución de un proyecto teatral que empezó por ser político y de intervención, y se profundizó después (en un argumento, bajo mi punto de vista, de entera coherencia) optando por la materia antropológica;

2. en segundo lugar, como en este cuadro de referencia mayor en que buscaran legados etnográficos, resultó que la cultura erudita y la cultura popular se cruzaron y contaminaron recíprocamente;

3. en tercer lugar, que estas coordenadas convergieron en un sentido de vivencia comunitaria que es una de las posibilidades de conjugar hoy el horizonte de la utopía, reivindicando lo humano en una sociedad dominada por los valores de la tecnocracia y de la agresiva competitividad;

4. en cuarto lugar, que el espacio textual de mayores disponibilidades representacionales y simbólicas resultó ser para ellos la narrativa, lo que fue otra forma de redimensionar lo literario en el teatro que ellos practican;

5. y, por último, que las creaciones plásticas, de características artesanales, y de reconocida interferencia entre dispositivo escénico y figura humana, crearon en el contexto de los múltiples procesos de teatralidad, la capacidad de funcionar como símbolos, donde moldura y realidad representada figuran complejas relaciones que son simultáneamente condición y efecto de la acción.

Es así que se define su particular retórica teatral y que en sus mejor conseguidos espectáculos aviva la pasión de compartir una mirada, un gesto, una ficción y una vivencia declinada en su instancia colectiva.

Por supuesto, será una forma de nostalgia, pero también es una obstinada voluntad de reivindicar para el arte el estatuto de un modo de vida o la capacidad de corporeizar una impugnación simbólica del real.

Y esto puede ser también importante para el teatro de hoy.