



UNIVERSIDAD DE ARTES, CIENCIAS Y COMUNICACIÓN, UNIACC

Facultad de Artes de la Comunicación y Tecnologías Aplicadas

Carrera de Teatro y Comunicación Escénica

**CONCEPCIÓN TEATRAL DE ANNE BOGART:
PRINCIPALES FUNDAMENTOS, APORTE Y DIÁLOGO CON EL MUNDO
TEATRAL CONTEMPORÁNEO**

Memoria para optar al Grado Académico de Licenciado en Artes de la
Representación y el Título de Actor/Actriz y Comunicador (a) Escénico

Estudiantes:

Tamara Galván Seguel
Fernando Montanares Letelier

Profesora Guía:

Marcela Saíz Carvajal

Santiago, Agosto 2015.

Índice

Agradecimientos.....	3
Resumen.....	4
Introducción.....	5
CAPÍTULO 1. EL CONTEXTO DE ANNE BOGART.....	12
1.1 Bogart y la Memoria.....	11
1.2 Bogart y la Contracultura.....	21
1.3 Teatro y Contracultura.....	25
CAPÍTULO 2. CONCEPCIÓN TEATRAL DE ANNE BOGART.....	31
2.1 Concepción de la Función del Teatro.....	32
2.2 Concepción de la Figura del Director.....	45
2.3 Concepción de la Figura del Actor.....	55
2.4 Concepción de la Puesta en Escena.....	60
CAPÍTULO 3. VIEWPOINTS: TEORÍA Y METODOLOGÍA.....	70
3.1 Metodología Viewpoints.....	79
Conclusiones.....	87
Anexo 1. Producciones.....	90
Anexo 2. Imágenes.....	106
Referencias.....	109

Agradecimientos

Agradezco en primer lugar a mi familia, en especial a mi madre por su apoyo incondicional en todas las etapas de mi vida, por sostenerme en momentos de flaqueza y por amarme incondicionalmente.

Y agradezco también al teatro por abrirme sus puertas y permitirme desarrollarme dentro de él.

Tamara Galván

Agradezco a la vida por permitirme vivir en esta utopía llamada Teatro; a mi familia por creer; a mis amigos y maestros por su apoyo; y a Arica porque me permitió crecer en este arte.

Fernando Montanares

Agradecemos a nuestros maestros que formaron parte de nuestro proceso académico en la escuela, quienes nos compartieron sus experiencias y conocimientos para fomentar en nosotros el profesionalismo y amor por este arte.

Agradecemos también a Marcela Saíz, nuestra profesora guía, por sus consejos y lecciones sobre el arte y la vida.

Resumen

La presente memoria expone y reflexiona sobre la concepción teatral de la directora estadounidense Anne Bogart.

Para ello, los realizadores de este trabajo realizaron principalmente una recopilación, análisis y traducción de material bibliográfico encontrado mayoritariamente en sus textos y en internet.

Primeramente se desarrolla una exposición y análisis de su contexto a modo de antecedente para situar al lector en el conocimiento previo acerca de esta directora. Luego, se da paso a establecer su concepción dividida en cuatro ideas: la concepción de la función del teatro, la concepción de la figura del director, del actor, y la concepción de la puesta en escena. Y finalmente, se describe su metodología y teoría Viewpoints, lo cual la ha posicionado como una de las directoras más importantes del último tiempo.

Introducción

La presente memoria indaga en las concepciones teatrales de la directora norteamericana Anne Bogart, exponiendo, analizando y reflexionando acerca de los principales aspectos de su filosofía de dirección y de formación de actores, los conceptos que utiliza y los que genera, y las herramientas que entrega al mundo del teatro.

Para dar cuenta de esto, se expondrán y analizarán aspectos de su biografía y de su formación como artista, así como también los movimientos artísticos, filosóficos y sociales que la influyen, además del contexto en el que se desarrolla para de esta manera, posteriormente comprender sus postulados.

Esta memoria se sustenta principalmente sobre una necesidad muy clara y concreta. Si se observa la influencia teatral predominante en Latinoamérica, nos damos cuenta de que proviene mayoritariamente de Europa. Una clara evidencia de esto son las universidades chilenas, donde el marco teórico fundamental que se enseña en las escuelas de teatro se basa en teatristas como Constantin Stanislavski, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski y Eugenio Barba, entre otros. Esto manifiesta que la mirada hacia Norteamérica se excluye casi completamente.

En Chile, por ejemplo, la dramaturgia norteamericana es medianamente conocida. Los dramaturgos de los años cincuenta como Tennessee Williams y Arthur Miller son quizás los más reconocidos y aún representados en los

escenarios chilenos. Además, últimamente ha existido la tendencia a realizar versiones nacionales de obras que ya han sido reconocidas y premiadas en Estados Unidos, con producción y elenco chileno, tal es el caso de musicales como *Cabaret* o *Cats*; y obras como *Rojo* del autor John Logan, versión del montaje ganador del Tony en 2009, y que el pasado año tuvo una exitosa temporada en nuestro país bajo la dirección de Rodrigo Sepúlveda.

Y en cuanto a la formación de actores, sobre lo cual Bogart ha trabajado y desarrollado una metodología, se observa tal como se mencionó anteriormente, que los modelos más acudidos son los de teatristas europeos. En este aspecto, la influencia norteamericana se manifiesta básicamente en la importación del modelo de actuación realista del Actors Studio. Este modelo que siendo vigente aún en la actualidad, tuvo su apogeo en los años cincuenta gracias a Lee Strasberg, quien generó esta técnica en base a un mal comprendido “método” de Stanislavski. En nuestro país, este modelo se aplica básicamente a la actuación frente a cámara, la cual se imparte tanto en universidades como en academias especializadas en cine y televisión. Sin embargo, este método ha generado gran controversia. Existe un amplio número de autores que lo discuten. Respecto a autores de habla hispana, Jorge Eines es sin duda uno de los más críticos respecto a esto, crítica que expone en su texto titulado *Hacer Actuar* (2005), y que comparte la propia Bogart. Por lo tanto, la mayor influencia que tenemos en el plano de la formación actoral desde Estados Unidos esta puesta en cuestión, obsoleta como consideran algunos, ya que no responde a la realidad actual, ni a las posturas sobre esta

materia que se están desarrollando en el mundo y también en Estados Unidos. Por esta razón también Bogart se vuelve aún más importante de estudiar.

Existe entonces, un vacío con respecto al conocimiento de la labor desarrollada por teatristas norteamericanos desde la segunda mitad del siglo XX. Se desconocen directores o pensadores que se encuentran vigentes, desarrollando hoy una mirada y una reflexión sobre la formación de actores y la concepción del espectáculo, y por consecuencia del mismo teatro. Y es precisamente en este vacío, en el que encontramos a Anne Bogart.

Anne Bogart, es una directora teatral estadounidense, Magister en Arte de la Universidad de Nueva York. En 1992 co-funda junto al director japonés Tadashi Suzuki, SITI Company (Saratoga International Theater Institute), compañía de la cual hoy, es co-directora artística. De su trabajo, sin duda los Viewpoints (Puntos de Vista Escénicos) constituyen la base teórica que sustenta sus espectáculos y pedagogía. Y es precisamente esto, lo que la ha hecho conocida en el ámbito teatral, ya que es una de las pocas en esa nación en desarrollar una teoría junto con una metodología de entrenamiento actoral que aplica tanto en lo profesional como en lo pedagógico, y aún más importante lo vuelve literatura, prueba de ello son sus cuatro publicaciones. Sin embargo a pesar de aquello, en Chile su trabajo es muy escasamente conocido, y esta es una de las razones principales que fomentan la investigación y divulgación de ella y su trabajo.

Junto a SITI, Bogart ha dirigido más de veinte montajes donde explora diversas formas de trabajo teatral, desde la reinterpretación de textos clásicos

como en sus montajes: *Antigone* (2009), *Radio Macbeth* (2007), *War of the Worlds: The Radio Play* (1999); hasta la creación colectiva en espectáculos como: *Persians* (2014), *Trojan Women* (2011), *Bobrauschenbergamerica* (2001), *Small Lives/Big Dreams* (1994), *The Medium* (1993). Además, ha obtenido dos veces el Obie Award premio análogo al Tony Award para obras de Off-Broadway y Off-Off-Broadway: en 1988 por *No Plays No Poetry But Philosophical Reflections Practical Instructions Provocative Prescriptions Opinions and Pointers from a Noted Critic and Playwright*; y en 1990 recibe este premio por *The Baltimore Waltz*, en ambos casos por su trabajo en dirección. También ha recibido dos premios por su trayectoria: un ATHE Career Achievement Award en 1995 y un American Theatre Wing en el año 2005.

Actualmente, además de ser la directora de SITI, se desempeña como directora del programa de maestría en dirección de la Universidad de Columbia en Nueva York, y así mismo es autora de textos sobre su propia teoría teatral: *La Preparación del Director* publicado en 2001; *Puntos de Vista Escénicos* en 2005; *And Then you Act* en 2007 y *What's the Story* recientemente publicado este 2014. Todo lo anteriormente mencionado, destaca la importancia de esta directora en el ámbito teatral norteamericano y es por esta razón que este estudio ayuda a su conocimiento, divulgación y reconocimiento en nuestro país.

Otra de las razones que fundamentan este estudio es el escaso y casi nulo material referente a esta directora teatral disponible en castellano y sobre todo en Chile. De sus cuatro publicaciones, en nuestro país sólo se tiene acceso a la versión española de *La Preparación del Director*; el texto *Puntos de Vista*

Escénicos está disponible sólo en España mientras que los dos restantes, están disponibles sólo en inglés. Existen algunos textos que hablan sobre ella y su trabajo a modo muy general, por ejemplo, se encuentra el texto *El arte del Actor en el Siglo XX* de Borja Ruiz Osante, el cual parece ser el texto que abarca de manera más profunda su trabajo en nuestro idioma.

Se advierte entonces, que la falta de conocimiento sobre Anne Bogart y su trabajo, se debe en gran parte al escaso material teórico sobre ella. Tal como ocurre con la web, donde se encuentra el documento *Freedom, Structure, Freedom*, una tesis de la doctora de filosofía Dagne Olsberg acerca de la filosofía de Anne Bogart como directora. El aporte de este texto radica en que entrega información a partir de la experiencia práctica de la autora al asistir a los entrenamientos y ensayos de la compañía SITI para el montaje *The Women*, obra estrenada en 1992 en San Diego Repertory Theatre.

Sin embargo, y como ocurre con la mayoría del material referente a Anne Bogart, este documento se encuentra en inglés, lo cual es una barrera para acceder a su teoría y al mismo tiempo sustenta aun más la importancia de esta memoria para el ámbito teatral en el cual se forman, en palabras de Anne “personas de teatro”. (Apuntes de la clase, 27/05/2014)

En síntesis, esta memoria pretende establecer y exponer la concepción teatral de Anne Bogart, analizarla y reflexionar sobre ella; exponer, discutir y analizar su teoría teatral, además de describir su metodología, estas dos últimas basadas en su trabajo de Viewpoints, tanto en los ensayos con su compañía como

en las clases que imparte, a las cuales asistió uno de los integrantes del grupo, quien aporta en base a su experiencia y a sus apuntes tomados de las clases.

De esta manera, esta memoria aporta al entregar conocimiento sobre esta directora trabajando con material que no está en castellano ni en Chile, así como también con material exclusivo basado en la experiencia directa con ella y con su compañía, y al cual no se tiene acceso.

Para esto, se presentará en un primer capítulo el contexto de Anne Bogart, su biografía y su contexto tanto social como artístico, de manera de poder comprender qué movimientos la influenciarán para generar su posterior teoría. En el segundo capítulo se expondrá y desarrollará su concepción teatral, en todos los aspectos: en relación a la función del teatro, a la figura del director, del actor y de acuerdo a la puesta en escena. En un tercer capítulo, se expondrá su teoría y metodología teatral de los Viewpoints y cómo surge; se describirá su metodología de acuerdo a ejercicios que aplica tanto en los ensayos con su compañía para la realización de un montaje, como en las clases que imparte en sus talleres de verano en la Universidad de Nueva York.

Para esta memoria se llevará a cabo una metodología exploratoria, ya que se pretende indagar en un tema poco conocido en nuestro país, realizando principalmente recopilación, traducción y análisis bibliográfico tanto de la propia autora como de otros que han expuesto acerca de su trabajo, además de la experiencia de uno de los integrantes del grupo de investigación en la

participación de un taller impartido por la directora en el mes de mayo de 2014 en la ciudad de Nueva York.

El fin último que sostiene este trabajo entonces, es poder difundir en Chile la concepción teatral de Anne Bogart, la cual se traduce concretamente en su teoría Viewpoints, ya que como se expuso anteriormente, el paisaje teatral que se enseña actualmente en las academias de teatro constituye solamente una visión temporal que no avanza más allá de los años sesenta, razón por la cual es imperativo poder ampliar este abanico de posibilidades teóricas conociendo además a una de las pocas, sino la única teatrística que trabaja en base a una metodología en los Estados Unidos, a una directora cuya teoría y metodología está vigente, una directora en ejercicio y, tal como ella ha expuesto, cuyo trabajo está aún en desarrollo, lo que potencia más aún la realización de esta investigación.

1. El Contexto de Anne Bogart

Patrice Pavis en su *Diccionario del Teatro* (1998) define contexto como “el conjunto de circunstancias que rodean la emisión del texto lingüístico y/o la producción de la representación” (Pavis, 1998, p. 92), y precisamente lo que prosigue será un intento por otorgar sentido a las circunstancias que rodean y que como resultado configuran la concepción teatral de la directora norteamericana Anne Bogart (Ver Anexo 1, Imagen 1), quien le otorga una importancia fundamental al contexto en el que ella como artista se encuentra al momento de realizar una obra de arte, afirmando que: “Una consciencia del contexto impactará significativamente tu elección de temas, asuntos y materias, así como también la elección del lugar y la audiencia. Siempre vemos el mundo que nos rodea a través del lente actual de nuestro momento cultural y político en particular.” (Traducido de Bogart, 2007, p. 12)

Por lo tanto, si nos tomamos de las palabras de la autora de la cita anterior, se advierte que el contexto es determinante para cualquier artista, ya que le proporciona un lente a través del cual observar el mundo. En este capítulo entonces, se determinará cuál es ese lente del que habla Anne Bogart; se explicará, ya conociendo la actualidad de su trabajo y de su vida, la relación de hechos biográficos o históricos con su posterior concepción teatral, para comprender cómo estos hechos repercutieron en su concepción tal como se concibe hoy en día.

Para ello no se realizará una narración cronológica de su biografía ni de la historia de Estados Unidos, sino que más bien se seleccionarán hechos que tanto ella como los realizadores de este trabajo consideran significativos para la configuración de su mirada teatral, ya que tal como ella advierte “La realidad depende de nuestras elecciones con respecto a qué queremos observar y cómo lo queremos hacer”. (Bogart, 2008, p. 20)

De este modo, se observa claramente que lo nómada de su infancia, su residencia en Japón, el Macartismo y todo el movimiento contracultural del cual participó activamente en su juventud tienen evidentes repercusiones en su obra actual. Todos los anteriores son los hechos que nos ayudarán a configurar su lente.

1.1 Bogart y la Memoria

En 1951 es cuando nace Anne Bogart, cobijada por un clima de prosperidad sin igual que Estados Unidos había conseguido tras hacerse el vencedor máximo de la anterior Segunda Guerra Mundial. El mundo en sí mismo sólo seis años después de haber terminado la guerra, experimentaba importantes cambios de visión acerca de la política, los modelos discursivos y las organizaciones territoriales.

Europa central principalmente devastada producto de lo acontecido, se volvería hacia sí misma, intentado recuperar estabilidad y dignidad tras la derrota a manos de los estadounidenses, quienes al adquirir esta prosperidad sin

precedentes comenzaron a tomar un papel protagónico en los asuntos internacionales e intentaron proveer la estabilidad necesaria para una reconstrucción pacífica del mundo y también a su imagen, implantando su modelo capitalista:

La exageración de la amenaza que representaba la URSS, provocó una reacción desproporcionada del gobierno norteamericano. El gobierno de Truman manipuló la opinión pública para justificar una nueva estrategia intervencionista. El objetivo de ésta era hacer del mundo un lugar seguro para el capitalismo norteamericano. (Galván, 2006, p. 23)

Esta prosperidad se manifiesta en una sensación material de felicidad, volviendo a Estados Unidos una nación de consumo optimista, lo que se verá también reflejado en su teatro: Broadway es el lugar que desde finales del siglo XIX se posicionaba en la cúspide del entretenimiento del país. Las obras presentadas en este lugar principalmente de género musical, el cual tuvo su apogeo en los años veinte, se caracterizan por su ligereza en cuanto a contenido y también traducían una sensación híper nacionalista de bienestar. Sobre todo tras la Segunda Guerra Mundial donde Broadway, lugar conocido también como el teatro oficial de Estados Unidos, jugó un papel importante al levantar la moral y subir las ganancias de la nueva potencia mundial.

Los espectáculos de El Gran Camino Blanco, como también se le conoce, tienen como misión principal responder lógicamente al interés de su gran público, el cual no tiene como condición más que el ser “seducidos” por las distracciones

más maravillosas y espectaculares que éste les entrega asimilando las lecciones sin cuestionar las imposiciones de ideologías encubiertas. (Ozieblo, s.f.). Y aunque los montajes realizados en esta concurrida calle de Nueva York cuentan con una gran cantidad de inversión, este inconveniente económico sería también el causante de que los teatros en este sector no se hubiesen encontrado dispuestos a correr el riesgo innovando en espectáculos que no recurran a lo ya probado con éxito:

[Broadway] está dominado por obras musicales tan espléndidas que causan asombro, muy técnicas y de elenco numeroso, con atractivo de taquilla a prueba. Debido a los gastos que implica el montaje de una obra en Nueva York y los riesgos financieros anexos al teatro comercial, resulta bastante razonable que Broadway se halle poco dispuesto a apostar a otra cosa que no sean los éxitos más seguros. (Pergl, 1991, p. 3).

Por lo tanto, Broadway se puede leer como un teatro que pierde la exploración y que es económicamente rentable. Y son precisamente estos musicales de Broadway extremadamente populares, los primeros referentes culturales de manifestaciones artísticas que Bogart tendrá en su conciencia, y a lo que años más tarde podrá cuestionar y tratar de renovar políticamente motivada por sus experiencias posteriores.

A sus siete años emprende su primer viaje, movida por el traslado de su padre a Japón. Bogart junto a su familia viven en la tierra que su misma patria

bombardeó nuclearmente sólo un decenio antes, y es desde aquí de donde provendrán importantes influencias que darán base a su filosofía y teoría teatral que desarrollará en la adultez. La paradoja de esta situación radica en que Bogart encuentra precisamente en la tierra que perdió a manos de la ahora potencia mundial Estados Unidos, un cobijo y lugar de inspiración que renueva su imaginario:

Nací en Newport, R.I., en una familia de la Marina. Nos mudamos cada año, y el lugar en el que viví más tiempo fue Japón, donde viví por dos años y medio a la edad de seis o siete. Fui lanzada en inmensas escuelas y como niña estuve en un estado de completa soledad. Así que en cada escuela a la que llegaba, yo encontraba donde se hacía teatro. Y encontré que cada escuela estaba haciendo teatro, lo cual fue un estado de gracia para mí, porque eso era algo que repetía el patrón. Estaba viviendo en mi pequeña vida, intensas experiencias. Te acercas mucho a las personas –se mezcla la belleza y el amor– y luego los pierdes. (Traducido de Bogart, Theatre Communications Group, s.f.)

Una de las grandes influencias que Bogart posee de este lugar, es el arte marcial del Taichi, desde donde provienen, según la autora Eelka Lampe gran parte de su filosofía de dirección así como también de su concepción de la puesta en escena:

La noción de libertad dentro de la forma es un principio fundamental en las estéticas del arte asiático, y que las artes marciales comparten con las tradiciones interpretativas, como por ejemplo la Ópera de Pekín o el

Noh japonés. Bogart ha adaptado éste y otros principios interpretativos de las estéticas del este asiático para enriquecer su forma de dirección occidental [...] En vez de “adaptar” tradiciones interpretativas asiáticas con el fin de fortalecer la identidad de la cultura occidental, Bogart ha destilado algunos de los principios básicos de esas tradiciones (y ha abusado de ellos en una alianza irreverente con una crítica feminista de representación) con el fin de cuestionar la identidad de la cultura occidental. (Lampe citado por Celaya, 2007, p. 161)

Que Bogart tuviese una infancia agitada entre los constantes cambios de residencia debido a la condición de marino de su padre, la llena de una experiencia que pone en tensión su cultura frente a otras desde muy pequeña, ayudándola a reflexionar sobre su propia cultura americana en contraposición con otras culturas más exóticas como la japonesa, cultura que le brindó también desde pequeña experiencias de terror, lo cual más tarde postularía como una de las siete claves para la realización del teatro y del arte en general:

Mi primer roce con el terror en el arte tuvo lugar en un parque en Tokio, Japón, cuando tenía seis años. Una cabeza enorme, pintada de blanco, unida a un cuerpo multicolor todavía más enorme, me miraba desde arriba con malicia. [...] Unos meses más tarde, en esa misma ciudad, observaba aterrorizada cómo enormes altares de madera eran llevados en andas por hombres japoneses borrachos, en un día sagrado, por las calles de Tokio. [...] Aquellos hombres parecían estar fuera de control,

desequilibrados, y desde luego eran inolvidables. (Bogart citado por Celaya, 2007, p. 17-18) (Ver Anexo 1, Imagen 2)

Años más tarde, Bogart volvería a esta tierra oriental asistiendo al Festival de verano de Tadashi Suzuki. Fue allí donde conoció la técnica Suzuki, cuyo creador la invitó a formar una compañía de intercambio multicultural en Estados Unidos, lo que más tarde se convertiría en SITI Company.

Pero la relación con los fenómenos tanto políticos, sociales como culturales de cada uno de estos entornos en los cuales estuvo de paso, e incluso el de su misma nación mientras ella estuvo con su familia ausente, dejan una huella que marca su memoria y en la acción de recordar, la cual se manifestará en su forma de hacer teatro posteriormente y que también postularía como otra de las siete claves para la realización del arte: la memoria.

La memoria para Bogart, no es sólo personal, no significa tan sólo el ejercicio de recordar, sino que se construye colectivamente y es histórica. La memoria es también la reconstrucción de una historia de la cual se es parte. En ese sentido, Bogart en su texto *La Preparación del Director*, dedica un capítulo completo a la exposición de una investigación que realizó de la memoria cultural de su país con el objetivo de comprender desde dónde surge la identidad cultural de la cual ella es parte. En este estudio acusa el problema fundamental que tiene el teatro de su nación, y cuyo culpable principal sería el Macartismo.

El senador McCarthy, lideró una campaña durante los años 1950 y 1956, que tenía como propósito acabar con la supuesta conspiración comunista oculta

en el propio congreso norteamericano, lo que más adelante se convertiría en una verdadera caza de brujas contra cualquiera que resultara sospechoso de espionaje soviético o simpatizante comunista. Fernando Galván en su tesis define este período como una tendencia que “fue más una histeria que un movimiento político” (Galván, 2006, p. 34) ya que tal como explica, nunca tuvo miembros, capítulos organizados, candidatos declarados, ni un programa en específico.

Ya sea una histeria colectiva o uno de los múltiples frentes que tuvo la Guerra Fría, lo cierto es que Bogart le otorga una gran responsabilidad a este proceso al que denomina cataclismo, ya que genera un serio problema en el arte de su nación en cuanto a la relación política, arte y contexto.

En primer lugar, la Era McCarthy golpeó fuertemente a los artistas norteamericanos de esta época, ya que muchos de ellos temieron verse vinculados a temas políticos por lo que “algunos huyeron del país para no volver nunca, otros fueron incluidos en listas negras y obligados a abandonar su trabajo y otros simplemente cambiaron, se retractaron, se retiraron y permanecieron en silencio.” (Bogart, 2008, p. 37) Con esto, queda de manifiesto que de haberse comenzado a gestar algo en el arte norteamericano, esto se interrumpió abruptamente debido a la campaña anticomunista liderada por el senador por Wisconsin.

Por otra parte, el cataclismo McCarthy provocó también que: “a través de un mecanismo de una efectividad brutal se obligó a los artistas a desvincularse de temas relacionados con el mundo real. Sin este vínculo social, muchos dirigieron

su mirada hacia adentro” (Bogart, 2008, p.37), se originó la idea de que “el arte y la política no se deben mezclar” (Bogart, 2008, p.37).

Estas ideas son las que Bogart en su libro *La Preparación del Director* acusa de provocar que el arte norteamericano sea considerado como comercial e incluso como poco culto, ya que los artistas al verse amenazados por esta cacería de brujas, comenzaron a desviar sus ojos del contexto en el que se encontraban, dirigiendo su mirada hacia ellos mismos, de modo que se configuró un arte, que bajo la perspectiva de Bogart se considera de corte hedonista y singular, de difícil adquisición para el común de la gente, despegándose de su función social y política.

Un claro ejemplo de la pérdida de la vinculación entre arte y política que habría introducido la acción ideológica de McCarthy, se puede apreciar en el Expresionismo Abstracto y su lenguaje, al cual sólo las esferas de elite artísticas podían acceder. En palabras de Bogart, este movimiento “ensalza la expresión personal ajena a cualquier contexto externo” (Bogart, 2008, p. 38) y su énfasis está en el quiebre de las técnicas imperantes hasta entonces. Esta pérdida del contexto como contenido y la aparición de la técnica como el centro del arte, lo reafirma el propio Jackson Pollock, uno de los líderes de esta línea estética cuando afirma que “el pintor moderno no puede expresar su época, el avión, la bomba atómica, la radio, mediante las viejas formas del renacimiento o de cualquier otra cultura del pasado. Cada generación descubre su propia técnica.” (Usembassy Mexico, s.f.) (Ver Anexo 1, Imagen 3)

Entonces, el problema que destaca Anne Bogart es que el arte se vuelve singular, alejado de su contexto y para ella, tal como lo plantea en su texto *And Then You Act*, el contexto es fundamental para la realización del arte y por ende, para el artista mismo.

Y aunque el macartismo activo duró aproximadamente seis años, sentó un importante precedente para la revolución cultural que se generó a partir de la década de los sesenta, la cual se conoció con el nombre de Contracultura.

Es importante entender que todas estas reflexiones sobre McCarthy las hace Bogart años después de que el movimiento acabase, observando desde lejos las reminiscencias de aquella situación para explicar la situación teatral actual de su nación. Esta reflexión crítica no hubiese sido posible de no ser por lo nómada de su infancia, lo cual le permite tomar distancia de su país al estar lejos de él por tanto tiempo y desde tan pequeña.

1.2 Bogart y la Contracultura

Es alrededor del año 1976, tras ser graduada de su Bachiller en Historia del Arte, y con una fallida gira teatral por India, que Anne Bogart decide radicarse en Nueva York. La gran manzana, que desde mediados de los cincuenta había recibido artistas de todo el mundo, era por aquellos años la capital mundial del arte, conocida sin duda por el gran número de jóvenes soñadores en busca de nuevas oportunidades.

Por aquellos años, Bogart conoció a los bailarines de la Judson Church quienes realizaron importantes innovaciones en el campo de la danza. Esto la inspiró para comenzar a explorar un trabajo con coreógrafos. Fue a raíz de esto que conoció a Mary Overlie, quien al igual que ella se desempeñaba como profesora en la Universidad de Nueva York y ambas comenzaron a co-dirigir montajes en esta casa de estudio. Overlie trabajaba con los entonces llamados SSTEMS, técnica que más tarde Bogart robaría para desarrollar su propia versión denominada Viewpoints.

Estados Unidos por aquel entonces ya no sólo era una potencia a nivel político y económico, sino también artístico. Una gran cantidad de artistas extranjeros comenzaron a arribar a la nación donde gracias al contexto de la anteriormente mencionada Contracultura, existía una proliferación de movimientos artísticos, pictóricos, musicales y teatrales. Los ojos de los artistas se posaron sobre la tierra que prometía libertad y progreso.

La sociedad estadounidense ya no era la misma, si bien en la década de los cincuenta aún se percibían rasgos conservadores, ya hacia finales de la misma la insatisfacción de la ciudadanía comenzaría a generar cambios en la vida cotidiana. Se desarrolló entonces la Contracultura, un movimiento que criticaba el modo de vida estadounidense, el materialismo y la hipocresía sexual de la sociedad, abogando por una nueva sociedad basada en la solidaridad, la libertad sexual, el amor y la revalorización de la naturaleza: “Fue una reacción en contra de las costumbres conservadoras de los años 50, el conservatismo político (y represión social percibida) del período de la Guerra Fría, y la intervención militar

norteamericana en Vietnam. La oposición a la guerra fue exacerbada en Estados Unidos por el reclutamiento militar compulsivo”. (Moniz, 2012, p. 2-3)

Uno de los grupos más emblemáticos de este movimiento fue el de los hippies, quienes propugnaban por la sencillez y un modelo de vida comunitario. Según el punto de vista de Moniz, “este aspecto de la Contracultura rechazaba la asociación política con la corriente dominante, y pretendían cambiar la sociedad dejando de formar parte de ésta, desde una posición aislada” (Moniz, 2012, p. 8) Así, fueron los jóvenes y los grupos minoritarios los que llevaron la vanguardia en la formación de la nueva sociedad norteamericana. Las frases como “paz y amor” y “haz el amor y no la guerra” se convirtieron en los principales slogans de la Contracultura.

En este punto, no nos podemos distanciar de lo político en la sociedad estadounidense de aquel entonces. La aparición de un barrio de artistas que se oponen a las reglas establecidas, cuestionando por medios de sus manifestaciones el orden político, tiene directa relación con una pulsación al interior de la misma sociedad estadounidense que muy pronto bulliría de manera impetuosa.

En este contexto Bogart llega a vivir al Soho, el barrio bohemio por excelencia en el Downtown de Nueva York. Este barrio es hijo de la Contracultura, el que debido al gran interés mundial estaba cada vez más en alza y se volvía conocido por las acciones de arte que se realizaban y su cercanía con un arte que más que una forma académica es una actitud de vida:

Los artistas teatrales del Soho, comenzaron con Ricard Foreman y el Performance Group, dispuestos a construir sus teatros en espacios que antes habían sido utilizados para fines industriales, instalando asientos en muchas configuraciones alternativas con los escenarios al mismo nivel que las butacas. (Kostelanetz, 2013, p. 38)

Es indudable que estas influencias contextuales marcaran precedente en la visión de la joven Anne Bogart, quien no mucho después de haberse instalado en un loft, empezaría a dirigir obras de corte experimental en el barrio.

Sin tener si quiera un teatro para presentarse debido a su falta de recursos, tuvo que encontrar otros elementos para la producción de sus montajes: por ejemplo, la arquitectura de la ciudad, la cual brindaba un espacio suficiente para llevar a cabo sus piezas teatrales; y puso principalmente su atención en el actor y la capacidad de composición de éste al jugar con los elementos de espacio y tiempo, que derivaría luego en su método llamado Viewpoints.

Los años de juventud de Anne Bogart, es decir, las décadas entre 1960 y 1980 fueron uno de los períodos más convulsionados de la historia de los Estados Unidos de América, período definido por gran parte de los historiadores como “décadas de cambio”, debido a que irrumpen en la escena política nuevos actores sociales que transformarían profundamente la sociedad estadounidense, entre ellos destacan los ya mencionados hippies, quienes a menudo son considerados como uno de los movimientos más emblemáticos de esta época; los

afroamericanos, con toda su batalla en defensa de sus derechos civiles, las mujeres, los norteamericanos nativos, los latinos y los medioambientalistas.

En este clima, América (EEUU) estaba lista para una “revolución cultural”. Al comenzar los años sesenta, los americanos se estaban haciendo constantemente permisivos y expresivos en sus vidas sexuales y emocionales, más abiertos y experimentales en sus respuestas ante la literatura y el arte, más juguetones y extravagantes en los estilos y maneras en que vivían su vida cotidiana. Y, a través de todo ello, la bolsa de valores seguía subiendo y la economía crecía y crecía. Ese hecho económico generó un cambio decisivo en las sensibilidades de la gente. (Howard citado por De los Ríos, 1998, p. 15)

Dentro de este contexto histórico caracterizado por la Contracultura, es que Anne Bogart se formó. Un contexto cuya característica principal es la agitación, la crisis, el cambio. Los jóvenes de la época se empoderaron y se consideraban los responsables de generar aquellos cambios en la sociedad, es desde allí entonces, que la joven Bogart comienza a articular sus teorías y pensamientos sobre la unión de la política y el arte, la función social del teatro y la búsqueda de una humanidad que para entonces en los Estados Unidos había comenzado a perderse.

1.3 Teatro y Contracultura

El movimiento contracultural también se llevó a cabo en el ámbito teatral. Por muchos años, entre las décadas del 20 y 60, la escena estadounidense vivió regida por la concepción y estética realista derivada de los pensamientos del teatrasta ruso Constantin Stanislavski, lo cual provocó un anquilosamiento de las convenciones teatrales, limitando la realidad escénica a “mostrarnos insignificantes escenas íntimas en la existencia de ciertos fantoches, transformando al público en Voyeur” (Artaud, 2001, p. 83).

En el mundo social, se llevaban a cabo fuertes manifestaciones sociales que en los primeros años de la década de los sesenta comenzaron a trasladarse a los teatros. Las formas anquilosadas de antes ya no servían, era necesario encontrar nuevas maneras que dialogaran con la realidad contemporánea de los artistas y del mundo, puesto que la cuarta pared imaginaria no era capaz de sostener el gran mundo invisible que estaba escondido detrás de las representaciones.

Así fue como la revolución llegó también a los escenarios. “El teatro de los sesenta tiene líneas con origen en la década anterior. Es un teatro renovado, que en muchos sentidos deja atrás la cultura del texto o la transforma en teatro vivo, no restrictivo, en celebración de lo efímero.” (Michel, 1993, p. 121)

Al igual que los jóvenes en las calles estadounidenses manifestaban su descontento con el conservadurismo en la sociedad, los artistas comenzaron también a manifestar su recelo contra el teatro oficial de Broadway, ya que lo

consideraban restrictivo, complaciente, y hasta falso. Tal es la idea que manifiesta Julian Beck, uno de los primeros en disparar contra la escena Broadway:

No me gusta el teatro de Broadway porque no sabe cómo decir hola. El tono de voz es falso, los gestos son falsos, el sexo es falso, ideal, el mundo de Hollywood con su perfección, su imagen nítida, la ropa bien planchada, el ano bien fregado, inodoro, inhumano, del actor de Hollywood, de la estrella de Broadway. Y la terrible y falsa suciedad de Broadway, los bajos fondos en los que se intenta imitar la suciedad.

(Beck citado por Ozieblo, s.f.)

Esta crítica a Broadway desencadenó en la gestación de un teatro alternativo, que se conocería como Off-Broadway y Off-Off-Broadway, movimientos teatrales establecidos justamente en los alrededores de Broadway, pero que sin embargo querían diferenciarse de ellos, un teatro alternativo, el cual ya no quería ser reconocido por su capacidad de imitación, un teatro que quería atreverse y entregarse a la experiencia de innovar, protestando en contra del orden establecido artístico, tanto en lo político como en lo estético.

Grupos pioneros del nuevo teatro norteamericano fueron compañías como el Living Theater, el Open Theater y el Performance Group. Todas ellas compañías que Bogart denomina como los hombros sobre los cuales se sostiene y cuyo trabajo estaba basado principalmente en el concepto de la performance:

La vanguardia teatral de los setenta adoptó una actitud más desapegada, más cercana a la obliteración de lo discursivo, más

consciente de que el teatro como territorio de un solo dueño era la opción triunfante. Un objetivo del teatro de *performance* fue su guía: la ruptura de barreras entre vida y arte. Para ello la vanguardia de los setenta no confiaba en la experiencia sagrada; volvió la vista a la objetivación. La vanguardia de los setenta desplegó una aspiración de que la vida capturase y se fundiese en la operación artística, a que los sujetos del arte y de la vida compartieran la personalidad de agentes conformadores. En mucho, la vanguardia de los setenta propone la misma ruptura pero en dirección opuesta. Esto es, que la barrera vida-arte se rompa no para vitalizar a sus agentes, sino para dramatizarlos hasta la trivialización: el sujeto –digamos espectador- comparte con el personaje su calidad impersonal, no una trascendencia, la autoasunción como objetos convertidos casi a la fuerza o al azar en la materia prima del arte. Por supuesto, este último término adquiere un sentido profundamente irónico. En una palabra, el teatro de *performance* deseaba que el espectáculo terminara siendo un *todos-nosotros*, en tanto que el teatro de las imágenes lo lleva a ser un *siempre ausentes-siempre distantes/yo-tú-él-ello...* (Michel, 1993, p. 136)

En la performance, el suceso y la participación dentro de él son fundamentales y este acto revolucionario despoja de toda comodidad al espectador y le quita su lugar de omnipresencia obligándolo, ya sea voluntaria o forzadamente, a que se vea afectado y a que participe de un modo activo. A diferencia del fenómeno cinematográfico, la performance instala un vínculo de reciprocidad en vivo entre el

suceso o acto performático y la audiencia, en un contexto que se cuestiona constantemente, y es precisamente desde este mismo cuestionamiento desde donde emerge la política que internamente cataliza el acto.

Muchos grupos de artistas o colectivos minoritarios veían en la performance un exquisito camino para poder manifestar sus descontentos sociales. Uno de los movimientos más relevantes que desempeñó su arte a través de la performance, fue el de las feministas. Ellas generaron un gran impacto en el público, ya que la sociedad no estaba acostumbrada a ver cómo las mujeres mostraban aspectos privados de su vida, y más aún, de su cuerpo. Su trabajo se desarrolló en lugares alternativos, tales como plazas y supermercados, entre otros.

En medio de toda esta proliferación de movimientos teatrales es que la directora Bogart comienza a desarrollar su propia concepción escénica, inspirada por todos estos movimientos que devuelven al arte la vinculación con su contexto y por consecuencia con lo político.

Nos atrevemos a afirmar que lo efímero de sus residencias por el mundo desde pequeña, sus estudios antropológicos y su necesidad por reconocerse como americana en un contexto de cambios culturales constantes activaron en esta directora una fuerte decisión por crear lazos con sus raíces profundas que sustentaran su teatro, otorgándole una identidad cultural única a su manera de concebir la escena y que hace diálogo con el presente aún teniendo resonancias de movimientos artísticos del pasado, de la historia, del tiempo y del espacio.

La visión política, la consciencia social, la responsabilidad del teatro y del arte en general frente a temas humanos, la memoria, el valor horizontal de los elementos de la escena, el trabajo en equipo y por sobre todo la colaboración como eje central de la creación artística, son las claves para que en el capítulo siguiente, podamos establecer su concepción teatral, vinculando sus postulados con los contextos expuestos anteriormente.

2. Concepción Teatral de Anne Bogart

Desde la publicación de su libro *La preparación del director: Siete ensayos sobre teatro y arte* en el año 2001, primer trabajo en que Anne Bogart intenta sistematizar su pensamiento en relación al teatro, es posible acceder a la concepción teatral que sustenta.

Para la realización de este capítulo, nos basaremos en lo que Jorge Dubatti señala al respecto de Concepción Teatral en su texto *Herramientas de Poética Teatral: Concepciones de Teatro y Bases Epistemológicas* (2009). Al respecto, expone:

Concepción de teatro es la forma en que, ya sea práctica (implícita) o teóricamente (explícita), el teatro se concibe a sí mismo y concibe sus relaciones con el concierto de lo que hay/existe en el mundo (el hombre, la sociedad, lo sagrado, el lenguaje, la política, la ciencia, la educación, el sexo, la economía, etc.). Llamamos base epistemológica para el estudio de dicha poética a los supuestos y consideraciones teóricas, metodológicas, historiológicas y analíticas que realiza el investigador respecto de la territorialidad de la poética; la determinación de la base epistemológica dependerá de su posicionamiento respecto de la concepción de teatro. (Dubatti, 2009, p. 341)

Por lo tanto, la concepción teatral puede entenderse como la forma en la cual el teatro se piensa en diálogo y en comprensión con lo que existe y hay. Esta

concepción se comprende como un conocimiento cuyos elementos pueden venir desde variados contextos y disciplinas, ya sea a modo teórico, empírico y/o contextual.

En este sentido, planteamos que la concepción teatral de Anne Bogart se sustenta en cuatro ideas centrales: una se relaciona con la pregunta sobre la función atribuida al teatro, es decir para qué se hace teatro. Esta idea hace referencia a lo histórico, a lo contextual, o sea, la relación entre el contexto, el teatro y el mundo; otra relacionada con la figura del director: cómo ella concibe su figura, cuál es la función que cumple, cómo trabaja; otra vinculada a la figura del actor: cuál es el rol que cumple dentro y fuera de la representación; y por último, la concepción de la puesta en escena: de qué manera Anne Bogart concibe el espectáculo teatral. Estas tres últimas ideas tienen que ver directamente con la disciplina teatral.

2.1 Concepción de la función del teatro

A partir de la revisión de los contextos históricos y artísticos que influyen en la vida de Anne Bogart, se puede plantear que su concepción sobre la función del teatro, proviene principalmente de su contacto con el movimiento estadounidense de la Contracultura, y también de la filosofía Oriental. Sumado a esto, Bogart se ha nutrido de los grandes teóricos del teatro, cuyos postulados constituyen la base epistemológica teórica de la cual habla Dubatti.

La función del teatro para Anne Bogart está relacionada con la memoria y con el acto de recordar, porque el teatro, tal como ella lo señala, tiene y debe tener la capacidad de recordarnos nuestra dimensión humana, por otra parte, el teatro debería remecernos, despertarnos, crear conciencia frente a un mundo que tiende a enajenarnos, a mantenernos en una repetición constante que nos automatiza:

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 original (Bogart citado por Celaya, 2007, p. 20)

De esta manera, si vivimos en un mundo que tiende a dormirnos, el camino para despertar es el recuerdo de nuestro propio terror, el terror original. Este terror original del cual Bogart hace mención, se refiere al terror inherente al ser humano desde sus inicios, ya que como ella postula, el teatro nació “como respuesta al terror de la vida diaria” (Bogart citado por Celaya, 2007, p. 20). Sería entonces este terror, el cual al volver a pasar por nuestro corazón, nos hace temblar, nos remece y en la medida en que nos provoca tal reacción, nos produce un efecto catártico, efecto que Aristóteles describe como purificación de las pasiones: “mediante la compasión y temor llevan a cabo la purgación de la tales afecciones” (Aristóteles traducido por García, 1974, p. 3)

Para Bogart, la catarsis constituye una de las funciones principales del teatro. Para afirmar esto, se basa en una acepción diferente a lo que Aristóteles utilizó para su definición de Catarsis. Ella la concibe como “encender luz en lugares oscuros”:

Una de las funciones básicas del arte es lo que los griegos llamaron Catarsis. Según Aristóteles, la catarsis es una purificación y limpieza de las emociones provocadas por la evocación de intenso miedo y lástima en una audiencia. La etimología de la palabra "catarsis" también sugiere, "encender luz en lugares oscuros."

Las experiencias teatrales significativas son las que encienden luz en los lugares oscuros del alma. Para activar la catarsis es necesario ser sensible a dónde están los lugares oscuros que se encuentran en un momento determinado. Y esto exige sensibilidad al contexto.

El trabajo del artista es estar en contacto con los lugares oscuros del alma y luego arrojar luz allí. (Traducido de Bogart, 2007, p. 11)

La idea de remecer a la audiencia, de producir este efecto catártico, que está presente en la función atribuida a la tragedia griega y que reelabora Bogart, también la encontramos en la concepción de Antonin Artaud y sus postulados del Teatro de la Crueldad.

Antonin Artaud, al igual que Bogart, percibe una sociedad angustiada e inestable, y ambos conciben la necesidad de producir un cambio y por lo tanto, al teatro, como una herramienta para lograrlo: “En el periodo catastrófico y angustioso en que vivimos necesitamos urgentemente un teatro que no sea superado por los

acontecimientos, que tenga en nosotros un eco profundo, y que domine la inestabilidad de la época.”(Artaud, 2001, p. 94)

El teatro, según la concepción de Artaud, debe establecerse de acuerdo a un camino con lo inconsciente, y que tras esta experiencia sanadora, es decir, la participación en el espectáculo teatral, por consecuencia la vida se limpiaría de los vicios que la afectan. (Ruzickaw, 2013)

En ese sentido, ambas concepciones, la de Bogart y Artaud, coinciden en la búsqueda de hacer despertar al individuo, que es también al mismo tiempo hacer despertar a la sociedad que pasa la mayor parte del tiempo dormida. Esta idea se vincula inmediatamente con la concepción teatral de Bertolt Brecht y su técnica de distanciamiento. Esta técnica, también conocida como efecto V (del alemán *Verfremdungseffekt*), aparta al público de la posible identificación del teatro con la vida, mantiene la ilusión teatral obligando a la audiencia a tomar una posición crítica, despierta ante lo que presencia: “Una representación “distanciada” es una representación que permite reconocer el objeto representado, pero al mismo tiempo lo hace ver como algo extraño [...] los efectos V [efectos de distanciamiento] evitaban la empatía” (Brecht, 1967, p. 123).

Brecht, al igual que los dos autores anteriormente mencionados, concibe al teatro como una herramienta de cambio social que insta a la revolución de la clase proletaria de su época, adormecida y enajenada por la industrialización:

Porque todo lo que no ha cambiado durante mucho tiempo termina por parecer inmutable. [...] Las experiencias que los hombres viven entre sí

aparecen a sus ojos como la experiencia humana por excelencia, la que ha existido desde siempre. Un niño que vive en un mundo de ancianos aprenderá a ver las cosas tal cual se presentan en ese mundo. Para él son corrientes las cosas que en él suceden [...] Para que todas esas cosas que él da por sobrentendidas comiencen a parecerle dudosas, tendría que aprender a mirar con “ojos ajenos” [...] El teatro, con sus representaciones de la vida humana, debe provocar esa mirada tan difícil como fructífera. Tiene que lograr que su público quede atónito, y eso se logra con una técnica que distancia lo familiar. (Brecht, 1967, p. 124-125)

Esta percepción de la sociedad, aunque en distintos términos, también la tiene Bogart, quien asimismo incluye dentro de su concepción esta técnica de distanciamiento, pero va aún más lejos: mientras Brecht utilizaba este efecto V para revelar críticamente las condiciones sociales de su época, Bogart deconstruye diferentes canales de comunicación, por ejemplo disociando el texto verbal del texto físico, para revelar y criticar los poderosos efectos del condicionamiento social a través de los medios de representación como el cine y la televisión. (Lampe, 1992) Es decir, ambos directores conciben la misma función política atribuida al teatro, cada uno en su contexto histórico particular, por lo tanto la llevan a cabo con distintos contenidos, perspectivas y con variación de las técnicas.

Entenderemos, en tanto, por teatro político, no como el teatro de lucha de clases que concebía Brecht en su época, sino que un teatro “que quiere participar

con sus propios medios específicos en el esfuerzo general y en el proceso de transformación de la realidad social, y, por tanto, en definitiva, del hombre, en la perspectiva de una reconstrucción de la integridad y totalidad del hombre.” (Castri, 1978, p. 7-8)

Esta función está estrechamente relacionada con la concepción del rol del público dentro del hecho teatral. Bogart hace referencia a una funcionalidad del teatro como efecto en el otro, preocupándose principalmente de las relaciones humanas y esto lo trae a la forma en que concibe el teatro.

Para ella, su relación con el otro, quien finalmente determina la función del teatro que concibe, tiene estrecha relación con la participación. El otro, el espectador, no es pasivo, no está sólo recibiendo estímulos, sino que del mismo modo en el que actor actúa, el espectador también cumple su rol de manera activa: “El teatro, en su mejor y más verdadero ser, invita a la audiencia a jugar un rol activo” (Traducido de Bogart, 2007, p. 76)

Del mismo modo, aunque llevándolo más al extremo, Antonin Artaud postula en su Teatro de la Crueldad, a un público que también posee un rol activo dentro del espectáculo, un público al cual debe producirse un efecto, y para ello lo ubica al medio de la representación, de esta manera: “El espectador, situado al centro mismo de la acción, se verá rodeado y atravesado por ella” (Artaud, 1992, p. 109). En este mismo sentido, Bogart propone que el espectador sea un invitado y participante más de toda la representación, instancia en la que despertará de su adormecimiento.

De esta manera, entendiendo que los tiempos posmodernos nos mueven en una cultura donde nuestros canales de comunicación están siempre mediados por un elemento tecnológico, y que para nosotros esta situación se ha vuelto común y corriente, la directora postula que en el teatro hay otra situación, donde la relación es directa: “En tiempos cuando computadores, televisión, cine y mega malls dominan y median nuestras relaciones con otros quizás el teatro es el lugar para fortificar y elevar nuestra conexión directa con el otro.” (Traducido de Bogart citado por Johnson, 2000) En este sentido, el espectáculo sería un lugar donde el espectador, podrá encontrarse sin mediación ni mediador con otro ser humano.

La anterior cita aparece en el contexto del estreno de su obra *Cabin Pressure*, trabajo que indaga en la relación actor–espectador, ensanchando las barreras de la representación con una participación activa de la audiencia. Para la elaboración del anterior montaje, Bogart realizó un estudio de audiencias que la llevó a concretar su concepción con respecto al rol del observador y su participación activa en un montaje:

Participación es el deliberado acto de someterse. Cuando estás dispuesto a pasar a través de algo difícil, la experiencia formará tu vida y da sustento para un real entendimiento y empatía. [...] Las personas están flotando a través de la vida como espectadores sin la participación y lucha que puede formar sus vidas en una forma más constructiva. (Traducido de Bogart, 2007, p. 79)

Desde este enfoque, Bogart propone un espectador que no solo observa pasivamente, porque en este acto consciente de sometimiento, participa permitiendo formarse con lo que está presenciando y con esto desarrolla conciencia, despertando de su adormecimiento producto de la repetición de prácticas que se le han vuelto familiares.

Al respecto de *Cabin Pressure*, y su trabajo con el rol de la audiencia en la puesta en escena, el siguiente comentario nos da cuenta de que su preocupación por los espectadores se relaciona con la concepción teatral de Bertolt Brecht, y que al mismo tiempo, sustenta la potencia de su discurso en la práctica teatral:

Bogart y SITI Company exploran los límites teatrales que pueden ser alcanzados cuando ambos, actores y personas de la audiencia toman un “rol activo” en la performance, y así, en un sentido brechtiano, los actores invitan a la audiencia a integrar su juego de contravenir las convenciones teatrales. (Traducido de Johnson, 2000)

Así vemos que su sustento teórico desde Brecht aparece también puesto en práctica en el montaje *Cabin Pressure*, de manera que los espectadores son conscientes en todo momento de que asisten a un espectáculo teatral, posibilitando por consecuencia el despertar que se ha mencionado.

De este modo, la función del teatro para la directora, está radicada en su contacto con este espectador que debiese ser activo, y una de las maneras que Bogart encuentra para lograr este objetivo es incomodándolo a través del planteamiento de preguntas, ya que de lo contrario, es decir, creando sólo

respuestas, se genera que el espectador permanezca en el estado de pasividad y adormecimiento, el cual Bogart busca combatir con su teatro:

Quiero crear un trabajo que cree preguntas en lugar de respuestas. Porque tan pronto como tengas una respuesta –todos sabemos esto- te duermes. Pero con una pregunta estás irritado y despierto, y estoy interesada en crear teatro que irrite y nos despierte. (Traducido de Bogart, Theater Communications Group, s.f.)

En este sentido, Bogart toma partido por un tipo de teatro que genere preguntas, en lugar de respuestas. Estas preguntas, Bogart las encuentra dentro de las mismas obras de teatro, de manera que si estas obras se mantienen en el tiempo, es debido a que plantean preguntas relevantes de acuerdo a temas sobre los que la humanidad aún discute. De ahí la vigencia de los denominados textos clásicos:

En toda obra de teatro subyace una pregunta. Una gran obra plantea grandes preguntas que permanecen en el tiempo. Representamos obras de teatro para recordar preguntas relevantes; recordamos estas preguntas a través de nuestro cuerpo y las percepciones tienen lugar en un tiempo y lugar verdaderos. Por ejemplo, la cuestión de la “soberbia” es un tema sobre el que la humanidad sigue debatiendo, y es por eso por lo que ciertas obras del teatro griego antiguo parecen de reciente creación y absolutamente vigentes. (Bogart, 2008, p. 33)

Entonces, para que el teatro pueda cumplir su función, el artista debe también cumplir una que se relacione, y ayude a llevar adelante la función total del teatro.

La concepción de Bogart sobre la figura del artista está vinculada con la función del teatro de remecer a la audiencia por medio del recuerdo del terror. El artista, en ese sentido, debe ser el guía que los lleve a encontrar ese camino para poder recordar:

El trabajo del poeta [a propósito de un pueblo nómada del desierto sudafricano], es de recordar donde están los pozos de agua. La supervivencia de todo el grupo depende de unos pocos abrevaderos repartidos por todo el desierto. Cuando su pueblo olvide donde está el agua, el poeta puede conducirlos a la misma [...] El agua es la historia, la memoria, el jugo, y el elixir de la experiencia compartida. Quiero mantener esta noción en cuenta al examinar el papel del artista en nuestro clima actual. (Traducido de Bogart, 2007, p.1)

Esta concepción del artista como conductor de la audiencia a este encuentro con su dimensión humana en relación con su contexto, con su historia y con el regalo de su herencia cultural, se relaciona con un aspecto central de la concepción de la función del teatro de Bogart: la memoria.

En este sentido, el artista vendría a ser el portador de la memoria, el encargado de mantenerla. Y la memoria es el camino para reconectar a los sujetos con su cultura, con su historia, con las grandes preguntas por medio del teatro. Asistir al teatro, entonces, sería asistir a una celebración donde se festeja la cultura, la historia, el tesoro cultural de la humanidad, la memoria histórica.

El teatro trata <<sobre>> la memoria; es un acto de memoria y descripción. Existen obras y gente y momentos de la historia que hay que visitar. Nuestro tesoro cultural oculto está lleno a rebosar. Y los viajes al pasado nos cambiarán, nos harán mejores, más grandes y más conectados con lo que nos rodea. Disfrutamos de una historia única, rica y diversa y celebrarla significa recordarla. Recordarla es utilizarla. Utilizarla significa ser fieles a lo que somos. Se requiere una gran cantidad de energía e imaginación, e interés en recordar y describir de dónde venimos. (Bogart, 2008, p. 51-52)

La cultura de la cual habla Bogart, es una experiencia compartida que nos antecede al momento en que llegamos al planeta, pero que se sigue construyendo con nosotros en la medida que nos vemos inmersos en el contexto de nuestra existencia; recordarla, revisitarla, sabernos parte de ella, es un movimiento necesario cuyo centro no está en el pasado sino en el presente.

Bogart afirma que: “el acto de la memoria es un acto físico que reside en el corazón del arte del teatro. Si el teatro fuera un verbo, éste sería <<recordar>>” (Bogart, 2008, p. 34). Entonces, esta acción sería conectarse con esa experiencia compartida anterior a nosotros y de la cual somos herederos para construir un camino hacia el presente.

El contexto, como lo hemos visto, es fundamental para realizar el arte según Bogart, pero el contexto actual del trabajo de un artista no es más que la herencia de un contexto anterior, de otra generación y así sucesivamente

remontándose hacia atrás en el tiempo hasta los inicios de la cultura humana. En esta idea hay también una concepción de la humildad, del reconocimiento del ser heredero de una tradición artística, para seguirla o combatirla, de generosidad con los artistas anteriores a ella, saberse parte, no principio ni único, ni original, sino dialogante con el pasado, con el presente y el futuro:

El acto de hablar y describir te conecta con todos los que han hablado antes. Tú eres un portavoz de los que se han ido antes, que ahora están muertos. [...] Nosotros también somos herederos de una rica historia del logro y la locura humana. En realidad no hay necesidad de llegar a algo nuevo. Redescubriendo lo que has heredado engendrará toda la novedad y la originalidad que se te antoje.

¿Es posible que el arte sea más que la expresión personal? Si tú reconoces que tu voz contiene todas las voces que existieron antes que tú, entonces te darás cuenta de que cuando hablas no hablas solo. Todas las personas que hicieron tu presencia posible en la tierra hablan contigo. Cuando empiezas a reconocer y entender de dónde viene tu voz y empiezas a explorar esto, te darás cuenta cuán inmensa esa voz es en realidad.

El arte del teatro se trata de vivir fuera de su propia piel e identificarse con los antepasados que te empoderan a hablar. [...] Se nos pide ponernos de pie en el momento presente y hablar con valentía por los que vinieron antes, para hablar en contra de las corrientes familiares, de

un estado de desequilibrio y tan articuladamente como podamos manejar. (Traducido de Bogart, 2007, p. 28-29)

Esta función política-social atribuida al teatro, también se entronca con una tradición oriental y con otros directores que han sido de gran influencia para ella. Un ejemplo es Arianne Mnouchkine, de quien además de un sinfín de planteamientos y técnicas, extrae la idea de trabajar siempre en una compañía:

Todo el mundo necesita un modelo. Ella es una generación mayor que yo, una directora de una compañía, y alguien a quien admiro mucho. Ella me dijo en una breve conversación, mirándome a los ojos, “¿Qué vas a hacer sin compañía? No me malinterprete”, dijo en francés, “una compañía te hará miserable. La gente va a irse. Siempre hay problemas, pero ¿qué vas a hacer sin una compañía?”

Tuve una epifanía en ese momento, que era que cada gran producción que había visto, sin excepción, teatro o danza, siempre era con una compañía. Sin excepción. Entonces, me ocupé de este asunto empezando a decirlo en voz alta. Creo que tú creas el futuro describiéndolo... pero esa es otra historia. Describí una compañía.

(Traducido de Bogart, Theater Communications Group, s. f.)

Así es como Bogart concibe la función del teatro, como un arte que celebra la memoria histórica de un pueblo, de una nación, etc. como un arte cuyos participantes, es decir los artistas, son los portadores de esa memoria histórica y por lo tanto los encargados de mantenerla, como un arte que insta al encuentro de

un ser humano con otro sin un mediador tecnológico de por medio, como un arte que no se concibe de otra forma más que en colectivo, en una compañía y a la cabeza de ella, el director.

2.2 Concepción de la figura del director

En relación con lo expuesto anteriormente, el director es concebido como un artista, y por ende, como un guía en el camino hacia el encuentro con la memoria, como portador de la memoria histórica y cultural de una nación.

En esa historia, en esa cultura, también se hace presente en Anne Bogart una gran influencia oriental producto de sus años de residencia en Japón, en los que practicó las artes marciales de Taichi y Aikido, así como también de la observación de otros directores, quienes vieron en Oriente una fuente de nutrición para su teatro, tales como Grotowski, Mnouchkine y el mismo Suzuki, con quien co-fundó la compañía con la cual hoy trabaja.

Uno de los puntos transversales del teatro de Anne Bogart, y que extrae precisamente desde Oriente, es el concepto de colaboración, concepto que se advierte de forma mucho más concreta en relación a la figura del director, y a partir del cual podemos establecer una relación con la idea de humanidad que se manifiesta en su concepción de la función del teatro.

Anne Bogart le otorga una vital importancia al acto de colaboración, sobre todo entendiendo que los tiempos en los que nos desarrollamos nos incitan cada vez más a separarnos de la actividad colectiva:

En nuestra cultura, que se está extendiendo con rapidez por todo el mundo, la acción colectiva se vuelve sospechosa. No se ha fomentado la idea de que la innovación puede ser un acto de colaboración. Tiene que haber alguien que sea la estrella. El esfuerzo de grupo es síntoma de debilidad [...] Yo quiero otra cosa. (Bogart, 2008, p. 41)

Por lo tanto, Bogart se opone a la idea del teatro como un arte individual, y se hace cargo, junto con su compañía de llevar a cabo actos de innovación de manera colectiva.

La clave para comprender en profundidad este tipo de trabajo que realiza Bogart, según Eelka Lampe, escritora residente en New York, seguidora del trabajo de Bogart por muchos años, prueba de ello son los dos textos sobre su trabajo de dirección, radica en estudiar su interacción con el mundo de Asia del Este. En su ensayo *La Paradoja del Círculo: El Encuentro Creativo de Anne Bogart con las Tradiciones Interpretativas del Este de Asia*, expone que la búsqueda de Bogart, por renovar el teatro estadounidense, despojándolo de la interpretación del realismo psicológico tan impregnado en el teatro norteamericano, proviene de su continuo involucramiento con las prácticas interpretativas de Oriente:

El Taichi, que está basado en la filosofía del Taoísmo, ha proporcionado la base conceptual y la inspiración a su forma de dirigir no autocrática. Principios como la no-ingerencia, estando abierta a lo que el otro tiene que ofrecer, y liberándose a las restricciones del control del yo, han permitido a Bogart el desarrollar una técnica de composición copartícipe, es decir, no jerárquica y cinética [...] Bogart delega una gran responsabilidad creativa en sus actores en lo que se refiere a la composición escénica y su puesta en escena. (Lampe citado por Celaya, 2007, p. 159)

De este modo, Anne Bogart discute el rol autoritario en relación a la figura del director, entendiendo que su palabra es tan importante como la de todos los demás colaboradores en la creación del montaje:

Yo pienso en mi misma como...que estoy en la torre de control y que los actores son los astronautas. Y los actores están teniendo la experiencia y yo le voy diciendo, “inténtalo un poco hacia la derecha”, no es “quiero que lo hagas hacia la derecha”, es porque...hay algo estando a la derecha. (Traducido de Bogart citado por Olbsberg, 1994, p. 49)

Podemos afirmar entonces, que esta idea de dirección no se basa en los deseos del director como figura autoritaria, sino que más bien en la sugerencia de un colaborador más en el proceso de montaje. De esta manera, aparece una horizontalidad de todos los elementos, donde todas las opiniones son igualmente

válidas y actúan en conjunto en la composición de la pieza dramática. Este punto es de vital importancia para el trabajo de Bogart. Hasta antes de su aparición en el mundo de la dirección, la historia de la dirección teatral del siglo XX en su mayoría, ha estado fuertemente marcada por una imagen autoritaria en cuanto a lo que el rol del director se refiere.

Tomando en consideración esta idea de colaboración, Bogart plantea que tanto el director como el actor son artistas colaboradores en el acto de creación de una pieza teatral, por ende ambos son creadores, aunque muchas veces, debido a las prácticas actuales, el actor se sienta como alguien que sólo se remite a realizar los deseos del director. De este modo, una de las primeras labores del director es impulsarlos a que tomen conciencia de su rol como creadores:

Verás, el problema que tengo con la mayoría de las situaciones de teatro es que... los actores no creen que son creadores. Así que una enorme parte del trabajo es... permitirles que sean creadores, y que reconozcan que su creación es una absoluta necesidad, de otra manera yo no estaría allí, no hay razón para que yo esté allí. Y yo no soy una clase de director que sólo los dirige. Yo no hago eso. (Traducido de Bogart citado por Olsberg, 1994, p. 48)

Bogart define a un colaborador no como alguien quien sólo se dedica a realizar lo que el director quiere, sino como alguien quien puede manifestar su desacuerdo, alentándola a ver las cosas de un modo diferente. Y si bien, en algunas ocasiones

esto resulta bastante tedioso, ella no concibe el acto de colaboración-creación de otro modo:

Para mí los colaboradores no son las personas que dicen: ¿Esto es lo que quieres? Los colaboradores son personas que discuten, quienes pueden permitirme mirar desde un ángulo del cual nunca había mirado antes. Da miedo a veces, el estar en una habitación con quien estás de acuerdo y en desacuerdo, pero es absolutamente necesario. No tengo ningún interés en estar en una habitación con gente que simplemente hace lo que yo quiero. (Traducido de Bogart, Theater Communications Group, s. f.)

Y para lograr ese ambiente de colaboración, despojando al director de su lugar autoritario, Bogart determina sacar del ensayo la palabra “quiero”. Bogart plantea que el teatro, o más bien el ensayo se ha convertido en un lugar donde se realiza lo que el director “quiere”, y una forma de acabar con esa práctica errónea, es eliminar de raíz la utilización de aquella palabra:

Creo que la palabra "querer" está matando el teatro estadounidense. Ahora te voy a decir por qué. En un ensayo ¿qué hace el director? El director dice: "Quiero que tu... esto." Y el actor dice: "¿Quieres que yo... esto?" ¿Qué tipo de relación es esa? A mí me parece una de padres e hijos. Me siento tan frustrada y molesta si, en un ensayo, un actor me dice "¿qué quieres que haga?"... ¿Qué hay de lo que la obra quiere?"...

Si tú como actor... si lo que estás haciendo es cumplir con lo que el director "quiere", ¿no hay algo malo con eso?...

Estoy tratando, en lo personal, sacar la palabra "quiero" fuera del ensayo... (Traducido de Bogart citado por Olsberg, 1994, p. 48)

Al desplazar la palabra "querer" fuera del ensayo, Bogart pone en práctica el concepto de escucha. Bogart considera la escucha como el primer trabajo del director y por ende, de cualquier persona ligada al teatro. De modo que el primer paso para comenzar con el trabajo creativo es escuchar las ideas de sus colaboradores:

El trabajo número uno de un director es escuchar. De hecho, creo que el trabajo número uno de un actor o cualquiera es escuchar. De la escucha proviene la acción. Trato la mayoría de los ensayos con la actitud de "Muéstrame". Si alguien tiene una idea, por favor, muéstrame. En lugar de: "Vamos a hablar de eso", "Muéstrame lo que tienes en la cabeza". Y de que, algún movimiento ocurra y entonces pueda añadir mis dos pedacitos, y luego ellos añaden el resto. Creo que el ensayo es una bola de nieve. Voy a sugerir algo. Voy a decir, "Creo que empieza en una diagonal. Te vienes abajo en una diagonal, y tal vez es un poco staccato, yo no lo sé." Y así es como comienza algo.

(Traducido de Bogart, Theater Communications Group, s. f.)

No obstante en lo anterior, hay claramente un sello que aparece cuando el director, hace de editor del material que todo el grupo en colectivo compone. Ellen

Lauren, co-directora artística de SITI Company y actriz de Tadashi Suzuki, en el Intensive SITI Workshop en Skidmore College el año 2014 plantea que: “Anne no es generadora de material, ella no genera nada, pero si es una gran editora. Ella dice el camino que está bien y el que está mal. Selecciona las partes.” (Apuntes de la clase 25/05/2014)

Estas mismas ideas, la de la figura del director como un seleccionador de partes, es decir, como un enlace que relaciona las distintas disciplinas que confieren en el teatro, las expone Tadashi Suzuki, respecto del trabajo primordial del director. Para Suzuki, además de esta función de enlace armónico entre disciplinas, el director debe además, trabajar constantemente en renovar su visión respecto al contexto y además, generar un ambiente de trabajo en el que los artistas, concebidos también como seres individuales, se transformen constantemente a medida que el contexto también lo hace:

El trabajo esencial del director de teatro –al menos para un líder fundador de una agrupación que funciona en un contexto continuo como el mío- es estar en el cruce de varias actividades artísticas de intersección y gestionar una armonía entre todas ellas. El director nunca puede dormirse en los laureles, sino que debe incansablemente reinventar su compañía para afrontar nuevos retos y al mismo tiempo, mantener su relación con el mundo exterior en constante cambio. [...] Él también debe generar una forma compartida de trabajar con su compañía que permita que cada individuo se someta a una transformación continua, tanto como artistas e individuos. Por último,

sobre la base de esas transformaciones, que son difíciles de parar una vez puestas en marcha, se debe diseñar una esperanza común para el futuro. (Traducido de Suzuki, Suzuki Company of Toga, s. f.)

Este director japonés ha sido de gran influencia para Bogart, ambos co-fundaron SITI Company en 1992, donde pudieron plasmar sus respectivas concepciones artísticas en una compañía de intercambio multicultural.

Y este mundo externo que se encuentra alrededor y el cual está en constante cambio, en palabras de Suzuki, el director debe asumirlo como enorme ante él. Bogart plantea que el director debe aceptar su pequeñez en relación al desafío de la creación de una obra, entendiendo asimismo que no tiene nada bajo control. De este modo, uno de los caminos para desarrollar su trabajo, a pesar de este inconveniente, es la intuición:

El trabajo del director, como el de cualquier artista, es intuitivo. Muchos jóvenes directores cometen el gran error de asumir que dirigir consiste en tenerlo todo bajo control, en decirles a los demás qué hacer, en tener ideas y conseguir lo que pides. No creo que estas habilidades sean cualidades que hacen bueno a un director o excitante el teatro. Dirigir tiene que ver con el sentimiento, con estar en la sala con otra gente; con actores, con diseñadores, con un público. Tiene que ver con el talento para manejar el tiempo y el espacio, la respiración, y el saber responder por completo a la situación presente, con ser capaz de

sumergirse y animar a otros a sumergirse en lo desconocido en el momento correcto. (Bogart, 2008, p. 97)

Este sumergirse a lo desconocido, e invitar a otros a sumergirse a esta experiencia, se vincula con la idea que plantea Bogart al referirse a la tarea de dirección como la creación de un viaje. El director, entonces resulta ser un compositor cuya labor implica ir sintiendo la música de la pieza:

Para mí, aprender a lidiar con la composición, a lidiar con el teatro, para hacer frente a la creación de un viaje para una audiencia es muy similar a la música... la forma de manejar los temas y variaciones, lo que presentas, cuando lo presentas, el tiempo, la relación kinestésica entre una luz apagándose y la música comenzando, entre un gesto y una mirada... Tú pones una idea en el escenario... ¿hacia dónde va después? Tienes que sentir, como un director, como actor, dónde... Es como una tabla de Ouija. A menudo siento que dirigir es como seguir una tabla de Ouija... Es como... Tú presentas algo y ahora dónde se dirige, ¿dónde quiere ir? No dónde tú quieres que vaya ¿A dónde quiere ir? ¿Dónde quiere ir la música?... Pero en realidad es sentir la música de la pieza. (Traducido de Bogart citado por Olsberg, 1994, p. 56)

Esta composición, implica al mismo tiempo, la fijación de ciertos elementos. Bogart advierte, a raíz de un malinterpretado método de Stanislavski, que un problema de los directores es el fijar las emociones. Para Bogart, las emociones corresponden

a algo demasiado íntimo en una persona, y por ende para sus actores, por lo tanto es un terreno en donde prefiere no inmiscuirse. En cambio, para dejar que las emociones fluyan naturalmente, prefiere fijar el movimiento, la composición espacial de cada escena y por consecuencia, del montaje:

Para mí, las emociones son lo más valioso, las cosas más hermosas que tenemos, y al minuto en que nos agarramos de ellas, mueren. Ya sabes, en la mayoría de los ensayos los directores van a decir: "O.K., ésa fue una buena emoción. Mantenla". Yo no creo que eso sea lo que hay que mantener. Creo que el cuerpo es lo que hay que mantener, en términos de establecer dónde está. Pero para que las emociones sean fluidas... son lo fluido dentro de nosotros; el cuerpo es sólido; las emociones no lo son. Así que ¿por qué querrías fijar una cosa que es fluida? En cierto modo, estamos haciendo todo esto para que las emociones puedan suceder, pero no nos centramos en las emociones para conseguir emociones. [...] No fijo la psicología, fijo el movimiento.

(Traducido de Bogart citado por Olsberg, 1994, p. 54)

En relación con lo anterior, Bogart al preocuparse de la fijación del movimiento, lo que hace es situar al actor y a su cuerpo, como parte central del espectáculo. Esta concepción, se traducirá más tarde en su teoría de Viewpoints.

De esta manera es que Bogart concibe la figura del director: Una persona que es un mediador de la múltiple colaboración de los participantes de una compañía, responsable de generar un ambiente de trabajo colaborativo entre sus

compañeros creadores, un ser que constantemente debe estar renovando su visión, la cual va cambiando en la medida en que cambia el contexto que la envuelve.

La labor del director entonces, se concibe como la de un creador de un viaje, la de un compositor, un enlace entre los colaboradores de las múltiples disciplinas que atraviesa el teatro. Y una de ellas, es la de la actuación.

2.3 Concepción de la figura del actor

La concepción de la figura del actor está directamente relacionada con la concepción de la figura del director, entendiendo que ambos son artistas colaboradores y creadores en la labor de la creación de una pieza dramática.

En una primera instancia, Anne Bogart concibe al actor fuera del espectáculo, como un artista que debe mantenerse en un constante entrenamiento tal como cualquier otro artista en las demás disciplinas. Este entrenamiento está enfocado más que al entrenamiento físico, a la práctica de hacer ficción:

¿Por qué es que todas las otras formas de arte fuera del teatro cuentan con una práctica diaria y nosotros no? Pensamos que te gradúas de la escuela de teatro y estás listo. ¿Por qué es que no tenemos un bar para actores? Los bailarines tienen un bar de trabajo. Los cantantes hacen sus escalas. Los músicos no podrían ni soñar en no practicar. Aun así, nosotros pensamos que pudiendo caminar y hablar, entonces podemos

actuar. ¿Por qué no tenemos un entrenamiento regular, un espejo en el que podamos ver cómo nos desarrollamos a diario? [...] Los actores, creo, necesitan practicar haciendo arte juntos. Tienes que lidiar con el mecanismo, el aceite y las coyunturas, y la práctica de hacer ficción. Así que el entrenamiento es sobre la práctica. (Traducido de Bogart, Theater Communications Group, s. f.)

En este sentido, esta directora pone énfasis en gran medida al cuerpo del actor, un cuerpo que no debe ser igual al de un modelo, un bailarín o al de un atleta, sino que debe ser un cuerpo que ayude a realizar la tarea del actor, que le permita crear la ficción. Y es precisamente en esto último, a lo que pone el mayor énfasis, a la práctica de crear ficción, o tal como diría Arianne Mnouchkine a entrenar la imaginación. Por lo tanto más que entrenar un cuerpo atlético, es entrenar un cuerpo que faculte la realización de esa práctica.

Uno de los caminos que ayudan al actor a la realización de su práctica sería la de generar una presencia firme sobre el escenario. En este sentido, el actor es concebido como un ser en el que deben confluír contradicciones y actitudes físicas de manera de generar un cuerpo consciente, activo y receptivo, y al mismo tiempo preparado para los ajustes que surjan durante la propia puesta en escena:

Actuar es la conciencia y la acción puestas juntas. El trabajo de un actor es despertar el habitual e inconsciente comportamiento diario. La magnífica y compleja densidad de la presencia de un actor en el escenario está conformado por el actor en sí mismo, quien establece un

complicado campo de contradicciones y actitudes en su propio cuerpo.

La complejidad se origina en la presencia de una contradicción central inherente al arte de ajustamiento: la necesidad de mantenerse firme y cavar una estaca profunda en el suelo sin dejar de estar al mismo tiempo dispuesto a ajustar instantáneamente. El intento de tomar decisiones fuertes, ambiciosas y valientes, mientras, al mismo tiempo, ser receptivos al cambio genera una presencia atractiva e irresistible.

(Traducido de Bogart, Saratoga International Theater Institute, 24/03/2015)

El arte del actor, entonces, vendría a ser el arte del ajustamiento, entendiendo éste como al estado de permanencia consciente del actor generado por la existencia de contradicciones, que en el caso de Bogart se refieren a contradicciones que se expresan en lo físico. El actor debe mantenerse alerta para ajustarse a los cambios, ya sea a los cambios del contexto, como planteaba Suzuki, o a los cambios de la escena que es a lo que se refiere Bogart en el extracto anterior.

Por otra parte, y en relación con la cita anterior, Bogart concibe al actor como un sujeto quien debe generar una presencia atractiva de observar, concentrando un poder de seducción que mantenga al público alerta, pendiente de los “trucos” del intérprete. El actor en este sentido, es concebido como el guardador de un secreto, un secreto con el cual se divierte en la medida en que lo oculta del espectador. De esta manera, Bogart delega en el actor gran parte de la responsabilidad en cuanto a mantener al espectador bajo un constante estímulo:

El don especial del actor es la habilidad para resistir, retener, domar, para retener la energía dentro, para concentrar. Por medio de esta compresión, el actor juega con la capacidad de sinestesia del espectador y evita que adivine lo que pasará a continuación. En todo momento, el objetivo es ocultar al espectador la estructura predeterminada y el resultado de todo.

Esta capacidad del actor para estimular al público a fin de que se mantenga con ganas de saber más, en la vivencia del deseo en lugar de su consumación, es parte del arte del actor. Siempre tengo la sensación de que los mejores actores poseen un secreto y que se divierten ocultándomelo. El espectador debería verse arrastrado hacia el escenario como un detective interesado en la pista de un crimen. El actor elige cuando ocultar y cuando revelar. (Bogart, 2008, p. 80)

Para poder lograr este arrastre del espectador hacia el escenario, esta seducción del espectador frente lo que presencia, Bogart plantea que una misión de los actores es la de despertar los adormecidos clichés. Para lograr esto, el actor debe redefinir, transformar las acciones que se han visto tantas veces en los escenarios que ya se categorizan incluso antes de ser ejecutadas. Lo mismo con las palabras, los actores deben transformarlas, explotar todos sus posibles significados para que brillen otra vez. Esta es otra forma en la que Bogart concibe al actor: como el encargado de darle vida y transformar los elementos con los que establece una relación sobre el escenario:

Los actores se enfrentan a la enorme tarea de despertar adormecidos clichés. Por ejemplo, las palabras “te quiero”, puesto que se han dicho con tanta frecuencia, no significan nada a menos que se cambie su significado, que se distorsionen, se les de vuelta y se ofrezcan de nuevo. Sólo entonces puede que sean frescas y audibles. Coger una taza de té en las manos se ha hecho tantas veces que a menudo se define y categoriza antes de que haya comenzado la acción. La acción estará dormida cuando es definida por el actor antes de ser ejecutada. No “brillará”. El artista entra en relación con los materiales que tiene a mano con el objetivo de despertarlos, de transformarlos en algo indómito. Para liberar el potencial de una palabra es necesario que el actor interprete de tal forma que no describa su significado, sino que le dé ligeramente la vuelta para que la multiplicidad de sus significados potenciales se despierten y se vuelvan evidentes. (Bogart, 2008, p. 67)

En este sentido, gran parte de la responsabilidad del arte teatral reside en los hombros del actor, ya que tal como plantea uno de los puntos de la filosofía de trabajo de SITI Company: “El arte del teatro descansa sobre el arte del actor” (Traducido de Saratoga International Theater Institute, s.f.)

El actor, entonces se concibe como una figura cuya misión principal es mostrar al ser humano, despertando su comportamiento que ya se ha vuelto habitual e inconsciente, debido a un contexto que lo configura a que actúe de esta manera, es decir, su enajenación, su adormecimiento. Este acto de develar este

comportamiento sería un camino por el cual, es posible traerle de regreso su humanidad, la cual ha perdido debido al adormecimiento que padece.

El actor, al igual que el director, son concebidos entonces como artistas encargados de arrojar luz en los lugares oscuros del alma, de reconectar a la humanidad con su memoria histórica y cultural, y para lograrlo, es necesario generar una instancia en donde este encuentro ocurra: el espectáculo teatral.

2.4 Concepción de la Puesta en Escena

Tal como se ha expuesto anteriormente, Bogart concibe el acto teatral como un acto de celebración de la cultura, de la memoria. Por lo tanto, podemos inferir que la directora estadounidense concibe, en una primera instancia, la puesta en escena como un acto de celebración, donde el ser humano se encuentra con sus pares y con su herencia histórica-cultural. Bogart, al respecto de este encuentro afirma: “Lo único interesante en el escenario es. . . que ocurra un encuentro...” (Traducido de Bogart citado por Olsberg, 1994, p. 71)

Para llevar adelante esta concepción, Bogart pone a su disposición un sin número de técnicas y elementos con los cuales configura una puesta en escena. Oriente, es uno de los lugares que además de servir de gran influencia a nivel filosófico para su concepción de la figura del actor y director bajo el concepto de colaboración, sirve además de gran influencia en cuanto a técnicas y también a su concepción de la puesta en escena:

El involucramiento continuo de Bogart con la práctica interpretativa, y las teorías tradicionales japonesas y chinas, la han llevado a cuestionar el dogma de la interpretación del realismo psicológico estadounidense, con el objetivo, a largo plazo, de renovar el teatro estadounidense desde dentro. (Lampe citado por Celaya, 2007, p. 158)

En este sentido, podemos afirmar en una primera instancia que debido a su acercamiento con las técnicas teatrales de oriente, Bogart se opone al tipo de puesta en escena que ella considera ya se ha vuelto tradicional en su país: el realismo psicológico.

Bogart por lo tanto, mantiene su mirada en oriente, mezclando estas prácticas teatrales con elementos “tan profundamente americanos como el vaudeville, la interpretación del cine mudo y los maratones de baile” (Bogart, 2008, p. 39) de manera de poder “encontrar formas en las que resuenen nuestras ambigüedades actuales.” (Bogart, 2008, p. 51)

Uno de los caminos que encuentra Bogart para generar esa resonancia con las actuales ambigüedades y al mismo tiempo combatir el tipo de género teatral tan arraigado en los escenarios estadounidenses, sería la práctica de una técnica de disociación, la cual es considerada como una de las más características de su puesta en escena. En esta técnica, se disocia el texto físico del texto hablado, alterando de este modo las convenciones que se generan a partir del realismo, en el cual tanto el texto como el cuerpo deben estar en sintonía:

Su manera de trabajar, orientada al movimiento, reta a los actores a crear una partitura física que existe independientemente de la expresión verbal de sus personajes. Por medio de esa “técnica de disociación”, Bogart trastoca las convenciones figurativas occidentales que mantienen el estatus quo, por ejemplo, duplicando la actuación de jerarquía de género en los códigos verbales y físicos del realismo psicológico. (Lampe citado por Celaya, 2007, p. 160)

Una explicación respecto de este comportamiento alejado del realismo psicológico tan arraigado en los escenarios estadounidenses, la podemos encontrar en los planteamientos de Ariane Mnouchkine, quien afirma que su desarrollo de técnicas teatrales básicamente extraídas de oriente se debe a que occidente se empobreció en cuanto a los descubrimientos de géneros teatrales, es por esto que ella prefiere mantener su mirada fija en oriente:

¿Por qué el Oriente? Simplemente, a causa del teatro. Occidente se empobreció y no produjo más que tres géneros de formas teatrales: el teatro antiguo que conocemos bastante poco, la Commedia dell'arte, que de hecho viene de Oriente, y el teatro realista que es una forma basada en el lenguaje y no en el cuerpo. El oriente, por otra parte, ofrece formas de actuación, una disciplina que da al actor instrumentos de comunicación, que lo ponen desnudo. Hablamos de un mundo mágico, un mundo divino ligado al universo interior. Hay formas que, por más bellas que sean, cierran las puertas detrás de ellas (por ejemplo

Tchekhov) y hay otras que las abren ampliamente. (Mnouchkine citado por Féral, 2010, p. 97-98)

El teatro oriental sería entonces, una de estas formas que dejan abiertas las puertas detrás de ellas y de la que Bogart toma parte al momento de pensar la puesta en escena, la cual considera además de un encuentro, como se estableció anteriormente, como un viaje. Un viaje que debe establecer su calidad dentro de los primeros minutos del montaje. Asimismo señala que los buenos espectáculos son los que aseguran una buena experiencia de ese viaje en los primeros momentos de la puesta en escena:

En el teatro, la forma de comenzar de un espectáculo está totalmente relacionada con la calidad del viaje. ¿Los primeros momentos hacen que me quede parada? ¿Y cómo lo hacen? Como público, normalmente puedo sentir la promesa de una experiencia teatral notable en los primeros instantes. ¿Cómo empieza? ¿Cuáles son las expectativas que se generan inicialmente?, y luego, ¿se rompen o se cumplen esas expectativas? Los buenos comienzos se perciben como sorprendentes e inevitables [...] La forma de comenzar de un montaje debería cuestionar al momento la esfera de cosas conocidas, así como mis percepciones habituales. Si tengo suerte, me quedo parada en el sitio. (Bogart, 2008, p. 76)

Por lo tanto, Bogart plantea que la puesta en escena, dentro de los primeros instantes, debe establecer una invitación, una promesa que le asegurará una buena experiencia en el viaje que es este espectáculo.

En este mismo sentido, Bogart encuentra en los textos clásicos una rica fuente de nutrición para sus montajes, ya que estos textos plantean las preguntas que ella busca establecer dentro de su teatro hacia los espectadores. Del mismo modo Bogart descubre allí una necesidad por reconectar con estos temas que siguen siendo vitales para nuestra cultura. La misión de la puesta en escena en este sentido, es generar la instancia en donde ocurra este encuentro, esta interacción entre esta obra antigua y los temas asociados a ella, con el mundo contemporáneo:

Las grandes obras aguantan el paso del tiempo porque abordan temas críticos de la humanidad que siguen siendo vitales para nuestra cultura. Cuando nos acercamos a una obra, cuando establecemos un contacto, creamos una relación con esos temas. El interés es nuestra guía. El interés despierta nuestra atención. La atención despierta el objeto de nuestra atención. Interactuamos con interés y atención a estos temas y ellos responden. Y en esta interacción, ocurre algo que nos cambia. Nuestra tarea consiste en encontrar formas en que la interacción pueda habitar el momento presente. Nuestra esperanza es que sea perceptible a otros que se quedarán quietos en el sitio al sentir su energía y su poder. (Bogart, 2008, p. 88-89)

Sin embargo, a pesar de esta conexión con las temáticas planteadas por los textos esto no implica el llevarlas a cabo de la misma manera. Bogart en este sentido, deconstruye estos textos, o simplemente los altera escénicamente, cambiando de esta manera el sentido de la puesta en escena, generando por consiguiente, una conexión mayor entre el texto y el contexto actual. Esto provoca que muchas veces sea considerada como: “una innovadora o una provocadora asaltando un texto” (Traducido de Gussow citado por Olsberg, 1994, p. 9)

Bogart también considera, en relación a su concepción de la puesta en escena, que de ésta: “El diez por ciento debe ser entretenimiento. Pero hay otro noventa por ciento que debe ser otra cosa.” (Bogart, Theater Communications Group, s.f.)

Esta idea se vincula con los planteamientos de Brecht de acuerdo a que el teatro ante todo debe entretener, ya que tal como ella considera, los seres humanos inherentemente poseen un apetito por diversión y por lo tanto, el teatro al ser una práctica humana, debe poseerlo también. Además mediante la entretención sería más fácil lidiar con las dificultades que pueden plantearse ante los espectadores en la puesta en escena:

El apetito humano por la canción y la danza es fundamental en el ADN del teatro. Todos los artistas significativos del teatro comparten una incontenible racha de talento para el espectáculo. Incluso los innovadores intelectuales rigurosos como Bertolt Brecht, conocido por su dedicación y su postura cerebral, nunca pudo resistir el atractivo de

una canción, una broma, o una yuxtaposición divertida [...] ¿Quién no valora y aprecia la habilidad de un actor de hacernos reír a pesar de nosotros mismos? No importa cuán intelectual, político, o altamente sofisticado, una jornada en el teatro no se siente completa sin esa canción o danza. El show, el entretenimiento, y la diversión nos ayudan a lidiar con las dificultades más fácilmente. (Traducido de Bogart, 2007, p. 68)

Esta preocupación del apetito humano que se extrae en la cita anterior, se vincula con uno de los puntos fundamentales de la concepción de la puesta en escena de Anne Bogart: la idea de humanidad. El espectáculo, según la directora norteamericana se concibe como una pieza que debe promover la humanidad, definiendo de manera más amplia lo que significa ser humano:

Anhelo una forma de interpretar que sea poética y personal, íntima y colosal. Quiero fomentar un tipo de humanidad sobre el escenario que demande atención y que exprese quiénes somos y que sugiera que la vida es más grande. [...] Deseo contribuir a un campo que ha de engendrar momentos sobre el escenario que amplíen las definiciones de lo que significa ser humano. (Bogart, 2008, p. 51)

En este sentido, la puesta en escena de Bogart se acerca a un teatro social, que se vincula profundamente a temas relacionados con la humanidad, más allá de experimentar en los grandes avances tecnológicos que cada día invaden nuestras vidas. Bogart concibe el teatro, y por ende la puesta en escena como una

instancia que se relaciona con lo que significa el ser humanos inmersos en un contexto donde se nos incita a desconectarnos de nuestra esencia humana:

Creo que el teatro puede ser muchas, muchas, muchas cosas. Personalmente, como artista, no estoy interesado en el evento mediado. Estoy interesada en el uso de la iluminación extraordinaria, superior al nivel de iluminación. Estoy interesada en la tecnología más nueva en el sonido, digital, etc., etc. Pero en última instancia, eso es para apoyar a la presencia humana. Eso es lo que me gusta. No estoy interesada en las proyecciones, personalmente. No estoy interesada en el video sobre el escenario. [...] Hay experiencias extraordinarias que suceden con transmisiones en vivo de todo el lugar. Personalmente, estoy interesada en otra cosa. Estoy interesada en el cuerpo humano y la voz humana. (Traducido de Bogart, Theater Communications Group, s. f.)

En este interés por lo humano, en mostrar lo humano sobre el escenario, Ariane Mnouchkine, quien como ya hemos expuesto es una directora que ha sido de gran inspiración para Bogart, encontró un camino que abre la puerta a este encuentro con lo humano: la metáfora.

Esta metáfora, que considera que es el arte del actor ya que se produce en manos de éste, de manera que su “arte consiste en mostrar pasión, en contar el interior del ser humano... Ahí he sentido que la misión era abrir al hombre, como

una granada. No para mostrar las tripas sino para transformarlas en signos, formas, movimientos, ritmos.” (Mnouchkine citado por Féral, 2010, p. 70)

En este sentido, Bogart utiliza la metáfora como una herramienta dentro de la puesta en escena, para expresar aquello que resulta difícil o doloroso, lo humano. La metáfora, entonces resulta ser uno de los elementos de los que se alía para llevar a cabo el espectáculo:

En el teatro, utilizamos la metáfora para articular lo que es más difícil expresar o doloroso de darse cuenta. Durante un eclipse solar, cuando desees mirar al sol, sabiendo que mirando fijamente arruinará tus ojos, usas un pedazo de cartón para proteger la seguridad de tus ojos y ves el reflejo del evento en el cartón. Una metáfora funciona de esta manera. Nos permite mirar cuestiones intensas sin quemarnos los ojos. La metáfora está apuntando indirectamente con el fin de mirar algo directamente. Se trata de un uso articulado de la mala dirección. Pero también la metáfora añade un nivel más profundo, más sutil y complejo de significado. Una gran metáfora es una metáfora elocuente. El teatro es una forma de arte que emplea la metáfora consistente y constantemente. (Traducido de Bogart, 2007, p. 22)

Mnouchkine, en este mismo sentido va aún más lejos afirmando que el teatro en sí mismo es una metáfora, por lo tanto la puesta en escena sería una gran metáfora.

El teatro es una metáfora, metáfora del gesto, de la palabra y de lo que es bello en el teatro, cuando un actor transforma un sentimiento, una

memoria, un estado o una pasión. Nadie ve la pasión en su estado de pureza si el actor no la transforma en actuación, es decir, un signo, un gesto. (Mnouchkine citado por Féral, 2010, p. 98)

De esta manera Bogart concibe el espectáculo teatral: primeramente como un espacio de encuentro entre seres humanos. En este encuentro, los espectadores son apelados y al mismo tiempo incomodados por grandes preguntas relacionadas con temas críticos de la humanidad, para de esta forma despertarlos, lo cual tal como se expuso al principio de este capítulo es una de las funciones principales del teatro.

La concepción teatral de Anne Bogart, en términos de la propia disciplina, se establece básicamente en relación a la colaboración, al posicionamiento del actor como principal responsable de la puesta en escena y de acuerdo a esto, esta directora estadounidense genera una teoría, la cual traduce a su vez en una metodología que ayuda al actor a realizar su trabajo en el sentido de la práctica de crear ficción. Del mismo modo esta teoría sustenta esta concepción tal como se estableció en las líneas anteriores.

3. Viewpoints: Teoría y Metodología

Tal como se ha expuesto con anterioridad, parte fundamental del trabajo de Anne Bogart se basa en su desarrollo de la filosofía de movimiento llamada Viewpoints o Puntos de Vista Escénicos. Esta teoría que a su vez es también una metodología, es en la que se concretizan sus ideas que configuran su concepción teatral, la cual se estableció en el capítulo anterior.

En relación a lo anterior, Bogart plantea que uno de los problemas de los artistas de teatro es la falta de entrenamiento. En este sentido, la teoría Viewpoints traducida a una forma de entrenamiento actoral, vendría a compensar ese problema tan frecuente en los artistas del medio teatral:

No pienso en el entrenamiento Viewpoints como algo arreglado con un final. Es un proceso en el cual puedo trabajar con actores a diario para refinar y desarrollar como podemos crear ficción en tiempo y espacio. Es práctica. Creo que la gente debería practicar todos los días. Es chocante para mí que no lo hagamos. Así que mi compañía practica todos los días. Entrenamos antes de cada ensayo, después de cada performance. Creo en el entrenamiento. Creo que es necesario.
(Traducido de Bogart, Theater Communications Group, s.f.)

Bogart define entonces esta teoría como “un acercamiento filosófico al movimiento en el escenario y a la organización del movimiento sobre el escenario” (Traducido de Bogart citado por Olsberg, 1994, p. 24) y aunque erróneamente se considere a

Bogart como la creadora de esta teoría, lo cierto es que es más bien, tomándonos de las propias palabras de la directora, un “robo” del trabajo realizado en el mundo de la danza por la coreógrafa Mary Overlie:

Todo lo que hago es robado. Mi compañía hace dos tipos de entrenamiento, Suzuki y Viewpoints. Los Viewpoints es lo que he desarrollado y robado de Mary Overlie, quien es coreógrafa y trabajó con los bailarines de la era Judson Church, los que hicieron una gran cantidad de innovaciones. Tuvo un gran efecto en mí. (Traducido de Bogart, Theater Communications Group, s. f.)

En este sentido, se observa que una influencia inmediata se encuentra en la danza posmoderna, en los bailarines de la era Judson Church y los SSTEMS de Mary Overlie. (Space/espacio – Shape/Forma Corporal - Time/Tiempo – Emotion/Emoción – Movement/Movimiento – Story/Relato).

Sin embargo, a pesar de encontrar este origen inmediato, los Viewpoints otorgan nombres a conceptos que ya existían y que son usados por el ser humano en su cotidianeidad, pero a pesar de esto, el teatro, especialmente el teatro oficial de Estados Unidos, no se hace cargo de estos conceptos, dejando de lado la importancia del cuerpo, y poniendo al centro de los espectáculos al texto.

Al respecto, Tina Landau, colaboradora de Anne Bogart en SITI Company, expone:

Es imposible decir dónde se originaron realmente, ya que son intemporales y patrimonio de los principios naturales del movimiento,

tiempo y espacio. En todos estos años simplemente lo que hemos hecho ha sido articular un conjunto de nombres que hemos dado a cosas que ya existían, cosas que hacemos de forma natural y que siempre hemos hecho con un mayor o menor grado de conciencia y énfasis. (Landau citado por Celaya, 2007, p. 29)

De este modo, esta teoría que se configura como un entrenamiento a partir de los conceptos de movimiento, tiempo y espacio, busca que los intérpretes pongan énfasis en tareas que los alejen de la psicología de un personaje y que los conecten con la dinámica de movimiento escénico. En el campo de la danza, los Viewpoints entienden el cuerpo como principal soporte de representación y su valor plástico sobre el escenario antes, incluso, de la actuación misma.

Por lo tanto, Bogart toma estas ideas extraídas de la danza posmoderna, con la cual tuvo contacto directo desde mediados de la década de los setenta, donde junto a Mary Overlie, comenzaron a co-dirigir varios trabajos en la Universidad de Nueva York, y es precisamente aquí donde Bogart comenzaría a desarrollar su propia versión de los SSTEMS, al darse cuenta de que eran perfectamente aplicables al mundo del teatro y otras disciplinas:

Se hizo evidente para mí que los seis puntos de vista eran aplicables al teatro con tanta claridad... a actores, no necesariamente a bailarines... a la puesta en escena... a una filosofía de movimiento en el escenario con texto, a Chéjov... sabes... Así que empecé a usarlo, y a desarrollar

mis propios pensamientos sobre él. (Traducido de Bogart citado por Olsberg, 1994, p. 24-25)

De esta manera, los originales SSTEMS de Overlie fueron robados y modificados por Bogart para generar los Viewpoints que resultaron ser nueve en total y que están divididos en dos grandes áreas: Viewpoints de Espacio y Viewpoints de Tiempo.

A) Viewpoints de Espacio

- Forma: definida como la configuración que el cuerpo o los cuerpos adoptan en el espacio.
- Gesto: Bogart diferencia Forma de Gesto. El gesto tiene un principio, medio y final. Trabajar con los gestos, sin embargo, lleva al actor de una forma a otra. De esta manera se distinguen dos tipos de gesto:
 - Gesto de Comportamiento o Conducta: pertenece a lo concreto, al mundo físico del comportamiento humano tal como lo percibimos en nuestra vida cotidiana. Proporciona información sobre el personaje, el período, su salud física, circunstancias, el tiempo, ropas, etc. a su vez se subdivide en dos términos: Gesto Público y Gesto Privado.
 - Gesto Expresivo: manifiesta un estado de ánimo o emoción. Es abstracto y simbólico en vez de representativo.
- Arquitectura: corresponde al espacio físico donde se trabaja y cómo ser consciente del mismo. Bogart considera que este Viewpoint es uno de los más difíciles en el cual trabajar al tratarse de la relación y el uso que el

actor hace de la arquitectura. Al trabajar la arquitectura como un Viewpoint, Bogart asegura que se aprende a bailar con el espacio, dialogando con él.

- Relación Espacial: Bogart lo define como “distancia”. Distancia entre los actores, entre las cosas en el escenario, entre un cuerpo o un grupo de cuerpos y otro.
- Topografía: el paisaje, el dibujo en el suelo, o el diseño que se crea mediante el movimiento en el espacio.

B) Viewpoints de Tiempo

- Tempo: la velocidad con la cual se realiza un movimiento, o con la cual sucede algo en el escenario.
- Duración: el tiempo que transcurre entre el inicio y el fin de un movimiento o una secuencia de movimiento.
- Respuesta Cinética: es definida por Bogart como la sincronización del movimiento. Es la respuesta de actor en el momento que ocurre en la sala. Es sobre la respuesta, no la iniciación; no es sobre crear ritmo, sino más bien reaccionar al ritmo.
- Repetición: el volver a hacer algo que ya se ha hecho con anterioridad, ya sea individual o en la relación con otros. Se distinguen dos tipos: Interna, relacionada al propio cuerpo; Externa, relacionada con el alrededor. (Landau citado por Celaya, 2007, p. 33-37/Traducido de Olsberg, 1994, p. 32-36)

En este sentido, los Viewpoints se definen como una filosofía de movimiento traducida en técnica para entrenamiento actoral, y para la creación de movimiento sobre el escenario. (Lauren 2007) De esta manera, los Viewpoints se conciben a su vez como: “un conjunto de nombres que se dan a ciertos principios básicos de movimiento; estos nombres proporcionan un lenguaje para hablar acerca de lo que sucede o funciona en el escenario.” (Landau citado por Celaya, 2007, p. 33)

Los nombres que se le atribuyen a los principios básicos son una mera excusa para poder trabajar sobre el escenario en conjunto y en base a un lenguaje común. Zafándose de la individualidad de la actuación psicológica, los Viewpoints solicitan y también ofrecen la posibilidad de trabajar de modo comunitario en relación y contacto con el otro:

Los PVE son un lenguaje común que la compañía tiene siendo una especie de taquigrafía para la comunicación [...] son una herramienta para que los actores puedan escenificar su propio movimiento en vez de que el director les tenga que decir dónde ir qué hacer. La información que genera el movimiento no viene tanto de la dirección como de la respuesta hacia lo que está pasando en torno a ellos en el espacio escénico. De esta forma el movimiento es orgánico y le pertenece al actor. (Landau citado por Celaya, 2007, p. 39)

En la cita anterior, se manifiestan los planteamientos de Anne Bogart, al referirse al director despojado de su rol autoritario y los actores, tal como se expuso en el capítulo pasado, como co-creadores del montaje, ya que son ellos los que al

adquirir esta técnica en los entrenamientos diarios, al momento de comenzar con los ensayos, ya conocen el lenguaje con el que trabajarán, por lo tanto, tienen la capacidad de poder generar las escenas a partir de ese lenguaje que ya manejan y que les es propio.

Además, por otra parte, esta teoría se vincula a su vez con las ideas planteadas de acuerdo a la figura del director, en el sentido de que Anne Bogart como directora, al estar enfocada al trabajo físico del actor, decide fijar el movimiento por sobre la emoción. De este modo las emociones, las cuales considera como algo fluido, demasiadopreciado e íntimo de las personas, fluyen naturalmente:

Porque si la coreografía no está establecida, tienen que pasar toda su atención en averiguar lo que van a hacer con sus cuerpos que es interesante. Si eso se establece, entonces pueden concentrarse en... pensar en el interior. Porque no puedes concentrarte en todo al mismo tiempo. Si estoy pensando, ya sabes, en cómo voy a poner mi codo en esta escena que será interesante, yo no voy a mirar al interior. Pero si ya está definida, entonces puedo concentrarme en otras cosas.

(Traducido de Bogart citado por Olsberg, 1994, p. 55)

De esta manera, al fijar el movimiento, en última instancia lo que se consigue en base a este trabajo es otorgarle al actor la plena libertad de concentrarse en lo interior, en la emoción, dejando que fluya orgánicamente. Esta noción de libertad

que entrega el trabajo de Viewpoints, la comparte Ellen Lauren, actriz de la compañía, quien afirma:

Anne Bogart lo que nos da es una vasta pradera de espacio. Tú, tu cuerpo es la escenografía. Te sientes a la vez conmovida y conmocionada por lo que ello saca a la luz en tus compañeros, en ti misma. Con esto y con la pasión [que ello produce], sin embargo, viene también un conjunto muy práctico de puntos en los que concentrar el cuerpo. La utilería es una estructura física.

En el mejor de los ensayos, la prioridad del cuerpo sobre el texto facilita que surja una respuesta emocional más verdadera. Una está muy ocupada para “actuar”. Cuando es el cuerpo quien sustenta la psicología, el lenguaje está asombrosamente vivo. El actor es capaz de una mayor tesitura musical, y la respiración se vuelve más poderosa y rápida. (Lauren citado por Celaya, 2007, p. 75-76)

A raíz de lo anterior, podemos afirmar entonces que más que con la dirección, esta teoría se relaciona con el trabajo del actor, en el sentido de que es precisamente una herramienta para él, para que trabaje su cuerpo, su ser consciente, la escucha, y desarrolle una manera diferente de estar sobre el escenario, ocupado con nueve herramientas que lo alejan de conflictuarse con psicologismos. Al trabajar con los Viewpoints, el actor dialoga de mejor forma con el entorno, despojándose de las ideas preconcebidas en relación a su personaje.

De esta manera, el actor va encontrando su personaje a partir del cuerpo, más que del entendimiento o conceptualización que éste pueda tener en su cabeza:

El actor, en el caso de los PVE ejercita el ser consciente –de los diferentes PVE-, la destreza de escuchar con todo el cuerpo, y un sentido de espontaneidad y capacidad de extremar. El actor se ejercita para adquirir y utilizar todo lo que se le ocurre, y no excluir nada porque crea que sabe lo que es bueno o malo, práctico o no. Los PVE capacitan al artista para encontrar la posibilidad de algo mucho mayor que lo que imaginaron al principio, tanto si es creando una forma corporal que no creyeron posible, como descubriendo una serie de gestos totalmente inesperados para el personaje. Al utilizar plenamente los PVE, eliminamos la capacidad del actor de articular frases tales que “mi personaje nunca haría eso”. Al usar plenamente los PVE, renunciamos a nuestras decisiones y juicios pertinaces. Al utilizar plenamente los PVE nos permitimos la sorpresa, la contradicción, lo impredecible. (Landau citado por Celaya, 2007, p. 37-38)

Estas ideas planteadas por Landau, se relacionan inmediatamente con lo planteado por Mary Overlie, creadora de los Seis Viewpoints. Overlie plantea que en este tipo de trabajo, lo más importante es que el actor se despoje de sus ideas preconcebidas en relación a lo que es o debiera ser el teatro. Y para lograr ese desprendimiento, se debe realizar un trabajo físico con prolijidad:

Este trabajo no tiene una idea preexistente de lo que el teatro es, cómo se debe crear, lo que debería decir o cómo debería decirlo. Al entrar en este trabajo el artista encuentra que toma posesión del escenario y se ancla en sus realidades, libre de las opiniones de los demás sobre cómo hacer teatro. En este compromiso, el artista tiene el reto de desarrollar la auto-orientación, la disciplina de mantenerse centrado y la capacidad de tener perspectiva. Para lograr esto se requiere de un tipo de entrenamiento físico que se centre en el cuerpo en gran detalle.

(Traducido de Overlie, Six Viewpoints, s. f.)

La autora de esta cita, Mary Overlie expone, al igual que Bogart, que los Viewpoints son además una base sobre la cual se sustenta un trabajo colaborativo, afirmando que: “En este trabajo no hay profesor, no hay autoridad que pronuncie el logro o la falla más allá del entendimiento de que cualquier parte es una parte del todo.” (Traducido de Overlie, Six Viewpoints, s. f.)

3.1 Metodología Viewpoints

Bogart aplica la base teórica de su trabajo en ejercicios prácticos que ayuda a conseguir flexibilidad actoral, frescura y dinámica en escena y que es utilizado tanto en sus clases de entrenamiento de actores como en su trabajo de dirección.

(Ver Anexo 1, Imagen 7)

Cada Viewpoint tiene una forma específica de llevarse a ejercicio escénico, que al mismo tiempo se sustenta en una forma de improvisar que pone atención en una herramienta o punto de vista distinto.

Basado en los apuntes del taller SITI Summer Intensive en Skidmore College en mayo del año 2014 y la Tesis *Freedom Structure Freedom*, a continuación describimos la forma en la cual Anne Bogart aplica cada uno de sus postulados.

a) Sesión básica: Introducción a Viewpoints.

Se solicita hacer un grid. Grid es una palabra inglesa que se traduce como Cuadrícula. Los participantes caminan sólo en líneas rectas o diagonales que crean la forma imaginaria de una cuadrícula sobre el piso. El tiempo de cambio entre una trayectoria de desplazamiento y otra es variable de acuerdo a la comunicación del grupo. Sin hablar los participantes tienen la libertad de acelerar o realentar su caminata hasta conseguir todos un ritmo conjunto que mantenga este sistema en funcionamiento. Detenerse todos al mismo tiempo y continuar todos al mismo tiempo son también directrices parte de este ejercicio que ayuda a mejorar la escucha entre los participantes y a sentir al otro.

b) Relación espacial:

En grupo de siete personas se suben al escenario los participantes y la improvisación inicia desde el momento en que se levantan de su asiento para cruzar al escenario. Los participantes se ubican en distintos puntos del espacio teniendo conciencia de su decisión de ubicarse en donde lo hacen. Durante siete minutos tienen la libertad de acomodarse y reacomodarse según sea la necesidad

del grupo en el espacio. Estas decisiones incluyen niveles (bajo- medio- alto), mirada cercana (al espacio próximo al cuerpo), distante (lejos del cuerpo pero dentro de la arquitectura de la sala), e infinita (sensación de infinidad, proyección de ojos más allá del espacio concreto de la sala). Pasados los siete minutos el grupo debe encontrar, nuevamente sin acordarlo de palabra, un final para la escena.

En esta parte la búsqueda de una relación espacial tiene que ver con las distancias no cotidianas en las relaciones humanas. Se insta a estar muy cerca o muy lejos de alguien a hacer foco a un lugar poco visible en el cuerpo de otro o a la misma audiencia. La relación espacial es capaz de crear tensión y distensión de acuerdo a la conciencia que tengamos sobre la utilización de esta herramienta, así ubicarse de modo diagonal muy lejano haciendo foco a otra persona creará tensión escénica.

c) Tempo:

Nuevamente en grupos de siete integrantes y durante siete minutos se solicita a los participantes que ingresen al espacio escénico. Ahora la atención es puesta en la velocidad con la cual ejecuto un movimiento–desplazamiento–gesto. Se insta a que los participantes se muevan extremadamente rápido, fuera de la rapidez cotidiana o extremadamente lento, fuera de la lentitud normal. En la contraposición de estos extremos también aparece el tiempo normal que se vuelve visible por medio de la exageración de los otros dos polos. Es posible que el grupo encuentre

un tempo lento conjunto o que del mismo modo consideren mejor opción trabajar en un tempo rápido. Una vez acabado el tiempo se solicita encontrar un final.

Este ejercicio permite a los intérpretes tener conciencia sobre el tiempo y sus variaciones dinámicas dentro de una escena. Es posible considerar la medida del tiempo como una escena en *Leggato* o en *Andante*, por ejemplo. Del mismo modo ayuda a visibilizar los posibles contrastes que la interpretación puede tener al salirse de los márgenes del tiempo cotidiano, exigiéndole al intérprete un mayor trabajo físico con conciencia plena de su ejecución.

d) Arquitectura:

Similar al trabajo de relación espacial, aquí los participantes se involucran en descubrir su relación con la arquitectura que los rodea. La solicitud es hacer visible la arquitectura de un lugar, ya sea por medio del foco visual, o por la mimesis de una parte de la arquitectura, o por la misma relación espacial entre las paredes, el suelo y techo, etc.

e) Respuesta Kinética:

El grupo de participantes que inicia la improvisación hace un Grid. En esta cuadrícula tienen libertad de modificar el tiempo del recorrido a su antojo, la indicación es que una acción de un compañero, un cambio de dirección por ejemplo, o cambio de tiempo o cualquier movimiento debe tener una resonancia en el otro que produzca una respuesta símil o disímil. La dinámica en este ejercicio es rápida y fluida, y de acuerdo los cuerpos responden con movimiento a los estímulos de los compañeros, se vuelve muy interesante de apreciar. Al final el

grupo encuentra un fin al ejercicio volviendo a sus lugares de manera aislada de los otros.

La aplicación de respuesta kinética ayuda a la flexibilidad y sentido de escucha del intérprete. Lo que sucede en el espacio no tiene ningún tipo de control personal por lo tanto responder es la única opción válida para estar dentro del juego que te obliga a movilizarte dentro del espacio escénico en respuesta a los movimientos del grupo. Las respuestas suelen ser variadas y los intérpretes responden con movimiento y/o quietud. También está permitido el trabajo espacial sumado a esto, es decir considerar foco, posición espacial, etc.

f) Repetición:

Desde el escenario, la mitad del grupo desciende a observar. Los participantes restantes desde los propios gestos naturales deben repetir los motivos tantas veces como deseen. Es posible alterar el tiempo y dinámica, el espacio y lugar de repetición. Una vez cumplidos siete minutos los participantes quedan quietos y finalizan el ejercicio en silencio.

La repetición es muy útil y conecta extremadamente rápido con la danza. Se insta a que no se busque por parte de los participantes la creación de grandes secuencias o estructuras, sino que por el contrario desde la simpleza ellos logren obtener material y repetirlo, ya sea un gesto, una pequeña inclinación del cuerpo o incluso la forma de bostezar. La repetición permite que por medio sea realizada se intensifique y lleve al actor a un lugar no explorado de un gesto. Repetir ayuda además a comprender que dentro de cada repetición hay un momento único que

puede parecer igual al anterior pero que no lo es y la importancia radica en reconocer ese potencial. Se le puede asignar valor dramático a la repetición y del mismo modo agregar mayor o menor velocidad.

g) Gesto y Forma Corporal:

Los participantes de manera alternada son solicitados a buscar formas corporales que reproduzcan estatuas clásicas. Estas formas pueden estar en movimiento en detención. Luego se solicita que la forma corporal sea distorsionada a lo más feo que pueda imaginar el interprete. Se transita corporalmente desde la belleza de estatuas hasta lo grotesco, y se cambia con desplazamiento entre un momento y otro, y luego sin desplazamiento. Se agrega gesto, el cual es una construcción que tiene una secuencia de principio–medio–fin que dialoguen con los demás participantes.

La forma corporal como herramienta insta inmediatamente a lo gestual. La actuación desde un área formal trabaja con el imaginario del actor desde un lugar de estereotipos, de máscaras y estatuas. La inclusión del gesto da la posibilidad narrativa de expresión del intérprete, y en contacto con los compañeros crea situaciones que pueden ser leídas por la audiencia.

h) Topografía:

Desde fuera del espacio escénico se le solicita a los participantes que tracen desplazamientos que tengan una forma definida sobre el suelo. Que tengan conciencia de la forma que realizan, si esta es un cuadrado, o un círculo, o una línea, o un triángulo, o incluso una forma oblicua u obtusa, pero que su

desempeño este concientizado bajo el pensamiento de dibujar sobre el piso. A esto se le agregan otros puntos de vista como por ejemplo tempo, respuesta kinética y relación espacial, entonces los dibujos sobre el suelo tienen relación con el trabajo de los otros.

Topografía es un ejercicio que básicamente da conciencia sobre el desplazamiento de los pies sobre el piso a modo de diseño de desplazamiento o planta de movimiento. El interprete toma conciencia de su entrada a escena y como transita dentro de él.

i) Duración:

Basado en puntos de vista anteriores, como topografía, repetición, relación espacial y forma corporal, el interprete debe buscar movimiento escénico poniéndole atención clara a la duración de la ejecución del movimiento–gesto. Puede ser larga duración o corta duración o incluso puede haber una repetición que dure tanto como la sesión de improvisación.

Este punto de vista agiliza la intuición en cuanto al estiramiento de situaciones escénicas y su efectividad. Saber cuánto dura un movimiento en relación con el trabajo de otros es un trabajo que se entrena y para ello es que se utiliza este punto de vista.

Al respecto de lo anterior, los propios integrantes de SITI comentan y reflexionan sobre el uso que tienen los Viewpoints como sistema de entrenamiento:

El trabajo de base, los PVE y la composición son solo eso, mapas, herramientas que proporcionan una estructura para el artista, de esta forma puede olvidarse de la estructura. Están ahí para que el artista esté libre para una tarea de más envergadura y agotadora: la expresión, conexión y comunicación con el material del alma. Estas herramientas están al servicio del arte. (Lauren citado por Celaya, 2007, p. 29-30)

Y es precisamente a la ejecución de ese arte, en lo que ayuda esta teoría. Bogart afirma que el arte no es sólo la capacidad de generar las cosas naturalmente, sino que el arte comienza cuando se tiene la capacidad de revivirlo una y otra vez. En este sentido, los Viewpoints proporcionan al actor esa capacidad de generar su actuación como si estuviera hecha por primera vez: “El arte comienza... no cuando es hecho en el escenario natural, cuando haces algo hermoso y natural la primera vez, sino cuando has sido capaz de crearlo de nuevo.” (Traducido de Bogart citado por Olsberg, 1994, p. 93)

Conclusiones

A raíz del presente estudio, es posible establecer la concepción teatral de Anne Bogart, la cual está estrechamente vinculada a su contexto anteriormente estudiado y que luego derivaría en una teoría aplicada al movimiento sobre el escenario denominada Viewpoints.

Así pues, el aporte principal de este trabajo es la difusión del trabajo tanto práctico como teórico de esta directora, el cual es muy poco conocido en el medio teatral chileno, en el cual el paisaje teórico fundamental se basa mayoritariamente en directores europeos. Bogart, en ese sentido viene a renovar ese paisaje, actualizándolo, ya que es una directora vigente con una visión acerca del teatro que es mucho más cercana a nosotros tanto física como temporalmente.

La importancia entonces, de esta directora estadounidense no radica en la renovación de la escena teatral contemporánea, sino más bien en el reconocimiento de sus antepasados artísticos, para de esta manera alimentar su pensamiento en relación al teatro. Bogart lo que hace es pararse sobre unos hombros robustos (Bogart, 2008), tomando por ejemplo la visión política del teatro de Bertolt Brecht, los postulados del Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud, la filosofía oriental presente por ejemplo en directores como Jerzy Grotowski o Ariane Mnouchkine, las vanguardias teatrales de los años de la Contracultura, y todos los demás movimientos anteriormente expuestos, para generar una visión sobre el teatro y el mundo que se resume en la reconstrucción del ser humano, del

significado que tiene el ser humano en relación con su historia, con su herencia cultural.

Bogart busca por medio del teatro devolver la humanidad que la sociedad ha perdido a causa de la guerra, en el caso particular de Estados Unidos; de los avances tecnológicos que ya son palpables en todo el globo; de la enajenación producto de una sociedad que vive en una repetición de pautas que se han vuelto familiares y que ya ni siquiera se cuestionan.

En este mismo sentido, la concepción teatral de Anne Bogart se vincula a un teatro político, éste entendido como un tipo de teatro que busca participar en el proceso de transformación tanto colectivo como individual de la sociedad. Bogart se acerca a este tipo de teatro, ya que tal como plantea, su teatro busca reconectar al ser humano con su olvidada dimensión humana, con su historia, con su herencia.

Por otro lado, si se piensa en su renovadora teoría Viewpoints, lo cierto es que tampoco es algo que haya transformado el paisaje teatral contemporáneo. Lo que Bogart hace es sólo darle nombre a cosas que ya existían, que los seres humanos usan desde siempre, ya que habitamos en un espacio y tiempo determinados, lo mismo los actores sobre el escenario. Lo que es relevante de destacar, sin embargo es el nuevo enfoque que le da estos conceptos, en relación a utilizarlos para despojar a los actores de todo psicologismo, y también para llevar a cabo su forma de dirigir no autocrática, además de ayudar a generar un

ambiente colaborativo de creación, lo cual es parte fundamental de su concepción en cuanto a lo que la disciplina teatral se refiere.

En relación con lo anterior, Anne Bogart se posiciona como una de las directoras contemporáneas más importantes del presente siglo, una directora que es interesante de observar y de discutir, ya que su concepción abre una discusión interesante en relación al teatro, a su función y a la de cada uno de los elementos que configuran este arte escénico.

Uno de los inconvenientes que surgieron en el marco de la realización de esta memoria, tuvo relación con que son escasos los autores que han expuesto acerca de su trabajo de manera extensa y profunda. Asimismo, ella en sus publicaciones resulta ser un tanto abstracta en cuanto a la exposición de sus ideas, lo cual es una dificultad a la hora de establecer su concepción.

Sin embargo, a pesar de ello, se pudo establecer de manera general la manera en que Anne Bogart concibe el teatro. Visión que tal como se ha expuesto, no destaca por su originalidad, sino porque rescata concepciones de importantes autores teatrales, y las hace propias, planteándolas en un contexto contemporáneo en el que el teatro ha ido perdiendo espectadores, sobre todo en nuestro país.

En este sentido, las ideas planteadas por Bogart hacen replantearse la pregunta de por qué hacer teatro, o cuál es la responsabilidad que los artistas tienen frente a la sociedad, todas ellas preguntas que se espera sean planteadas por los lectores de esta memoria.

Anexo 1. Producciones

1977

RD1, The waves, adaptación de *The waves* de Virginia Wolfe. Coproducida por Theatre of the New City y The Iowa Theatre Lab. Presentada en New York, California, Wisconsin, Pennsylvania y Canadá.

1978

Inhabitat, trabajo original de teatro: New York.

1979

Hauptstadt, trabajo original de teatro, NYU, Departamento de Teatro Experimental: NY.

1980

The Emissions Project, concepción original de una obra diferente presentada cada semana como un culebrón en diferentes lugares de NY.

Artourist, una pieza original de danza-teatro, codirigida con Mary Overlie, NYU, Departamento de Teatro Experimental: NY.

Out of Sync, adaptación de *La gaviota* de Antón Chekhov, NY.

1981

Leb Oder Tot, trabajo original de teatro, Hochschule de Kunste, Berlin, Republica Federal Alemana.

I'm Starting Over, I'm Starting Over Again, trabajo original de teatro, August Moon Festival: Catskill, NY.

1982

Women and Men a Big Dance, una pieza original de teatro danza, performance space 122: NY.

The Ground Floor and Other Stories, una pieza original de teatro, University of the street: NY.

Small Lives/Big Dreams, una pieza original de danza-teatro, Dance Gallery: Northampton: NY.

Sehnsucht, adaptación de *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams, Abia Theatre: Northampton, MA.

Die Gier Nach Banalem, trabajo original de teatro, Theatre am Montag: Bern, Switzerland.

Between the Delicate, trabajo original de teatro, Theatre am Montag: Bern, Switzerland.

1983

History, an American Dream, una pieza original de danza-teatro, Dancespace

Project: St. Mark's Church: NY.

Grid, una obra original de teatro, Werkhaus Mosach, Munich, República federal Alemana. Gira en Italia, Alemania y Austria.

Sommer Nachts Traum / Lost and Found, pieza original de danza-teatro, festival de teatro de Munich, República Federal Alemana.

At the Bottom, adaptación de *Bajos fondos* de Maxim Gorky, NYU, Sección Experimental de Teatro, NY.

Cordial Panic, tres obras de Noel Coward, interpretadas simultáneamente, University of Street: NY.

1984

Spring Awakening de Frank Wedekind, con música de Lieber y Stoller, NYU, Tisch School of the Arts: NY.

South Pacific de Rodgers and Hammerstein, NYU, Tisch School of the Arts: NY.

INGE: How they got there, basado en los textos de William Inge, co dirigida con Jhon Bernd, Performance Space 122: NY.

1985

The Making of Americans, basado en la novela de Gertrude Stein. Música de Al Carmines, libreto de Leon Katz. Music Theatre Group: Stockbridge, Massachusetts, TX.

Castran, Leo, Miranda, Staff (Cuatro óperas de un acto de un Aria Opera) Texas Opera Theatre. Houston, TX.

The Women de Claire Booth Luce, Bennington College: Bennington, Vermont.

Albanian Softshoe de Mac Wellman, lectura escenificada, River Arts Repertory: Woodstock NY.

1986

Danton's Death de Georg Büchner, traducción de Howard Brenton, NYU's Tisch School of the Arts: NY

Cleveland de Mac Wellman y Anne Bogart, New York Theatre Workshop: Perry Street Theatre, NY.

Between Wind de Jessica Litwak, Music Theatre Group, Lenox Arts Center: Stockbridge, Massachusetts.

1951 de Mac Wellman y Anne Bogart, New York Theatre Workshop: Perry Street Theatre, NY.

1951 de Mac Wellman y Anne Bogart, UCSD en el Mandell Weiss Center for the Performing Arts: La Jolla, California.

1951, *Les Traces* American Center: Paris, France. Cement Theatre, Brooklyn, NY.

1987

Assimil, una obra de danza-teatro original producido por Via Theatre y Danspace Project: St Mark's Church, NY.

In his Eightieth Year de Gillian Richards, producida por BACA Downtown y Cement theatre: Brooklyn, NY.

Where's Dick?, una ópera de Stuart Wallace y Michael Korie, Opera Omaha, Nebraska.

Cinderella in a Mirror, basada en la ópera de Jules Massenet, con texto de Wendy Kresselman, Music-Theatre Group, Lenox Arts Center: Stockbridge, Massachusetts.

Babel, un trabajo original interpretado por Theatre Zum Westlichen Stadhirschen Berlin. Producido por West Berlin's 750 años Festival, en cuatro locaciones en Berlin oeste.

The dispute de Pierre Marivaux, UCSD en el Mandell Weiss Center for the Performing Arts: La Jolla, California.

1988

One in a Lifetime de George S. Kaufman y Moss Hart, River Arts Repertory: Woodstock, NY.

Kaetchen von Heilbronn de Heinrich von Kleist, American Repertory Theatre, Cambridge, Massachusetts.

No Play No Poetry But Philosophical Reflections Practical Instructions Provocative Prescriptions Opinions and Pointers from a Noted Critic and Playwright, adaptada de los escritos teóricos de Bertolt Brecht. Producida por Vía Theatre, The Talking Band and Otrabanda Company: Ohio Theatre, NY.

Cinderella/Cendrillion, adaptada de la ópera *Cendrillion* de Jules Massenet, con texto de Eve Kunsler, Via Theatre y Music Theatre Group: St. Clement's Church, NY.

1989

Summerfolk de Maxim Gorky, Trinity Repertory Company, Providence Rhode Island.

No Plays No Poetry But Philosophical Reflections Practical Instructions Provocative Prescriptions Opinions and Pointers from a Noted Critic and Playwright, reposición interpretada por los miembros de Via Theatre, The Talking Band and Otrabanda Company, Trinity Repertory Company: Providence, Rhode Island.

Life is a Dream (La vida es Sueño) de Calderon de la Barca, American Repertory Theatre, Cambridge, Massachusetts.

Strindberg Sonata, escrita y dirigida por Anne Bogart y Jaff Halpern, basada en las obras de August Strindberg, producida e interpretada en UCSD en el Mandell Weiss Center for the Performing Arts: La Jolla, California.

1990

One in a Lifetime de George S. Kaufman y Moss Hart, American Repertory Theatre, Cambridge, Massachusetts.

On the Town, música de Leonard Bernstein, libreto y letra de Betty Comden y Adolph Gree. Basado en una idea de Jerome Robbins, Trinity Repertory Company: Providence Rhode Island.

1991

In the Jungle of Cities (En la Jungla de las Ciudades) de Bertolt Brecht, en el Public Theatre: New York.

Another Person is a Foreign Country de Charles L. Mee Jr. en Garde Arts, New York.

In the Eye of the Hurricane (En el Ojo del Huracán) de Eduardo Machado, Actors Theatre of Louisville, Kentucky.

1992

Picnic de William Inge, Actors Theatre of Louisville, Kentucky.

Orestes de Charles L Mee Jr., SITI Company: Saratoga Springs, NY & Toga-mura, Japón.

The Women de Claire Boothe Luce, San Diego Repertory Theater: San Diego, California.

The Baltimore Waltz de Paula Vogel, Circle Repertory Company: New York, NY & The Alley Theatre: Houston, TX.

1993

Marathon Dancing de Laura Harrington, adaptación musical y supervisión de Christopher Drobney, en En Garde Arts, New York, NY.

Behaviour in Public Places, Via Theatre St. Marks: New York.

Hot'N Throbbin de Paula Vogel, Circle Repertory Company: New York.

The Medium, basado en la vida y predicciones de McLuhan, creado por SITI Company: Saratoga Springs, NY & Toga-mura, Japón.

1994

Small Lives/Big Dreams, derivado de las 5 grandes obras de Antón Chejov, creada por SITI Company: Toga-mura, Japón y Saratoga Springs, NY.

The Women de Claire Booth Luce, Hartford Stage: Hartford, Connecticut.

Scape from Paradise de Regyna Taylor, Circle Repertory Company, New York, NY.

Marathon Dancing de Laura Harrington, adaptación musical y supervisión de Christopher Droby, En Garde Arts, New York, NY.

Hot 'N' Throbbin de Paula Vogel, American Repertory Theatre: Cambridge, Massachussettes.

1995

The Adding Machine de Elmer Rice. Actors Theatre of Louisville: Louisville, Kentucky.

The Medium, creado por la SITI Company, Actors Theatre of Louisville: Louisville, KY.

Small Lives/Big Dreams, derivado de los 5 grandes obras de Antón Chejov, creada por SITI Company: Actors Theatre of Lousville: Lousville, KY.

1996

Go, Go, Go de Juliana Francis en PS 122, New York.

Going, Going, Gone, creada en colaboración con SITI Company, presentada en el Humana Festival of New American Plays in Louisville, Saratoga Springs, NY, Toga, Japón, el Magic Theater en San Francisco y el Miller Theater, New York City.

1997

Culture of Desire, creada en colaboración con SITI Company, presentada en el City Theatre en Pittsburgh, Portland Stage en Maine, el Festival Internacional de Teatro en Bogotá, Colombia y durante un mes en el New York Theatre Workshop.

American Silents, trabajo original presentado en Raw Space en New York City, producido por Columbia University en Mayo de 1997.

The Seven Deadly Sins, de Kurt Weill y Bertolt Brecht, en la New York City Opera. Retomada en New York en septiembre y octubre 1998.

Mss Julie (Señorita Julia) de August Strindberg, interpretada por SITI Company en el Actors Theatre of Louisville, Kentucky.

1998

Alice's Adventures Underground, escrita por Jocelyn Clarke y creada en Colaboración con SITI Company en el Wexner Center en Columbus, Ohio. Funciones posteriores en New York City y Massachussetts.

Bob, escrita por Jocelyn Clarke, interpretada por SITI Company en el New York Theatre Workshop, New York City y el Wexner Center en Columbus, Ohio. De gira por Berlín, Paris, Tblisi, Dublin, Minneapolis, Seattle, Chichago, Portland, Amsterdam, Londres y San Francisco. (Ver Anexo 1, Imagen 4)

Private Lives de Noel Coward, interpretada por SITI Company en el Actors Theatre of Louisville, Kentucky.

1999

Radio Play The Radio Play: War of the Worlds de Howard Koch, diciembre 1999 en el Joe's Pub y en el West Bank, en New York City. También en el Kennedy Center en Febrero, 2000. De gira por 14 ciudades, otoño 2001.

Gertrude and Alice, de Lola Pasholinski y Linda Chapman, mayo, 1999 en el Signature Theater en New York City. También presentada en Manchester, Inglaterra.

Short Stories, creada y presentada en el Mozarteum en Salzburgo, Austria, mayo 1999. También de gira en Charlesville, Francia.

Songs and Stories from Moby Dick, (co-dirigida con Laurie Anderson) de Laurie Anderson. Se estrenó en la Brooklyn Academy of Music temporada 1999 – 2000 y de gira nacional e internacional.

Cabin pressure, creada en colaboración con SITI Company, se estrenó el 18 de Marzo 1999, en el Humana Festival of New American Plays en Louisville, Kentucky. De gira en Columbus, Ohio; Chicago, Illinois; Miami, Florida; y Los Ángeles, California.

2000

Room, de Jocelyn Clarke creada en colaboración con SITI Company en el Wexner Center en Columbus, Ohio y City Theatre en Pittsburgh, Ohio. En las temporadas 2001 – 2003 estuvo de gira en Seattle, Los Ángeles, San Francisco, New York City's Classic Stage Company y Theater Emory en Atlanta Georgia.

War Of The Worlds de Naomi Iizuka, en el Humana Festival of New American Plays y de gira en Edinburgh, Escocia.

2001

Lilith, una ópera nueva de Deborah Drattell, New York City Opera, Estrenada 11 de Noviembre, 2001.

Bobrauschenbergamerica de Charles L. Mee Jr. En el Humana Festival of New American Plays. Con giras en Stamford, CT. y Chicago, ILL. BAM Next Wave Festival. (Ver Anexo 1, Imagen 5)

2002

Short Stories, una obra original de teatro desarrollada con la Kaleidoskop Theater Company en Copenhagen, Denmark.

Score de Jocelyn Clarke, una coproducción con SITI Company, en el Wexner Center y el Humana Festival.

Hay Fever de Noel Coward, una coproducción con SITI Company y el Actors Theatre of Louisville. 3 de Enero de 2002 en Louisville, Kentucky.

2003

Nicolas y Alexandra, una ópera nueva de Deborah Drattell en Los Ángeles Opera, con Plácido Domingo como Rasputin, SITI Company, dirigida por Rostropovich.

Marina, a Captive Spirit, una ópera nueva de Deborah Drattell, American Opera Projects, estrenada el 1 de Mayo en el Daryl Roth 2 Theater en NYC.

La Dispute de Pierre Marivaux en el American Repertory Theater con SITI Company, febrero en Cambridge, MA.

2004

Death and the Ploughman, escrita por Johannes von Seaz en 1401, una coproducción de SITI Company y el Wexner Center estrenada en el Wexner Center en Columbus, Ohio.

A Midsummer Night's Dream (Sueño de una noche de Verano) de William Shakespeare con SITI Company, San Jose Repertory Company en San Jose, California.

Bobrauschenbergamerica, de Charles L. Mee Jr. The Bonn Bienalle. (Ver Anexo 1, Imagen 6)

2005

An Evening with Sarah Bernhardt, presentada en el Jewish Museum en New York City con Cherry Jones, Debra Winger, Lauren Flanigan, Lynn Cohen, Ellen Lauren y otros.

For Saxophone de Sophie Treadwell estrenada en el Arena Stage en Washintong, DC.

2006

Hotel Cassiopeia de Charles L. Mee Jr. Con SITI Company, estrenada en el Actors Theatre of Louisville Humana Festival of New American Plays.

2007

Radio Macbeth, adaptación del texto de William Shakespeare, estrenada en el Wexner Center for the Arts Columbus, Ohio.

2008

I Capuleti e i Montecchi, una ópera de Vincenzo Bellini, Glimmerglass Opera, New York.

Who do You Think You Are, realizada con SITI Company, estrenada en el Arizona State University in Tempe, Arizona.

Dead Man's Cell Phone de Sarah Ruhl, estrenada en el Playwrights Horizons en New York City.

2009

Antigone de Jocelyn Clarke, estrenada en el Gretty Villa, Los Ángeles.

Under Construction de Charles L. Mee Jr. estrenada en el Humana Festival y de gira por Arizona y el Krannert Center en Illinois.

Freshwater, una comedia de Virginia Wolf, coproducida con SITI Company y el Women's Project, New York.

2010

American Document de Charles L. Mee Jr., una coproducción con SITI Company y Martha Graham Dance Company, estrenada en el Joyce en New York.

2011

Carmen, ópera de Georges Bizet, en el Glimmerglass Opera, New York.

Trojan Women, adaptación del texto de Eurípides por Jocelyn Clarke, en el Gretty Villa.

2012

Café Variations de Charles L. Mee Jr., coproducción de SITI Company y Arts Emerson, música de George e Ira Gershwin, Boston.

Trojan Women, adaptación de Jocelyn Clarke, BAM, New York.

2013

A Rite, un trabajo de danza-teatro basado en Rito de Primavera de Stravinsky, codirigida por Anne Bogart, Bill T. Jones y Janet Wong y representada por SITI Company y Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company. Carolina Performing Arts, Carolina del Norte.

Norma de Vincenzo Bellini, Washington National Opera, Washington D.C.

2014

Steel Hammer, texto original de Kia Corthron, Will Power, Carl Hancock Rux y Regina Taylor, música y letra de Julia Wolfe. Actors Theatre of Louisville, Kentucky.

Persians de Aeschylus, traducción de Aaron Poochigian, música de Victor Zupanc, en el Gretty Villa, California.

2015

The Theatre is a Blank Page, codirección de Anne Bogart y Ann Hamilton. Wexner Center of Arts, Ohio.

Anexo 2. Imágenes



Imagen 1. Anne Bogart (Siti.groupsite.com, s.f.)



Imagen 2. Festival de Sanno,

Tokio (Japan-guide.com, s.f.)



Imagen 3. *Blue Poles*,

Jackson Pollock (Wordpress.com, s.f.)



Imagen 4. *Bob*, SITI Company (Siti.org, s.f.)



Imagen 5. *Trojan Women*, SITI Company (Siti.org, s.f.)



Imagen 6. *Bobrauschenbergamerica*, SITI Company (Indypendent.org, 2010)



Imagen 7. SITI Company training (Siti.org, s.f.)

Referencias

Aristóteles (1974). *La poética*. (Trad. de García Yebra en Poética de Aristóteles). Madrid: Gredos.

Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.

Artecontempo.blogspot.com (2005). *El arte de la posguerra I*. En <http://artecontempo.blogspot.com/2005/05/el-arte-de-la-postguerra-i.html> Obtenido el 23 de febrero 2015.

Ayanz, M. *Anne Bogart: "Wilson me ha influido para bien y para mal"*. En http://www.larazon.es/813-anne-bogart-wilson-me-ha-influido-para-bien-y-para-mal-ILLA_RAZON_501932#.Ttt12v3Xgr3pfb4 Obtenido el 3 de mayo de 2015.

Bogart, A. (2007). *And then you act*. Estados Unidos: Routledge.

Bogart, A. (2008). *La preparación del director: siete ensayos sobre teatro y arte*. España: Alba.

Bogart, A. (2015). *Allie's questionnaire*. En <http://siti.org/content/allies-questionnaire> Obtenido el 7 de mayo de 2015.

Bogart, A. (2015). *The art of adjustment*. En <http://siti.org/content/art-adjustment> Obtenido el 2 de mayo de 2015.

Bogart, A. (s.f.). *Anne Bogart*. En <https://www.tcg.org/publications/at/2001/bogart.cfm> Obtenido el 19 de febrero de 2015.

Brecht, B. (s.f.). *El pequeño organón para teatro*. Chile: Consejo de difusión Universidad de Concepción.

Castri, M. (1978). *Por un teatro político: Psicator, Brecht, Artaud*. Madrid: Akal Editor.

Celaya, A. (2007). *Anne Bogart: los puntos de vista escénicos*. España: ADE.

De los Ríos, P. (1998). Los movimientos sociales de los años sesentas en Estados Unidos: un legado contradictorio. *Sociologica*, 38, 13-30.

Dubatti, J. (2009). *Herramientas de Poética Teatral: Concepciones de Teatro y Bases Epistemológicas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

Elarteporelarte.es (s.f.) *Años 50, 60 y postvanguardia*. En <http://www.elarteporelarte.es/anos-50-60-y-postvanguardia/> Obtenido el 11 de enero de 2015.

Féral, J. (2010) *Encuentros con el Teatro del Sol y Ariane Mnouchkine: propuestas y trayectoria*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.

Galván, F. (2006). *La manipulación de la seguridad nacional como pretexto del gobierno federal norteamericano para anular las libertades individuales*. Tesis de Licenciatura, Universidad de las Américas Puebla, Puebla, México.

Grush, R. (2010). *All the World's A Collage: A Review of bobrauschenbergamerica*.

En <https://indypendent.org/2010/05/12/all-world%E2%80%99s-collage-review-bobrauschenbergamerica> Obtenido el 18 de junio de 2015

Gutiérrez, M. (2010). *Minimalismo: el arte nihilista, el arte de la nada*. En

<http://artehilista.blogspot.com/2010/01/introduccion.html> Obtenido el 11 de enero de 2015.

Japan-guide.com (s.f.) *Sanno Matsuri*. En [http://www.japan-](http://www.japan-guide.com/e/e3065.html)

[guide.com/e/e3065.html](http://www.japan-guide.com/e/e3065.html) Obtenido el 18 de junio de 2015

Johnson, R. (2000). *The trailblazing SITI Company directed by Anne Bogart*

performs "Cabin Pressure" at Freud Playhouse April 25-30. En

<http://newsroom.ucla.edu/releases/The-Trailblazing-SITI-Company-Directed-1195>

Obtenido el 4 de abril de 2015.

Kostelanetz, R. (2013) *Soho: The Rise and Fall documents*. New York: Routledge.

Lampe, E. (1992). From the battle to the gift: the directing of Anne Bogart. *The MIT*

Press, 36, 14-47.

Michel, A. (1993). *El teatro norteamericano*. México, D.F.: Instituto Mora.

Moniz, M. (2012). *La contracultura de los sesenta*. Universidad Simón Bolívar.

Olsberg, D. (1994). *Freedom Structure Freedom: Anne Bogart's directing*

philosophy. Tesis de doctorado, Universidad de Texas, Texas, Estados Unidos.

Overlie, M. (s.f.). *Theory*. En <http://www.sixviewpoints.com/Theory1.html> Obtenido el 24 de abril de 2015.

Ozieblo, B. (s.f.). *El teatro alternativo en los Estados Unidos: un estado de ánimo*. En <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit/02/115331.asp> Obtenido el 17 de octubre de 2014.

Parramón, J. (s.f.). *El Triunfo de la Pintura Norteamericana. Historia del Expresionismo Abstracto*. En <http://interartive.org/2014/10/pintura-norteamericana-expresionismo-abstracto-joan-parramon/> Obtenido el 11 de enero de 2015.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós.

Pergl, G. (1991). Introducción. *Revista Teatro norteamericano*, (1).

Rae.es (2012). *Contexto*. En <http://lema.rae.es/drae/?val=contexto> Obtenido el 23 de febrero 2015.

Ruzickaw (2013, mayo 9). Antonin Artaud: el teatro de la crueldad [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=UVtw51PaV4k>

Siti.groupsite (s.f.) *Group Blog*. En <http://siti.groupsite.com/blog> Obtenido el 18 de junio 2015

Siti.org (s.f.) *Bob*. En <http://siti.org/content/production/bob> Obtenido el 18 de junio de 2015

Siti.org (s.f.) *Philosophy*. En <http://siti.org/content/philosophy> Obtenido el 3 de mayo de 2015.

Siti.Org (s.f.) *Trojan women after Euripides*. En <http://siti.org/content/production/trojan-women-after-euripides> Obtenido el 18 de junio de 2015

Siti.org (s.f.) *Workshops*. En <http://siti.org/content/workshops> Obtenido el 18 de junio de 2015

Suzuki, T. (s.f.). *Philosophy*. En <http://www.scot-suzukicompany.com/en/philosophy.php> Obtenido el 5 de abril de 2015.

Usembassy-mexico.gov (s.f.). *Las artes en Estados Unidos de América*. En <http://www.usembassy-mexico.gov/bbf/FAQartes.htm> Obtenido el 17 de octubre de 2014.

Wordpress (s.f.) *Jackson Pollock y el action painting*. En <https://jacksonpollocksigloxx.wordpress.com/imagenes/> Obtenido el 18 de junio de 2015.