



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA

Máster Universitario en Filosofía Teórica y Práctica
Especialidad de Filosofía Práctica

Trabajo Fin de Máster
Estética y ética teatral de Ángel Ruggiero
La poética de lo cotidiano

Autor: Nieves García Molina

Tutor: Jordi Claramonte Arrufat

Madrid, 18 de septiembre de 2018

RESUMEN

Este trabajo es un análisis de la propuesta de estética y ética teatral del investigador, pedagogo y director teatral Ángel Ruggiero y del desarrollo de su poética teatral efectiva, “la poética de lo cotidiano”, en el panorama teatral de los años ochenta en España, desde la perspectiva del desarrollo material, efectivo y afectivo de la Estética modal.

Se centra en sus principales aportaciones al proceso de investigación sobre: el teatro como medio conocimiento humano, el actor, el director, el espectador, el texto y el taller.

Palabras clave: estética, ética, teatro, pensamiento modal, conocimiento.

ABSTRACT

This work is an analysis of the proposal of aesthetics and theatrical ethic of the researcher, pedagogue and theater director Ángel Ruggiero and the development of his effective theatrical poetics, "the poetics of everyday life", in the theatrical panorama of the eighties in Spain, from the perspective of material, effective and affective development of modal Aesthetics.

It focuses on his main contributions to the research process on: the theater as knowledge of the environment, the actor, the director, the viewer, the text and the workshop.

Key words: aesthetics, ethics, theater, modal thinking, knowledge.

ESTÉTICA Y ÉTICA TEATRAL DE ÁNGEL RUGGIERO

1. INTRODUCCIÓN.....	4
1.1. Estética y ética en el arte teatral	5
1.2. Categorías y valores en la ética y en la estética.....	7
1.2. Estética modal.....	10
1.2.1. Características de la autonomía modal.....	12
1.2.2. Competencias modales	14
1.2.3. Modos de relación	16
1.2.3. Las estéticas.....	18
2. EL ARTE TEATRAL DE ÁNGEL RUGGIERO	24
2.1. Principios teóricos: “la poética de lo cotidiano”	27
2.1.1. Los valores: El teatro como medio de conocimiento.....	29
2.1.2. Lo repertorial: el actor, el director, el texto, el espectador	38
a) El actor en la creación teatral.....	39
b) El lugar del director	44
c) El texto	49
d) El espectador.....	53
2.1.3. Lo disposicional: el trabajo colectivo y el taller	57
2.2. El teatro posdramático.....	64
2.3. El espectador emancipado	70
2.4. Práctica de la propuesta de Á. Ruggiero: la “Cuarta Pared” y el llamado teatro alternativo	75
3. CONCLUSIONES	81

1. INTRODUCCIÓN

El objeto de este trabajo es analizar la propuesta de estética y ética teatral desarrollada en España por el investigador, pedagogo y director teatral Ángel Ruggiero, desde la perspectiva de desarrollo material, efectivo y afectivo de la estética modal.

Mi hipótesis de trabajo es que la propuesta de estética y ética teatral de Ángel Ruggiero consistió de hecho en una práctica de estética modal, porque partiendo de la valoración del teatro como un instrumento de conocimiento del espíritu humano, se fue constituyendo como una poética teatral efectiva alimentada por el desarrollo de un proceso de investigación, tanto de los elementos repertoriales de la estética teatral como de su despliegue disposicional autónomo en el teatro de los años ochenta en España. Se desarrolló como estética y ética teatral posible y efectiva en su entorno o paisaje, y su aportación al arte escénico español ha sido profunda, permaneciendo hasta nuestros días.

Como herramienta de trabajo he usado una metáfora (propuesta por el profesor Jordi Claramonte y que me pareció muy interesante), que es la siguiente: partiendo del análisis de la propuesta de estética teatral de Á. Ruggiero como si fuera una piedra que cae en el agua, voy estudiando las ondas que se deslizan, que fluyen desde la más cercana a la más lejana y en ellas muestro los puntos de coincidencia en cuanto a los valores, las categorías y los modos de relación del arte teatral de Á. Ruggiero con las propuestas teatrales del siglo XX, de Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht y Antonin Artaud, así como con la más lejana en el tiempo de Aristóteles.

También intentaré conexionar esta propuesta con los estudios realizados en el siglo veintiuno sobre el “teatro posdramático” de Hans-Thies Lehmann, y sobre el “espectador emancipado” de Jacques Rancière.

Me parece un método dinámico que puede aportar una perspectiva bastante completa de la propuesta de estética teatral desarrollada por este creador, en toda su dimensión, además de distinta a la visión tradicional de influencias y/o antecedentes.

En un primer apartado haré una revisión somera los conceptos de ética y estética en el arte que conviene tener presentes, centrándome especialmente en la perspectiva de

estética modal, como punto de partida desde el que continuar. En el segundo apartado analizaré la propuesta de estética teatral concreta de Ángel Ruggiero, denominada “la poética de lo cotidiano”, desde la perspectiva modal del estudio de los valores, las categorías y los modos de relación, además de la práctica efectiva en el paisaje dado, que se desarrolla en la década de los años ochenta en la cultura occidental.

1.1. Estética y ética en el arte teatral ¹

Dado que no es este el contexto en el que pueda abordar toda la complejidad de estas cuestiones, solo lo haré a modo de apunte y contextualización.

Desde el punto de vista de la historia de la epistemología, la relación entre Estética y Ética se ha considerado muy cercana, siendo de E. Kant el primer filósofo que elabora tres obras distintas a tres áreas del espíritu: la *Crítica de la razón pura* sobre el conocimiento, la *Crítica de la razón práctica* sobre la moral, la ética y la *Crítica del juicio* sobre la estética, la sensibilidad.

Posteriormente G. Lukács, estudia lo desantropomorfo referido a una visión del mundo que no incluye con protagonismo el sitio del humano en la explicación del mundo, y se identificaría con lo científico, el conocimiento, independiente de lo humano y compartiendo la misma acepción kantiana. El área del espíritu antropomorfizadora sería mostrada claramente por la Ética, en una dimensión que tiene sentido para los humanos, como nos tenemos que comportar en sociedad, lo que tenemos que creer para ser morales, como Dios, la recompensa, etc. o como, como la solidaridad, la compasión, etc. También antropomorfizadora sería la Estética, pero en un terreno intermedio, porque pretende establecer una base común con el juicio, como producto de sensibilidades en las que nos reconocemos como humanos pero en la que también incluimos categorías.

Otros filósofos posteriores como L.J. Wittgenstein con la aplicación de la lógica, extrema estos rasgos diferenciadores entre las dos disciplinas y determina dos bloques: por una parte la Ciencia, investigable y objetiva o desantropomorfizante, y por otra parte la Ética-Estética, que serían lo mismo, como lo propio de lo humano, trascendental y subjetivo.

¹ Claramonte, Jordi. *Ética, estética y ciencia*. INTECA, 2017. <https://www.intecca.uned.es>

A riesgo de simplificar en exceso parecería que las conclusiones del trabajo de Bertrand Russell apunten a una separación radical de ciencia y ética/estética, al establecer el conocimiento científico sin parangón y como relación incuestionable, que genera un método que le permite establecer hipótesis con respecto al mundo y su funcionamiento además de predecir consecuencias de estas hipótesis. Con la distinción que realiza entre la observación científica y la persona, entre la fundamentación objetiva de lo humano independientemente de la ideológica, parecería que quedan así relegadas la Ética y la Estética a una dimensión abstracta, como en terreno de nadie, pero este modelo quiebra con el pensamiento de la complejidad.

En los años cincuenta, el filósofo Thomas Khun, replantea este modelo analizando dentro del pensamiento de la complejidad, la estructura de la ciencia no es absoluta sino que cambia las teorías existentes por una teoría nueva buscando una explicación del universo y además produce una reinención de teorías y normas que la rigen, así como los hechos vistos por cada teoría. De esta manera, dice Kuhn, la comunidad científica funciona con un paradigma, un criterio para seleccionar problemas que, mientras se dé por sentado el paradigma, se supone que tienen soluciones hasta que sus miembros a tratar de resolver, pero no otros problemas éticos o estéticos que se rechazan como metafísicos.

Khun plantea que la verdad científica puede ser temporal, o parcial pero no es pura, y este planteamiento pone en crisis el modelo desantropomorfizante, puesto que sí interviene el hombre como selector del paradigma científico.

Pero en realidad, tanto en la Ciencia como la Ética y la Estética están presentes los estratos, los valores y las categorías, aunque sean de diferentes tipos, y la diferencia esencial es su relación con áreas del espíritu diferentes. Y así, el mundo donde se construye la creación artística se desarrolla en espacios acotados donde se puede jugar, mientras que la reflexión ética es cercana a las personas reales, y en este sentido se entendería que la estética incide sobre lo ético cuando se acerca a la práctica artística en un contexto concreto determinado, y también en el sentido en que trata de controlar factores ideológicos, instrumentalizando la práctica artística y vital.

Por otra parte, las prácticas estéticas pueden quedar cerradas en sus propios límites de lo estético, pero también pueden ser productivas porque su actividad genere

indirectamente beneficios para todos, produciéndose su revitalización. La Estética y la Ética tienen una relación con condicionantes mutuos, algo que se puede ver cuando un programa estético trata de imponer modelos artísticos y también en los hábitos y formas de vida, en la vida cotidiana diaria de las personas.

En resumen, vemos que lo ético como lo estético trabajan sobre la creación y estructuración de valores, no valores estancos sino de una axiología dinámica que responde a los movimientos del terreno social y humano en el que se asienta. Igual que en la estética existe una orientación repertorial sin que ello signifique que los valores estéticos estén limitados y acotados, así mismo ocurre en lo ético, porque los valores en estas disciplinas responden a la percepción de la realidad y por lo tanto a las categorías cognitivas vigentes en cada momento, y simultáneamente ambas establecen una relación de conflicto con esas categorías, de tal modo que contribuyen a cambiarlas, generando así un sistema de equilibrio.

La propuesta del planteamiento de la estética modal, trataría de que el agente protagonista del proyecto artístico, consciente de su autonomía, pueda actuar y establecer mecanismos de control sobre su propia conducta, posibilitando así que la estética construya una autonomía que también pueda rebasar su propio ámbito y extenderse a lo ético.

1.2. Categorías y valores en la ética y en la estética

Partiendo de la teoría de los estratos de Nicolai Hartman², en la que estos presentan el mundo tal como es, con independencia de nuestras operaciones e incluso de nuestra existencia, aparecen las categorías, que presentan el mundo tal y como nos es dado conocerlo.

Así, podemos analizar categorías y valores en la ética y en la estética como áreas que manejan categorías que les permiten ver sus problemas propios, pues comparten el uso de valores, pero al aplicar los estratos, vemos que su relación es distinta y de hecho su relación con los estratos es su principal diferencia. Mientras la estética construye los

² Hartmann, Nicolai. *Estética*. México: Universidad Autónoma de México, 1977.

dramas que producen una relación que permite poner en juego categorías en medios acotados donde se puede experimentar, la ética está más cercana a estratos concretos, a personas.

Teniendo en cuenta esta complejidad el estudio de cada uno de estos ámbitos requiere cierta especificidad, para poder entrar en el detalle es preciso explorar conjuntos abiertos de categorías convenientes a cada uno de los estratos que conforman el mundo real.

En el campo de lo estético, las categorías intentan explicarlo desde su concreta posición categorial, y ocurre que a veces hay determinados momentos de sensibilidad estética o productividad artística que no cuadran con el conjunto de categorías que se han erigido como únicas válidas. Sin embargo la ventaja que nos aporta recurrir a las categorías es las disputas se pueden ver desde una perspectiva que nos permite no tener obligatoriamente que compartir facultades, sensibilidad, asociaciones y disposiciones, etc., con todo el mundo, y nos permite explicitar y poner en común el conjunto concreto de categorías que estimamos convenientes a tal o cual objeto estético.

Partiendo de los primeros pensadores griegos de los que conservamos noticia no parece que diferenciaran la actitud estética y la contemplación teórica, pues la noción misma de *theoria* aludía tanto a la investigación de quien indaga según principios y siguiendo un método, como a la contemplación de quien se deja impresionar por lo que sucede ante sus sentidos. Tanto el conocimiento como el goce estético surgían entonces de la *theoria* y así teoría y teatro comparten una misma raíz y posteriormente se realiza la diferenciación entre las categorías que llamamos estéticas y que los primeros pensadores griegos encontraban especialmente en la poesía y el drama.

La primera categoría que introduce una cierta ruptura con nuestra vida cotidiana es la "ilusión estética" o *apaté*, desde la que es susceptible el teatro, por afectarnos "como si" se tratara de realidad aunque sepamos perfectamente que estamos en el teatro, pero nos afecta y nos conmueven precisamente porque tenemos en nuestro repertorio categorial esta categoría de la ilusión estética o *apaté* con la que podemos vivir experiencias estéticas, pues nos permite abrir un paréntesis en el continuo de nuestra experiencia, en el que rigen otras normas.

Este efecto de ilusión estética se convirtió en categoría estética por sí misma, porque podía suponer un shock y una descarga emocional: la catarsis, concepto que alude a una experiencia diferente, y que Aristóteles la introduce en su Poética. Es fundamental el hecho de que la catarsis como categoría confirma un desplazamiento hacia el polo del espectador que es quien en definitiva "protagoniza" su propia descarga emocional, y así con la catarsis se mueve el centro estético de gravedad hacia el polo expresivo-subjetivo, el del espectador, que apunta al vector expresivo-subjetivo.

También conectada con la categoría de la "ilusión" o *apaté*, está la noción de "mímesis", como imitación de la realidad, que apunta al vector mimético-objetivo y al que Aristóteles añade las categorías de "ritmo" y "armonía" como categorías estéticas nuevas dentro del viejo principio de la mimesis.

Desde esta perspectiva, se puede observar que estas tres categorías *theoria*, *apaté* y *mímesis* han ido desarrollándose a través de la historia determinando diversos giros hacia distintos polos. Por ejemplo, a estética monocategorial de la *mímesis* parece corresponder a una noción del mundo como algo cerrado y bien definido que solo cabe replicar y glorificar sin mayor intervención disposicional, como en la época clásica donde predomina la *mímesis* objetual, o también lo que ocurre con el neoplatonismo y la teología cristiana que mantienen que la única belleza es la de carácter suprasensual que tiene su origen primero y último en Dios, de quien todo deriva. Se busca la belleza en lo espiritual o en la naturaleza donde es posible captar la bondad y perfección divina y como consecuencia los artistas pierden todo su prestigio y reaparece la *techné* clásica, la producción mecánica realizada según unas reglas.

En otro polo, desde el helenismo, se produce un giro categorial hacia lo expresivo, lo interno y espiritual e individual, y se abre la concepción del arte como actividad intelectual, individual y libre, y al mismo tiempo también se refuerza la dimensión espiritual y sus atributos divinos y místicos, así como el interés por la personalidad del artista que se convierte en objeto de estudio y veneración como si la imaginación del artista fuera más sabia. Se abandona la categoría de la *mímesis* y se prioriza lo novedoso y lo original, el arte que se convierte en objeto de culto y colección y la concepción social de los artistas cambia y se hacen famosos y ricos, y algunos influyentes

personajes en las instituciones. El aspecto más disposicional fuera de un repertorio cerrado se hace esencial, aspecto también de peso en la cultura posdramática.

En conclusión, se puede ver que el pensamiento estético es multicategorial y está abierto a la exploración de caminos contrapuestos que no tienen que ser siempre antagónicos ni entrar en conflictos excluyentes. En realidad, parte de la teoría de las categorías y pensamiento modal es entender que una concreta mirada hacia el valor, o un concreto repertorio de categorías no explican el mundo por entero ni lo agota. De hecho, los estratos se nos dan categorialmente pero cada momento histórico-social nos proporciona un conjunto concreto de categorías, a no acaba con lo extenso e intenso de la naturaleza.

En el siguiente apartado analizamos más detenidamente la perspectiva de la Estética modal, para aplicarla posteriormente al estudio de la estética teatral de Á. Ruggiero.

1.2. Estética modal

Estética modal es un concepto que define un conjunto de condiciones para la recuperación de la autonomía de lo artístico y para que resulte políticamente significativa, fuera de los círculos cerrados de creatividad y de las modas de estilos de vida que va marcando el mercado. Es un pensamiento de lo necesario, lo posible y lo efectivo aplicado al ámbito de la producción artística, la sensibilidad estética y al despliegue político de las dos, teniendo como unidades básicas del pensamiento y la acción estéticas, lo que podríamos denominar "los modos de relación". (Claramonte, <https://www.openedition.org/2012>)

Las bases teóricas a las que apunta este planteamiento apunta a las ideas de varios autores, como el filósofo Th. Adorno con su defensa de las prácticas artísticas no encerradas en el coto de las instituciones ni disueltas en la marea del diseño, sino que los nuevos comportamientos respondan a la noción de "autonomía artística" y que puedan ser percibidos a la vez desde los niveles formal, social y político: "Solo las obras de arte que pueden ser percibidas como formas de comportamiento tienen su razón de ser".(Adorno, 2008,21)

El desarrollo de esta autonomía requiere un tipo de producción que contribuya a una diferenciación de lo estético y lo artístico basada en la investigación y experimentación de otros modos de relación, otros modos de hacer que no entren en el juego de la mercantilización ni de la esterilización capitalista de las vidas y el mundo. Estos modos de relación serían medios homogéneos o pequeñas unidades de organización lógica, relacional, que cruzan la articulación tanto de las obras de arte como de los sistemas de acción y pensamiento. Como veremos en el apartado segundo de este trabajo, este modelo fue desarrollado por Á. Ruggiero para llevar a cabo su propuesta artística.

Otra referencia esencial de la *autonomía modal* es el filósofo Georg Lukàcs³ quien considera que el sistema del arte es a la vez un hacer y un conocer, encontrando vectores de acoplamiento estructural con otros sistemas conductuales y cognoscitivos y que debe contar con un despliegue que produzca mutaciones y variantes encaminadas a proporcionar una mayor y más completa autonomía a los afectados.

Un importante pilar teórico más de la estética modal lo encontramos en el pensamiento del filósofo John Dewey quien propone tratar la experiencia estética en función de las características del organismo, y fundamentar las ideas estéticas en determinadas necesidades naturales, en la constitución misma y en las actividades del organismo:

... La sensibilidad cubre un amplio grupo de contenidos: lo sensorial, lo sensacional, lo sensitivo, lo sensato y lo sentimental junto con lo sensual. Incluye casi todo, desde el mero choque físico y emocional hasta la sensación misma, esto es, la significación de las cosas, presente en la experiencia inmediata. (Dewey, 25)

Dewey considera que todo arte surge de la interacción entre el organismo vivo y su medio en forma de una constante reorganización de energías, acciones y materiales, por lo que tiene un carácter situado. Así, la experiencia es el cumplimiento de un organismo en sus luchas y sus logros en un mundo de cosas, una vitalidad reforzada y, en cierto modo “arte en estado germinal”. La experiencia es un todo en sí mismo, un medio homogéneo que conlleva su propia cualidad individualizante y autosuficiente. Este vitalismo experiencial piensa en el arte como desvinculado de cualquier finalidad particular o especializada, y la práctica artística cumple la función específica de reforzamiento de nuestra experiencia inmediata, vigorizándola y vigorizándonos, por lo que el arte es instrumentalmente útil y un fin en sí mismo. También la experiencia

3 Lukàcs, George. *Estética. La peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Grijalbo, 1963.

estética fluye y contamina otras áreas de experiencia, aparentemente fuera de su alcance, pudiendo modificar la percepción y el entendimiento. También en este sentido apunta la estética de teatral de Á. Ruggiero que, como veremos en el segundo apartado de este trabajo, considera que el teatro está vinculado a nuestra experiencia vivencial, es de la naturaleza de la especie humana.

J. Claramonte añade al concepto de la *autonomía modal* en el contexto del capitalismo cultural, la cualidad de deber ser efectiva políticamente, y así debe tomar distancias y no fundirse acríticamente con lo cotidiano, pero al mismo tiempo no generar un corte social ni metafísico pues debe darse de un modo situado, incorporando un elemento tan común como es el concepto mismo de experiencia. Creo que este es el gran reto de la autonomía modal y que, de algún modo desarrolló Á. Ruggiero

Voy a analizar las características, competencias y modos de relación de la estética modal, así como de las culturas estéticas que estos generan para continuar con la estética teatral.

1.2.1. Características de la autonomía modal

La autonomía modal se plantea como un proyecto colectivo, instituyente y contagioso basado en un repertorio potente y cuidado entre todos y se caracteriza por una serie de aspectos que le dan la identidad propia, y que son: la “negatividad” funcional entendida como idea estética relacional y lógica, necesaria para situarse fuera de la dinámica del capitalismo contra cultural, muy distinta a la negatividad moderna, mera representación que puede ser perfectamente integrada dentro del proceso productivo del capitalismo que engulle todas las diferencias y las convierte en estímulos para un mercado que invade los estilos de vida. Otra característica es la “generatividad”, como afirmación de una profunda afinidad entre el actuar humano y las leyes naturales de las formas estéticas, además de ser una característica de la constitución material y formal de los sujetos, de los modos de relación en que estos existen y se determinan y así vemos en el arte escénico cómo se conforma el triángulo artístico artista-obra-espectador que potencia sus relaciones, poniendo en juego los modos de relación que se establecen entre ellos.

La característica de la “formatividad” apunta a la manera de constituirse las formas, de acuerdo con una intencionalidad natural que es interpretada por la intencionalidad humana, que inventa leyes de formación humana que no se opongan a la de la Naturaleza sino que la prolongue. Así se asegura la pluralidad de mundos, de vida y de los modos de relación en los que podamos especificarnos y desplegarlos como seres vivos e inteligentes. La experiencia estética y la producción artística deben ser comprendidas como unión entre la obra resultada y el proceso que la crea: el artista no sabe a dónde llegará y la persona misma del artista o el esteta se organiza y es organizada. “...su modo de ser, vivir, sentir está presente en la obra no como objeto de su expresión, sino como energía formante: gesto creador, modo concreto de escoger las palabras, modular el canto”. (Pareyson, 129)

La “policontexualidad” es la característica referida a la convivencia y multiplicidad de contextos de sentido, de lógicas y ritmos productivos que se combaten y se refuerzan mutuamente. Por ejemplo, en el pensamiento de J. Mukarovsky la función estética no tiene ningún objetivo concreto, porque en vez de incluir las cosas o las actividades en un contexto práctico determinado, las excluyen de él, y en este movimiento las libera y deja a las cosas y a la Naturaleza obrar y existir en paz. A través de la multifuncionalidad más variada y multifacética posible, “El arte ayuda al hombre a superar la unilateralidad de la especialización que empobrece no solo su relación frente a la realidad sino también la posibilidad de adoptar una actitud frente a ella”. (Mukarovsky, 165)

Un aspecto esencial en la estética modal es que las prácticas artísticas deberán enjuiciarse en términos específicamente artísticos, modales, en cuanto que articulan modos de relación, por lo que su operatividad social radica en su posible relación o modo de hacer, es decir en su vertebración en un plano político. Además, el carácter relacional de la estética modal es sumamente definitorio y en él subyace el alcance ontológico de la autonomía modal, pues los repertorios y modos de relación son constituidos por conjuntos de formas estéticas y competencias transformacionales, no por sujetos ni objetos. Se forma un modo homogéneo, una realidad objetiva que se relaciona dialécticamente entre su especificidad y la comunidad de la vida cotidiana, cuyos impulsos “pasan a la obra de arte y se convierten en elementos constructivos objetivos de esta, en determinaciones del qué y el cómo de su objetividad” (Lukàcs,

vol.II, 338), entre *el hombre entero de la vida cotidiana* y *el hombre enteramente* que deviene en el medio homogéneo de la experiencia estética.

1.2.2. Competencias modales

Una categoría esencial de la estética modal es el de competencias modales, que son el conjunto de facultades que nos permiten reconocer o construir el modo de relación que funda una determinada experiencia estética. Funcionan en doble sentido, se cruzan y se actualizan mutuamente y son el nivel repertorial y el disposicional en un paisaje determinado.

El nivel repertorial: es trascendental y transpersonal, y por esto, la relación estética se establece como relación significativa a nivel personal y a nivel social e incluso antropológico. Los repertorios constituyentes de la autonomía modal se entiende que son unidades de sentido relacionales que nos sirven para establecer vínculos entre los niveles de producción, recepción, apropiación y reproducción de las prácticas artísticas, evitando polarizar la experiencia estética a lo exclusivamente privado.

La noción de “totalidad” que marca las prácticas orientadas repertorialmente, referida a la medida en que todo elemento de una poética debe referirse a otro y tramar juntos un conjunto tendencialmente coherente y estable que manifieste nuestra potencia. Esto es un repertorio en términos modales.

Las formas estéticas constituyen los repertorios que nos separan de lo instituido y nos evitan la reducción de los hechos consumados. En este aspecto Herbert Marcuse habla de forma estética como:

...el conjunto de cualidades (armonía, ritmo, contraste) que hacen de la obra un todo en sí, con una estructura y un orden propios (estilo). En virtud de esas cualidades la obra de arte trasforma el orden que prima en la realidad”. (Marcuse, 93)

En el aspecto político, el nivel repertorial tiene el objetivo de expresar la existencia de múltiples formas de organización de la percepción de la temporalidad, de las relaciones sociales, los materiales y los modos de relación. Esta faceta es esencial como reivindicación estética y humana en la sociedad actual porque va más allá de la tendencia del capitalismo globalizado a suprimir lo que no es rentable según las lógicas del mercado.

El nivel disposicional posibilita los procesos de organización constitutivos de toda experiencia estética y de toda práctica artística, en el que se desarrolla lo repertorial, y está constituido por competencias y contextos de actuación que permiten actualizar y desplegar las formas, haciéndolas operativas. Es el conjunto de dispositivos generativos que nos permiten a la vez percibir, entender, replicar y desarrollar una serie indefinida de modos de relación. Son los protocolos que nos permiten poner en juego y tramar de diferentes maneras los modos de relación, la estructura emocional y relacional, toda cultura estética y todo sujeto. Por ejemplo, así funcionan los dispositivos de adquisición del lenguaje, mediante los que propiamente no se adquiere el lenguaje, sino que se va generando y se regenerando continuamente en los contextos de desarrollo de los ámbitos del que habla, en los que cada individuo participa.⁴

Para pensar este nivel de lo disposicional, y su operatividad instituyente son interesantes algunos conceptos del filósofo Cornelius Castoriadis⁵, quien considera que lo social-histórico es una unión, que los repertorios y las disposiciones van construyendo una relación entre filosofía y política con el proyecto de autonomía, de forma que la praxis es el desarrollo de la autonomía del otro o los otros, que nunca puede ser propiamente un fin, sino un medio.

Finalmente, el paisaje entendido como una matriz de conflictividades posibles, donde tienen que convivir diversos modos de relación pertenecientes o no a una misma repertorialidad, y muchos casos –y con la globalización, cada vez más– lo que el paisaje alberga son choques y fragmentos, de diferentes repertorialidades y diferentes organizaciones de lo disposicional.

Claramente aclara la importancia de tener en cuenta la relación interna entre aquello que se persigue, el desarrollo de la autonomía, y aquello a través de lo cual se busca, el ejercicio mismo de la autonomía en su dimensión instituyente. Por esta razón, la autonomía modal no puede políticamente aceptar verse limitada a ningún ámbito de lo instituido, sino que tiene que trabajar desde su potencial instituyente y público. Es importante la libre implementación de modos de relación que mantengan su esencia de repertorios de ideas estéticas que se articulen disposicionalmente, porque así resultan

⁴ Sánchez-Criado, Tomás. *Tecnogénesis. La construcción técnica de las ecologías humanas*. Madrid. AIBRwww.aibr.org. 1ª ed.2008.

⁵ Castoriadis, Cornelious. *La institución imaginaria de la sociedad*. Ediciones de Seuil: París, 1975.

instituyentes y no sujetas a concepto. Como veremos, la práctica de Á. Ruggiero se base en el desarrollo de unos grupos de investigación teatral autónomos, en los que los modos de relación eran determinados por sus componentes en función de la experiencia del proceso creativo.

1.2.3. *Modos de relación*

Un desarrollo especial requiere el análisis de los modos de relación que postula la estética modal, pues : “Esta tensión que subyace en la configuración de cualquier modo de relación que, como estamos viendo, consta de un nivel repertorial y un disposicional, de unas formas y competencias que se cruzan y se actualizan mutuamente. Considerados”. (Claramonte, 2011,213)

Así, J. Claramonte analiza el modo de relación como el resultado de los acoplamientos de un nivel repertorial con uno disposicional situados en un paisaje concreto. En torno a la categoría modal del nivel repertorial, o conjunto relativamente estable de formas que manifiestan las posibilidades que en un momento dado define una cultura determinada, se organizan los modos de lo necesario y lo contingente. Además, en el paisaje es donde conviven y se produce el acoplamiento de los dos niveles y en él se pueden producir choques de partes de repertorialidades y diferentes organizaciones de los disposicional, de forma que lo paisajísticamente potente es lo efectivo, y lo inefectivo es lo paisajísticamente impotente.

De esta manera, los modos en los que pueden articularse las categorías modales de lo repertorial, lo disposicional y el paisaje o complejo, son: lo necesario, lo contingente, lo posible y lo imposible, lo efectivo (equilibrio dinámico de las demás orientaciones modales) y lo inefectivo.

En un breve resumen, apuntamos que el *modo de lo necesario* se compone de coherencias internas convenientes para la configuración de medios homogéneos, positivos y es la cualidad de lo repertorial. Su negativo es el *modo de la contingencia*, que aparece a partir del exceso, se pierde la cohesión de los repertorios y llega a un momento negativo de defecto y abarca lo que no tenemos por qué hacer y nos muestra nuestra impotencia repertorial.

El *modo de lo posible* es la potencia disposicional, es la posibilidad de lo que puede ser o lo que hay y puede seguir siendo sin importar el sentido, y se define en relación a las disposiciones de cada paisaje y de cada conjunto disposicional y su desarrollo. Su negativo es el *modo de lo imposible*, como exceso de posibilidad y manifiesta nuestra impotencia disposicional y límites de nuestras disposiciones.

El *modo de efectividad* sería "...una combinación fluctuante pero relativamente estable que nos resulte íntimamente conveniente, que consiga dar buena cuenta de lo que hacemos, que nos permita logranos sin rompernos la crisma". (Claramonte, 2016, 96) Su negativo es el *modo de lo inefectivo* o impotencia en el paisaje, y muestra lo que deja de producir la complejidad y es un momento crucial en el que el individuo puede acceder a una efectividad modal diferente, pudiéndose extender al ámbito social.

Ninguno de estos modos cancela al otro, pues lo que sucede realmente en cada experiencia es que el modo efectivo es siempre un complejo equilibrio dinámico de las demás orientaciones modales, operacionalmente simultáneas y no una sucesión de etapas. Por lo tanto, lo cultural bajo el modo de lo efectivo, es concebido como una constante composición que trama cambios y permanencias desde y hacia un paisaje.

Además, esta construcción teórica de la autonomía del arte y la sensibilidad y la articulación de la autonomía de los modos de relación, se constituyen como autonomía política conectada con las redes de movimientos sociales en los ámbitos del equilibrio ecológico global y de la justicia social, mostrando su peso ético.

...la idea final de la estética modal, que no se concibe sino como un instrumento para entender por fin la complejidad Estética y la potencia de la auto-organización y sus resultados en la estética y -huelga decirlo- fuera de ella⁶.

⁶Claramonte, Jordi. Ningún hombre es una isla. *Escritos inéditos*. <http://jordiclaromonte.blogspot.com/2016/11/17>.

1.2.3. *Las estéticas*

J. Claramonte desarrolla las poéticas y sus aparatos de pensamiento estético desde el punto de vista de las categorías modales no excluyentes, de lo repertorial, lo disposicional y el complejo-paisaje, y analiza las prácticas de estas estéticas así como las relaciones que simultáneamente las oponen y las vinculan. Partiendo de la aplicación del análisis modal a las estéticas antigua, moderna y contemporánea, desarrolla tres tipos de estéticas cuyo estudio esbozaré a continuación.

Estéticas de la repertorialidad

Se estructuran sobre el pensamiento repertorial, en el que se establece un canon y se considera como repertorio al acumulado de formas que expresan nuestra potencia como un conjunto ordenado de lo que podemos pensar y sentir. En el carácter repertorial los elementos están tramados según una necesidad interna y pueden plasmar toda la potencia de la cultura que ha construido ese canon, y por esto criterios de orden repertorial de una cultura estética deben especificar y movilizar una serie amplia, diversa y coherente de potencialidades humanas.

...toda obra de arte, todo quehacer estético repertorialmente orientado, tiende a acoplarse con una necesidad reconocida como tal y organizada con otras en un conjunto estable. Es cuando no tenemos ese repertorio organizado y estable cuando podemos anhelar o producir cosas cuyo fin desconocemos y a las que llamamos inútiles o desinteresadas tan solo porque somos incapaces de conectarlas con ningún conjunto ordenado que reclame su presencia, que las haga necesarias. (Claramonte 2016,214).

Así, la “totalidad” de las prácticas orientadas repertorialmente parte de la visión de que todo elemento de una poética se refiere a otro y, juntos traman un conjunto coherente y estable que desarrolla nuestra potencia. Se potencian los criterios de belleza de *integritas*, *consonantia* y *claritas* de Tomás de Aquino, siendo *la integritas* o perfección lo completo y poderoso en sí mismo, *la consonancia* la proporción o coherencia interna del objeto en sí mismo y en el conjunto del que forma parte, y *la claritas* la categoría con la que buscamos la nitidez y la definición, la energía nueva y desconocida de una vida más elevada. Esta hegemonía de lo repertorial se vuelve a formular cada vez que atravesamos un momento clásico, que es un momento de plenitud y logro repertorial.

J. Claramonte analiza cómo en el proceso histórico, la transformación de la sociedad agraria a la urbana-industrial, se rompen la antigua concepción de la sensibilidad y la belleza y el sentido de la repertorialidad y se produce lo que en estética modal se considera el *desacoplamiento entre lo repertorial y lo disposicional*, quedando los repertorios antiguos simplemente como una muestra estática del pasado.

Esta es la *estética necesaria*, frente a las estéticas efectivas o comprometidas, o las estéticas posibles o experimentales o disposicionales, y al respecto añade J. Claramonte:

...pero nada... nos impide seguir pugnando por constituir no solo pequeños repertorios *tácticos*, poéticas o colecciones de objetos o formas que nos permitan medirnos y organizarnos en el día a día, sino también...que concibamos la “naturaleza humana” como el agregado emergente de todas las sensibilidades, de todas las modulaciones de la inteligencia en las que hemos sido capaces de desplegar como especie. Ese sería un *gran repertorio*, un repertorio estratégico, que nos permitiría enjuiciar esta o aquella sociedad concreta, contando con un criterio claro: en qué medida dicha sociedad da cuenta, alberga y cuida a las más diversas facultades, ingenios y formas de hacerse humanos... (Claramonte, 2016, 225)

En realidad, el patrón habitual en la historia del arte hasta la modernidad, se ha conformado con estas dos categorías acoplándose y desacoplándose, en una relación de codependencia pendular donde se puede inclinar más hacia lo repertorial o a lo disposicional,

Estéticas de la disposicionalidad

Siguiendo el análisis de las estéticas, lo disposicional va ganando terreno en el Renacimiento, durante el Quattrocento y el Cinquecento, produciéndose un equilibrio pendular dinámico entre lo centrado y lo extravagante, lo repertorial y lo disposicional, que va describiendo movimientos cada vez más amplios hasta que, después del Romanticismo y el fin de siglo XIX se produce una especie de tentativa de emancipación de lo disposicional:

Con la llegada de la modernidad,..., se empezará a producir una especie de despolarización, que llevará a autores como Addison 1712, Hutcheson 1725, Hume 1739, a sostener que la belleza “*no consistía en ningún tipo de proporción, sino en la vitalidad, lo pintoresco o la plenitud y expresión de las emociones*”. Hablamos de despolarización, obviamente, porque en esos pronunciamientos se pretende hacer caer todo el peso de lo estético sobre uno solo de los polos modales que hasta entonces habían sido considerados. (Claramonte, 2016, 226-227)

Propone analizar lo que aparece con la modernidad utilizando el concepto de la teoría del caos, del “atractor de Lorenz”, o sistema dinámico que tiende a evolucionar de una forma extraña, pues no se alternan mecánicamente en su desplazamiento de un lado a otro del punto fijo del péndulo, sino que uno de los bucles empieza a acumular más y más interacciones. (fig.1)

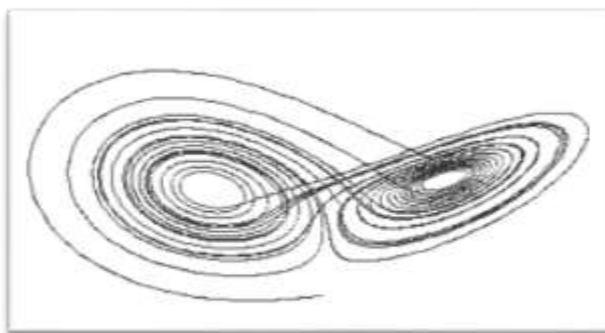


Fig. 1. Atractor de Lorenz: sistema dinámico de representación

Nos sirve para representarnos visualmente cómo en la modernidad lo puramente disposicional va cobrando mayor protagonismo, desplazando el centro de gravedad de la estética efectiva y alejándose más y más de los bucles de sentido y de estabilidad axiológica de lo repertorial.

Esta despolarización hacia lo disposicional estético avanzó muy rápidamente con el cambio de la estructura económica de la sociedad feudal hacia la sociedad capitalista, pues la industrialización fue degradando las formas de vida campesinas e indígenas, basadas en el acoplamiento ente repertorios consolidados y disposiciones de sus habitantes, y fue desarrollando los mecanismos de acumulación y de intenso individualismo.

En la sociedad moderna el sujeto se siente emancipado de teologías o de razones de estado y así la disposicionalidad moderna se desplaza en un entorno de repertorialidades construidas desde la variación, el desacoplamiento de la modernidad, la experimentación del juego de nuestras capacidades, ingenios y competencias. En las culturas estéticas orientadas disposicionalmente, el valor de lo interesante-inteligente se plantea mediante las categorías de lo fragmentario, lo disonante y lo oscuro. Este aspecto lo veremos claramente reflejado en la propuesta teatral de A. Artaud.

En esta estética disposicional, el individuo quiere ser un espectador emancipado y pensar que la creatividad está en su mirada de artista, en lo que el propio individuo quiere hacer y deshacer, en ser creativo y emprendedor. Podemos identificarnos, quizás, con este individuo despierto, alerta o entretenido en la sociedad de consumo, sin aprendizaje ni memoria, sin medios homogéneos estables que puedan servir como hitos repertoriales, viviendo descuidado.

En la estética disposicional, el individuo desarrolla el “extrañamiento” planteado por Shklovski⁷ como un mecanismo de percepción para asimilar de manera desacoplada los elementos que percibe, pues nuestra percepción normalizada nos da una versión muy pobre de la realidad, al pasar esta a través del filtro categorial vigente en cada momento por lo que nos quedamos con muy poca capacidad de interpelación y construcción del mundo. Pero el arte nos ayudaría a combatir esta automatización de la percepción que esteriliza toda nuestra existencia, ya que su finalidad no es darnos una visión del objeto como reconocimiento, sino como sino como visión. Así, el extrañamiento es distanciarse de los objetos para sacarlos de la percepción normalizada y oscurecer su forma para asegurar la percepción extrañada y, dentro de lo oscuro hacer surgir el nacimiento y maduración de un nuevo lenguaje. Similar mecanismo artístico es planteado por Stanislavski para la interpretación actoral.

Así, podemos observar, en términos modales la quiebra de lo repertorial y la apertura de lo disposicional, que en la sociedad occidental del siglo veinte y en las poéticas contemporáneas dispocionales moderna y posmoderna se han demolido las exigencias repertoriales a favor de la soberanía, de lo fragmentario o del apellido.

Podría ser, apunta Claramonte que los juegos dispocionales del nomadismo intelectual de la variación continua o simulacro fueran una maniobra de escape, de extrañamiento hacia una nueva repertorialidad. Con el extrañamiento también se puede producir una relativa clausura de lo disposicional y una tímida apertura a una nueva repertorialidad, para no caer en el “todo vale” o en el cinismo de los que dicen lo que vale, pues en las culturas estéticas dispocionales se da extremado protagonismo a la noción de estilo de cada artista. Sin embargo, dice el autor, parece que no se ha consolidado el segundo

⁷ Shklovski, Víktor Borísovich, *El arte como artificio*. Madrid: Comunicación Serie B, 1973.

paso, no se ha producido una repertorialidad que nos permita encontrarnos y entendernos.

En este sentido y como veremos en la segunda parte de este trabajo, parece que el planteamiento de la propuesta de investigación estética teatral de Á. Ruggiero tenía como objetivo la elaboración de instrumentos poéticos de referencia en la estética teatral, quizás con el proyecto de encontrarnos y entendernos.

Como conclusión, y puesto que la autonomía modal solo puede plantearse como un proyecto colectivo, instituyente y contagioso basado en un repertorio potente y cuidado entre todos, la actitud estética disposicional puede poner en juego nuestra sensibilidad y nosotros podemos al mismo tiempo investigar la articulación de esta autonomía con las autonomías de lo científico o lo ético simultáneamente, hacia la búsqueda de las leyes internas del arte y el estudio de los problemas de relación entre el arte y los otros sectores de la cultura y de la realidad social.

Estéticas de la efectividad

J. Claramonte desarrolla en la estética de la efectividad, como estética contemporánea, la integración de los postulados estéticos repertoriales y los disposicionales y así, lo modalmente efectivo es ese duelo entre ambos, pues en la tensión estética se necesitan mutuamente y la muerte de uno es inevitablemente la del otro. Además, con la imagen del sistema dinámico del “atractor de Lorenz” entendemos que toda poética vincula y contrapone contenido y forma, es el resultado un modo de relación o patrón en equilibrio dinámico que especifica y hace fértil un conflicto, es el resultado de “complejo dinámico” auto organizado y condicionado desde dentro y construido con el juego de fuerzas y procesos contrarios.

Para pensar la contextura de la efectividad estética, J. Claramonte propone la figura del “quiasmo”, o *paralelismo cruzado en el que los elementos que se repiten aparecen primero en un orden y luego en el orden contrario* con funciones contrapuestas. En este proceso se pone en juego la dualidad y no el dualismo, y se establecen relaciones de entrecruzamiento y complementariedad, de sobreposición, encabalgamiento, reversibilidad y mutua referencia entre los términos. Plantea el quiasmo como instrumento de análisis de la obra de arte, y *un modo de relación “sofrosine”* entre las

partes, que es una determinada proporción y moderación que modula el equilibrio entre ellas, y que se cumple de una única manera. Una obra de arte concreta, al igual que una experiencia estética, no puede apreciarse solo en función de su forma o de su contenido, pues lo fundamental es justo el orden encantado, la medida o el modo de relación que los vincula y los mantiene en un grado mayor o menor de tensión. Dice Claramonte:

... una obra de arte está viva y es potente en la medida en que *no solo* muestra y mantiene un quiasmo, sino que nos proporciona un determinado modo de relación, el suyo característico, que se nos presenta como un regalo, como el don por excelencia que nos ofrece toda gran obra de arte porque solo *en tanto tal modo de relación* nos puede resultar apropiable, conveniente para armar nuestra propia inteligencia y sensibilidad... (Claramonte, 2016, 262)

De la misma manera que en una obra de arte, también a cada uno de nosotros nos define un quiasmo que nos hace ser, a la vez, *personas enteras y personas enteramente*, en el sentido en que puedo querer abrazar categorías que aparecen divididas y desdobladas, por ejemplo, ser funcionaria del Ministerio de Hacienda y artista. Cuando no habitamos ese quiasmo que nos constituye y somos incapaces de gestionar nuestra complejidad y de dar con nuestro modo de relación, nos menguamos, nos convertimos en peores personas y llegamos a un momento de miseria de los modos de relación, que se puede convertir en la imposibilidad de desplegar ninguno.

Así, la categoría del ámbito modal de la efectividad, la del *complexo* o el *modo de relación* es la que se hacen cargo de apresar el enlace característico de esas dos relaciones, la disposicional, que produce formas, y la repertorial, que produce contenidos, tan heterogéneas como co-dependientes y de esta manera la estética modal efectiva, en tanto pensamiento en conjunto, se produce cuando se pueden conjugar con esas categorías todos los modos, y las dos relaciones se conectan en un pensamiento de la efectividad estética

A modo de conclusión, desde esta perspectiva vemos que para desarrollar una estética modalmente efectiva, actualmente nos encontramos con un panorama cultural de la posmodernidad que se nutre de una ideología que tiende a eliminar el conocimiento del sujeto y lo incapacita para para asumir determinadas tareas, especialmente las que surgen de la ética: evaluación, decisión, reflexión. Esto supone una gran dificultad de superar el discurso posmoderno porque para los propios individuos es difícil convertirse

en sujetos activos e independientes que puedan proponer una crítica a orden estético y social.

Además, padecemos el orden capitalista que ha generado una sociedad abierta en lo estético pero cerrada en lo que se refiere al modelo antropológico y social, y mientras se ha superado la característica rigidez del capitalismo industrial al mismo tiempo se ha aumentado la relación de poder de lo económico respecto a los demás órdenes de la vida social. Así, vivimos en la paradoja de una sociedad de una aparente apertura social, pero en la que sufrimos un orden muy restrictivo donde el sistema se ha asentado en lo cotidiano a través de la promoción y venta de esquemas conductuales y relacionales.

Con referencia específica al arte teatral, la Estética modal o la *importancia de poder hacer lo que tienes que hacer*, como explica Claramonte, parte de “la autonomía, que tiene que ver con la capacidad de ir combinando dimensiones que sean diferentes, de colaboración compleja entre estas, que pueden parecer opuestas pero no lo son”⁸, tiene una especial aplicación sobre el proceso creativo del teatro, partiendo de los modos de relación positivos de lo necesario, lo posible y lo efectivo, y los negativos de lo contingente, imposible e inefectivo, de todas las poéticas.

Esta autonomía necesita tanto del autoanálisis de cada persona, la autopoyesis, como de la necesidad del otro, de lo sinpoyético. A la hora de hacer teatro, hay que acercarnos, experimentar y romper, tener un trabajo potente y conectado al público, aceptar la crítica y extraer de ella lo mejor. Creo que la propuesta estética y ética teatral contemporánea de Ángel Ruggiero se dibuja en el paradigma modal, e intentaré analizarla a continuación.

2. EL ARTE TEATRAL DE ÁNGEL RUGGIERO

Ángel Ruggiero⁹ (1947-1992) nació en Buenos Aires, Argentina, en una familia italiana campesina y artesana que emigró desde el sur de Italia en los años cuarenta. Realizó su formación en la Escuela Nacional de Cinematografía, en diversos seminarios de Interpretación, Dirección y Pedagogía teatral con Oscar Fessler, Lee Strassberg y Raúl

⁸ Cuní, Ernesto. *Modos para la creación teatral*. XVII Festival de Teatro de La Habana. Ministerio de Cultura, 2017. <http://www.uneac.org.cu/noticias/obra?p.79>

⁹ Ruggiero, Ángel. https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81ngel_Ruggiero

Serrano y la completó con los estudios de Psicología Social con Enrique Pichón Riviere. Posteriormente, y ya en España, continuó su formación sobre Teoría del conocimiento, con la filósofa Liliana Checa, sobre Lógica Matemática con la doctora Camino Cañón, y cursó diversas asignaturas en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación en la Universidad Complutense de Madrid (Historia de la Filosofía y de la Ciencia, Metafísica y Teoría del Conocimiento, Sociología, Lógica, etc.).

Aunque comenzó su andadura profesional en el campo de la interpretación en Argentina, en montajes de obras de Bertolt Brecht, Alberto Adellach o Carlos Gorostiza, pronto se decantó por la dirección escénica, por la pedagogía y por la investigación teatral.

La crítica y autora argentina Olga Consentino, en su artículo “El teatro de los '70: Una dramaturgia sitiada”¹⁰ analiza cómo a comienzos de los años setenta en Argentina, mientras se agudizaban los conflictos entre los sectores populares y la dictadura militar junto a la espiral de violencia de los sectores de la pequeño-burguesía intelectual aliada a la clase obrera, se produjo al mismo tiempo una relativa apertura política con la intención de institucionalizar el país y permitir el regreso de Juan D. Perón del exilio, y un acercamiento de los sectores intelectuales al fenómeno del peronismo. En el panorama escénico se desarrolló el auge de un teatro político que, partiendo del realismo crítico de los años sesenta, añadió ingredientes de libertad y creatividad, como en *El cordobazo* y *La pelea más grande del siglo* (adaptación de Fuenteovejuna) de Ángel Ruggiero y Raúl Serrano. Según esta autora:

...la década del '70 resulta un período ejemplar en el sentido de la terquedad expresiva del teatro y sus hacedores.....que -a pesar de las gravísimas conmociones del cuerpo social-siguieron ofreciendo un espacio para la reflexión y el ejercicio de la libertad. Un ejercicio que, precisamente en los 70, sufrió los peores intentos de aniquilamiento que se recuerden... (Consentino 31-38)

Á. Ruggiero, se exilió en España como consecuencia de esta represión desde 1976, por lo que tuvo de abandonar su prometedora carrera como director y su actividad de enseñante en la Escuela de Arte Dramático de Argentina. En nuestro país desarrolló una importante aportación a la dirección escénica, investigación y pedagogía teatral que no ha sido suficientemente reconocida.

¹⁰ Consentino, O. “El teatro de los 70: Una dramaturgia sitiada” *Latin American Theatre Review*. 1991.

Sus trabajos de dirección escénica fueron muy valorados, especialmente por la exquisita dirección de actores, en obras como *¿Fuiste a ver a la abuela?* y *Vade retro*, de Fermín Cabal, *El grito* de Fernando Quiñones, *Juana del amor hermoso*, de Martínez Mediero o *Tú y yo somos tres* de Jardiel Poncela, siendo esta última por la que se le concedió el premio post mortem, a la mejor dirección 1991-92 de la Asociación Independiente de Teatro de Alicante, así como por el conjunto de sus creaciones en la dirección escénica. En el momento de su fallecimiento estaba trabajando en la dirección de la obra *Los empeños de una casa* de Juana Inés de la Cruz, que llevaría al Festival de Teatro Clásico de Almagro como propuesta de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigida entonces por Adolfo Marsillach.

Como pedagogo e investigador teatral, impartió diversos seminarios de interpretación y dirección teatral en Buenos Aires y en España, entre otros, en Las Palmas de Gran Canaria, en la Real Escuela de Arte Dramático (“El texto y el actor”), en el Centro Dramático de Extremadura, etc., y, en el año 1985, tras el seminario de interpretación y dirección de actores de Madrid, creó la Asociación Cultural “Cuarta Pared” para poder desarrollar el proceso de investigación teatral y la propuesta poética en la que trabajaba.

Su labor teórica, muy prolífica y que analizaremos más adelante, le llevó a ser representante en Madrid de la Internacional Stanislavski, y a participar en 1989 en el Congreso Aniversario en memoria de Stanislavski, que se celebró en Moscú, con la ponencia *Stanislavski, ese desconocido*. Así mismo, fue invitado como ponente al Festival Internacional de teatro de Caracas en el área de pedagogía, donde llevó la ponencia “Sobre la formación del actor”. También desarrolló la faceta de autor, destacando las obras *Cuarteto*, *Sin límite* o *La Representación* siendo especialmente esta última la más querida por su autor pues recoge toda su filosofía sobre el proceso creador.

Tras ser expulsado de la “Cuarta Pared”, incidente que analizaremos más adelante, Á. Ruggiero, trabajador y creador incansable, fundó en 1989 el Centro Internacional de Investigación Teatral (CIIT) para crear un lugar de encuentro de investigadores y profesionales del campo del Teatro y de la Ciencia interesados por el estudio objetivo del arte y de los mecanismos del proceso de creación en el ser humano, y con el

propósito de contribuir a un mayor desarrollo de la teoría y la práctica escénicas. El proyecto de este Centro incluía la organización de seminarios de actualización dirigidos a profesionales e investigadores de diversas disciplinas tanto artísticas como científicas, estimular la producción teatral en sus diversos aspectos, potenciar la publicación de materiales teóricos relacionados con el proceso creador y desarrollar proyectos que permitieran el intercambio y la coproducción con organizaciones similares de España y de otros países.

Ya desde el CIIT, Á. Ruggiero organizó junto con la Asociación de Directores de Escena (ADE) el “Seminario de Semiótica Teatral” a cargo de Fernando de Toro, catedrático de la Carleton University (Ottawa, Canadá), el “Seminario de Introducción del Método Científico” a cargo de la Doctora Camino Cañón, Vicedecana de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Comillas, y el “Seminario de Antropología Teatral” a cargo de Massimo Canevacci, catedrático de la Universidad de Roma.

En el área de producción teatral, desde el CIIT dirigió la obra *Ello dispara* trabajo colectivo de la compañía estable del Centro y del dramaturgo Fermín Cabal, y también realizó la traducción del libro *El sistema Stanislavski* de Sonia Moore.

Voy a intentar analizar la aportación de A. Ruggiero al arte teatral, empezando por su teoría estética teatral basada en modos de relación determinados por unos principios ético-estéticos que articulan los elementos repertoriales del arte escénico, fundamentalmente el actor, el director, el texto y el espectador, y continuaré con la práctica del trabajo del proceso de investigación y de creación teatral que desarrolló a través de talleres de trabajo colectivo, todo ello en su búsqueda de la “poética de lo cotidiano”.

2.1. Principios teóricos: “la poética de lo cotidiano”

Las bases teóricas de la propuesta de A. Ruggiero, se articulan sobre la filosofía del teatro como medio de conocimiento humano, por lo que considera que el teatro debe estar en continua relación tanto con las ciencias sociales (psicología, lingüística, filosofía, etc.) como con las empíricas (física, biología, etc.). En sus escritos teóricos, algunos publicados y otros aún no, desarrolla los valores y elementos fundamentales de toda su propuesta estética teatral: el teatro como arte efectivo para el conocimiento

humano, el actor como esencia del teatro, el director como elemento a desaparecer y la investigación en el proceso de creación como medio para la construcción de una estética teatral efectiva. En ellos reflexiona y analiza numerosos aspectos del arte teatral y va proponiendo vías de estudio y desarrollo de los mismos, y siempre tras un análisis rico en conocimiento y práctica.

Su descubrimiento de la “poética de lo cotidiano” como él mismo explica, fue el punto de partida y el resultado del encuentro con las ideas de Pichón Riviere, uno de los fundadores de la Escuela de Psicología Social en Argentina y teórico de la “dinámica del grupo operativo”, con las que comenzaron sus primeras reflexiones teóricas sobre el proceso creador con la técnica de la creación colectiva, continuando en España su formación en filosofía social con la filósofa Liliana Checa¹¹ en contacto con la Asociación para el Estudio de temas grupales e institucionales.

Tras sus trabajos en el teatro callejero y político en Buenos Aires a través de los que experimenta las posibilidades del teatro como transmisor de ideología, Ruggiero descubre la “poética de lo cotidiano” término con el que expresa un método naturalista dirigido a copiar la vida misma, la vida cotidiana, como un paso adelante para superar los esquematismos políticos o modernos del arte y hacia búsquedas formales. “...para cambiar la dirección de mi mirada: aparece el hombre y su cotidianeidad, abarcando desde sus metas mayores a sus pequeños problemas cotidianos”. (ctd. en Armiño, p.76) Ya en España continuó trabajando con la técnica de creación colectiva en propuestas como *Fuiste a ver la abuela* de Fermín Cabal, integrándola en su metodología de trabajo artístico.

Para este trabajo usaré como fuentes algunos de sus escritos publicados: *¿Cómo se prepara un actor?*, *Stanislavski, ese desconocido*, *El teatro: un espejo*, *El lugar del director*, *La representación*, etc., y otros no publicados, así como artículos de ámbito nacional e internacional sobre su producción teórica, escénica y pedagógica, y otros de algunos de sus alumnos.

¹¹Checa, Liliana. El grupo como espacio privilegiado de pensamiento. *Revista Área tres. Cuadernos de temas grupales e institucionales*. N° 2, 1995.

2.1.1. *Los valores: El teatro como medio de conocimiento*

Á. Ruggiero teoriza sobre el hecho teatral partiendo de una nueva manera de entender éste, basada en una actitud científica e investigadora. Considera que, a pesar de las respuestas dogmáticas a lo largo de la historia del teatro a la pregunta de para qué el teatro, realmente el Teatro es una necesidad que hace a la naturaleza misma del ser humano, naturaleza que es el núcleo de la relación del hombre con el teatro y de todo el arte. Es el lugar donde el orden de lo imaginario, invierte su significado:

Ya no es ese el Orden de la enfermedad, sino que el teatro lo acoge dando vuelta a la moneda y mostrando la otra cara, la de la salud. Entonces no solamente se puede sufrir con la confusión, la identificación, sino por el contrario, podremos encontrar placer. El placer de lo imaginario, de lo onírico, del sueño. Del como si. Esta, creo yo, es la condición de subversión, de inversión que hace al teatro peligroso para lo establecido. Para el Orden de la Realidad. Para cualquier Orden, en última instancia. (Ruggiero, 2017, 9)

Aclara que esta condición de subversión no se refiere a la posibilidad de que el teatro sea portador de ideas "revolucionarias", de discursos contra la sociedad o de tribuna política, porque el orden social de las clases dominantes lo absorbe y lo transforma en estos casos en una herramienta útil para sus intereses y hace que el teatro deje de ser una herramienta subversiva del orden para transformarse en pervertidora y al servicio del mismo. En este sentido, este matiz del valor de cambio del teatro está conectado con el planteado por H.T. Lehmann como podremos ver más adelante.

El Teatro es, para Ruggiero, el lugar donde el hombre bebe la ilusión del posible cambio, no es el cambio político sino el cambio que proviene de alimentarse con las fantasías que le hacen mejor, que le permiten verse a él mismo, como algo menos perecedero, más trascendental.

Así, en el Teatro los hombres pueden alejarse de lo cotidiano, dejar por un instante de sentirse perecederos, pequeños e impotentes ante los interrogantes que despierta la oscuridad del vivir, pues con el Teatro surge lo imaginario, la fantasía del como quisiera ser, del "como si". Considera que en el teatro los humanos nos alimentamos de futuro, de utopías y de nuevos dioses aunque sepamos que es teatro, que es una ilusión, pero compartida y vivida por un momento como posible, como si fuera real ese deseo. Y en

ese lugar del saber que uno no sabe, que eso es posible, pero en lo imposible del “Reino de o Imaginario”:

En ese estar identificado con lo mejor, con lo sublime, con lo inalcanzable que lo proponen los héroes, anti-héroes de cartón, alimentados por la respiración de los humanos, por sus contradicciones, aún por sus pequeños aventuras, pero simultáneamente saber que estamos presenciando un hecho teatral, encuentra el Teatro su mejor arma subversiva de lo establecido. Ya que hace posible soportar la existencia sin sentido. Y esos falsos sentidos, coartadas, que enmascaran la realidad: las profesiones, el status social, la fama, el dinero, el poder, cobran en la vida su verdadero valor simbólico. (Ruggiero, 2017,10).

El Teatro, continúa Ruggiero, tiene ciertas leyes de la Naturaleza y por eso sobrevive después de tantos siglos como objeto que atrae a la gente, como objeto de conocimiento, como objeto que da placer, porque hay ciertas leyes de la Naturaleza que pertenecen a ese objeto. Así como hay leyes del inconsciente que pertenecen al objeto inconsciente, o leyes de la física que corresponden al objeto físico, en el Teatro tiene que haber ciertas leyes que son naturales, que están en él.

“¿Cuál es la tarea del hombre frente a la Naturaleza?”, pregunta Ruggiero, y contesta que es poder captar esas leyes para poder transformar la Naturaleza y ponerse a su servicio para beneficio de la especie humana y no al revés¹².

Dice Á. Ruggiero que el teatro es un objeto que permite el conocimiento objetivo de la especie humana, este es el valor que adjudica al teatro, como cualquier otra disciplina científica, siendo las más cercanas y que acompañan al Teatro la Psicología y la Filosofía. Así cuando Freud construye todo su aparato y encuentra que la ley fundamental donde se forma el inconsciente de un individuo es en el Edipo, lo busca, y lo encuentra en el Teatro, y de la misma manera la Filosofía permanentemente va al teatro, siendo el *Ser o no ser* de Shakespeare un elemento fundamental de cualquier discurso filosófico, y así también vemos en el Calderón de *La vida es sueño* elementos de Lacan que nos lleva al terreno de la psicología, etc., Vemos que el teatro desde este lugar resulta algo mucho más importante que un grupo de cómicos que sube arriba de un escenario y. hacen monadas para que el público les aplauda:

Quando nos referimos al origen del hombre, nos referimos a que, con la estructuración de la personalidad, ya el hombre es un actor, ya empieza a ser habitado por la ficción, por

¹² Schaster, I. “Charla de Á. Ruggiero: acerca de Stanilavski”. Treinta preguntas, 1984. No publicado.

lo imaginario. En suma, por el teatro. El hombre y el actor son una unidad. El mundo es un teatro, donde hay entradas y salidas. Los hombres son actores que tienen entradas y salidas de escena¹³.

Considera Ruggiero que la categoría del hecho teatral es un juego en la vida humana, un jugar con los personajes y con los roles sociales, como máscaras teatrales, y no como ejes para juzgar la realidad misma, pues ésta se esconde debajo de esos juegos. El resultado es el placer ante la representación de teatro y el placer que subvierte lo establecido.

Así, el eje esencial de la propuesta de Ruggiero es que el Teatro es un espejo donde mirarse, identificarse, “no como uno es sino como uno quisiera ser”. Y en ese juego de espejos, del como si en la vida, el hombre entra y sale del orden de lo establecido y lo va desgastando poco a poco, siendo ese su valor de transformación:

Pero ¿de qué realidad habla el teatro? Brecht hablaba de la realidad de las relaciones sociales, entre las clases sociales. Shakespeare, de las relaciones humanas en un vínculo con el poder. Chejov, de los seres humanos sumergidos en una sociedad de cambio, casi cercana a una mutación. Artaud directamente decía del otro, esa otra realidad. Pero también el Otro es una metáfora¹⁴.

El posicionamiento ético-estético del autor valora el acercamiento al misterio de la vida para conocer algo de él y para esto es imprescindible que nos resignemos a vivir sumergidos en interrogantes. Considera que el Teatro, desde este sitio, nace o renace como instrumento de conocimiento, pero tiene que renunciar conscientemente a las fórmulas, “...cuando deje de pactar con lo existente, cuando se invente día a día, cuando se descubra en su ignorancia esencial”.

Defiende el teatro de la vivencia de Stanislavski, frente al teatro de la representación, pues mientras este último, dice, nos lo llevamos en los ojos pues es un placer para la vista pero luego pasa y se olvida, en el teatro de la vivencia lo que nos llevamos es una imagen en el corazón, llega a algo mucho más profundo y eso ya nos queda para siempre.

En una conexión de onda muy cercana nivel-1, en nuestra metáfora inicial de "las ondas que produce la piedra que cae en el agua" en cuanto al valor del teatro para Ruggiero, está el de Constantin Stanislavski (1863-1938), actor, director escénico y pedagogo

¹³ Ruggiero, Ángel. “El subconsciente y la actitud del actor en la escena”. 1984.No publicado

¹⁴ Ruggiero, Ángel. “El teatro, una metáfora de una metáfora”. No publicado.

teatral ruso, creador del llamado “método interpretativo Stanislavski” y cofundador del Teatro de Arte de Moscú, al que Ruggiero considera un genio y un maestro. Desarrolla lo que él denomina un *Sistema* y unos métodos del arte creador, fruto de sus conocimientos y con el objetivo de compartir sus experiencias y ayudar al arte actoral. En su programa revolucionario de principios teóricos de la compañía Teatro de Arte de Moscú se rebelaba contra el antiguo estilo interpretativo, la afectación y el falso patetismo, contra la declamación y la exageración bohemia, contra el erróneo convencionalismo en la puesta en escena y en los decorados, contra el star-system, que arruina el conjunto, y la mediocridad del repertorio.

C. Stanislavski, rechaza el teatro de la época y pretende crear un nuevo tipo de teatro popular con el objetivo de que también sea una herramienta de educación, y realizar reformas para crear un “teatro de alta categoría”, siendo la primordial la elección del reparto de actores que, además de sensibilidad, demuestren una norma de vida y una seriedad de propósitos nobles y dignos, afirmando que aquel que se dedique al teatro debe ser un ejemplo de higiene mental y física. Podemos ver en estos presupuestos cierta conexión con planteamientos de Aristóteles.

Defiende el concepto de arte desde la posición de “vivir en el arte”, pues considera que:

Solo el amor al arte y a todo lo sublime y hermoso que vive en el corazón de los hombres, solo eso debería ser llevado al teatro por todos los que penetran en él y solo eso debería ser derramado por cada hombre como de una jarra de agua pura, miles de las cuales limpiarían hoy la suciedad de todo el edificio, su ayer hubiera sido contaminada por las pasiones y las intrigas de los hombres. (Stanislavski, 1999, 109)

Para Stanislavski, el teatro es el arte de reflejar la vida, aunque seguirá habiendo cuestiones controvertibles del arte teatral como la de encontrar una solución definitiva al problema del arte creador del teatro, porque la vida latente, representada en cada obra y ofrecida desde el escenario no puede ser incluida ni descrita en ningún libro o sistema.

Piensa que el escenario es una hoja de papel en blanco y puede servir para los ideales más elevados o más bajos de la humanidad, de acuerdo con lo que demuestre y lo que aparezca en él y por esto son importantes el discernimiento y los principios en el arte teatral, para que no caiga en la decadencia.

En otra onda de intensidad, de nivel- 2, se sitúa la conexión de A. Ruggiero con Bertolt Brecht (1898-1956), dramaturgo y poeta alemán, uno de los más influyentes del siglo

veinte y creador del teatro épico o dialéctico, quien expresó también la esencia del arte del realismo socialista postrevolucionario y cómo se debe materializar en el teatro. Valora el arte, en todas sus variedades, como dador de equilibrio psíquico a los que le aman, siendo el efecto formal de la obra de arte único e irrepetible. Considera que la esencia de la obra de arte la constituyen la simplicidad, la grandeza y el sentimiento, y en su forma debe haber frescor y novedad de ideas, algo que “la burguesía corrupta no puede comprender”.

Para Brecht, el arte debe producir la cosa en sí, la inconcebible, y no debe presentar las cosas como evidentes en busca de la aprobación sentimental, ni tampoco como incomprensibles, sino como comprensibles pero todavía no comprendidas. Considera que en el arte los hombres gozan de la vida, pues proporciona placer las representaciones o las publicaciones bien hechas, y supone una corroboración de la voluntad de vivir. En este aspecto existe la conexión-1 de onda entre este “goce” y el concepto de “juego” en Ruggiero.

Esencialmente para B. Brecht el arte tiene un peso fundamental en la política porque puede convertirse en el instrumento de unos pocos que deciden el destino de la mayoría, o puede colocarse al lado de la mayoría poniendo su destino en sus propias manos, es decir, puede aumentar la ignorancia o la sabiduría y así mismo puede apelar a los poderes destructivos o a los poderes solidarios.

En el aspecto ético relacionado con la expresión de la verdad del artista, su planteamiento conecta con el de Ruggiero y Stanislavski, y analiza los obstáculos con los que se tienen que enfrentar el que quiera combatir la mentira y la ignorancia y defender la verdad:

Deberá tener el valor de escribir la verdad, aun cuando sea reprimida por doquier; la perspicacia de reconocerla, aun cuando sea solapada por doquier; el arte de hacerla manejable como un arma; criterio para escoger a aquellos en cuyas manos se haga eficaz; astucia para propagarla entre éstos. (Brecht, 1982, 157)

Así, el arte debe mover a los hombres y el artista, que sufre el mismo el destino que todos los hombres y que ante las aflicciones tiene que transmitir la alegría al corazón de los hombres y esforzarse por encontrarles un cambio que les saque de sus tribulaciones, frente a los círculos gubernamentales que defienden sus intereses en su arte. Resalta que cuando estos que hablan de goce artístico y de bellos sentimientos de bondad,

compasión, etc., en realidad estos sentimientos aparecen vinculados a cálculos egoístas y a intereses codiciosos, es decir: el poder simula que disfruta con el arte, pero en realidad lo utiliza. Este valor coincide en onda 1, con la propuesta de Á.Ruggiero.

Brecht reclama mayor acercamiento del arte a la ética, y critica los experimentos en el teatro que quieren ofrecer “algo distinto a todo trance”, pues considera que las innovaciones que son solamente de naturaleza formal, en realidad responden al mismo viejo y anticuado mundo burgués que intenta resistir convulsivamente poniéndose a la moda, dándose un nuevo barniz externo. Los considera banales, que llaman a engaño y que conservan contenidos deteriorados, y defiende hacer el esfuerzo por desenmascararlos. Apunta que en el campo del arte se suelen llevar a cabo experimentos “exclusivamente por motivos artísticos” sin contenido social propiamente dicho, que resultan a veces por encargo asocial.

B. Brecht se mostró contrario a un teatro centrado en su estética y a un teatro que buscara la emotividad del espectador alejándolo de la comprensión de su realidad con temáticas que le fueran ajenas, y se propuso su transformación, viendo en el teatro un medio de concienciación de la clase trabajadora. A un teatro complaciente contrapone un teatro militante, en el que el proletariado se sienta identificado y pueda alcanzar la plena comprensión de su problemática y así desarrolla el “teatro épico”, de forma que sus técnicas pueden considerarse como medio del que se valió para alcanzar ese fin. La denominación de su teatro como épico se refiere a lo narrativo, no a su acepción de heroico, sino que lo relaciona con la división de géneros aristotélica entre dramático referido a la acción y épico referido a lo narrativo.

Brecht opone su teatro épico al teatro dramático, que narra el choque entre personajes opuestos mientras que el teatro épico muestra el medio social como causa de sus acciones. Brecht considera que el teatro debe entretener y también deben aprovecharse sus posibilidades transformadoras y considera que la reproducción mimética de la realidad donde dado que la cuarta pared y la identificación del público con los personajes producen un embelesamiento pernicioso se debe sustituir por un teatro que promueva la actitud crítica y una función didáctica en el proletariado, aportando una mirada dialéctica sobre las acciones de los hombres (sirviéndose para ello del pensamiento marxista). En términos estéticos, el teatro épico busca mostrar el proceso

de producción de la obra, con el fin de poner en evidencia que ésta no está cerrada, que es modificable como también lo es la realidad.

Una de sus nociones fundamentales es la de "distanciamiento" con el que se trata de evitar la identificación, para que el espectador permanezca activo, no olvide nunca que se halla en el teatro y además de experimentar emociones, reflexione sobre lo que está viendo. Para ello, Brecht propone un movimiento dialéctico que transforma una situación familiar y comprensible, en algo extraño "extrañamiento", para luego llegar a una síntesis final que presenta lo que era cotidiano como modificable. Una de las maneras de lograrlo es alejar la acción, tanto temporal como espacialmente, o fragmentarla en secuencias señaladas a través de carteles, etc., para profundizar la teatralidad en detrimento de la ilusión, para evidenciar que aquello que está en escena es construido y que la ficción no es un mundo cerrado.

Como ideólogo de su época, analiza el concepto de "realismo socialista" que ha de ser a la vez un realismo crítico y ayudar a conseguir elevar la productividad de todo el pueblo:

En nuestros teatros, exposiciones, conciertos y bibliotecas afluirán masas cada vez mayores de personas cada vez mejor formadas, personas con metas nuevas, fascinadoras. Libre de cadenas administrativas, la gran idea del realismo socialista de un arte pensado para la Tierra, que libere todas las fuerzas humanas, profundamente humano, será recibido por nuestros mejores artistas como el don bienhechor del proletariado revolucionario que realmente es. (Brecht, 421)

La conexión en este aspecto con la propuesta de Á. Ruggiero es 3-lejana, pues ya hemos visto que para éste, el valor político del teatro no está esencialmente ligado a una propuesta activa propiamente política, sino a la posibilidad que da el teatro de entrar y salir del orden de lo establecido, desgastándolo poco a poco, lo que supone su valor de transformación.

En un nivel de onda 4- muy lejano, en cuanto a los valores en el arte teatral de A. Ruggiero encontramos la conexión con Antonin Artaud, poeta y dramaturgo francés (1896-1948), ensayista, novelista, director escénico y actor. Parte de la crítica al teatro de occidente, al que considera prostituido por haber relegado a último término todo lo específicamente teatral, al contrario que el teatro oriental que ha conservado la idea intacta de teatro, aquello que no puede expresarse con palabras pues no cabe en el

diálogo. Considera que el texto ha sido un tirano del significado, y aboga por el teatro hecho de un lenguaje único, punto medio entre los pensamientos y los gestos.

Como veremos, esta propuesta entra en el marco del denominado teatro posdramático, definido por T.H.Lehmann, que analizaré más adelante en este trabajo.

A. Artaud protesta contra la idea de la cultura:

Protesta contra la limitación insensata que se impone a la idea de la cultura, al reducirla a una especie de inconcebible panteón, lo que motiva una idolatría de la cultura...Protesta contra la idea de una cultura separada de la vida, como si la cultura se diera por un lado y la vida por otro, y como si la verdadera cultura no fuera un medio refinado de comprender y ejercer la vida. (Artaud, 12).

Su propuesta de estética teatral es el “teatro de la crueldad”, en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad, fuera de la cual no puede continuar la vida. Considera que el teatro es creación continua y acción mágica total que obedece a esta necesidad, creación visible en los gestos, en los actos, y en el aspecto trascendente de la acción, y desde su “carácter socio-político” el teatro debe ser contrario a que las obras maestras se reserven a un círculo selecto de la sociedad.

Artaud defiende recobrar la noción de una “especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento”, como posible expresión dinámica en el espacio, del lenguaje visual de los objetos, los movimientos, los gestos, y las combinaciones de palabras hasta transformarlas en signos como una especie de alfabeto. Parecería que busca la creación de un nuevo repertorio.

Propone llevar al teatro “una metafísica de la palabra”, del gesto, de la expresión para rescatarlo de su servidumbre a la psicología y a los intereses humanos, y entiende que detrás de las palabras tiene que haber una inclinación metafísica real que apele a ideas acerca de la creación, el devenir, el caos, de orden cósmico, que permitan crear una ecuación entre el hombre, la sociedad, la naturaleza y los objetos. Así, considera que retornaría por medios modernos y actuales “la poesía por el teatro” de los mitos de los grandes trágicos antiguos, y la idea religiosa del teatro recobraría en nosotros las energías que crean el orden y elevan el valor de la vida. Considera Artaud que en caso contrario, nos abandonaríamos a nosotros mismos sin protestas y reconociendo que solo servimos para el desorden, el hambre, la sangre, la guerra y las epidemias.

Entendemos la propuesta estética de A.Artaud como una ruptura de lo repertorial de gran potencia en beneficio de lo disposicional.

En la onda más lejana en distancia pero cercana en conexión-1 con la propuesta de Á. Ruggiero, encontramos a Aristóteles, filósofo griego del siglo IV a.C., en cuya obra *Arte Poética*, define entre otras artes, la idea fundamental del drama como “mimesis” o imitación a personas que actúan, no a los hombres sino a sus acciones, produciéndose la diferenciación entre la comedia y la tragedia en función de que se imite a gente vil por el vicio de individuos peores, o a gente honrada con virtud de individuos mejores que los actuales.

Aristóteles define la tragedia:

Así, la tragedia es la imitación de una acción seria y completa, de una extensión considerable, de un lenguaje sazonado (dotado de ritmo, armonía y canto), empleando cada tipo por separado (unas partes mediante el canto y otras a través de los metros con ritmo en los diálogos) en sus diferentes partes y en la que tiene lugar la acción y no el relato, y que por medio de la compasión y del miedo logra la catarsis de tales padecimientos. (Aristóteles, 47)

Como la imitación se realiza actuando, para llevarla a cabo hay una parte de la tragedia que es el aderezo del espectáculo (vestuario, mobiliario, etc.), y la composición musical, la elocución y la composición de los versos, todos los aspectos disposicionales que son importantes y se entrelazan con el repertorio fijo y acoplado que supone la premisa de la mimesis del arte.

Aquí encontramos otro punto de coincidencia entre Aristóteles y A. Ruggiero, pues éste considera que el arte teatral “...Teatro, lo imaginario, lo idealizado, la fantasía del como quisiera ser, la de la realidad, del Orden que todo lo frustra e impide”. (Ruggiero, 2017, 7) Este imaginario cotidiano que transportamos en nuestra vida diaria, es la “poética de lo cotidiano”. Este aspecto del drama está muy presente en Satinslavski y en A. Ruggiero en los que, como veremos, las acciones son el centro de la estética teatral

Á.Ruggiero se refiere al filósofo del *Arte Poética*, como el primero que reflexiona acerca de cuál es la estructura del texto teatral, del hecho teatral, siendo esta obra el primer estudio que hay acerca del tiempo, el espacio, la división, las unidades de lo que sería la tragedia y la comedia. “Aristóteles es el primero que piensa el hecho teatral e

intenta encontrar ciertas reglas, ciertas leyes objetivas que se supone deben coincidir en todo hecho teatral...es el primero que de alguna manera reflexiona, piensa”. (ctd. en Schaster, 6).

En resumen, trasladando estos aspectos al esquema de nuestra metáfora de “la piedra en el agua” la onda referida al teatro como valor estético y ético, está conectada en intensidad 1-cercana con Stanislavski y Aristóteles, 3-lejana, con Brecht y 4-muy lejana, con Artaud.

2.1.2. Lo repertorial: el actor, el director, el texto, el espectador

Como ya he analizado en el apartado 1.2.2 de este trabajo, lo repertorial equivale al conjunto de facultades que nos permiten reconocer o construir el modo de relación que funda una determinada experiencia estética, y que funciona y se cruza con el nivel disposicional que se desarrollan en un paisaje determinado.

Así los repertorios, entendidos como unidades de sentido relacionales, nos sirven para establecer vínculos entre los niveles de producción, recepción, apropiación y reproducción de las prácticas artísticas, saliendo de la perspectiva exclusivamente privada.

En lo repertorial de una práctica artística, consideramos la medida en que todo elemento de una poética se refiere a otro y, entre todos, traman conjuntos tendencialmente coherentes y estables con una potencia determinada en un contexto, más allá del marco instituido. También el nivel repertorial expresa la existencia de determinada forma de organización de la percepción de la temporalidad, de las relaciones sociales, de los materiales y los modos de relación y, por lo tanto expresa la reivindicación estética y humana en el entorno de la sociedad.

Así, analizaré a continuación, los aspectos que conforman el mundo repertorial de la propuesta estética de A. Ruggiero, que son esencialmente: a) el actor en la creación teatral, b) el lugar del director, c) el texto dramático, d) espectador y e) el proceso de investigación, y veremos sus conexiones o desconexiones con otras estéticas teatrales, siguiendo la metáfora de “las ondas provocadas por la piedra que cae en el agua”.

a) El actor en la creación teatral

Á.Ruggiero considera que el actor o actriz es el centro de la creación teatral, es el elemento repertorial sobre el que descansa al arte teatral, no el texto, ni la escenografía, ni la dirección. Por esto, su objetivo fundamental debe ser buscar las condiciones que posibiliten su creación sobre el escenario, y considera que el mayor obstáculo para que el actor pueda estar vivo en escena es el público, elemento importante para que se dé el hecho teatral, es decir que no puede suprimirse porque el Teatro es esa especial comunicación entre actor y público:

El producto teatral construido a partir de una situación ya metafórica (el texto, por ejemplo) será siempre una metáfora de una metáfora. Está lejos del espectador, se coloca por encima de su propia metáfora. El espectador (oh! ese pobre Otro) tiene ante sí una metáfora que debe decodificar racionalmente para poder disfrutar del hecho estético¹⁵.

Á.Ruggiero analiza cómo la formación teatral, hasta Stanislavski, era sin más una transmisión oral, no escrita, y se consideraba que el problema del hombre de teatro era la “inspiración” que formaba parte de algo divino y que solo algunos seres humanos, los grandes divos, estaban como tocados por Dios con esa “cosa”, y se iluminaban cuando salían al escenario. Para Ruggiero, Stanislavski aleja la inspiración en el horizonte como hace Descartes con Dios, y decide trabajar con el ser humano a través de un método, a través de una psicotécnica, para poder ayudar al actor a que aparezca la inspiración, dejando ésta de ser patrimonio de algunos y pasando a ser un problema de cada ser humano, de cada actor/actriz: deja de ser divino para ser algo terrenal. Así plantea entonces reflexionar acerca de las formas, los modos, los métodos para que el actor pueda ayudarse a sí mismo a que le aparezca la inspiración.

En este sentido reivindica la Modernidad como aparición de la razón aunque piensa que ésta no se ha desarrollado lo suficientemente en la técnica actoral. Reflexiona Ruggiero sobre la “especie de los cómicos” a la que dice orgullosamente pertenecer, pero considera que sigue trabajando con métodos pre-científicos y anima a que se usen métodos alimentados con las ciencias.

Un aspecto central es la inspiración. La inspiración está en el inconsciente y puesto que parece que no se puede provocar, hay que ayudar a que aparezca, hay que crear una

15 Ruggiero, Ángel. “El Teatro: una metáfora de una metáfora”. 1984. No publicado

plataforma para que pueda aterrizar. Plantea Ruggiero partir de lo consciente y mediante una psicotécnica llegar a lo inconsciente para que aparezca la inspiración, pero teniendo en cuenta que esta psicotécnica lo que garantiza es que el actor pueda subir a un escenario, pero no le puede garantizar el ser un buen actor.

El lugar de la inspiración está en el inconsciente del ser humano. El inconsciente es aquello que no se ve. Lo más parecido a Dios. Aquello que está pero del que únicamente recibimos signos que tenemos que descodificar para poder entender ese lenguaje. El inconsciente tiene un idioma, un lenguaje. Se accede al lenguaje del inconsciente, según Freud, a través de los sueños y los actos fallidos. Los chistes son otra manera de entrar en el inconsciente, en esa estructura que no se ve, que tiene lugar físico. No podemos señalarlo. Vamos a ver cómo se vincula esto con la actitud del actor en escena. En el inconsciente está la inspiración, luego también la creación. Vinculándose con él, el actor puede crear. La experiencia demuestra que es una ley. El inconsciente tiene un lenguaje y una estructura¹⁶.

Aunque opina afirma que el elemento fundamental del actor no solo es el talento de ser creativo, sino su cualidad de ser humano, su seducción, energía y la solidez que le puede dar el haber vivido, además el actor debe tener un método para construir el personaje, para guiarse en el proceso de creación, para poder empezar e ir avanzando y no sirve una receta sino que debe ser “el suyo”, un método que le acerque al conocimiento más rápidamente, que le ayude a incorporarlo y que le ayude a hacer un personaje.

En la estética teatral de Ruggiero el trabajo del actor, el proceso de creación, es un proceso de conocimiento, por lo que propone un método que vaya de lo general a lo particular para ir venciendo los obstáculos del conocimiento

La creación está dentro de nosotros. De lo que se trata es de ir sacando la coraza para que salga la forma que hay. El personaje está dentro de nosotros. La grandeza del actor, sobre los demás artistas, está en que esculpe con carne, sentimientos y sangre. O sea, esculpe consigo mismo y con su inconsciente. No pone afuera de sí ninguna otra cosa, sino a él mismo¹⁷.

Así, al actor, aclara Á.Ruggiero, igual que al filósofo, le tiene que interesar y atraer lo desconocido, porque eso es cada personaje o cada espectáculo en un primer momento, algo desconocido que va a ir descubriendo. Tiene que ser muy humilde, igual que el filósofo que lo primero que se plantea es que no sabe nada, porque si supiera no se pondría a filosofar.

Propone un método para ayudar a que aparezca la emoción compuesto por dos

¹⁶ Ruggiero, Ángel. “El subconsciente y la actitud del actor en escena”. No publicado, p.1

¹⁷ *Ibidem*. P.9

elementos: uno de ellos consiste en “vincularse con el objeto”, con el otro (que puede ser un compañero o un objeto físico), accionar y trabajar con eso, asociando libremente para que aparezca la inspiración. Y, puesto que la inspiración se compone de imágenes, sensaciones, sentimientos aquí y ahora, el actor debe sentir que van apareciendo sensaciones, imágenes, sentimientos, respecto del otro, con el referente de la “vida cotidiana”, favoreciendo que la inspiración aparezca a través de la asociación libre y no a través de la acción física (como planteaba Stanislavski), para conseguir el objetivo de comunicarle cosas al otro.

El segundo elemento por donde aparece la inspiración y que él mismo descubrió a través de su experiencia, es la comunicación, que descansa en el triángulo que estimula el trabajo creativo del actor: fe, necesidad y deseo. El actor se puede creer la situación:

...pero, ¿con quién la estás viviendo? Con el otro...en el momento que ves a tu compañero creíble, es que entras, porque lo vas a ver relajado, cómodo, te va estimulando, se comunica contigo,...ves que está viviendo la situación imaginaria como si fuera real.(Ruggiero, ctd.en Schaster , 25)

Vemos que en la teoría de A.Ruggiero para el elemento fundamental de la inspiración del actor es la relación y la comunicación, es decir el “modo de relación”. Así, el eje de la estética teatral no lo pondría tanto en el hecho teatral sino en el proceso creador y cuando habla de leyes objetivas, no se refiere a hacer mejor un espectáculo teatral sino a leyes de la creación, del proceso creador, que también pueden servir para otras artes, para escribir o para pintar.

La conexión de onda-1 con Stanislavski, pues la línea que une a estos dos investigadores y pedagogos es muy fina, y A.Ruggiero lo consideraba un genio y un gran maestro. Stanislavski critica la “falsa inspiración” que defienden algunas escuelas de teatro que estimulan los instintos y ofrecen exageración y sobreactuación y situaciones artificiales, lo que refleja, para el maestro ruso, el ensimismamiento de los que se aman y se admiran a sí mismos en el arte.

Para Stanislavski, “actuar” ciertos sentimientos es captar la verdadera naturaleza de cada emoción a través de las propias facultades del actor de observación, de atención y entrar en el “círculo creador”, esencial para el actor. En el sistema de interpretación de Stanislavski, el actor desarrolla conscientemente sus facultades artísticas en el taller de estudio, con paciencia y lentamente, ensayando y transformándose en un hombre

completo, creador de arte, luchador por la belleza y el amor, para poder transmitir al corazón de sus oyentes todo el significado de cada palabra y de cada sonido. Consideraba que “No hay pequeños papeles, solo hay pequeños actores”, y planteaba la necesidad de elaborar un libro sobre ética teatral que analizara el problema de la ética del teatro desde la perspectiva de la conducta del actor en el teatro y también fuera del teatro.

...el actor es miembro de una organización amplia y sumamente compleja en cuyo nombre aparece diariamente ante miles de espectadores,...Además, tanto su vida artística como privada están indisolublemente ligadas al teatro en la mente del público....Esto obliga al actor a comportarse con dignidad fuera de las paredes del teatro y a proteger su nombre no sólo en el escenario sino también en su vida privada. (Stanislavski, 1999,330)

Stanislavski plantea también que el arte está contenido en dentro del mismo actor, pues a través de sí mismo recorre el camino de la creación, por lo que concede una importancia máxima al desarrollo interior de las cualidades, de facultades y de los movimientos físicos del cuerpo que corresponden a ellas. Debe cumplir con el precepto “Amar al arte en uno mismo y no a uno mismo en el arte.”

Así, de forma similar a la de Á. Ruggiero, su propuesta estética da un peso central a que los actores se esfuercen por convertirse en hombres instruidos y cultos, no con el deseo de brillar sino para ampliar la conciencia que les conduzcan a una comprensión del universo como un todo y a reflejar toda la gama de sentimientos y pensamientos humanos.

En este elemento repertorial del actor, se produce una lejanía de onda-3 con la propuesta de B. Brecht, quien considera, por una parte que el actor debe mostrar su personaje pero no alienarse en él, no vivenciarlo, aunque sí plantea también una técnica para la construcción del personaje, que se compondría de dos momentos: en primer lugar, una acumulación de vivencias y de acciones físicas, etapa en la que Brecht admite la identificación que propone Stanislavski, pero en un segundo momento considera que el actor debe evaluar el material obtenido desde un punto de vista social, tomando una posición que destaque la contradicción del personaje.

Por otra parte, la actuación en el teatro épico necesita que los actores interpreten sus personajes de manera convincente sin, por el contrario, convencer ni a la audiencia ni a ellos mismos de que son en realidad los personajes que interpretan. En este sentido

propone que los actores a menudo interpelen directamente al público sin estar interpretando su personaje “romper la cuarta pared”, y que interpreten múltiples papeles. Brecht pensaba que era importante que las opciones de los personajes fueran evidentes e intentó desarrollar un estilo de actuación en el cual era evidente que los personajes elegían una opción en lugar de otra.

Esta posición se revela en el *Gestus*, signo que contiene la esencia del personaje y que manifiesta la clase social detrás del sujeto, (por ejemplo, la avaricia en *Madre coraje* de la Madre mordiendo una moneda para comprobar que no es falsa).

Y en una lejanía de onda máxima, de nivel-4, llegamos a la propuesta estética A.Artaud, pues, aunque considera que “el actor es un elemento de primordial importancia...y una especie de elemento pasivo y neutro, ya que se le niega rigurosamente toda iniciativa personal.”(Artaud 112). De su interpretación depende el éxito del espectáculo pero debe abandonar la psicología del personaje y entregarse al trance. Así, por una parte el actor obtendría una libertad inusitada pero, como al mismo tiempo, la actuación debe estar hipercodificada, finalmente el actor se transforma en ese elemento neutro sin iniciativa personal a disposición del director.

Así, el actor se convierte en una “especie de musculatura afectiva de las localizaciones físicas de los sentimientos”, como el atleta físico al que le pertenece la parte afectiva, orgánica que realiza una carrera atlética hacia el interior. Ejemplo de esto es la consideración de Artaud sobre la importancia primordial del manejo de la respiración por parte del actor, pues está en relación inversa con la expresión exterior: considera que mientras más sobria y restringida es la expresión, más honda y pesada es la respiración. De esta forma, este elemento repertorial en la estética de Artaud es uno más dentro de la representación, aunque muy importante pero con poco peso creativo.

Aunque lejano en el tiempo, en línea de onda media-2 con Ruggiero está Aristóteles, para quien es la imitación de los hechos la que conlleva la acción, y ésta es realizada por individuos que actúan y que necesariamente son de una manera u otra en función de su carácter o su manera de pensar, es decir los actores, por lo que de la misma manera sus acciones tendrán determinadas cualidades.

Para Aristóteles, el actor no debe engañarse cuando actúa, sino hacerlo con honestidad, y al reproducir la imagen particular de los que retrata, debe hacerlo de forma honrada,

ser buenos en el sentido ético de indulgentes, y consecuentes con el personaje que van a imitar. Por lo tanto la importancia del actor es central, como en la estética de Ruggiero. En palabras del propio Aristóteles, las características, “caracteres”, que se deben tener en cuenta en la construcción de los personajes:

...el primero y el principal, que sea buenos (en sentido ético, no estético). Habrá carácter si...la palabra o la acción dejan entrever una opción (un deseo, una voluntad del ser humano enfocado a un objetivo concreto). Si la opción es buena, el carácter será bueno. Y eso es posible en cualquier tipo de personaje...El segundo es que sean adecuados...El tercero es la semejanza (respecto a la realidad). El cuarto es la consecuencia, pues aunque sea inconsecuente el personaje a imitar..., sin embargo deber ser consecuentemente inconsecuente. (Aristóteles, 69).

Así, considera que se debe buscar siempre lo necesario y lo verosímil del personaje, que en la trama de los hechos sea necesario y verosímil que un hecho suceda después de otro, y como la tragedia es imitación de personas mejores que nosotros, cuando el poeta imita a hombres irascibles o indolentes y a personas con defectos, debe representarlos honrados. Es interesante la advertencia sobre la imitación más vulgar y cómo a veces creyendo que los espectadores no entienden la obra el propio actor se contorsiona de forma muy exagerada. Personalmente identifiqué esta característica con la sobreactuación.

En resumen, trasladando estos aspectos al esquema de nuestra metáfora de “la piedra en el agua” la onda referida al elemento repertorial del actor está conectada en intensidad 1-cercana con Stanislavski, 2-media con Aristóteles, 3-lejana, con Brecht y 4-muy lejana, con Artaud.

b) El lugar del director

El segundo elemento repertorial que considero en el estudio de la estética teatral de Á. Ruggiero es el del director de teatro. Nuestro autor ha escrito en varias ocasiones sobre este elemento teatral con gran conocimiento, pues la mayor parte de su creación artística la realizó en la dirección teatral, donde alcanzó los mayores éxitos y prestigio. Específicamente en el texto *El lugar del director* (Ruggiero, 2017, 25-36) en el que a modo de charla y con un estilo pedagógico de gran belleza, empieza analizando el concepto de “lugar” en el arte dramático y el de “director” con respecto al sitio que ha ocupado y que debe ocupar para fomentar el proceso creador en el arte teatral.

Va desgranando las claves del concepto de “lugar” en la realidad objetiva que, además de apuntar a un “espacio físico” para ocupar con nuestro cuerpo y mente, también es un “lugar manifiesto” en una situación concreta en un momento dado, en la que cada uno ocupamos el lugar de unos personajes entre los que se establece un vínculo y entre los que aparecen objetivos.

Por ejemplo, en este momento, yo estoy sentado aquí y ustedes frente a mí. Yo estoy ocupando un lugar de este lado del espacio y ustedes otro. Dentro del espacio físico, de esta escena que se está desarrollando, podríamos decir que ocupamos “un lugar” cada uno de nosotros. Y por otra parte, esta escena podríamos llamarla, si quisiéramos ponerle un título, “la conferencia”. Es decir, que nosotros en conjunto estamos viviendo en la realidad de una situación, que bien podría ser una escena teatral. Dentro de esta escena yo soy un personaje: un director de teatro (que no cree en el director, ni en los directores), y ustedes un grupo de gente que tienen interés en saber qué es lo que yo puedo comunicarles acerca de mi trabajo y del trabajo del director de escena en general.ustedes ocupan el lugar de otros personajes. Entre nosotros se establece un vínculo y aparecen objetivos. Por ejemplo; el mío es tratar de hacerme entender y luchar con mis resistencias a comunicar mi conocimiento y el de ustedes es tratar de entenderme y luchar contra sus resistencias al conocimiento. He aquí algo que se parece mucho al llamado “conflicto dramático” en el teatro. (Ruggiero, 25)

Pero Ruggiero aclara que la disposición de lugares en el espacio no es casualidad, pues lo determina otra realidad que es el rol social, y aunque las constituciones de todos los países reconocen que todos somos seres humanos iguales, sabemos que somos diferentes porque existen la realidad de la identidad y el rol social que la sociedad adjudica y nosotros asumimos, y en función del determinado valor que la sociedad de a nuestro rol, así somos tratados. “...Y aquí encontramos la trampa: somos iguales como seres humanos, por el solo hecho de haber nacido, nos dicen, y sin embargo seremos tratados de acuerdo a nuestro rol social. Al personaje que ejercitamos por la vida.... Así es la realidad, parece que por lo menos hasta que se produzca algo que cambie o modifique esta realidad.”(27). Esta sería la realidad objetiva.

Pero además, hay otra definición de “lugar”, que tiene que ver con lo latente, con lugares que no se ven, pero que existen en la realidad subjetiva. Esta realidad subjetiva que se estructura con la interiorización de los primeros vínculos con las personas de nuestro entorno, es en la que se van estructurando los “lugares simbólicos”, pues con las primeras relaciones que vamos interiorizando se estructura un mundo interno con el que nos relacionamos con los otros. Así, a lo largo de la vida mantenemos relaciones con los otros a través de la proyección en el otro de cosas nuestras: nosotros nos

colocamos en un lugar de la relación y le adjudicamos al otro, otro lugar, produciéndose una relación dialéctica entre el otro y nosotros, un vínculo. Apunta Ruggiero que aquí aparece otra palabra clave en el teatro: el vínculo escénico, pues entre los personajes existen vínculos, donde uno desea y proyecta cosas sobre el otro y cuando los deseos se oponen aparece el conflicto dramático.

Este aspecto es fundamental para el director, que:

El director debe conocer las leyes de los vínculos humanos, del funcionamiento de la estructura del inconsciente, que es el lugar en donde se desarrollan los mismos. Para que los personajes parezcan seres humanos de carne y hueso y no de cartón piedra. Y debe buscar ese conocimiento en otra ciencia de los hombres que se llama psicoanálisis. Debe conocer esas leyes, fundamentalmente para ayudar al equipo de trabajo: los actores, escenógrafo, iluminador, autor, etc. A funcionar creativamente, ya que la creación está vinculada a las leyes del inconsciente' (30)

Teniendo en cuenta estas realidades, la función del director es contar la función de todos los personajes y mostrarnos la acción central y la estructura oculta que va estructurando y relacionando a esos personajes, pues para el director, el personaje también muestra y oculta aspectos de la historia. Así, el director transforma a los personajes de la historia en señales que conducen a caminos ocultos, que el espectador deberá descubrir, facilitando su trabajo de decodificación.

Sigue analizando Ruggiero que, puesto que en el teatro los personajes tienen un rol y son colocados por el director de acuerdo a su valor en una determinada situación o escena, es necesario que el director sepa colocarlos y, para esto, tiene que apelar a otras ramas del saber como la psicología social, así como conocer las leyes de los vínculos humanos, el funcionamiento de la estructura del inconsciente donde se desarrollan éstos, y acercarse al conocimiento del psicoanálisis y de las leyes del funcionamiento creativo que está vinculado a las leyes del inconsciente. Defiende Ruggiero que el director debe colocarse en el lugar de la ignorancia, tesis que coincide con la del filósofo J. Rancière y que para cumplir su trabajo debe beber de otras fuentes, fundamentalmente, la vida misma.

Ruggiero propone un cambio en el referido al lugar del director, que en el teatro del siglo veinte había adquirido tanto personalismo. Por el contrario, el director debe ocupar el “espacio de un simple coordinador”, pues es un rol que no existía en los orígenes del teatro y que negativamente ha ido adquiriendo cada vez mayor poder de decisión,

marcando a los actores, decidiendo sobre la escenografía, el texto, las luces, alcanzando un poder total sobre el hecho teatral, asumiendo ese poder y también la decisión última, a veces con características absolutistas o en función de su propio prestigio:

Ahora bien, un director que asume su rol de coordinador del hecho teatral, debe socializar ese poder, repartirlo entre todos los miembros del equipo creativo. Así planteado, el proceso de creación teatral, es decir la construcción de un objeto/mercancía, se transforma en un trabajo productivo con responsabilidades compartidas....Cada miembro del equipo asumirá su rol y cada parte es responsable del todo. El coordinador,... realizará su escritura escénica, tratando de contener las expectativas y aportaciones de todos. Esto no implica una vuelta a la creación colectiva, una ficción más, sino rescatar de ese proceso, verdadera conquista dentro de la historia del teatro, lo más progresivo negando aquello retrógrado y negativo. La autoridad del coordinador no será algo impuesto por el rol, como en el caso del director, sino una autoridad ganada por la confianza depositada en él por sus compañeros de trabajo. (33)

Con gran claridad volvemos a apreciar la importancia del modo de relación en la estética de Á. Ruggiero como la esencia de su propuesta. En este caso, la importancia del director no está en sí mismo sino en su articulación con el resto de los elementos del proceso de creación teatral, con su consecuente asunción ética. Verdaderamente creemos que esta visión del rol de director fue muy novedosa en el arte escénico de su época y realmente adelantada. Actualmente en el siglo veintiuno, autores como T.H. Lehmann o J. Rancière defienden propuestas similares.

Ruggiero define así el “nuevo lugar del director como el de la ignorancia”, desde donde puede fluir la creatividad sin dogmas, y desde el que se pregunte a cada momento, qué es el teatro, qué es lo teatral, qué es la verdad y qué es la mentira, encontrar respuestas nuevas que satisfagan a todo el equipo que se correspondan con cada producción concreta. El director sería “un traductor” que de las múltiples lecturas posibles de un texto elige una para su escritura escénica. Su lugar es el del “fabulador coordinador/director”, inventor de historias que traduce al autor e inventa su propia historia y cuenta la historia o las historias que surgen de la interrelación con todo el equipo.

El director es “un anti-héroe” que rescata de los ensayos lo mejor para que el espectador pueda disfrutar, para mostrarle una ficción que oculta la realidad, y se pone al servicio del texto y de los actores para engrandecerlos, mientras él se oculta y se disuelve entre

luces, palabras, y climas. “El lugar del director es el lugar del vacío. El lugar del director es el lugar de la Nada.”(36)

En conexión 1-cercana, está la concepción de Stanislavski sobre el director, que debe ofrecer su indispensable orientación, guía y supervisión de la creación psicofísica del personaje por parte del actor. Este docente-director que forma parte del taller creativo es uno más, con la tarea también de presentar su trabajo vinculado al conjunto de trabajos creativos de la puesta en escena y, para realizar esta labor, debe prepararse y conocer bien todas las etapas del trabajo escénico en todas sus especialidades y, algo muy importante, considera que la realización creadora de los actores equivale a un reflejo de la personalidad del director, de acuerdo con sus aptitudes.

En una conexión de onda 3- lejana, tenemos a B. Brecht, quien cree que el objetivo de la dirección de actores es hacer que el actor tenga conciencia política; algo que se debe trabajar didácticamente, junto con la escenografía, cuyo papel debe ser mantener la atracción permanentemente. Así el director tiene que ser muy cuidadoso con la elección del repertorio, ya que no existe neutralidad y por lo tanto preocuparse de que cada pieza tenga un marcado su acento político.

Aunque Á. Ruggiero trabajó en el teatro político en Argentina, con gran profusión y éxito como ya hemos comentado, el elemento ideológico y político de su estética no es manifiesto, sino que está incorporado en la estructura y formas de sus montajes y en los modos autónomos de su propuesta.

También es lejana-3, la conexión con Artaud, para quien en el teatro de la crueldad la puesta en escena es el punto de partida de toda creación teatral. Desaparece así la dualidad de autor y director que son reemplazados por un creador único con la doble responsabilidad de espectáculo y acción.

Aristóteles no contempla la figura del director, ya que en su época no existía.

En resumen, trasladando estos aspectos al esquema de nuestra metáfora de “la piedra en el agua” la onda referida al elemento repertorial del director está conectada en intensidad 1-cercana con Stanislavski, 0-nula con Aristóteles, 3-lejana con Brecht con Artaud.

c) El texto

Este elemento repertorial también es analizado específicamente por Á .Ruggiero que considera que en un primer momento hay que deslindar al texto de teatro del campo de la literatura y colocarlo como uno de los soportes, pero no el único, en que se asienta el hecho teatral. “Mientras un texto dramático esté escondido en un cajón o en una biblioteca, podrá ser literatura, pero nunca teatro. El pasaje que lo transforma en teatro será su vinculación con una escena vista por un espectador, que no lector”¹⁸. Este texto debe ser “leído” para facilitar su transformación en hecho teatral, antes por el director y los actores, para luego sufrir una nueva lectura por el espectador.

Considera que así como el espectador “lee” de una forma particular el hecho teatral, el actor “lee” un texto dramático desde una perspectiva distinta a la del director. Este necesitará analizarlo para realizar su nueva escritura, conteniendo los distintos niveles o líneas propuestas por el autor o eligiendo alguna de ellas y producir una síntesis globalizadora de toda la historia que se va a narrar.

Así, plantea Ruggiero que ante la lectura de un texto dramático tenemos varias ópticas desde las cuales puede ser comprendido: la del espectador, la del director y la del actor y todas son elementos que hacen la estructura misma del hecho teatral:

El texto se nos presenta como una cadena de signos que deben ser analizados. Una sucesión de palabras y acciones, dentro de toda estructura compleja, nos muestra como la punta de un iceberg, algo que también se oculta o es ocultado. Esos signos, son señales que nos llaman la atención, acerca de caminos posibles a ser descubiertos y luego recorridos. Analizar un texto dramático o leerlo para ser transformado en un hecho teatral, no es otra cosa que ir descubriendo a partir de esas señales o datos, que nos da el autor, todo aquello que se oculta y debe ser revelado.”¹⁹

Debajo de cada palabra o acción hay distintos y posibles significados que subyacen y este camino nos lleva a realizar una nueva “escritura” del texto, que es “la escritura escénica” que no consiste en reelaboración de frases o palabras sino en escritura como montaje realizado por el director y los actores.

¹⁸ Ruggiero, Ángel. “Acerca del análisis del texto dramático”. No publicado, p.1.

¹⁹ *Ibíd.*p.1.

La consideración de Ruggiero sobre este elemento repertorial es que lo escrito por el autor muestra y oculta simultáneamente, da una pauta o una pista, pero no revela lo oculto, pues esa no es su función. Considera que cada palabra o acción muestra a la manera de una señal, un camino a recorrer y simultáneamente los oculta, pues no se trata de “leer” lo que está en el texto sino de partir de lo escrito por el autor, penetrando en lo oculto subyacente, para facilitar su pasaje al “hecho dramático” o escritura escénica.

Analiza Ruggiero que el teatro se nos presenta como una estructura compleja de palabras, acciones, personajes y situaciones que en su conjunto nos cuenta una historia o varias historias posibles, y así, cuando se analiza un texto se elige cuál o cuáles historias se van a contar y la compleja trama que va por debajo de lo manifiesto, de forma que se va relacionando y estructurando esa historia o relato.

Añade el autor que el público va al teatro a oír y ver el subtexto, lo que no está dicho y que proponen el director y los actores, que no es simplemente o únicamente lo que se esconde debajo de cada palabra dicha por el actor, pues el “subtexto” es también todo lo oculto, todo lo no manifestado por el autor y que está debajo y/o antes de las palabras y las acciones, donde los personajes también forman parte de ese subtexto. Los personajes y las situaciones que verá el espectador son en realidad el resultado de lo que se fue descubriendo, a través de las señales dejadas por el autor en su texto.

Si la escritura escénica, prosigue Ruggiero, consiste en manifestar lo oculto, lo que subyace en el texto, tenemos que “el espectador va al teatro a leer la escritura escénica”, incluyéndose dentro del “hecho teatral”. Propone un método para analizar el texto compuesto de varias fases, en el que incluye el conocimiento de la época y el momento histórico concreto en que fue producido el texto por su autor como una de las señales que, aunque no estén manifestadas directamente en el texto, se deben tener presente en un momento del análisis del mismo.

En conexión de onda 1-cercana, está Stanislavski, con quien comparte la misma apreciación del texto teatral, para quien: “El público va al teatro a oír y ver el subtexto, el texto lo puede leer en su casa.”

Sin embargo, la conexión con Brecht es 3-lejana, pues su propuesta estética incluye la lucha estética contra el formalismo pero que fundamentalmente ha de llenarse de contenido político para poder combatir soluciones sociales, a través de combatir también las soluciones en el arte. Así el texto dramático debe ser comprometido y con objetivos sociales.

El texto es esencial en B.Brecht, pues el escritor y el artista en general, deben tener el valor de escribir la verdad:

“...debe escribir la verdad, en el sentido de que no puede reprimirla o acallarla y de que no puede escribir nada falso. No debe doblegarse a los poderosos. No debe engañar a los débiles. Naturalmente que resulta muy arduo no doblegarse a los poderosos y en cambio es muy provechoso engañara los débiles. Desagradara las clases acomodadas significa renunciar a la posesión de bienes. ...Para esto hace falta valor”. (Brecht 158)

El creador, mediante la obra arte, debe buscar que el espectador se conciencie de la verdad, mediante su distancia emocional que le permita una reflexión crítica hacia lo representado.

Brecht define su teatro como “no aristotélico”, en el sentido de contrario a la práctica de unas normas clásicas estrictas, pues no considera relevantes las tres unidades de espacio, tiempo y acción. Dentro de la teoría general del teatro épico de Brecht de visión del mundo, de ideología marxista, el contenido de la obra es un elemento más de la misma, y en este sentido la conexión con Ruggiero es 1-cercana.

Brecht considera que hay que analizar las obras en particular e indagar qué idea socialmente importante defienden y qué complejos temáticos, viejos o nuevos, presentan al lector, después hay que examinar también qué novedades formales introducen en el tratamiento del material y hay que explicarlas como prácticas técnicas, no solo como formas de expresión de ingenios.

Defiende este autor que se use estilo dramaturgico tan sencillo y comprensible como sea posible para que pueda ser comprendido por más gente y en los procesos complicados que no se pueden representar tan sencillamente, se deben hacer paulatinamente algo más fáciles y ligados al progreso educativo de la población en la calle, en las empresas, en las escuelas, en las oficinas. Por lo tanto son necesarias textos, obras de arte de crítica social, realistas y socialistas, de distinta índole en cuanto a inteligibilidad, y distintas

según las distintas funciones. Así, considero que este elemento repertorial en la estética de Brecht tiene su peso central en el valor pedagógico que le concede al arte.

La conexión de onda en este elemento es 4-muy alejada del de A. Artaud, para quien las palabras mueren una vez pronunciadas, por lo que considera que la *poesía sin forma y sin texto* y la *eficacia del teatro* se agotan menos rápidamente pues admiten la acción de lo que se gesticula y pronuncia, acción que nunca se repite exactamente. La propuesta de Artaud rompe drásticamente con este elemento repertorial, el texto escrito, pues lo valora como un tirano del significado, y aboga por un lenguaje único del teatro de los gestos donde lo espiritual “se muestre en términos físicos”. Por lo tanto, las obras no deben ser piezas escritas sino puestas en escena directamente en torno a temas, hechos y obras conocidas y el espectáculo debe ser integral, dando voz al espacio, alimentándolo y amueblándolo.

En el *Primer manifiesto del teatro de la crueldad*, Artaud expresa que:

“En vez de insistir en textos que se consideran definitivos y sagrados importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto, y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento. Este lenguaje no puede definirse sino como posible expresión dinámica y en el espacio, opuesta a las posibilidades expresivas del lenguaje hablado”. (Artaud 101)

Así, las obras, no serán piezas escritas, sino que se ensaya unas puestas en escena directamente en torno a temas, hechos y obras conocidas. Este planeamiento tiene cierto acercamiento con algunos de los procesos de investigación de Á.Ruggiero, como en *Ello dispara*, produciéndose una conexión de onda puntual.

Para Artaud, la importancia del *lenguaje de la escena* es la importancia que las palabras tienen en los sueños, traducidas al lenguaje musical o lenguaje cifrado o el cuerpo humano como signo, gestos simbólicos, máscaras, actitudes, movimientos individuales o de grupos, son parte importante del lenguaje concreto del teatro, evocadores, emotivos o arbitrarios, excitadas trituraciones de ritmos y sonidos que producirán sonidos o ruidos insoportables para actuar sobre la sensibilidad por medio de los órganos.

Entiendo que lo disposicional emerge como centro de la propuesta de Artaud más que en ninguna otra.

En una onda de conexión también lejana-3, pero en el otro extremo, desplazada hacia lo repertorial como compendio de una estética consolidada, para Aristóteles el texto es la

esencia del drama, en el que el desenlace del argumento debe resultar del argumento en sí mismo pues en el drama no debe haber nada injustificable. Se ocupa por definir con máxima exactitud los elementos con los que instrumentar la estética teatral, entendemos que constituyendo un primer repertorio definido que se proyectará hacia el futuro:

“Así pues, las partes de toda tragedia son necesariamente seis: y según estas la tragedia es de un modo u otro. Y estas son: el argumento, los caracteres, la elocución, la manera de pensar, el espectáculo y la composición musical. En efecto, los medios con los que imitan son dos partes, el modo de imitar, una, (espectáculo) y las cosas que imitan, tres (argumento, caracteres y la manera de pensar). Y aparte de estas, ninguna más”. (Aristóteles 49)

Para Aristóteles en el texto tiene que estar desarrollada la imitación más importante, la trama de los hechos ya que el drama es imitación de acción y de vida, mostrando la felicidad y la infelicidad de las personas en las acciones, y así los caracteres se revisten función de las acciones. Resalta que los hechos y el argumento son el objetivo de la tragedia.

En resumen, trasladando estos aspectos al esquema de nuestra metáfora de “la piedra en el agua” la onda referida al elemento repertorial del texto está conectada en intensidad 1-cercana con Stanislavski, 0-nula con Artaud y 3-lejana con Brecht y con Aristóteles.

d) El espectador

Como hemos visto en apartados anteriores, para Á. Ruggiero el espectador es un elemento esencial, es “el lector” que “lee” el hecho teatral de una manera particular, ocupando dentro de ese hecho un fundamental lugar, sin el cual no se produce ya que forma parte, en tanto espectador, de la estructura misma del “hecho Teatral”.

Es el espectador de algo que está transcurriendo “aquí y ahora” ante sus ojos, está “presenciando” un hecho imaginario aceptando y formando parte de una convención establecida de antemano entre el escenario y el espectador, que lo transforma en “real”. Cada vez que los personajes hablan, inmediatamente le estimulan a imaginar historias posibles que le suceden y así, el espectador “ve” otros personajes que no aparecen, intuye otras historias que no se cuentan manifiestamente. Somos los espectadores los que debemos construir la verdadera historia pues hay dos historias: la que “sucede ante

nuestros ojos” y la que debemos “inventar” con los signos que sutilmente nos sugieren, dos lecturas simultáneas: el texto y el subtexto del teatro.

Para Á. Ruggiero, esta relación se diseña en un triángulo formado por el actor y el público y un tercer elemento que lo estructura, la representación. El espectador construye en su cabeza la historia con los signos de que dispone y la decodificación de los mismos se corresponde con su propia historia. De esta manera el actor y la palabra, y la puesta en escena, nos invitan a vivir la aventura de lo imaginario. Si el teatro selecciona lo más significativo e importante del entorno, la vida cotidiana, *nos invita a vivir cotidianamente la maravillosa aventura de lo imaginario*.

Esta análisis estético de Ruggiero que plantea al espectador como un elemento de la relación actor-espectador-espectáculo y espectador-actor-espectáculo, es uno de los objetos de la investigación del proceso de creación teatral que desarrolló, al considerar que eran necesarios estudios precisos y sistemáticos acerca de la experiencia performativa del espectador desde el lugar de *un testigo en un momento de creación*, junto con los actores.

Uno de los productos de su investigación en esta relación espectador-actor-espectáculo realizado en la Asociación Cultural y Sala Cuarta Pared, fue la creación y dirección del espectáculo Chejoviana 87, donde plantea una propuesta escénica que introduce al espectador que participa sin intervenir directamente, desarrollando el vínculo con el público como participación, de gran éxito en el Festival Internacional de Caracas de 1988, en el que la crítica habló del “metatexto” de la obra.

Actualmente, en relación a este aspecto, podemos hablar del descubrimiento neurocientífico de las “neuronas espejo” que son un tipo de neuronas que se activa cuando se ejecuta una acción, cuando se observa que se ejecuta esa acción o se tiene una representación mental de la misma, como dice Gabriel Sofía en su artículo del libro *Diálogos entre teatro y neurociencias*:

“El actor construye un espacio de intenciones compartidas con el espectador, capaz de abrir canales relacionales de estimulación y de intercambio que no se utilizan, generalmente en la dimensión cotidiana...el actor inicia un viaje en busca de los mecanismos íntimos... estimulando de un modo preciso y organizado al ser humano que tiene delante” (Gabriele, 176)

Aunque Á. Ruggiero no tuvo conocimiento de estas neuronas por su temprano fallecimiento, imaginamos que habría sido una herramienta importante en su investigación del proceso de creación actor-espectador.

Está en conexión nivel 1-cercano con Stanislavski, para quien igualmente el *espectador va a vivir el teatro*. Así, lo único necesario es la presencia del artista creador mismo, y el actor debe poder atraer la atención infatigable de los espectadores, la atención del público, para lo cual puede utilizar los recursos del teatro como espectáculo y justar sus facultades creadoras más fácilmente a los requisitos de su arte. Pero el abuso de recursos escénicos supone solo una manifestación de la pobreza interior, pues si la vida interior de un actor es muy rica no necesita ni maquillaje ni vestuario ni escenografía, para su transmisión con el público.

Considera muy importante que la atmósfera del escenario y en la sala no perturbe al actor ni al espectador, pues si se les perturba, les afecta a los nervios y los pone de mal humor, provocando que la apreciación del espectador se haga imposible: entonces el espectador se vuelve ruidoso y empieza a hablar, a toser, etc., pues también el espectador participa activamente en la representación y, como el actor, debe estar en el estado de ánimo adecuado para recibir la idea básica del autor y las impresiones que quiere comunicar.

La conexión de onda con la propuesta de B. Brecht es nivel 2-medio, pues este defiende que la gente de teatro debe buscar la concienciación del espectador a través de una distancia emocional que permita una reflexión crítica hacia lo representado, debe sacar al espectador de los placeres de la mimesis y convertirlo en un investigador que resuelva los enigmas que se le plantean. En este sentido también le considera elemento vivo, no pasivo, y en este aspecto la conexión con Ruggiero se produce.

Brecht propone mostrarle al espectador su propia contradicción, a través del "distanciamiento". Esta noción fundamental apunta a que el teatro debe evitar la identificación para que el espectador permanezca activo, no olvide nunca que se halla en el teatro y así, a la par de experimentar emociones, reflexione sobre lo que está viendo. Para ello, Brecht propone un movimiento dialéctico que transforma una situación familiar y comprensible, en algo extraño (lo que se conoce como "extrañamiento"), para luego llegar a una síntesis final que abarque y supere ambas instancias, presentando aquello que era cotidiano, como modificable. Una de las maneras de lograrlo es alejar la

acción, tanto temporal como espacialmente (ubicarla en otro lugar y en otro tiempo), otra es fragmentarla en secuencias, señaladas a través de carteles, fotos o proyecciones, de manera que puedan pensarse por separado y hasta oponerse. Brecht adopta numerosos elementos dispocionales que profundizan la teatralidad en detrimento de la ilusión, para evidenciar que aquello que está en escena es construido y que la ficción no es un mundo cerrado.

Además, este autor considera muy importante que la extensión del arte a un público que procede de distintas clases con distinto grado de formación y de deformación y con distintas necesidades, se haga de forma altamente calificada y sumamente diferenciada, tratando al espectador según el gusto de su clase social, algo no cercano al planteamiento de Ruggiero.

En una onda 3-lejana con respecto al espectador se haya la propuesta de Artaud, quien considera que es necesario permitir que ese espectador se identifique con el espectáculo, y en cada respiración, y en cada tiempo, pues al espectador lo encadena la magia del espectáculo; ésta no lo encadena si no sabemos dónde apoderarnos de él.

En el teatro, y de ahora en adelante, hay que identificar poesía y ciencia. Toda emoción tiene bases orgánicas. Cultivando la emoción en el cuerpo recarga el actor la voltaica densidad. Conocer de antemano los puntos del cuerpo que es necesario tocar es arrojar al espectador en trances mágicos. Y de esta invaluable clase de ciencia carece la poesía en el teatro desde hace mucho tiempo. Conocer las localizaciones del cuerpo es pues forjar otra vez la cadena mágica. (Artaud 155-156)

A. Artaud, piensa que el espectador es el sujeto a enseñar, pues cuando el espectador haya conocido la sangre de las escenas violentas y haya visto los hechos extraordinarios, los movimientos extraordinarios y esenciales de su propio pensamiento, la violencia y la sangre puestas al servicio de la violencia del pensamiento, no querrá fuera del teatro ideas de guerra, de motines y de asesinatos casuales. Añade que aunque el gesto teatral sea violento es también desinteresado, el teatro enseña justamente la inutilidad de la acción, que una vez cometida no ha de repetirse.

Este objetivo pedagógico-terapéutico, es compartido en parte por B. Brecht y sin embargo no lo es por Ruggiero, para el que el espectador forma parte del hecho teatral en el que todos aprenden algo, como veremos, más en la sintonía planteada por J. Rancière.

Artaud propone, por otro lado, suprimir la separación entre escena y sala, algo que influye en las poéticas teatrales posteriores, y en este sentido conecta con la propuesta de investigación de Ruggiero sobre la proximidad y la comunicación con el público.

Observamos una conexión de onda 3- lejana con Aristóteles, para quien al espectador se le debe conmover el alma, y analiza los medios principales con los que la tragedia conmueve la y que son partes del argumento y son las peripecias y los reconocimientos, conceptos que articulan el tipo de acción, y que suscitarán compasión o temor: en el teatro, donde tendrá lugar la acción, *por medio de la compasión y del miedo se logrará la catarsis de tales padecimientos.*

Según Aristóteles, la catarsis es la facultad de la tragedia de redimir, de purificar al espectador de sus propias bajas pasiones, que en su época se referían a valores de la religión clásica, al verlas proyectadas en los personajes de la obra, y ver el castigo merecido e inevitable de estas pero sin experimentar dicho castigo él mismo. Al involucrarse en la trama, el espectador puede experimentar dichas pasiones junto con los personajes, pero sin temor a sufrir sus verdaderos efectos y por esto, después de presenciar la obra teatral se entenderá mejor a sí mismo, y no repetirá la cadena de decisiones que llevaron a los personajes a su horrible final. Así, la tragedia también alecciona y enseña al espectador respecto a los valores de la religión clásica.

En resumen, trasladando estos aspectos al esquema de nuestra metáfora de “la piedra en el agua” la onda referida al elemento repertorial del espectador, está conectada en intensidad 1-cercana con Stanislavski, 2-media con Brecht, 3-lejana con Artaud y con Aristóteles.

2.1.3. Lo disposicional: el trabajo colectivo y el taller

Como se ha tratado en la primera parte de este trabajo, el nivel disposicional es la dimensión que posibilita los procesos de organización de la experiencia estética y de su práctica artística y es en el que se desarrolla lo repertorial. En la propuesta de Á. Ruggiero lo constituye el trabajo colectivo que despliega en talleres de formación e investigación del proceso de creación teatral, como unidades de actuación que le

permiten actualizar y desplegar los elementos repertoriales de su estética para hacerlas operativas.

Así, el trabajo colectivo es la base de la práctica de la propuesta de Á. Ruggiero, pues es el corazón y el modo de hacer para la investigación del proceso de creación teatral, que desarrolla a lo largo de toda su actividad profesional, desde sus primeras actuaciones juveniles. Él mismo cuenta la evolución personal que vivió y que desembocó en su apuesta de investigación, en el artículo de Mauro Armiño:

... La experiencia de *Arena que la vida se llevó*, (de Alberto Adellach, en Argentina) había marcado un punto de partida, el inicio de lo que yo llamo la poética de lo cotidiano. El resultado del encuentro con las ideas de Pichón (Riviere) fue el comienzo de mis primeras reflexiones teóricas sobre el proceso creador..., a partir de *Caballito del diablo* (de Fermín Cabal) la relación entre espectador-espectáculo y espacio escénico comienza a convertirse para mí en un nuevo objeto de experimentación consciente. (Ruggiero, 1989, 74-79)

Así, en España desarrolla esta investigación entre los años 80 al 92 y despliega un modo de relación efectivo donde lo repertorial y los disposicional se entrelazan y permiten la eclosión de una estética de nueva creación. He utilizado para su análisis el material compuesto por: escritos de Ruggiero publicados en libros, revistas especializadas y entrevistas, testimonios al respecto de artículos y estudios del momento y textos sin publicar.

Además, hay un material muy rico en contenido compuesto por los cuadernos de apuntes de los alumnos y alumnas de interpretación y dirección de sus seminarios, en los que está plasmado los pasos del trabajo personal de cada uno de los alumnos y alumnas dentro del trabajo colectivo hacia la creación teatral, pero que no he usado este material por su gran profusión que excede el marco de este Trabajo Fin de Máster. Ha sido muy importante, además, la aportación de informadores, personas cercanas como su alumno Simón Delgado que participó muy estrechamente en los talleres y en el proyecto de investigación teatral de Á. Ruggiero, así como de su amigo y copartícipe de varios espectáculos Fermín Cabal.

Ruggiero parte de la premisa de que en cualquier producción artística:

Al desplegarse una estrategia que tiende a un resultado, aún de forma inconsciente en todo proceso de producción artística, se pone en funcionamiento un método y una técnica.

En la mayoría de los casos, éstos son de tipo pre-científico, no sistematizados ni racionalizados por el artista, producto de la repetición de experiencias anteriores. El resultado de un proceso de producción irracional, durante el cual el artista no maneja ciertas leyes que gobiernan dicho proceso, y suele ser la copia de estéticas ya utilizadas que funcionan como modelo. Es decir, un teatro muerto, en el mejor de los casos moribundo. Una concepción ideológica y ética circula en cada producto teatral. De alguna manera la concepción delimita el sitio desde el cual el artista va a producir.²⁰

Por lo tanto, es fundamental la posición de inicio del artista de teatro, el principio ideológico y ético del que parta. Considera el autor que si el artista tiene como único objetivo la ambición personal de éxito, dinero o poder, una excusa llamada “profesión”, para satisfacer mezquindades y pierde de vista la función social del teatro y su capacidad como herramienta de conocimiento de la especie humana, dará lugar a un producto donde predomine el puro efectismo, o lo seudobonito, lo chabacano, o el estereotipo grosero y el mal gusto. Ruggiero consideraba que estos factores pueden explicar la crisis de calidad y de espectadores que sufre el teatro contemporáneo.

En los talleres de dirección e interpretación que Ruggiero organizó, se incluían materias teóricas, como la relación entre la Psicología Social de Pichon Riviere y el proceso de producción teatral, la Teoría del vínculos, Sicotécnica del director, clases sobre Literatura y Arte, etc., y prácticas de Concentración/Relajación, Tareas Escénicas, Circunstancias dadas, Acerca de las contradicciones y de la práctica, etc.

Este trabajo de taller colectivo se desarrollaba a través de una estructura diseñada por Ruggiero para potenciar la investigación colectiva, que básicamente se componía de las siguientes partes:

1. Teoría: Una teoría teatral entendida como el conjunto de interrogantes, hipótesis a verificar o refutar con la ayuda de una práctica. Desde los planteamientos de investigación de la teoría de Stanislavski, afirma Ruggiero que se abrieron la posibilidad y las reglas de otras teorías y de creación de nuevas investigaciones basadas en sus principios, que, a su vez, se pueden replicar para proporcionar nuevos conocimientos y nuevas aportaciones.

Ruggiero parte de una comprensión de Stanislavski, desde la aplicación de la razón y de la ciencia al teatro, para desvelar el proceso creador y con el objetivo de buscar las condiciones de posibilidad de la creación del actor sobre el escenario:

²⁰ Ruggiero, Ángel. “Acerca de la investigación teatral”, p. 1-2. No publicado

...Por eso proponemos en nuestra investigación encontrar los puntos de unión en la cadena de eslabones que a lo largo de su vida fue construyendo Stanislavski. Por lo tanto, definimos el Sistema de Stanislavski como *productor y producido*. La investigación lo produce y, a su vez, el Sistema produce la investigación. Es desde esta definición como entendemos que el Sistema es una herramienta apta para la investigación teatral. Herramienta útil, no sólo para comprender los problemas de la creación del actor, sino para acercarnos a la definición de todos los “roles” que confluyen, a la manera de un equipo, a la hora de conformar “el hecho teatral”. Incluido el “rol” del espectador. Quedan muchos interrogantes, sin respuesta aún, y esto es lógico, en la medida en que el Sistema es un cuerpo vivo que crece dialécticamente. (Ruggiero, 1981, p.18)

2. Práctica: El grupo de ejercicios destinados a desarrollar en profundidad los elementos que constituyen la técnica. En concreto Ruggiero se planteó el reformular el “sistema”, desde la propia práctica con el objeto de intentar encontrar las leyes que rigen la creación actoral en escena, a partir de la aplicación de la observación empírica y de la ciencia experimental al campo de la interpretación.
3. Técnica: La tarea escénica, circunstancias dadas, objetivo, vínculo y memoria son los elementos que conforman la técnica. Ruggiero propone el intento de volver a leer a Stanislavski desde otra mirada para dejarse afectar por sus propuestas y por sus hallazgos, que por el momento no están aún superados, y continuar investigando. Plantea que el actor debe hacerse con una técnica consciente y racional que le permita concentrarse y relajarse en escena, para constituir las condiciones de posibilidad de que aparezca la inspiración o la espontaneidad. Cuando ésta se da, se puede prescindir de la técnica, pues esta funciona como un apoyo o andamio y nunca como un fin en sí mismo.
4. Método: Si el actor lo que hace es un proceso de conocimiento, para poder avanzar en este proceso de conocimiento de la realidad objetiva es necesario un método, que es una psicotécnica, que sería el equivalente a tener un método que nos ayude a incorporar un conocimiento, que nos ayude a hacer un personaje
- 5.Ética: Una determinada concepción filosófica que entiende el teatro como una herramienta de conocimiento y así, la búsqueda de las causas del estado anímico o sentimiento de actor, es desde un sentimiento ético ante el teatro y ante sí mismo, que le impide engañarse aunque los otros no se den cuenta.

El trabajo que desarrolló en sus cursos de formación, y talleres de investigación fue excelente, pues con su amplia formación en psicología social y psicoanálisis había

alcanzado un gran conocimiento y maestría en dinámica de grupos, siempre como instrumento para estimular las condiciones adecuadas para el trabajo creativo de los actores y actrices. Como muestra de creaciones colectivas apuntaremos *¿Fuiste a ver a la abuela?* *Cielo sobre cielo* donde se introduce por vez primera en la escena española una televisión en directo, o *Caballito del diablo*, donde experimenta la relación entre espectador-espectáculo y espacio escénico.

Paralelamente al trabajo colectivo, A. Ruggiero también animaba a sus alumnos a salir de vez en cuando del “laboratorio”, del taller y enfrentarse al “teatro comercial”, pues consideraba que se puede trabajar en diferentes ámbitos y avanzar en el conocimiento del fenómeno teatral, sin abandonar ciertos principios de investigación que son universales y que corresponden a la esencia del teatro: el teatro como un proceso de conocimiento.

En una conexión de onda 1-cercana, Stanislavski defiende el taller como la unidad esencial de trabajo en la se tiene que cuidar su atmósfera para que no haya temor y que los corazones de todos estén inspirados y unidos solo por la belleza y por la concepción de unidad creadora y de compañía de teatro permanente, aspecto este que siempre es el punto más difícil y lastimoso del negocio teatral. Veremos, en la tercera parte de este trabajo, que A. Ruggiero toma este modelo de unidad de creación para desarrollar su propuesta de investigación teatral, en la Cuarta Pared.

Para Stanislavski los fundadores de un taller tienen que cuidar la atmósfera que hay en ellos, inspirados y unidos solo por la belleza y con la concepción inicial de unidad creadora en el país, de compañía de teatro permanente, algo que siempre es el punto más débil y lastimoso del negocio teatral.

... Cuando el actor tiene que infundir la verdad de las pasiones dentro de las circunstancias dadas (con la acción física que le corresponde), usa el fruto de un duro entrenamiento interior y del estudio de la naturaleza de las pasiones, cuya meta es sacar a la superficie la verdadera inspiración. El trabajo en el taller debe producir el desarrollo de las propias facultades que permita a la imaginación controlada por la autodisciplina, dirigir todas sus facultades por un sol camino determinado por el papel. (Stanislavski, 1999, 101)

Como en el teatro todo depende del trabajo colectivo opuesto al de las stars, el actor debe pensar más en los demás que en sí mismo y estar satisfecho de trabajar en

condiciones de atmósfera plena, en la que se olviden los malos sentimientos y pequeñas preocupaciones, y a dar lo más posible en el escenario.

En una onda 2-media, para B.Brecht la complejidad del método artístico necesita de un trabajo colectivo, un punto de vista comparativo, control mutuo y un concepto de experiencia que permita la experiencia a una humanidad en su totalidad, si bien como algo lleno de contradicciones, por lo que la persona entra en una crisis permanente y su forma de existencia se convierte casi en una crítica. Paralelamente, también creó compañías con obreros que nunca habían salido a un escenario junto a artistas muy cualificados, y a pesar de la diferencia de “estilos” conseguían un objetivo esencial de su estética: la actitud crítica de los espectadores, pues a Brecht valoraba en un primer orden subordinar todos los principios a la finalidad social que se hubieran propuesto en cada obra.

En su teoría del teatro épico produjo una renovación y un perfeccionamiento de la dramaturgia clásica, pues partiendo de la tesis tradicional de que la fábula es el centro del teatro, propulsó las averiguaciones y la consciencia del proceso de representación en lo representado (arte de mostrar) y se pregunta por el nuevo arte del espectador, algo que se abrirá en una época posterior al teatro autorizado de Brecht.

Más lejana en intensidad-4 se halla la propuesta de A. Artaud, que valora el trabajo grupal en cuanto que es necesaria para la representación, pues la *separación entre la sala y la escena se suprime* y se reemplaza por un lugar único, sin tabiques ni obstáculos, restableciéndose la comunicación directa entre actor-espectador y entre espectador-espectáculo, desplazándose la acción a los cuatro ángulos de la sala.

Al no haber decorado clásico, sino personajes jeroglíficos, maniqués, instrumentos musicales grandes, objetos de formas y fines desconocidos, máscaras y los objetos que requieren habitualmente una representación estereotipada aparecerán escamoteados o disfrazados, el teatro y su doble se convierte en una proyección de un espectáculo donde los medios de acción directa son utilizados en su totalidad para que la sensibilidad nerviosa del espectador no pierde nada de la calidad de las aleaciones de ritmos, sonidos, palabras, resonancias y balbuceos y este es el objetivo del trabajo grupal.

La conexión con Aristóteles es lejana-4 en esta categoría pues, pues aunque el filósofo griego plantea la tragedia desde el punto de vista cuantitativo, dividida en varias partes que interactúan (prólogo, episodio, éxodo y parte coral) y por lo tanto se requiere una labor grupal, especialmente en las intervenciones de todo el coro, no hace alusión explícita ni analiza este aspecto disposicional de la tragedia.

En resumen, trasladando estos aspectos al esquema de nuestra metáfora de “la piedra en el agua” la onda referida al elemento repertorial del taller, está conectada en intensidad 1-cercana con Stanislavski, 2-media con Brecht, 4-muy lejana con Artaud y 0 con Aristóteles.

Creo que el resultado de estas hipotéticas conexiones de estas categorías de la estética teatral, muestran un nivel muy cercano con Stanislavski, de quien Ruggiero se considera discípulo pero dando un paso adelante con la incorporación de las ciencias actuales: es la primera onda de la metáfora. Con el resto de las propuestas estéticas hay puntos de más y menos conexión: con la propuesta de Brecht hay lejanía, aunque profundizando más veríamos que la conexión dinámica de lo repertorial con lo disposicional produce nexos en la estructura de cada propuesta con las demás. Así, la estética de Brecht fluctuaría entre la tercera y la segunda onda, la de Artaud entre la tercera y la cuarta y la estética de Aristóteles sería la que más interaccionaría entre las cuatro ondas.

A continuación añado una tabla esquemática que recoge estos distintos niveles de conexión de las categorías analizadas, desde la metáfora de “la piedra que cae en el agua”. (fig.2).

	Categorías	Nivel de conexión			
		C. Stanislavski	B. Brecht	A. Artaud	Aristóteles
Á. Ruggiero	Valor /ética	1	3	4	1
	El Actor	1	3	4	2
	El Director	1	3	3	0
	El Texto	1	3	3	4
	El Espectador	1	2	3	3
	El Taller	1	2	4	0

Fig. 2. Tabla resumen de conexiones de onda

Como resultado de estas hipotéticas conexiones de estas categorías de la estética teatral, muestran un nivel muy cercano con Stanislavski, de quien Ruggiero se considera discípulo, pero creando su propia propuesta con la incorporación de los avances de las ciencias actuales: es la primera onda de la metáfora.

Hay que destacar que, en general, vemos que hay una conexión dinámica con el resto de las propuestas estéticas, con puntos de mayor o menor cercanía, con nexos en la estructura de cada propuesta con las demás, dibujándose así ondas fluctuantes y no perfectamente circulares: así, la propuesta estética de Brecht fluctuaría entre la tercera y la segunda onda, la de Artaud entre la tercera y la cuarta y la estética de Aristóteles sería la que más interaccionaría entre las cuatro ondas.

Con el objetivo de encuadrar la estética teatral de Á.Ruggiero en el marco teórico de la estética teatral occidental contemporánea, haré un breve apunte de los estudios realizados por el sociólogo Hans-Thies Lehmann y el filósofo Jacques Rancière.

2.2. El teatro posdramático

El sociólogo e investigador alemán Hans-Thies Lehmann, ha definido el concepto de “teatro posdramático” con el que hace referencia al planteamiento de un problema concreto de la estética teatral, al que denominó de esta forma por la ausencia de un

nombre adecuado para las corrientes artísticas que comenzaron a surgir en los '70 fuera del teatro dramático, como un intento de nombrar algo que pasó, pero no como programa de cómo debe ser el teatro.

Lehmann parte del análisis de la práctica teatral convencional y alternativa entre los años 70 y 90 en Europa y Estados Unidos, y considera que esa nueva realidad es variada, compuesta de múltiples paradigmas que conviven independientes unos con otros, pero que la práctica del teatro muestran una fuerte escisión con los planteamientos estéticos dramáticos prevalecientes hasta entonces. En términos modales veríamos sería un momento de ruptura repertorial, contingente, hacia la prevalencia del disposicional.

Considera que el discurso teatral se ha emancipado del discurso literario y lo achaca en parte a la sociedad globalizada de la imagen y a la debilidad del sector cultural que se somete cada vez más a la ley del mercado y la rentabilidad.

La lectura lenta, así como el teatro pormenorizado, corre el riesgo de perder su estatus ante la circulación más rentable de imágenes en movimiento. La literatura y el teatro, en una productiva relación estética de mutua repulsión y atracción, asumen el estatus de práctica minoritaria. El segundo deja de ser un medio de masas,... Debido a la presión que el estímulo de la unión de dos fuerzas, rapidez y superficialidad, ejerce en el discurso teatral, este se emancipa del discurso literario. Asimismo, en lo que respecta a su función en la cultura, el teatro igual que la literatura, consiste en una liberación de energías y fantasías activas que queda debilitadas por la civilización del consumo pasivo de imágenes e información. ni el teatro ni la literatura se organizan principalmente mediante imágenes, sino mediante signos²¹. (Lehmann 27-28)

No obstante, Lehmann pretende desarrollar una lógica estética del nuevo teatro, pues considera que los filósofos reflexionan sobre teatro como concepto teórico pero no lo hacen sobre la gente de teatro o sobre formas teatrales, con excepciones como Jacques Derrida sobre Artaud, Gilles Deleuze sobre Carmelo Bene o Louis Althusser sobre Bertolazzi y Brecht.

Analiza las nuevas formas teatrales del siglo veinte más novedosas que han hallado un público más o menos numeroso, joven en su mayoría, y que incluso se han infiltrado en teatros ya establecidos, considerando que tras Brecht y Artaud se produce la ruptura con el drama clásico y con su desintegración de la coherencia del diálogo, el teatro de la

²¹ Lehmann, H-T. *El teatro posdramático*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo. Cendeac, 2013, pp.27-28.

escenografía, de situación, el teatro concreto donde el director deja a los actores hablar el discurso del autor para comunicar con la audiencia. Por el contrario, el teatro posdramático concibe la escena como principio y punto de partida no como lugar de transcripción.

El autor parte de la distinción de varias etapas en la historia del teatro: a) la existencia originaria del teatro de forma ritual como mimesis dancística, b) posteriormente, alcanzó su comportamiento formalizado con Aristóteles que entiende el teatro como drama como imitación la acción, como objeto auténtico y núcleo de dicha imitación, representando procesos con carga afectiva elevada, y desarrollándose así el drama puro es un modelo estético con implicaciones teórico cognitivas y sociales, c) la crisis del drama en 1880 y las primera décadas del siglo XX, cuando se desarrollan nuevas formas textuales como los textos para un teatro de la crueldad de A. Artaud., y la revolución artística se apoderó de la escena teatral alrededor de 1900, produciéndose la crisis del teatro en sí mismo y el rechazo de las formas teatrales tradicionales.

Continúa Lehmann que, a partir de este momento se tiende a la recuperación de las posibilidades estéticas puras de lo teatral, la concentración sobre la realidad teatral denominada “reteatralización”, y además a abrir el ámbito del teatro a otras formas de práctica cultural como las políticas, las mágicas, las filosóficas, formándose el teatro de director y d) las neovanguardias y su evolución hacia la performance. Veríamos aquí, desde la estética modal, un momento de desacoplamiento intenso del teatro, pues se niega el repertorio clásico que durante años ha funcionado y se produce un viraje hacia lo disposicional.

Con el riesgo de esquematizar en exceso y para facilitar su uso como instrumento de estudio, resumiré las características del teatro posdramático desde el análisis de Lehmann.

1. Según Lehmann, el teatro posdramático es radicalmente épico en sentido restringido, pues la *categoría del nuevo teatro no es la de acción sino la de estado*, y contrapone a la dinámica dramática la dinámica escénica. Pero si el mito es el alma de la tragedia, el drama es el desarrollo de la acción de Aristóteles, y la fábula es el alma del drama de Brecht, el teatro posdramático valora en sí misma la ceremonia presentada con un

conjunto de movimientos y procesos sin referente presentados con elevada precisión, como una realidad estética, sin religiosidad ni culto, como vemos por ejemplo en los montajes de Robert Wilson o Tadeusz Kantor. A partir de la década de los ochenta el teatro obliga a tener en cuenta que una acción abstracta, un teatro formalista, donde el proceso real del performance reemplaza a la actuación mimética, llegando a una nueva confluencia entre ópera, performance y teatro, como vemos en la compañía italiana Falso Movimiento, La Fura dels Baus, etc., dejando el teatro experimental, de ritmos y percepciones aceleradas, de orientarse al desarrollo psicológico de la acción y de los personajes, y como consecuencia, el espectador pasa a realizar la participación que se le ofrece en el proceso teatral. Veremos más adelante que este aspecto es criticado por J. Rancière.

2. Apunta Lehmann que un signo de identidad del teatro posdramático es que se sitúa en primer plano la *presentación en vivo* (liveness) de los seres humanos en lugar de la de los personajes, y se produce el abandono de la síntesis, el uso de imágenes oníricas, de simultaneidad, el juego con la identidad de los signos, la sobreabundancia, la musicalización, la dramaturgia visual, la corporalidad, la irrupción de lo real, o el acontecimiento-situación. Es un teatro del presente y lo que tiene valor no es ya la obra apreciable objetivamente, *sino el proceso que se construye con el público*, entonces depende de la experiencia de los participantes, una circunstancia muy subjetiva y efímera, surgiendo así una inevitable proximidad con los criterios de comunicación de masas y de la liberación del teatro hacia lo performativo.

3. El *nuevo uso de los signos teatrales* tiene como consecuencia la disolución de las fronteras entre el teatro y las demás prácticas artísticas que, como el performance art, aspiran a una experiencia de lo real. Así el teatro posdramático también se puede entender en relación con la noción y el objeto de arte conceptual, concept art, como un intento de conceptualizar el arte y no ofrecer una representación, sino una experiencia intencionadamente inmediata de lo real, tiempo, espacio cuerpo, como un teatro conceptual.

4. Otro aspecto es el de “*teatro teatral*”, que surge cuando la validez del teatro no se deriva de un patrón literario, pues la actuación aparece antes que el proceso dramático representado, dominando la perspectiva teatral y pudiendo parecer el teatro

extrañamente vacío donde los acontecimientos se vuelven significantes sin significado, símbolos sin sentido ya que no pueden ser llenados con un contenido emocional, concibiéndose la escena como principio y punto de partida y no como lugar de transcripción.

5. Con respecto a la relación público-actor, considera Lehmann que la performance que se construye con el público depende de la experiencia de los participantes y del éxito comunicativo del comportamiento exhibicionista y espectacular de los artistas.

“Si existe una paradoja del actor, esta es principalmente la paradoja de su presencia. Se trata de los gestos y el sonido que recibimos de él, pero no sencillamente desde él, desde la plenitud de su realidad, sino como elementos de una situación compleja, que a su vez, no se puede resumir en un todo. (Lehmann 250)

Al espectador, se le presenta en este teatro una copresencia, es decir exigencia recíproca, aunque no sabe con seguridad si se le regala o si él mismo la produce, de forma que la experiencia estética del teatro es a través de la experiencia previa de un acontecer sobre el que no tiene que pensar o reflexionar, por lo que adquiere un carácter de shock. Así, la inmediatez de una experiencia conjunta entre artistas y público constituye una de las características fundamentales del arte de acción, que no aspira al diálogo sino a la multiplicidad de voces.

6. En el teatro posdramático el arte no es mediador de lo real, de lo humano, lo divino o lo absoluto. No es presencia real sino que es lo otro, lo que se encuentra vacío de contenido y es creado en este instante. Lehmann añade que en este teatro no se interpreta personajes ni hilos de la trama de un texto, sino que se articula su lenguaje como realidad ajena, perturbadora, sobre una escena que se deja inspirar por su propia singularidad y considera el autor que, en este sentido, el teatro posdramático puede haber sido solo un momento de exploración del más allá de la representación puede dar paso a un nuevo teatro en el que las figuraciones dramáticas, después de que el drama y el teatro se han separado tanto, se encuentren nuevamente. Como veremos más adelante, esta forma de trabajo se desarrolló en el proceso de investigación teatral de Chejoviana 87, de A.Ruggiero.

7. Lehmann afirma que el arte teatral ya no es entendido como un lugar para el autoconocimiento, ni tampoco tiene el objetivo de propaganda de clases o autoafirmación política, ni medio de ilustración a la sociedad actual que utiliza los

medios de comunicación. Sin embargo cree que sí *puede seguir incidiendo* en una percepción más crítica de la injusticia y demandar tolerancia y comprensión.

Considera Lehman, que el teatro es político en la medida en que interrumpe y depone las categorías de lo político en sí.

El teatro difícilmente será político a través de la tematización directa de lo político, sino a través del contenido implícito de su modo de representación, que implica no solo determinadas formas, sino también un modo de trabajo específico, ... sería valiosa una investigación autónoma acerca de en qué medida el modo de hacer teatro también puede contribuir a condicionar su contenido político. (Lehmann, 434)

Así, la práctica del teatro es una mezcla de elementos heterogéneos que simbolizan la utopía de otra vida, en la que se concilian el trabajo mental, el artístico y el corporal con actividades individuales y colectivas, por lo que se puede afirmar que es una forma práctica de resistencia en la medida en que impone su naturaleza de acontecimiento, manifiesta el trabajo artístico vivo, para el que todo permanece imprevisible y sin descubrir. Es pues político y virtual en la constitución de su práctica.

En la entrevista en el diario Clarín (Soto 2012), añade que se debe pensar en el significado de la acción, no sólo en la acción, y en la forma de cómo se haga, cuál es la reflexión, en qué contexto, con qué intención y en qué circunstancias, pues no aporta nada el escándalo por el escándalo mismo. Además, Lehmann realiza una crítica velada hacia el afán disposicional de innovación y realismo, considerando que los performers no deben ser un instrumento del director ni el proceso teatral debe ser un instrumento para el entretenimiento de la audiencia, sino una actividad con un significado en sí mismo, que la gente de teatro tiene que pensar sobre lo que está haciendo muy consciente en el momento, pues: “Para crear una situación hay que tomar un elemento u otro del teatro y hacerlo muy consciente en el momento. Es una investigación”. (Lehmann, 2012, 4)

Con respecto al sistema de trabajo, Lehmann considera de gran importancia el trabajo de grupo en el teatro que se debe desarrollar en conexión con otras prácticas sociales: pedagogía, terapias, actividades políticas, artes visuales, cine, video, arquitectura; etc., pensando en el significado de la acción, pues depende completamente de cómo se haga, cuál es la reflexión, en qué contexto, con qué intención y en qué circunstancias, sin caer en el escándalo por el escándalo mismo.

Finalmente, apunta que el teatro debe ser hecho de un modo político, con un espíritu democrático de colaboración y aceptación mutua, sin un estilo jerárquico y de relaciones de poder, pues el teatro es una reunión de personas, en la que algunos hacen algo para que otros miren y escuchen. Partiendo de esta base, depende de lo que se le ocurra a cada creador.

Quizá el teatro posdramático haya sido solo un momento en el cual la exploración del más allá de la representación pudo efectuarse a todos los niveles. Quizá de paso a un nuevo teatro en el que las figuraciones dramáticas, después de que el drama y el teatro se han separado tanto, se encuentren nuevamente. Las formas narrativas podrían ser un puente de la simple apropiación, también trivial, de las historias antiguas y no, en último término, la necesidad de un retorno a la estilización más consciente y artificial, con el fin de escapar de la espuma de las imágenes naturalistas. Algo nuevo está por llegar. (Lehman, 254)

Nos parece muy interesante esta valoración de H.T. Lehmann y nos hace pensar que Á. Ruggiero al desarrollar la investigación del texto dramático como un elemento más del hecho teatral en la totalidad de su propuesta de investigación, estaría aportando una pieza en la consecución de ese nuevo teatro.

2.3. El espectador emancipado

El estudio sobre estética teatral occidental contemporánea realizado por J. Rancière, me parece que aporta un análisis imprescindible del teatro contemporáneo así como nuevas de trabajo. Además, nos parece que algunos aspectos tienen conexión con la propuesta estética de A. Ruggiero.

Jacques Rancière, filósofo francés, profesor de política y de estética, es actualmente profesor emérito de la Universidad de París. En su libro *El espectador emancipado*²² analiza los variados lugares en los que se le ha situado al espectador de teatro, el público, en las distintas propuestas teatrales. Parte su análisis con la idea de la *emancipación intelectual*, tomando como principio el método de enseñanza de Joseph Jacotot (siglo XIX), el “método Jacotot”, que se resumiría en que *un ignorante puede enseñarle a otro ignorante lo que él mismo no sabe en el marco de la igualdad entre las inteligencias*, afirmación que proyecta a las artes escénicas. Esquemmatizando, puntualizaré los siguientes aspectos del estudio de Rancière:

²²Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Pontevedra: Eliago Ediciones, 2010

1. Para Rancière, los reformadores del teatro de la modernidad han reformulado la oposición platónica entre la verdad del teatro y el simulacro del espectáculo, haciendo del teatro un lugar donde el público pasivo de los espectadores debía transformarse en el *cuerpo activo vital*, posición opuesta a la distancia aristotélica de la representación y la ilusión de la mimesis, y restaurando la ceremonia de la comunidad. Así, a partir del romanticismo alemán se ha asociado el pensamiento del teatro a la idea de la comunidad viviente, como en el ritual purificador de Artaud, en el que la comunidad pasa a estar en posesión de sus propias energías.

Pero en contraposición, Rancière afirma que el teatro apareció como una forma de la constitución estética, sensible, de la colectividad, y considera que devolver el teatro a su esencia está unido a la crítica misma del espectáculo actual, cuya esencia es la exterioridad, siguiendo los planteamientos de Guy Debord, que define *espectáculo como desposeimiento de sí* y dependiendo de la concepción platónica de mimesis que determina que lo que el hombre contempla en el espectáculo es la actividad que le ha sido sustraída, es su propia esencia convertida en algo ajeno, vuelta contra él, de ahí la prohibición platónica del teatro. Desde esta concepción, continúa el autor, el propio teatro se acusa de volver pasivos a los espectadores y se otorga a sí mismo la misión de invertir sus efectos y expiar sus faltas devolviendo a los espectadores la posesión de su conciencia y de su actividad.

2. Rancière plantea un aspecto central en la estética teatral: el juego de equivalencias y de oposiciones entre público teatral y comunidad. Considera que hay que examinar este juego entre mirada y pasividad, exterioridad y separación, mediación y simulacro, entre lo colectivo y lo individual, la imagen y la realidad viviente, la actividad y la pasividad, la posesión de sí mismo y la alienación. Apunta que la escena y la performance se proponen enseñar a sus espectadores los medios para dejar de ser espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva, como ocurre en el paradigma brechtiano, en el que la mediación teatral pretende hacerlos conscientes de la situación social que la ocasiona y les infunde un deseo de actuar para transformarla y en la lógica de Artaud, que los hace salir de su posición de espectadores viéndose rodeados por la performance, arrastrados hacia la acción que les devuelve su energía colectiva.

Parecería con esto que el teatro se da como una mediación tendida hacia su propia supresión.

Reitera Rancière, que algunas personas del arte teatral parten de un posicionamiento, no explicitado, que considera que el ser espectador es un mal porque es el que mira y por lo tanto estaría separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar. En este sentido el teatro sería una cosa mala, una escena de ilusión y de pasividad que hay que suprimir en beneficio del conocimiento y la acción.

Contrariamente a este planeamiento, Rancière plantea una reflexión para aclarar el lugar del espectador:

Ser espectador no es la condición pasiva que tendríamos que precisaríamos cambiar en actividad. Es nuestra situación normal. Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento aquello que ven con aquello que han visto y dicho, hecho y soñado. No hay forma privilegiada así como no hay punto departida privilegiado... No tenemos que transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que obra en el ignorante y la actividad propia del espectador.(Rancière, 23)

3. Un tercer aspecto importante es la consideración de Rancière de que los reformadores teatrales comparten con los *pedagogos embrutecedores* el abismo que separa dos posiciones, y aunque no sepan lo que quieren que haga el espectador, saben al menos que debe hacer algo para franquear el abismo que separa la actividad de la pasividad. Pero considera que es la voluntad de suprimir la distancia es la que crea la distancia, y si se identifica la mirada con la inactividad es por *el presupuesto de que mirar quiere decir complacerse con la imagen y en la apariencia ignorando la verdad que está detrás de la imagen y la realidad fuera del teatro.*

Propone Rancière una nueva vía de desarrollo estético, en la que la performance sería la tercera cosa entre el artista y el espectador, de la que ninguno es propietario ni posee el sentido y que se erige entre los dos, descartando toda transmisión en lo idéntico, y toda identidad de la causa y el efecto. De esta manera las performances verifican nuestra capacidad como anónimos, la capacidad que vuelve a cada uno igual a todo otro y que se ejerce a través de distancias irreductibles por un juego imprevisible de asociaciones y disociaciones y en ese poder de asociar y de disociar reside precisamente la

emancipación del espectador, de cada uno de nosotros como espectador. Pues, dice Rancière:

El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. .. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, ..., para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone. (Rancière, 19-20)

4. Otro aspecto que analiza Rancière es al que identifica como “hibridación de los medios del arte” señalando al hecho de que actualmente, todas las competencias artísticas específicas tienden a salir de su propio ámbito y a intercambiar sus lugares y sus poderes, como por ejemplo el teatro sin palabras, la danza hablada, etc., mezclando géneros que puede pretender reactualizar la forma de la obra de arte total, hacia *la apoteosis del arte convertido en vida*, pero que sin embargo más parecería responder a algunos egos artísticos sobredimensionados o a una forma de hiperactivismo consumista, o las dos cosas a la vez.

Critica esta idea de hibridación de los medios del arte, propia de la realidad posmoderna, del intercambio incesante de los roles y las identidades de lo real y lo virtual, de lo orgánico y las prótesis mecánicas e informáticas, pues opina que a menudo conducen a una forma de embrutecimiento que utiliza la alteración de las fronteras y la confusión de los roles para acrecentar el efecto de la performance sin cuestionar sus principios. Plantea, no obstante, una nueva manera que no apunta a la amplificación de los efectos sino que cuestiona la relación misma de causa-efecto y el juego de los presupuestos. Esta nueva manera: “Requiere de espectadores que desempeñen el rol de intérpretes activos, que elaboren su propia traducción para apropiarse de la “historia” y hacer de ella su propia historia. Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores”. (Rancière, 28)

5. Rancière define lo que denomina “lógica de la emancipación”, que descansa sobre el concepto de *maestro ignorante*, que no recibe ese nombre por el hecho de no saber nada, sino porque ha abdicado del saber de la ignorancia y ha disociado de este modo su maestría para ayudar a recorrer el camino del alumno al saber. Aclara que el trabajo poético de traducción está en el corazón de todo aprendizaje y está en el corazón de la práctica emancipadora del maestro ignorante, y así lo que el alumno ignora es

simplemente el camino que va desde aquello que él ya sabe hasta aquello que todavía ignora, pero que puede aprender como ya ha aprendido el resto, no para ocupar la posición del docto, sino para practicar mejor el arte de traducir, de poner sus experiencias en palabras y sus palabras a prueba, el arte de traducir sus aventuras intelectuales para uso de otros y de contra-traducir las traducciones que esos otros le presentan a partir de sus propias aventuras.

Así, se debería presuponer que los incapaces son capaces, que no hay un mecanismo fatal que transforma la realidad en imagen, sino que hay escenas de disenso en cualquier parte y cualquier momento, y así toda situación es susceptible de ser reconfigurada bajo otro régimen de percepción y de significación, pues *reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades*

Rancière aboga por el disenso, elemento que pone en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y el reparto de aquéllos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común, lo que supone proceso de subjetivación política, pues la acción de esas capacidades se unen a la evidencia de lo visible para dibujar una nueva topografía de lo posible.

La inteligencia colectiva de la emancipación no es la comprensión de un proceso global de sujeción. Es la colectivización de las capacidades invertidas es esas escenas de disenso. Es la puesta en obra de la capacidad de cualquiera, del atributo de los hombres sin cualidades. (Rancière, 52)

Finalmente, Rancière considera importante la política que plantea la estética para conseguir que ciertas formas estéticas tengan un impacto en el campo político, aclarando que la política del arte nada tiene que ver con las preferencias políticas de los artistas individualmente. Observa que, aun admitiendo que el arte está más allá de los artistas, no es tan evidente es si el arte está más allá de los demás elementos que configuran su dispositivo. *Porque arte no es lo que hacen los artistas, sino lo que hacen todos los participantes del dispositivo artístico.*

2.4. Práctica de la propuesta de Á. Ruggiero: la “Cuarta Pared” y el llamado teatro alternativo

Creemos que la propuesta de estética teatral de Á. Ruggiero supuso el desarrollo efectivo de un repertorio autónomo de características propias, compuesto esencialmente por el actor, el director, el texto y el espectador, tratados desde la relectura y replanteamiento de los mismos con autonomía, con la aplicación de la razón y de los adelantos de las ciencias, y partiendo del principio estético y ético que valora el arte teatral como instrumento social de conocimiento humano.

Como creador de su tiempo, el paisaje que se articula su poética teatral, en los años setenta y ochenta, es el del teatro moderno y posmoderno a los que critica por considerar que es solo la moda, lo que se lleva en el momento, pues *no se puede* elaborar una post-razón, antes de entender qué es eso de la razón, sencilla y simplemente. Considera que el Teatro debe:

En algún sentido, renunciar a ser moderno, a ser post, reconociéndose humildemente como contemporáneo. Entonces, como contemporáneo, todos los interrogantes se renuevan. Las palabras de los otros, siempre hay otros, tomarlas como eso, como palabras. Descubriendo en la práctica diaria de la vida, los conceptos. Retrocediendo hasta su origen, hasta los primeros que se plantearon el misterio e intentaron dar una respuesta. Quizás allí estén los primeros malentendidos.²³

Á. Ruggiero pone en práctica su pensamiento teórico y desarrolla el Método de Investigación Teatral que parte de un proceso de investigación y formación teatral, donde se busca el intercambio con el espectador, la propia solidez pedagógica del colectivo y la investigación, siendo su herramienta esencial de la técnica de creación colectiva, ya desplegada en “¿Fuiste a ver a la abuela?” de Fermín Cabal

Continúa investigando sobre las relaciones entre espectador-espectáculo y espacio escénico en “Caballito del diablo” creación en la que:

...podía vislumbrarse el camino que conducía a un nuevo realismo, a la incorporación de nuevas tecnologías dentro de un discurso teatral que no sobrepasara los límites de un cierto estilo del teatro de la vivencia, ero precisábamos de más tiempo, necesitábamos un período de confrontación con el público para que el producto fuera cuajando. No se pudo. No llegaron las ayudas. Quizá en aquellos tiempos no interesaban la investigación y la experimentación teatral. No lo sé. (Ruggiero, 1989, 78)

²³ Ruggiero, Ángel. “La Modernidad”. No publicado

En el año 1983 despliega este proceso en el seminario que imparte en la Escuela de Las Palmas. También en Madrid realiza otro seminario de interpretación y dirección, patrocinado por el Ministerio de Cultura (que inexplicablemente no volvió a subvencionar a pesar del éxito del proyecto), donde investiga las etapas del proceso creador del actor y va estructurando un método que permitiera crear lo que llama “condiciones de posibilidad de la creación”, ya que consideraba que la formación y la investigación teatral se interrelacionan mutuamente.

Ante la voluntad y necesidad de seguir investigando y creando en libertad sin la presión ni la dependencia del éxito, funda la Asociación Cultural Cuarta Pared con el grupo de alumnos del seminario, compartiendo así generosamente su proyecto, socializándolo y haciendo partícipes en igualdad de condiciones a todos los componentes del grupo que, más allá del lugar de alumno o profesor, desarrollan el modo de relación y cooperación coherente con su propuesta ética y estética. “Nuestro objetivo a medio plazo es formar núcleos o compañías estables y que salgan de Cuarta Pared actores y directores estructurados como compañía con un instrumento que les permita profesionalizarse y no seguir alimentando el paro”. (Ruggiero, 1989, 79) En ella se daban clases abiertas, ciclos de video, conferencias sobre disciplinas paralelas y un boletín.

Claramente proponía la autonomía de los elementos repertoriales del arte teatral frente a lo instituido, para poder construir quizá nuevos repertorios que descansaran en una nueva estructura disposicional creada con los modos de producción teatral de estas compañías autónomas.

El llamado “teatro alternativo”

Simón Delgado escribe sobre el legado de Á. Ruggiero en su trabajo *Hacia la autonomía del actor*²⁴:

Ángel Ruggiero, director teatral, pedagogo e investigador teatral en el año 1985 creó la “Cuarta Pared”; primera sala “off” de Madrid y origen de lo que hoy conocemos como “Teatro Alternativo”. El proyecto, si bien acabó siendo modelo para la fundación de nuevas salas, va más allá de la intención de disponer de un espacio en el cual poder mostrar las propias producciones. En el caso de la “Cuarta Pared”, había una propuesta poética, que constituía el espíritu mismo del proyecto. (Delgado, 30)

²⁴ Delgado, Simón. “Hacia la autonomía del actor”. UNED, 2017

Cuenta, como protagonista del momento, que el centro se constituyó como asociación cultural, pues uno de sus fines era conseguir la independencia económica para no tener que depender de las subvenciones y así trabajar con total independencia del poder político. Una de los lemas de Ruggiero era: “*Con el poder...pactar lo mínimo*” y animaba a sus alumnos no ser como él, a investigar por su cuenta y hacer sus propias aportaciones.

“Cuarta Pared”, desarrolló una gran actividad entre los años 1986 y 1989, entre ellas producciones colectivas como “*Rincones*”, “*Teniendo lugar*”, “*Ese o ese*”, “*Segunda mano*” o “*Tránsitos*”, talleres de interpretación y dirección, etc. como unidad autónoma de producción cultural. Para el estreno de “*Rincones*”, en 1986, Ruggiero escribía:

La Cuarta Pared” nace como alternativa posible en las actuales circunstancias, para poder realizar un trabajo en libertad. “*Rincones*”, (Trabajo Colectivo) es el espectáculo con que se presenta. La vida cotidiana, amores, desamores, encuentros, separaciones, las siempre complejas y ambiguas relaciones entre los humanos, son algunos de los temas que subyacen en cada momento. “Ejercicios de estilo” donde el actor, la palabra, el silencio, el espacio, la luz y el sonido son signos que estimular a imaginar historias posibles, que sugieren sucesos que quizás no se relatan, donde el espectador debe construir su propia “historia” con libertad, ya que nada está narrado para ser necesariamente “entendido”. Realismo teatral, poética de los cotidiano, vanguardia, experimentación, investigación teatral, renovación, modernidad, tradición, son conceptos que desde hace unos años se están manejando en nuestro medio. Conceptos que quizás ha llegado el momento de comenzar a precisar²⁵.

El impacto de los trabajos de este colectivo fue impresionante, y fue conocida como origen del “teatro alternativo” y como “sala off-off”, que hacía alusión al reducido número de espectadores que accedía, de veinte a treinta, y a la ausencia de la cuarta pared. Este proyecto subversivo y novedoso, “Cuarta Pared”, pronto caló en el público madrileño, en la crítica y en la profesión teatral; demostrando que, con poco dinero y con motivación, era posible ver un teatro diferente, “otro”, y que con trabajo, tenacidad y humildad era posible crear productos teatrales en formato para poco público, que tuvieran la suficiente calidad y que apuntaran hacia una nueva estética basada en el realismo poético. Sus productos poseían la novedad de realizarse en un entorno de intimidad con el espectador y fundamentado en el trabajo actoral.

Uno de los montajes de mayor importancia dentro y fuera de España, fue Chejoviana 87 dirigido por A. Ruggiero, que, como en todos los de “Cuarta Pared” se buscaba la

²⁵ Ruggiero, Ángel. “Acerca del presente”. No publicado, 1986.

coparticipación como camino válido para una creación conjunta de un “aquí y ahora”. Se estimula la convergencia del público a partir de acentuar la ambigüedad textual de la obra y de romper la división tradicional entre espacio escénico y espacio del espectador, En este sentido tendría un formato postdramático. El trabajo posibilitaba que se creara con libertad, sin la presión del éxito inmediato, y se podía experimentar con una nueva poética y con la relación entre el actor y el espectador.

El éxito en España fue avalado por el refrendo internacional de *Chejoviana 87* en el Festival Internacional de Caracas, constituyéndose en la sorpresa del mismo, con una propuesta escénica compleja, donde el espectador participaba sin intervenir directamente. La crítica del momento llegó a decir de este montaje que sorprendía la capacidad de los actores, aun siendo tan jóvenes, de mantener la concentración por tan largo tiempo.

Fernando del Toro, semiólogo y profesor de la Universidad canadiense de Manitoba, autor de estudios sobre el arte teatral, análisis, teorías y reflexiones acerca del arte contemporáneo nos ofrece en el artículo *El espacio escénico y la integración del espectador como observador participante*, la siguiente reflexión sobre *Chejoviana 87*:

Chejoviana se enmarca en lo que hoy se podría llamar teatro “postmodernista”, en cuanto hay un claro rechazo a toda mimesis, a toda representación. A su vez se basa en las técnicas del *collage* y del montaje que caracterizan cierto tipo de postmodernismo, en cuanto el montaje no reproduce lo real, sino que construye un objeto o monta un *proceso* con el propósito de intervenir en cierta realidad: se trata de alterar y no reproducir, y en esto el *collage* es central, que es la transferencia de materiales (en este caso diversos textos de Chejov y de otros textos no explícitos) desde un contexto a un *nuevo* contexto donde son diseminados por la operación del montaje. ¿Qué se narra en “Chejoviana”? Absolutamente nada. Sin embargo, lo que sí logra, con una perfección incomparable, es escenificar, poner en signo, un clima y una visión del mundo. El texto espectacular no reproduce un texto dramático, sino que articula diversos fragmentos de un clima, que se inscribe en una percepción de las relaciones humanas chejovianas, las cuales semiotiza sin poner en escena un texto de Chejov sino el sustrato de aquellos. La sorpresa de este espectáculo, que es un descubrimiento para aquellos que intentaron captar la propuesta, es que se representa a Chejov sin representarlo. (De Toro, 82)

En este montaje de un teatro “otro” el público ocupaba un lugar nada convencional, se constituía en testigo de un momento de investigación que requería su participación activa como sujeto que construye y completa el relato teatral. Parecía que con trabajo, tenacidad y humildad era posible crear **productos** teatrales en formato para poco

público, que tuvieran la suficiente calidad y que apuntaran hacia *una nueva estética* basada en *el realismo poético* fundamentado en el trabajo actoral.

También en el ámbito teatral español los trabajos de investigación este colectivo, suscitaron un gran interés. Mencionamos como ejemplo la referida por el crítico Enrique Centeno²⁶:

.. asistir a una de las representaciones de la Cuarta Pared constituye una experiencia verdaderamente insólita...se la califica como sala off-off, ...no existe en Madrid ninguna sala que merezca ser denominada como off excepto esta. La afirmación del colectivo de actores y directores, afirma..."cuando la ambición personal se transforma en único objetivo, cuando el teatro es una excusa llamada profesión para satisfacer mezquindades, cuando se pierde de vista la función social del mismo y su capacidad como herramienta de conocimiento de la especie humana, nos encontramos con un producto donde predomina el puro efectismo."...montajes de un rigor nada común, con un trabajo actoral excepcional basado en la escuela de Stanislavsky. La platea se sustituye por unas cuantas sillas, doce o trece espectadores que previamente han confirmado su asistencia, y el escenario lo constituyen las propias paredes de la habitación.es esta proximidad así como la rara perfección naturalista de los trabajos, lo que hace que el espectador llegue a sentirse como un "voyeur" entrometido en una casa ajena o cotilleando los conflictos del vecino. Incluso a conmoverse como testigo del drama de la habitación oscura de T.Williams...Lo que están sacando adelante es algo sin precedentes en la vida teatral de esta ciudad. (Centeno, 1987)

El final: 1989

Se produjo la ruptura del proyecto de una forma extremadamente brusca, no prevista aunque a posteriori se puedan atisbar algunos factores desencadenantes, como la creciente crítica del propio Á. Ruggiero a las instituciones y a las personas del ámbito político-teatral ante su falta de interés por el proyecto a pesar del éxito manifiesto, y los conatos de personalismos dentro del propio colectivo contrarios a la ética esencial del proyecto, así como el interés de la instituciones culturales por quedarse con el envoltorio del proyecto, las formas, lo disposicional, para multiplicarlo y mercantilizarlo. El proyecto "Cuarta Pared" tuvo un sentido subversivo y novedoso, que pronto caló en el público madrileño, en la crítica y en la profesión teatral; demostrando que, con poco dinero y con motivación, era posible ver un teatro diferente, "otro". La experiencia confirmó que con trabajo, tenacidad y humildad era posible crear productos teatrales en formato para poco público, que tuvieran la suficiente calidad y que

²⁶ Centeno, Enrique. La Cuarta Pared off en Madrid. *CINCO DÍAS*, julio 1987.

apuntaran hacia una nueva estética basada en el realismo poético. Dichos productos poseían la novedad de realizarse en un entorno de intimidad con el espectador y fundamentado en el trabajo actoral.

S. Delgado, quien también sufrió esta pérdida, cuenta en su trabajo:

“Este proyecto también despertó recelos en parte de la profesión teatral y hubo no pocos intentos de los representantes de la política cultural del momento para controlarlo y dirigirlo. Las consecuencias, precisamente, de esas injerencias políticas tendentes a apropiárselo, estuvieron en el origen de la disolución de la “Cuarta Pared” el año 1989. Sí bien es cierto que luego se mantuvo como sala “off”, ya había perdido todo el planteamiento de investigación, que le caracterizó, al quedar excluido, por la fuerza, la persona que la proyectó y dirigió”. (Delgado, 32)

El fin del proyecto fue traumático, tras la expulsión de la Cuarta Pared de Á. Ruggiero a la calle, junto con Simón Delgado, Francisco Espada, Teresa Cardel, Fernando Cano, Teresa Gómez y Luis Santos, personas que, de alguna forma, vieron injustamente truncada su formación teatral y su trabajo de artistas en el teatro madrileño, de una forma extremadamente cruel.

Los hechos concretos se resumen en que un grupo de los integrantes de la Cuarta Pared, con Javier García Yagüe a la cabeza, decidió echar a Ángel Ruggiero físicamente del local cambiando la cerradura de la puerta de la sala, de un día para otro. Claramente se ve que el objetivo fue quedarse con la propuesta en el punto de expansión en el que estaba, pues con el éxito que había alcanzado ya era productiva. Por supuesto tuvieron el apoyo de las instancias político-culturales en ese momento detentadas por el gobierno del PSOE, con cuyo Secretario Federal de Cultura, Salvador Clotas, se había reunido Á. Ruggiero para que éste le mostrara su proyecto de investigación que incluía la creación de talleres/salas que deberían llegar a ser autónomas para crear en libertad. Con la expulsión de Ruggiero, murió este proyecto.

Pero, paradójicamente, se produjo la multiplicación de las llamadas “salas alternativas” que reproducían las formas y el lenguaje formal disposicional de la propuesta hasta en teatros institucionales, y el denominado “movimiento alternativo” se puso de moda, pero ya vacío de contenido. El interés político y económico había triunfado, y la cuarta pared ha sido, durante los siguientes veintitantos años, y sigue siendo la sala que más subvenciones ha recibido, con la consecuente mejora económica del que se erigió como su director, Javier García Yagüe, individuo que se ha aprovechado del prestigio que

suponía y supone, el haber sido alumno de los talleres y del proyecto inicial de A. Ruggiero, y que ha intentado hacerse el heredero y fundador de esta sala y convertirse en la cabeza de un movimiento vivo que dejó de estarlo el mismo día de la expulsión.

Sin embargo, todos estos años ha circulado una versión mezquinamente falsa de lo ocurrido. No sólo este grupo se apoderó, en el momento de más éxito, del resultado de la propuesta originariamente creada por Á. Ruggiero y que algunos consideraban como la aportación más importante a la escena teatral con proyección de futuro, sino que además sepultó esta posibilidad para el teatro español, hasta nuestros días, por lo que la responsabilidad de estas personas es también ante la actual estética y ética teatral española contemporánea.

Posteriormente, Á. Ruggiero siguió investigando en esta propuesta estética en el montaje *Ello dispara* con los alumnos expulsados junto a él y el dramaturgo, colaborador y amigo Fermín Cabal. También fundó el Centro Internacional de Investigación Teatral, donde se proponía seguir sus investigaciones sobre el proceso creativo en el arte escénico. Falleció en 1992.

3. CONCLUSIONES

Para evitar una extensión exagerada de este Trabajo Fin de Máster, solo apuntaré algunas conclusiones que considero más importantes:

- Resaltar que el espíritu del proyecto de estética teatral de Á. Ruggiero estaba constituido por la propuesta poética basada en un método naturalista dirigido a copiar la vida misma, la vida cotidiana,. El objetivo esencial era dar un paso adelante en la expresión artística para superar los esquematismos políticos o modernos del arte y hacia búsquedas formales, repertoriales, desde la mirada al hombre y su cotidianidad, que abarcara desde sus metas mayores a sus pequeños problemas cotidianos.
- Como hemos podido ir viendo e a través del recorrido de este trabajo, la estética y ética teatral de Ángel Ruggiero, está conexas en valores, repertorial y disposicionalmente con el cuerpo de la poética teatral contemporánea con distintas intensidades en sus elementos. Podemos ver que algunas conexiones con las que lo ético

y estético trabajan sobre la creación y estructuración de valores, y estas conexiones son estancas sino dinámicas, pues que las orientaciones repertoriales de Brecht, Artaud, Stanislavski, Aristóteles y Ruggiero sean distintas no significa que los valores estéticos y estéticos estén limitados y acotados, porque estos valores en estas disciplinas responden a la percepción de la realidad y por lo tanto a las categorías cognitivas vigentes en cada momento, pero pueden conectar en el cuerpo de la poética teatral.

- En relación con el marco en donde se desarrolla la propuesta de Á. Ruggiero, esta puede parecer que su poética tuviera algunos aspectos conectados con el teatro posdramático tal y como lo define Lehmann, pero con una serie de matices.

Por una parte, con respecto al elemento de inmediatez de la experiencia conjunta entre público y artistas, hemos visto que en Ruggiero esta sirve para que ambos realicen un proceso de creación que es el hecho teatral, con contenido emocional, pues considera que toda la parafernalia disposicional solo sirve como instrumento del actor para comunicarse con el público, sin ser fin en sí misma. En segundo lugar, en cuanto al menor protagonismo del texto en el teatro posdramático que en el teatro clásico de fábula, también Ruggiero considera en que el texto, como tal, carece de valor pues las palabras solo cobran significado mediante el subtexto de la dramaturgia y los papeles. El matiz avanzado que aporta Ruggiero es que, lejos de destruir el texto o de obviarlo, apuesta por su investigación, por investigar también en el texto su potencial creativo del hecho teatral. Así, el texto, como en *Ello dispara* era un elemento que se iba construyendo armónicamente.

Lejos del protagonismo protagonismo del director en el teatro posdramático, como hemos apuntado en este trabajo, Ruggiero plantea, por el contrario, un sitio nuevo del director, un paso más adelante, hacia su desaparición.

- En cuanto al análisis que realiza Rancière sobre el espectador emancipado y la necesidad de una nueva manera de mirar que plantee, en igualdad, un nuevo sitio desde donde hacerlo, creo que la poética de Ruggiero también defiende el aspecto del *maestro ignorante* y de la “lógica de la emancipación”. De hecho, en su actividad de pedagogo, muy similar es el concepto ruggieriano del *director inexistente* o coordinador. Tanto el maestro ignorante como el director inexistente han abdicado del saber de la ignorancia y han disociado de este modo su maestría para ayudar a recorrer el camino del alumno,

o del actor y del espectador, hacia saber, y ambos están en el corazón de la práctica emancipadora.

- Con respecto a la hipótesis inicial de este trabajo, y desde el análisis de los modos de relación modales como el resultado de los acoplamientos del nivel repertorial con el disposicional situados en un paisaje concreto, considero que la propuesta artística que Á. Ruggiero desarrolló propuso fue necesaria, posible y efectiva. Necesaria pues respondió a la voluntad de su impulsor, Ruggiero, de buscar y encontrar respuestas a los interrogantes teatrales para salir del estado de repetición y de desintegración del teatro, al que consideraba moribundo y colapsado por los intereses, la monotonía, el afán de poder y la mediocridad. Además, su desarrollo integró a otras personas que con entusiasmo, trabajo y convicción también realizaban su propio desarrollo artístico en este proyecto.

En cuanto a su efectividad, distinguimos dos dimensiones: la primera referida a la totalidad de su propuesta poética, que consideramos efectiva y mantenida por el artista a través de su coherencia estética y ética de su actividad profesional como pedagogo, e investigador de teatral, así como director, tanto en sus creaciones en el teatro comercial como en sus apuestas más arriesgadas. Su apuesta de pasar de un ser *un hombre entero* a un *hombre enteramente*.

La segunda, referida al despliegue en la Cuarta Pared, que desarrolló un modo de relación efectivo durante un tiempo, pues se combinaron de una forma relativamente estable los avances en la investigación de los elementos repertoriales del teatro y al mismo tiempo su desarrollo, eso sí con dificultades, a través de una forma de producción autónoma de dicha Asociación y sala, imbricado en el paisaje concreto de los años 1985-1989. Sin embargo, entendemos que el complejo equilibrio dinámico que mantenía esta efectividad se rompió en su conexión política, produciéndose el viraje al negativo “modo de lo inefectivo o impotencia en el paisaje” Fue una propuesta artística y cultural, bajo el modo de lo efectivo. Su paso al estado de no efectivo se podría explicar por la ruptura del equilibrio provocada por la constante trama de cambios dentro y fuera de su autonomía.

Con este trabajo he intentado realizar una pequeña aportación al conocimiento de la figura y la obra de Ángel Ruggiero, como uno de los protagonistas del teatro español contemporáneo más importantes de los últimos cuarenta años, y también recuperar la obra de este artista, investigador y pedagogo teatral notable, cuyo trabajo creo que en nuestro país no ha sido lo suficientemente valorado y reconocido, quizás en cierta medida, por su condición de extranjero, a pesar de que se sentía más español que argentino y de que creó una familia española. Su legado se puede recuperar en las obras publicadas y en las que en un futuro se publiquen.

Como reflexión, quiero agradecer profundamente al director de este Trabajo Fin de Máster, Jordi Claramonte, por sus indicaciones siempre sabias e inteligentes, además de por su Estética Modal, sin la cual jamás podría haber realizado este estudio, que siempre quise hacer.

Para finalizar con las propias palabras que Ángel Ruggiero escribió en el programa de mano del estreno de *Arena que la vida se llevó* (Adellach, 1976) y que nos llevan a su propuesta artística y “poética de lo cotidiano”:

Había que extraer un poema de nuestra inmediatez. Pintar sucesos conocidos sin ser costumbristas. Aferrarse a la realidad sin ser realistas. Decidirse a ser corrosivos sin ser crueles. Volver a la ternura sin ser simples. Gustar de lo nuestro sin ser tolerantes. Trabajar con el sentimiento sin caer en complacencias de bajo cuño.

Nieves García Molina

Máster de Filosofía Teórica y Práctica

Trabajo Fin de Máster, Septiembre 2018

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2008.
- Álvarez, J.J. “Ética, estética y autonomía”. Repositorio UNED, 2014.
- Aristóteles. *Poética*. Madrid: Gredos, 1974.
- Armiño. M. “Ángel Ruggiero y la Cuarta Pared. Espacios Alternativos I”. *Revista Primer Acto*, 1989, pp.74-79.
- Artaud, A. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1978.
- Brecht, B. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Provenza, 1982.
- Castoriadis, Cornelious. *La institución imaginaria de la sociedad*. Ediciones de Seuil: París, 1975.
- Centeno, Enrique. “La Cuarta Pared off en Madrid”. *Diario Cinco Días*. 17 Julio 1987.
- Checa, L. “El grupo como espacio privilegiado de pensamiento”. *Revista Área tres: Cuadernos de temas grupales e institucionales*. Nº 2, 1995.
- Claramonte, J. *Estética modal*. Madrid: Tecnos, 2016.
- *La república de los fines*. CENDEAC, 2011.
- “Ningún hombre es una isla”. *Escritos inéditos*. <http://jordiclaramonte.blogspot.com/2016/11/17>.
- *Arte de contexto*, J. San Sebastián: Nerea, 2010.
- *Categorías y estratos*. INTECA, 2018. <https://www.intecca.uned.es>
- *Ética, estética y ciencia*. INTECA, 2017. <https://www.intecca.uned.es>
- “Estudios de pensamiento modal aplicado a la estética”. *Open edition*, <https://www.openedition.org/112472012>
- Cuní, E. “Modos para la creación teatral.” XVII Festival de Teatro de La Habana. *Ministerio de Cultura*, 2017. <http://www.uneac.org.cu/noticias/obra?p.79>.
- Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pretextos, 2009.
- Delgado, S. “Hacia la autonomía del actor”. UNED, 2017.
- Dewey, J. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós, 2007.

De Toro, Fernando. “El espacio escénico y la integración del espectador como observador participante”. *Revista Teatral Primer Acto*, 1989, pp. 80-84.

Hartmann, N. *Estética*. México: Universidad Autónoma de Méjico, 1977.

Lehmann, H. *El teatro posdramático*. Murcia: Centro de Documentación de Estudios Avanzados, 2013.

--- “Hans-Thies Lehmann: Entrevista”. Entr. Ivanna Soto. *Clarín*, www.clarin.com/teatro/hans-thies-lehmann-teatro-posdramatico-politico, 2012.

Lukács, G.: *Estética*. Vol. II, Barcelona: Grijalbo, 1966.

Marcuse, H. *Contrarrevolución y Revuelta*. México, 1986.

Mukarovsky, J. *Escritos de estética y semántica del arte*. Barcelona: Gustavo Gil, 1977.

Pareyson, L. *Conversaciones de estética*. Madrid: Visor, 1988.

Rancière, J. *El espectador emancipado*. Pontevedra: Eliago Ediciones, 2010.

Ruggiero, A. *La representación*. Madrid: Mandala Ediciones, 2004.

--- *El legado de Ángel Ruggiero. El teatro: un espejo*. Madrid: Editorial El Ángel, 2017. www.elangel.es. Impreso.

--- “Acerca del sistema de Stanislavski y ciertas confusiones”. *Primer Acto* 188, 1981, pp.13-19.

--- “Acerca del análisis del texto dramático”. Texto no publicado.

--- “El teatro, una metáfora de una metáfora”. Texto no publicado

--- “Acerca del presente”. Texto no publicado.

--- “La Modernidad”. Texto no publicado.

--- “Charla de Á. Ruggiero: acerca de Stanilavski”. Schaster, I. Treinta preguntas, 1984. No publicado.

--- “El subconsciente y la actitud del actor en la escena”. 1984. Texto no publicado.

Shklovski, V. *El arte como procedimiento*. Madrid: Comunicación Serie B, 1973.

Stanislavski, C. Trabajos teatrales. Correspondencia. *Obras completas*. Buenos Aires: Quetzal, 1986.

--- *El arte escénico*. Madrid: Siglo XXI, 1999.