

OTROS PUNTOS DE VISTA

BOGART, Anne (eds.): *Los puntos de vista escénicos*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena (Serie Debates, nº 14), Madrid, 2007, 210 pp.

Josep Lluís Sirera
Universitat de València

Resulta innegable que desde hace por lo menos dos décadas el estudio del punto de vista en los textos dramáticos atrae a críticos, teóricos e historiadores del teatro¹. Sin embargo, se echaban en falta trabajos que se planteasen hasta dónde es posible de hablar de puntos de vista en la puesta en escena y que, complementariamente, analizasen los mecanismos de que se valen los directores y actores para transmitir adecuadamente la dinámica de los puntos de vista tal como en su momento fue planteada por el autor dramático, o tal como fue reescrita (o alterada) por la labor de dramaturgistas y directores.

Por lo anterior, no podemos sino aplaudir la iniciativa de la A.D.E. al editar esta obra, a la que seguirán a buen seguro otros textos sobre la materia. No cabe duda de que con publicaciones como esta la *Asociación de Directores de Escena* contribuye de forma decisiva a cubrir unos de los flancos que el peculiar estatuto de los estudios teatrales en España (vinculados, en su nivel universitario, a la filología y a los estudios literarios) deja más al descubierto: el de los estudios, investigaciones y publicaciones sobre la práctica escénica en toda su complejidad. Meritoria labor, pues, la de la A.D.E., en la que también participan otras instituciones de enseñanza del teatro, como el *Institut del teatre* barcelonés, la *Real Escuela Superior de Arte Dramático* madrileña y los diversos centros de documentación vinculados a los teatros públicos estatales y autonómicos.

En el caso que nos ocupa, la obra reúne además otros dos importantes valores: el tratarse de un estudio sobre la labor (teórica y práctica) de una directora estadounidense estrechamente vinculada a la vanguardia teatral de ese país, pero poco conocida en España, y el que esta labor se dirija a cuestionar abiertamente las técnicas de aprendizaje y puesta en escena dominantes en el mundo norteamericano (y también en gran parte del nuestro): las que se derivan más o menos directamente del *Método* de Stanislavski, pasado por tamices como el del *Actor's Studio*.

En efecto, la trayectoria profesional de Anne Bogart se vincula a uno de los centros de investigación y práctica escénica más prestigioso de los U.S.A., el *Saratoga International Theater Institute* (o

1. Citemos, a guisa de simple ejemplo, el breve estudio de Barko y Burgess, publicado justo hace ahora veinte años; breve pero en absoluto intrascendente ni sin repercusión: I. Barko y B. Burgess: *La dynamique des points de vue dans le texte du théâtre*. Paris, Minard, 1988.

S.I.T.I.)², fundado en 1992 por ella misma y otro de los grandes directores contemporáneos: Tadashi Suzuki. Bogart ha dirigido desde los años ochenta del pasado siglo numerosos montajes que se mueven en cuatro direcciones, de acuerdo con la tipología establecida, en esta misma obra, por el crítico del *New York Times* Mel Gussow: «arte-performances que reflejan nuestro pasado cultural. [...] Nuevos enfoques a obras familiares, tanto populares como clásicas. [...] Primeras producciones de obras nuevas, [...] Los Biodramas de Bogart: perfiles teatrales de gente eminente»³. En todos estos ámbitos, Bogart ha conseguido realizaciones de mérito⁴, aunque Gussow otorgue el máximo valor a los biodramas, con ejemplos como *No plays. No poetry*, sobre textos teóricos de Brecht, o *The Medium* sobre escritos de McLuhan.

Se trata, en cualquier caso, de montajes con una clara voluntad de romper inercias teóricas. Como afirma Suzuki en otro lugar de este volumen:

Anne Bogart está atacando la columna vertebral del teatro estadounidense: el realismo y el sistema de interpretación derivado de Stanislavski que lo sustenta. Al negarse a respirar el aire teatral generalizado que la rodea, ha creado un vacío que se está pidiendo que se llene con algo nuevo. De modo que, ¿qué es el nuevo / diferente Estados Unidos que está buscando? Esto aún no se ha hecho plenamente cognoscible. Hay mucho material que sugiere rasgos del mismo, pero es material del pasado, y la verdadera forma de esta nueva imagen todavía no existe plenamente como un estilo fuera de la mente prolífica de Anne Bogart. Creo firmemente que lo mejor de Anne Bogart está todavía por llegar⁵.

Pero para lograr este, tan ambicioso, objetivo, Bogart no se limita a movilizar sus dotes como directora, sino que elabora una teoría de la actuación (y de la preparación de actores) que cristaliza en estos puntos de vista escénicos que dan título a la presente obra. Se expone dicha teoría en un par de breves artículos que encabezan el libro que aquí nos ocupa: «Terror, desorientación y dificultad», de la propia Bogart, y «Trabajo de Base, Puntos de Vista Escénicos y Composición: ¿Qué son?» de Tina Landau. En el primero, la directora estadounidense hace una tajante declaración de principios:

Mi creencia es que el teatro tiene la función de recordarnos las grandes cuestiones humanas, recordarnos el terror y nuestra humanidad. En nuestras vidas cotidianas, vivimos en una repetición constante de pautas que nos son familiares. La mayor parte de nosotros pasamos la vida dormidos. El arte debería ofrecernos experiencias que alteren estas pautas, despertar lo que está dormido y recordarnos nuestro terror original⁶.

Declaración que nos remontaría, si tuviésemos tiempo para ello, hasta Artaud, Brecht y, obviamente, el *Living Theatre*.

Teatro, pues, que surge desde el terror del creador (el director) ante el inicio del proceso del montaje a la búsqueda del terror que provoca en todos nosotros la toma de conciencia del mundo en que nos encontramos inmersos.

Desde esta concepción, cercana a una terapia de choque (pero nada psicoanalítica o psicologista, por cierto), Bogart plantea una interesante estrategia de trabajo para los actores a partir de sus nueve puntos de vista escénicos, que se articulan en torno al tiempo y al espacio dramático. Opera así la

2. Sobre este prestigioso centro, ver: <http://www.siti.org/>

3. En la obra reseñada, artículo «Los mundos de Bogart», pp. 153-154.

4. De entre las que el citado crítico destaca, podemos citar entre las obras de primer tipo, «su trilogía sobre cine mudo, vaudeville y el maratón de baile»; entre las del segundo, *South Pacific* o el *Baal* a partir del texto de Brecht; entre las del tercero, *El ojo del huracán* de Eduardo Machado. Sobre las del cuarto, vid. *supra*.

5. TADASHI, Suzuki: «Creando unos Nuevos / Diferentes Estados Unidos de América». En la obra reseñada, p. 94.

6. Pág. 20.

autora como operan los dramaturgos contemporáneos que, más allá de la tradicional sacralización de tramas y construcción de personajes, cada vez se muestran más sensibles, y motivados, ante los retos que presentan el tratamiento de ambos factores en su escritura⁷. Los puntos de vista escénico referidos al tiempo dramático son: *tempo*, duración, repetición y respuesta cinética; mientras que los que se refieren al espacio dramático los denomina Bogart: forma corporal, gesto, relación espacial, arquitectura y topografía escénica. Los actores, en definitiva, habrían de articular sus trabajos previos y su participación en el proceso de montaje y en las representaciones a través de dichos puntos de vista. Evidentemente, y por lo que decía al principio de la reseña, un trabajo de actuación así elaborado transmite al espectador el enfoque del montaje en su conjunto (y de cada actor en su especificidad), creando una polifonía de puntos de vista (entendidos aquí en su sentido más habitual) que enriquece substancialmente el montaje y lo aleja de la rigidez con que muchos directores actuales lo construyen: como una forma de plasmar una única visión posible, la suya propia.

Son los dos artículos citados los que encabezan el presente libro y, sin duda alguna, los que se erigen en su eje estructurante. Tras ellos, agrupados bajo el epígrafe genérico de «Teorías en práctica», los editores (Michael Bigelow Dixon y Joel A. Smith) sitúan dos grandes bloques: «Opiniones de sus colaboradores» y «Puntos críticos». Así, el primero nos ofrece la visión que de la labor de la directora tienen colaboradores suyos, como el ya citado Suzuki, los dramaturgos Eduardo Machado y Paula Vogel o la actriz Ellen Lauren; y el segundo nos presenta la valoración que de su labor han hecho críticos y periodistas como Porter Anderson o Mel Gussow. Cierra el presente volumen el texto (mejor, el guión) de su obra *Vidas pequeñas / grandes sueños* (*Smalls Lives / Big Dreams*) biodrama sobre Chejov a partir de los personajes esenciales de sus obras. Un texto que, desde luego, ilustra muy bien (en la medida de lo posible; es decir: a falta de de documentación visual) desde dónde empieza a trabajar Bogart.

Un libro así estructurado necesitaba sin duda de un trabajo de edición que acercase a la creadora (y a los colaboradores) hasta el lector español. Esta labor ha sido bien resuelta por el responsable de la presente edición, Abraham Celaya. Lástima, sin embargo, de esa ausencia de documentación visual que, para mí, es esencial en todo libro de historia y crítica de teatro, así como que, desde el punto de vista tipográfico, la estructura no acabe de estar suficientemente diferenciada (por ejemplo, en el índice) o que las inevitables erratas que a todos nos persiguen aquí se extiendan también a la traducción, que posiblemente se resienta de algún problema presente en los textos originales. Problemas, sin duda menores, que no menoscaban el interés de un libro sin duda relevante para la práctica teatral hispana.

7. Algunos ejemplos de ello hay en este mismo número; por ejemplo, en los artículos dedicados a estudiar el texto por nosotros editado aquí: *Pequeñas operaciones domésticas* de la dramaturga chilena Ana Harcha Cortés.