

# De la experiencia actoral al pensamiento teatral

CÁCERES, Luis / Universidad Central del Ecuador- lacaceres@uce.edu.ec

---

Eje: Área de Mimo - Tipo de trabajo: ponencia

---

» *Palabras claves: teatro, praxis, interpretación, actuación, lenguajes, corporal.*

## > **Resumen**

*Entre realidades, diálogos, ficciones. De la experiencia actoral al pensamiento teatral* es el título del libro publicado en diciembre de 2020 y consiste en una compilación de cuatro artículos inéditos escritos por Petronio Cáceres, artista-investigador ecuatoriano, que son evidencia de una producción de conocimiento específico para el teatro, una Filosofía de la Praxis. Esta selección refleja formas de ordenar el pensamiento desde tres roles de su trayectoria: actor, docente y director. En el primer ensayo reconoce que el mundo sensible es parte del descubrimiento y que, contrario a otros supuestos, la creatividad se manifiesta en el artista y en el científico. El segundo ensayo sustenta la importancia del traje como un elemento de construcción de sentido y de percepción sobre uno mismo. El tercer ensayo recorre la experiencia de la desnudez del ser como un proceso de autoobservación, de descubrimiento y aceptación, más allá de lo físico. En el último ensayo hace una reconstrucción de tres procesos de puesta en escena, cada uno desde un canal no verbal: el espacial, el objetual y el corporal.

## > **Introducción**

Petronio Cáceres (1948), ecuatoriano, inicia su actividad teatral en 1968 y por más de cincuenta años ha reflexionado sobre su trabajo como actor, director, dramaturgo, titiritero y docente universitario; pero adicionalmente, ha generado un corpus teórico que es el resultado de la sistematización de su práctica artística y de sus investigaciones sobre expresión corporal y lenguajes no verbales. Casi toda la documentación se encuentra en su archivo personal, en manuscritos y archivos digitales sin clasificar que corresponden a diferentes épocas de su trayectoria. Rescatar, ordenar, analizar y relacionar la producción teórica a partir de la práctica creativa escénica del artista-investigador<sup>1</sup> abre varios temas de discusión, sensibles para el movimiento teatral ecuatoriano, que remueven conflictos, rupturas y acuerdos en torno a ideologías y prácticas escénicas en la ciudad de Quito.

---

<sup>1</sup> Llamamos artista-investigador "... al artista (incluido el técnico-artista) que produce pensamiento a partir de su praxis creadora, de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general, de la docencia" (Dubatti, 2017, p.33).

Ecuador no se ha caracterizado por mantener una producción teórica constante. Son varias las causas que han dificultado sostener procesos de investigación y teorización sobre el teatro, una de ellas, que no es exclusiva de esta territorialidad, se relaciona con la concepción de que entre arte y ciencia existe un divorcio; idea que, ventajosamente, ha entrado en discusión. Para Santiago Trancón este cambio de paradigma es posible gracias a que se han cambiado las bases epistemológicas de la propia ciencia:

La ciencia ha renunciado a un concepto de verdad como objetividad absoluta, al monismo y al positivismo como garantías epistemológicas, para abrirse a concepciones más cercanas a las que el arte defiende desde la experiencia de la subjetividad y el pluralismo interpretativo. (2006, p. 38)

Sin embargo, en círculos académicos y artísticos de Quito, persiste la idea de sostener el racionalismo como pilar para la formulación de conocimiento. Esto ha provocado que entre el arte y la ciencia no se encuentren mecanismos para “hacer productiva su interacción y confrontación” (p. 40) y, mientras los artistas sigamos mirando con desconfianza la aplicación de métodos científicos en el arte, más lejos estaremos de reencontrarnos con teorías propias, que aporten a las ciencias del arte y que se integren en una cartografía del pensamiento latinoamericano.

Esto no significa que en Ecuador no exista pensamiento teatral, ya que asumimos la existencia de una razón de la praxis; únicamente pone en evidencia la gran cantidad de investigaciones que debemos asumir sobre nuestros procesos, analizar y difundir esos conocimientos, realizar esfuerzos por rescatar y vincular estos saberes con otras territorialidades, contribuir en perfilar las bases de una teatrología ecuatoriana poco atendida y consolidar una historia del teatro que se construyó desde la coyuntura ideológica —sobre la producción escénica de agrupaciones que alinearon sus propuestas de montaje al discurso político que los intelectuales imponían— y con “(...) escasa investigación documental, archivística y de campo: de orientación especulativa sin una base empírica seria” (Polo, 2012, p. 119).

## › **Experiencia y pensamiento**

En una de las primeras obras de títeres que montó Petronio Cáceres —*Don Pompón y Pompilluelo*— necesitó representar el mar y se le ocurrió hacerlo con dos varas de madera cruzadas como tijera y en cada una sujetar los extremos de un rollo de papel crepé con una torsión. Este sencillo artilugio se veía muy bien, ocupaba todo el teatrino sin dificultar la movilidad de los titiriteros. Mientras elaboraba el mecanismo le llegó a su memoria una sensación en forma de recuerdo: era una vivencia que tenía relación a un momento de curiosidad de cuando era niño, unos cuatro años, junto a su madre en la sala del Teatro Sucre, en Quito. Le llamó la atención, y es lo único que recuerda de esa obra, la representación del mar con una tela inmensa, extendida a todo el ancho del escenario y con una torsión; en ese momento quería saber cómo movían esa tela para darle la sensación de mar, un mar que no había visto nunca pero

identificó inmediatamente. Explica que el recuerdo de esa experiencia mágica le vino en forma de sensación cuando construyó el mar para la obra de títeres y que no se había dado cuenta, hasta ese momento, el impacto que esa vivencia le había generado. Revivió sensorialmente el olor del teatro, la penumbra en la que se encontraba el público, su actitud de molestia por encontrarse aburrido, los sonidos. Resolvió el enigma al comprender, veinte años después, que dos servidores de escena movían la tela desde las patas del teatro, y adicionalmente implementó un mecanismo con dos palos para que un solo individuo realice el efecto desde un teatrino; es decir que innovó. Cáceres concluyó que para el artista, el proceso creativo no se vincula únicamente a una razón lógica, a una mente discursiva que planifica, sino a la capacidad de asociar experiencias, sensaciones, emociones, subjetividades. Esta consideración es el punto de partida para hablar del libro *Entre realidades, diálogos, ficciones. De la experiencia actoral al pensamiento teatral*.

Cada uno de los cuatro ensayos dejan en evidencia cómo el artista-investigador proyecta una Filosofía de la Praxis. Sus bases para la exploración son: la observación participante “que sumerge vivencialmente al sujeto” (Cáceres, s/f, p. 16); y, el método de la improvisación “que permite poner al sujeto ante situaciones de exteriorización de sus impulsos en busca de respuestas, en búsqueda de la aprehensión intuitiva” (Ibíd. p.16). En la primera asume que el principal objeto de estudio es el *yo* en relación con uno mismo, con su mundo interior; en la segunda es ese mismo *yo* pero en el contexto del acontecimiento: su cuerpo, el otro (otros, incluido el público), el espacio-tiempo, la construcción poética.

### *El divorcio entre arte y la ciencia-tecnología*

En el primer escrito, que consta como Prólogo del libro, resalta que el artista como el científico comparten un aspecto común: la creatividad como un proceso integral. El autor hace énfasis que el crear es una condición del ser humano y que es un proceso que involucra la subjetividad en el plano psicológico, emocional, afectivo, relacional con el entorno, expresivo e imaginario.

Fundamenta el proceso creativo desde los postulados de Graham Wallas (1926) que plantea cuatro fases: la preparación, la incubación, la visión o iluminación y la verificación. Desde su praxis, la tercera fase — la visión— ocurre a partir de una vivencia que despierta la comprensión, opera en él sin un orden cronológico, las ideas surgen de forma desordenada, a veces transcurren muchos años —como explicamos en la experiencia del mar—, para luego asociar las experiencias pasadas —otros saberes adquiridos— con las presentes. Este momento no puede ocurrir sin la vivencia, sin una memoria corporal de lo que le afectó internamente en el plano de la subjetividad. No es medible, no es cuantificable, solamente es parte del *yo*.

Lo que resulta de la visión da paso a una nueva fase: la validación y la asume como un nuevo ejercicio de creación, donde los conceptos se concretan y así intenta responder a cuestionamientos pedagógicos,

metodológicos, técnicos del arte. Como parte de este nuevo proceso creativo implementa su propio metalenguaje, pone nombre a las experiencias para dialogar sobre una gran cantidad de categorías (formas, estructuras, acciones, etc.). Precisar definiciones, o trasladar nombres de otras ciencias al teatro, sirven para identificar, de manera clara, particularidades del acontecimiento teatral o del proceso pedagógico, por eso, por ejemplo, vemos cómo hace distinciones entre verbos de intención y verbos de relación; diferencia entre un ademán, un gesto y un movimiento; entre signos expresivos y signos convencionales. Construye un metalenguaje con el que puede entender y hacerse entender; en los siguientes ensayos se encontrarán con estas categorías y conceptos.

### *La armadura del cuerpo. Funciones del traje*

En este ensayo reflexiona sobre la experiencia de un estudiante cuando realizó un ejercicio que consiste en cambiar de vestimenta por varios días, sin informar a nadie que es una exploración. Sin embargo, lo que no se menciona es que Petronio también había realizado el ejercicio en varios momentos de su formación y que el impacto de su vivencia al experimentarlo le permitió corroborar sus percepciones al ser docente. El primer momento ocurrió cuando, influenciado por la práctica grotowskiana a inicios de la década de los setenta, se vistió de cura durante cuatro días como una exploración necesaria en su trabajo de actor; experimentó el cambio de comportamiento que el traje provocó en las personas: le cedían el puesto en el bus, en la fila del banco; recibió muestras de respeto y él mismo sintió cómo su cuerpo se adaptaba a nuevas formas gestuales, desde los pies hasta la mirada.

Otro momento ocurrió cuando cursó la Escuela de mimo y pantomima de José Vacas, donde usó un traje deportivo que, según sus propias palabras, “detestaba” y también provocó cambios en su comportamiento desde el nuevo rol que el traje le imponía. Estos encuentros con el ejercicio le permitieron comprender los cambios de la gestualidad a partir del traje, reconocer el comportamiento social según cómo uno se muestra en el mundo, confrontar las inseguridades propias del ser y cómo al ocultar la desnudez del cuerpo también se oculta la desnudez de la psique. Con esta experiencia, al momento de ser acompañante en el proceso pedagógico, logra confirmar, evaluar y precisar la función del traje y la necesidad de abordarlo como un elemento sustancial para el artista escénico.

Antonio Gramsci en *Introducción a la filosofía de la praxis* (1970) expone que: la praxis (del ser en acción) permite al sujeto sentir mientras hace, y esto lleva a la comprensión de las cosas que, posteriormente, nos acerca a un saber específico de ese hacer (p. 78). Cáceres señala estas fases como extrañeza, medio y fin, y evidencia cómo el sujeto, en su rol de observador participante, genera pensamiento a partir de la experiencia, “a que el actor se plantee preguntas sobre sí mismo que deben ser respondidas, de acuerdo a las experiencias vividas” (Cáceres, 2020, p. 48).

Los testimonios sobre el ejercicio son diversos, pero en concreto, todos arriban a reconocer en el traje, como en el cuerpo, la necesidad de ocultar o mostrar algo, y al identificarlo permite una mayor conciencia de uno mismo y de la imagen que queremos proyectar frente a las diversas esferas de interacción: íntima, familiar, social y pública (Hall, 1999, p. 140). Desde esta comprensión, el traje en el teatro es más que un aditamento, es un signo, un canal para la construcción de lenguaje, una “marcación del gesto social” (Cáceres, 2020, p. 47) que permite introducirnos en el personaje.

### *Detrás de las máscaras. Diarios no verbales*

En este escrito parte de la interpretación de un relato de un ser: Pedro, que camina por un sendero de descubrimientos y lo expone como una travesía llena de metáforas. Transita por cinco puertas, cada una es un nivel de conciencia del yo. A través de este relato, que podemos percibirlo como imaginario, devela momentos vividos, a veces percibidos en sus sueños, en diferentes etapas de su trayectoria y que, con el pasar del tiempo, los ha estructurado. Aborda el desnudo, entendido como la posibilidad de ver más allá del cuerpo físico y la capacidad de reconocernos en otros niveles de desnudez (mental y afectivo). Desde su juventud la curiosidad por la trascendencia del ser lo acercó a estudiar filosofía, ritualidades místicas, liturgias, y las diferentes mitologías y prácticas ancestrales donde encontró un sustento de su búsqueda que lo inquieta hasta la actualidad. También advierte que las diferentes corrientes y escuelas psicológicas —la Gestalt, la transpersonal, el psicoanálisis, la humanista—, que en muchos casos utilizan como mecanismos terapéuticos ejercicios del teatro, podían devolverle herramientas sobre la conciencia del individuo y que aportan al trabajo del intérprete escénico, sin tener la intención de convertirlo en terapia.

Para Petronio Cáceres la actuación es un proceso sensible de conciencia no solo corporal, es un reconocimiento del mundo interior, de desbloques emocionales y de reformulaciones de los sistemas de creencias adquiridas en la vida y que ejerce influencia sobre las percepciones y comportamientos del individuo. El desnudo es una confrontación con los mecanismos de defensa que repercuten en el trabajo interpretativo; no está únicamente en desinhibirse de prejuicios respecto al cuerpo, es encontrar en la psique el miedo, el temor, la vergüenza, los prejuicios y conocerlos, entenderlos, dialogar con ellos para llegar a una relación ‘amistosa’ con uno mismo. La desnudez permite evidenciar las máscaras o corazas que todo individuo asume en el trayecto de sus experiencias. Cubrirse el cuerpo es un medio de protección y a la vez determina un estatus frente a otros y nos identifica con un grupo; el desnudarse nivela las relaciones, regresamos a nuestro origen, desenmascara corporalidades adquiridas y, sobre todo, rompe prejuicios que la razón lógica ha justificado por años.

Inicia y termina el relato con la misma pregunta: ¿quién soy? En la búsqueda de una conciencia del actor, cuestionamiento que permanece siempre en sus prácticas docentes. Hay una necesidad de encontrarse con

uno mismo, mirándose en un espejo o reconociéndose en la presencia de la otredad. Es una forma diferente de plantear el pensamiento producido por el artista-investigador.

### *Del lenguaje verbal a los lenguajes no verbales en el teatro*

En el último ensayo sistematiza su experiencia en la dirección de tres obras cortas, cada una abordada desde distintos canales expresivos: el espacial, el objetual y el corporal. En este texto se puede interpretar el proceso creativo en su accionar como director donde adapta la dramaturgia con diálogos a dramaturgias no verbales.

En una entrevista, Petronio Cáceres explica que su proceso creativo inicia al realizar, en solitario, una primera lectura de una obra de teatro “con el corazón”; es una lectura actuada donde entra en el juego dramático a partir de percibir las situaciones, los monólogos internos, las exclamaciones, el sí mágico de cada personaje; abre los sentidos sobre lo que lee; en las lecturas posteriores afina esa percepción para vivenciar internamente el contexto. Estas lecturas actuadas le permiten accionar internamente: evadir, huir, increpar, someter, seducir, por ejemplo; son verbos de acción interna que surgen y evocan sentimientos que posteriormente convierte en sustantivos, ideas, conceptos que pertenecen a un sistema de creencias, a una cosmovisión, a la connotación, más allá de la fábula de la obra.

Como mencionamos anteriormente, Petronio parte de lo que percibe, identifica lo que siente y luego pone nombre a ese sentir. Es decir que la experiencia vivencial que tiene al realizar las lecturas le deja un saber específico y esto le facilita la comprensión de la obra desde su mirada como director. Este saber es su forma de conocer y durante el ensayo lo pone en duda, lo contrasta con los saberes de cada intérprete adquiridos en su propia praxis. Deja que las ideas del grupo se alimenten, se replanteen o se modifiquen, dependiendo de las percepciones que surgen en los ensayos. Busca que cada intérprete sienta, tenga la vivencia, experimente en la praxis para que se produzca en cada uno un proceso similar al que él vivió en las lecturas, obtener varias comprensiones de la obra y llegar a una poética de la escena. Este ensayo, además, deja ver categorías específicas de su forma de analizar el texto dramático y proponer conceptos hacia una poética no verbal.

Petronio Cáceres, en el proceso creativo como director, se interesa mucho de la imagen, una imagen dinámica, en movimiento constante, que cambia de significado permanentemente. Cada canal expresivo es potencialmente generador de poesía. Lo que procura de los intérpretes es que lleguen a connotar a través de esas imágenes creadas en las improvisaciones. Son signos, metalenguajes que en la obra se proponen para la lectura del público. Puede considerarse la propuesta muy mental y que tiene solamente un objetivo comunicacional como cualquier lenguaje, sin embargo, la finalidad es la vivencia de la experiencia para el espectador como para el intérprete. El *yo* aporta a la obra desde una gestualidad propia, sentida, reconfigurada para la escena, un gesto que se manifiesta dentro del acontecimiento

poiético. El público percibe el gesto en ese contexto y lo vive, le afecta, lo siente y posiblemente, en algún momento, fuera o dentro del acontecimiento teatral, lo comprende, transmuta a gesto social.

## › **Conclusiones**

La conciencia del *yo* es un tema permanente en las reflexiones de Petronio Cáceres. Sus esfuerzos como artista y docente parecen encaminarse a un profundo estudio del ser que reconoce sus máscaras, sus prejuicios, sus miedos, sus conflictos internos. No es una propuesta para anular o vencer los miedos, es más complejo ya que se refiere a un reconocimiento para perdonarse, aceptarse, y así, aceptar al *otro*.

El *otro* también es un tema recurrente en sus escritos. El *otro* entendido como ese mundo exterior que el *yo* acepta o rechaza. Como cuerpo, el *otro* es otro cuerpo, pero también es el gesto del otro, el movimiento del otro, el ademán del otro, o el código desde cualquier canal expresivo —canal espacial, objetal, sonoro, etcétera—. La otredad es una forma de reconocimiento y de conciencia, me encuentro en el *otro* y me comporto en relación con el *otro*, pero al conocerme gracias al *otro* mi *yo* se alimenta y crece, madura, se afirma.

Para Petronio, la vivencia es un proceso complejo que no se limita únicamente a la praxis teatral, se extiende a las experiencias de vida. Desde su postura filosófica, la praxis nos permite percibir, para luego comprender esas percepciones y vivenciar sensaciones de lo percibido que, finalmente, abre las puertas del conocimiento, del saber desde la experiencia. Esta idea se puede comparar con el criterio de Jorge Dubatti sobre el trabajo del artista que “posee múltiples saberes sobre ese trabajo: saber-hacer, saber-ser y saber abstracto (2019, p. 150), y además, con la consideración de que estos saberes no vienen solo del trabajo teatral: “esos saberes constituyen una cosmovisión a la que definimos como ‘concepción’, que implica tanto la idea de teatro como la de mundo y la de las relaciones entre ambos” (ibíd. p. 150). El teatro, el hacer teatro, invita a percibir y mirar el mundo de una manera diferente. Nuevamente el *yo* se alimenta, madura y se afirma.

Petronio Cáceres no se considera un intelectual del teatro porque sus escritos se producen a partir del pensamiento generado desde la razón de la praxis, sin embargo, para dar cuerpo a su pensamiento los estructuran desde la razón lógica y la razón bibliográfica. En sus textos intenta traducir las vivencias, hace un esfuerzo por encontrar definiciones, inclusive recurre a sensaciones de la vida cotidiana o de otras prácticas somáticas que le llevan a dialogar con otras disciplinas: La psicología, la antropología, las ciencias naturales, las neurociencias, la lingüística, la filosofía, la semiótica y la pedagogía.

Estos ensayos incluidos en esta compilación se terminaron de escribir en 2013 pero son el resultado de varios años de incubación.

## Bibliografía

Cáceres, P. (2020) *Entre realidades, diálogos, ficciones. De la experiencia actoral al pensamiento teatral*. Buenos Aires: Libros del Balcón.

— (s/f). El ejercicio investigativo en el teatro. Texto inédito sin publicar

— (2020). Entrevista personal. 9 de septiembre.

Dubatti, J. (2019) *Universidad, producción del conocimiento e inclusión social: a 100 años de la Reforma*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.

— (2017) *Teatro-matriz, teatro liminal: nuevas perspectivas en filosofía del teatro*. México: Paso de Gato.

Gramsci, A. (1970) *Introducción a la filosofía de la praxis*. Barcelona: Ediciones Península.

Hall, E. (2003) *La dimensión oculta*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Marx, C. y Engels, F. (2006). *Manifiesto comunista*. Santiago: Concha y Toro.

Polo, Rafael (2012). *Transiciones y rupturas. El Ecuador en la segunda mitad del siglo XX*. Quito: FLACSO, sede Ecuador.

— (2010). *La crítica y sus objetos. Historia intelectual de la crítica en Ecuador (1960-1990)*. Quito: FLACSO.

Trancón, S. (2006) *Teoría del teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Wallas, G. (1926). *El arte del pensamiento*. EEUU: Solís Press.