

PRÓLOGO A LA EDICIÓN ESPAÑOLA

por Abraham Celaya

Entré en contacto con Anne Bogart, quiero decir con su trabajo, en 1993 cuando estaba haciendo *The Medium* en el *New York Theatre Workshop*. Por aquel entonces yo había comenzado mis pinitos en la dirección, y había estado trabajando con los estudiantes del American Repertory Theatre en San Francisco, y asistiendo a grandes directores y aprendiendo de ellos. Me fui una semana a New York a ver teatro y alguien en ACT (como se le conoce en el medio) me recomendó que fuese a ver esa obra de Anne Bogart. Bien, yo fui y me costó entrar en aquel universo. Era muy diferente de todos los universos teatrales que los directores habían construido en el teatro en que hasta aquel momento yo había visto o del que había formado parte.

La narrativa de aquella obra/*performance*/¿qué se yo? estaba dissociada, partida, pero había algo muy poderoso en el movimiento y en la presencia escénica de los actores. Me recordaban en cierta forma el Théâtre du Soleil o el Brook del Mahabarata. La energía del escenario era muy superior a la mayor parte de lo que yo había visto hasta entonces. Al comienzo parecía tedioso, pero unas vez que aceptabas las leyes particulares del universo del director y ponías las tuyas propias—a cerca de cómo tú dirigirías aquella escena, o incluso la obra—en barbecho todo caía en el lugar adecuado.

Cuando salí de allí tenía la sensación de que había asistido a un momento memorable. En realidad no sabía qué hacer con todo ello. Ciertamente no podía imitarlo, ya que estaba fuera de mi ámbito; no era un idioma que yo hablaba, pero resultaba muy interesante el oírlo, como cuando la gente dice que les encanta el francés aunque no puedan hablarlo.

Estuve haciendo indagaciones y me enteré que Anne Bogart era la jefa del departamento de dirección de *Columbia University*, y en aquel momento decidí que quería trabajar con ella. Pero para los que hayan tenido esa experiencia de estudiar/trabajar en una universidad estadounidense—y en particular una de las de la élite académica que aquí llaman “*Ivy League*”—porque todas tienen hiedra en sus edificios—no es moco de pavo. Al año siguiente fui aceptado en *Yale University* y de forma parcial en *Columbia University*, pero mis circunstancias no me permitieron entonces emprender semejante singladura. Regresé a Los Ángeles y seguí trabajando con el *Mark Taper Forum* y el *ACT* en San Francisco.

En junio del 98 me enteré que Anne Bogart y la *SITI Company* estaban en Los Ángeles dando un seminario intensivo de 15 horas por semana durante 3 semanas en el *Music Center* y decidí que tenía que formar parte del mismo. Una vez dentro, aquello fue

sudar y sudar, y deshacerme los pies con el Método Suzuki, pero poco a poco comencé a aprender aquel idioma—que Bogart había destilado y perfeccionado—en las clases de *Viewpoints* (Puntos de Vista Escénicos), y comencé a comunicarme en su clase de composición para directores.

Poco a poco comprendí su universo tan bien, que al final de aquellas tres semanas Anne me ofreció formar parte de *Columbia University* y trabajé y aprendí de ella durante los tres años siguientes. Lo más importante que aprendí de Anne Bogart fue a escuchar.

Yo estudié interpretación con Adela Escarpín y ella siempre me decía que la forma en que yo enfocaba mis personajes era desde el aspecto de la dirección. No lo entendí en aquel entonces, pero siempre la tengo en cuenta por todo ello. Lo que creo que quería decir es que no escuchaba y tenía mis propias ideas, lo que está bien, pero no es que hay solamente una forma de ver una cosa. Adela Escarpín era una directora que te hacía trabajar muy duro para crear el personaje. Años más tarde recordé las enseñanzas de Adela a través de Anne Bogart. El director debe dirigir la obra, los personajes son el trabajo del intérprete.

Así generalizando hay tres clases de directores:

- 1) **El director hermanastra-de-Cenicienta.** Me explico. Aquel o aquella que tiene “un concepto”, algo que quiere decir y forjará la obra a la medida del mismo; como las hermanastras de Cenicienta cuando intentan meter los pies enormes de un 40 en el zapatito de cristal de un 35.
- 2) **El director agente de tráfico.** En las obras de este tipo de directores o directoras, los actores suelen hablar desde la posición del $\frac{3}{4}$; no totalmente frontal, no totalmente de lado, de $\frac{3}{4}$. Normalmente situados en el centro del escenario y situados con tiestos de geranios, al tresbolillo. Sus escenografías suelen grandiosas, realistas, epatantes y con aparatos y trucos tipo lluvia y tormentas... en una palabra, dos: muy costosas. Son esas producciones que cuando se abre el telón—normalmente suele haber telón o las luces no permiten que sea—se oye un murmullo de “¡Ohhhh!” entre el público, si no es que aplauden. Sus, por así decirlo, “conceptos” funciona muy bien en TV. La gran presencia del DAT se manifiesta en cuidar que los actores no se bloqueen la vista unos a otros y que el público pueda ver, o mejor oír, la obra.
- 3) **El director del cuerpo y del espacio.** Tienen un impronta social y/o política. Saben que más allá de la fila cuatro las caras de los actores comienzan a difuminarse, y consideran que en el escenario todos tienen algo que decir, y que veinte ojos ven más que dos o cuatro.

Normalmente saben lo que quieren pero no cómo lo quieren, y creen firmemente que, lo mismo que no porque tenemos dedos y ojos podemos tocar el piano, no porque somos capaces de movernos y hablar podemos actuar o interpretar.

En inglés para definir lo que un actor o una actriz hacen en el escenario se usan indistintamente los términos *acting* (actuar) o *playing* (jugar). En español tenemos *actuar* e *interpretar*. Yo prefiero usar el término *interpretar*. Nosotros, los artistas, la gente de teatro, somos intérpretes, traductores de los pensamientos de los dramaturgos, sus expectativas, miedos, sus enojos..., de la sociedad en que la obra fue concebida, de la sociedad en que se está (re)concibiendo, y de nuestros propios pensamientos, quereres, decepciones, desamores..., y para expresar todo ello necesitamos algo más que la literatura dramática de la obra. Necesitamos también la acción dramática de la misma y enriquecerla con la acción dramática de nuestra producción. Todo ello expresado por los cuerpos de los intérpretes, sus registros vocales, las relaciones entre sus cuerpos, entre esos cuerpos y la escenografía, el escenario, y la relación de todo ello desde el punto de vista del público.

Esto es, puesto de una forma simplificada, lo que Anne Bogart ha aportado al mundo del teatro en los Estados Unidos, y lo que me ha aportado a mí en particular: *The Viewpoints*. Yo los traduzco como Los Puntos de Vista Escénicos (PVE), el lenguaje del escenario que como cualquier otro lenguaje puede expresar todo lo que la imaginación le dicte a quien trata de expresar algo.

Cuando uno trabaja con los PVE no tiene que hacer o imitar lo que Anne Bogart hace. Ella tiene su lenguaje propio, y ha creado una base para navegar en el mundo físico del escenario, y depende exclusivamente de cada uno de nosotros el cómo usar el lenguaje y qué expresar con el mismo. Así por ejemplo, el hablar francés no quiere decir que solo podamos hablar de amor y cosas románticas... Por aquello que dicen que *le français est la langue de l'amour*.

Cuando yo tenía ocho o nueve años, los reyes me trajeron un Exin Castillos con muchas piezas que se combinaban creando...castillos. Me pasaba las horas copiando los croquis que venían en el manual de instrucciones con las piezas, y un día vino mi amigo Juanjo, tres o cuatro años mayor que yo, y comenzó a mezclar las piezas y a usarlas fuera del orden supuesto... Yo le decía, “¡No, no, no, que esas no van ahí!” y el dijo, “Ah ¿sí? Y ¿quién lo dijo?” y yo, “Pues ahí en el libro” a lo que el respondió, “¡Bah!”, y siguió mezclándolas.

El resultado era un tanto extraño, distinto de lo que mostraba el manual, y cuando mi madre lo vio dijo, “Aquí hay alguien con imaginación y que tiene algo que decir”. El “castillo” no era como ninguno de los de las fotos de la caja, pero reflejaba el alma del “arquitecto” que fue en lo que Juanjo se convirtió, ahora vive en Berlín.

Algo así fue lo que me volvió a ocurrir con Anne Bogart y Los Puntos de Vista Escénicos (PVE). Tal como yo los uso y como ella los usa ofrecen un resultado distinto, por suerte. Anne Bogart hay sólo una, lo mismo que un único Brook, Strehler, Wilson, una única Mnouchkine, y por supuesto, un solo Abraham Celaya, y todos y cada uno de los que lean este libro son, deben ser únicos.

Los mismo que con ocho notas musicales las posibilidades de composición son infinitas, con estos nueve elementos

- PVE de TIEMPO DRAMÁTICO: **Tempo, Duración, Repetición, Respuesta Kinésica.**
- PVE de ESPACIO DRAMÁTICO: **Forma Corporal, Gesto, Relación Espacial, Arquitectura y Topografía Escénica.**

sobre los que Anne Bogart nos llamó la atención—porque siempre estuvieron ahí—tenemos un lenguaje, una técnica que ayuda a los intérprete participantes en la obra dramática a concentrar la percepción de los elementos de la interpretación de Tiempo y Espacio.

Con los Puntos de Vista Escénicos tenemos—porque lo necesitamos—un lenguaje que nos permite interpretar las vicisitudes del alma de todos los participantes en las producciones las cuales dirigimos, y por supuesto representar las vicisitudes de nuestra propia alma.

Abraham Celaya

West Hollywood, 2 de mayo de 2007.