

Investigación y Teatro Comparado. Para una cartografía del pensamiento teatral

Cáceres, Luis /Universidad Central, Ecuador – lacaceres@uce.edu.ec

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: teatro, temalogía, cartografía, comparativismo, investigación teatral.

> **Resumen**

Petronio Cáceres es un artista-investigador ecuatoriano que ha buscado durante su trayectoria respuestas a preguntas ontológicas como director, actor, titiritero y dramaturgo. En esta búsqueda de respuestas ha producido pensamiento teatral que se refleja en nueve documentos listos para ser publicados como libros, fruto de sus indagaciones, que cumplen un rigor académico, inéditos y poco difundidos (pensamiento científico). Estos documentos son el resultado de una praxis artística que se evidencian en ensayos, bitácoras de trabajo, reflexiones, críticas, análisis de obras, indagaciones en otros campos disciplinares como la psicología, la sociología, la antropología, la lingüística, la semiótica, la gramática y la pedagogía (pensamiento explícito). Además, existe una amplia producción en dramaturgia: títeres, teatro de objetos, teatro verbal y teatro no verbal (pensamiento implícito). En este escrito se hace un breve recorrido por un proceso de organización, clasificación y análisis de estos documentos con el propósito de comprender cómo opera la razón de la praxis hasta consolidarse en teoría, utilizando categorías del Teatro Comparado.

> **Presentación**

En Ecuador no se han creado espacios, desde la investigación teatral, que recuperen y analicen los procesos prácticos de los artistas y su producción de conocimiento y de saberes; tampoco se ha dado valor al interés que han manifestado algunos artistas por generar pensamiento y los intentos por abrir espacios de reflexión teórica se han visto opacados, restringidos y abandonados por una corriente de pensamiento todavía presente en el contexto ecuatoriano, que considera que el artista no debe vincularse con la investigación empírica “al asimilarla con la sociología funcionalista, identificada como el saber

del sistema capitalista” (Polo, 2010, p. 119)¹. Esto no ha facilitado reconocer la reflexión generada desde nuestras prácticas escénicas y nuestra realidad cultural, como aporte a una teatrología ecuatoriana y latinoamericana.

En este escrito se expone la producción de pensamiento de Petronio Cáceres (1948), ecuatoriano, que 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. Su proximidad con la técnica grotowskiana —a inicios de la década de los setenta— le motivó a centrar su atención en la expresión corporal y en los lenguajes no verbales, incluido el teatro de objetos. Lejos de considerar una distancia entre la investigación y las artes ha producido un corpus teórico inédito y poco difundido que es el resultado de la sistematización y experimentación sobre su práctica escénica.

Además de esta producción teórica, existen en su archivo gran cantidad de documentos reflexivos que son evidencia de sus prácticas docentes, creativas, investigativas y puestas en escena, que consisten en reflexiones, bitácoras o diarios de trabajo, ideas, dibujos, cuadros sinópticos, mapas conceptuales y consultas temáticas. Tanto el corpus teórico como los documentos reflexivos debían ser organizados, catalogados y analizados ya que señalan los caminos que recorrió el pensamiento producido por el artista desde su práctica hasta concretarse en teoría.

También debe señalarse el carácter interdisciplinar de sus investigaciones ya que Petronio Cáceres vincula su trabajo investigativo con otras áreas y disciplinas dada su formación: las prácticas somáticas —la Gestalt, la Eutonía, la Bioenergética—, que reafirman el valor del cuerpo y la vivencia como lugar de experimentación y observación; la Semiótica y la Lingüística, como un sistema de generación de lenguajes, metalenguajes y poéticas identificables en el hecho escénico; la Pedagogía, la Historia, la Sociología y la Antropología, que permite entender el teatro desde contextos educativos (pedagógicos y de gestión), históricos, sociales y culturales; y las ciencias exactas asumidas como el proceso de abstracción de los fenómenos de la naturaleza. Es decir que el campo de estudio es amplio y complejo y en el camino es necesario encontrar puntos de encuentro, diálogo y discusión.

Poner en evidencia las diversas comprensiones del hecho escénico— la sistematización, la complejidad del diálogo entre discursos, a través de una “reflexión en acción” (Schön, 1982)— es una carencia en nuestro entorno que ha impedido fomentar la teoría teatral producida por nuestros artistas. De ahí la

¹ Rafael Polo, en su libro *La crítica y sus objetos: Historia intelectual de la crítica en Ecuador (1960-1990)*, señala que a finales de la década de los sesenta y durante la siguiente década la academia y la intelectualidad quiteña proponen una lucha en contra del funcionalismo o la ‘ciencia burguesa’ a través de un pensamiento crítico y un activismo en oposición al desarrollismo capitalista y al colonialismo, sustentado en el “marxismo estructural en filiación con la obra de Louis Althusser” (p. 139). Esta postura determinó, en la práctica, una distancia entre las artes y la investigación.

relevancia de esta investigación para el campo teatral al analizar, con categorías de la misma teatrología, el archivo producido por un artista escénico durante su vida profesional y encontrar las relaciones que existen entre el pensamiento desde la praxis y el pensamiento teórico.

Los documentos del archivo de Petronio Cáceres se encuentran separados en cinco grupos:

- El grupo 1 consta de nueve volúmenes de producción teórica—textos inéditos, terminados y candidatos a ser publicados— sobre expresión corporal, títeres, análisis de texto, pedagogía teatral, interpretación y dirección.
- El grupo 2 son documentos reflexivos que abarcan varias temáticas y disciplinas que sin ser directamente parte del campo teatral lo alimentan.
- El grupo 3 son documentos que abordan disciplinas del campo teatral: la expresión corporal, los lenguajes no verbales, los títeres, el análisis de texto, la formación del actor, bitácoras de aula, materiales teóricos elaborados para clases, ética teatral, sistemas de lectura del espectáculo, análisis semiótico, crítica teatral, entre otros.
- El grupo 4 corresponde a su producción dramática: teatro para niños y niñas, teatro para adultos, obras cortas, obras sin palabras, teatro de objetos, obras de títeres y adaptaciones.
- El grupo 5 consiste en su producción en poesía y relato (fábulas y cuentos).

El propósito de analizar el corpus teórico (grupo 1) y los documentos reflexivos (grupos 2 y 3) es encontrar el camino que recorre el pensamiento del artista desde la práctica hasta la consolidación en teoría. Para ello debemos abordar algunas disciplinas e introducir categorías nuevas para el campo teatral ecuatoriano con el fin de proponer una metodología de investigación que alimente a la cartografía del pensamiento teatral en Quito.

> **Filosofía de la praxis teatral**

Desde hace tres décadas, en Argentina, Brasil, Colombia, Chile, México y Perú se han incrementado las investigaciones desde una visión renovada de la Teatrología² Latinoamericana a partir de la aceptación de la razón de la praxis como forma de generación de conocimiento; esto llevó a investigadores y artistas al encuentro con la Filosofía del Teatro y a replantearse las preguntas ontológicas y epistemológicas sobre el teatro, en tanto acontecimiento, es decir, que va más allá de sus

² “Las Ciencias del Arte, y dentro de ellas, las Ciencias del Teatro o Teatrología, se componen de un amplio y creciente conjunto de disciplinas científicas que producen discursos sobre el arte / el teatro, ya sea en relación con otros campos científicos (Ciencias Sociales, Ciencias Naturales, Ciencias de la Educación, Ciencias Exactas, etc.), o en su especificidad” (Dubatti, 2020a, p. 247-248).

estructuras lingüísticas y no verbales, es una experiencia que afecta los sentidos, que expresa la vivencia del ser en un lugar y tiempo determinados. Este acontecimiento es “el bucle de retroalimentación autopoietico entre las acciones y comportamientos de actores y espectadores” (Fischer Lichte, 2011, p. 325) o donde “se reconoce la presencia conjunta y combinada de convivio, poesía corporal y expectación” (Dubatti, 2012, p 8).

El teatral es un acontecimiento de diferencia, en el que no pueden faltar tres componentes: convivio (reunión de cuerpo presente) + poiesis corporal + expectación. A diferencia de la Semiótica, la Filosofía del Teatro sostiene que en el teatro no solo hay lenguaje, sino también experiencia. Teatro = lenguaje + experiencia (Dubatti, 2020a, p. 41).

Este nuevo giro en nuestro continente “permitió iniciar un proceso de autoobservación, de escucha, de búsqueda de teatralidades propias y, principalmente, de rescate del pensamiento generado a partir de sus procesos y experiencias” (Cáceres, 2021, p. 179).

Artista-investigador

Cuando hablamos del artista-investigador desde la Filosofía del Teatro nos referimos “(...) 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) y se alinean con el rol que Petronio Cáceres ha asumido desde sus inicios en el teatro. Sus bases para la exploración son: la observación participante “que sumerge vivencialmente al sujeto” (Cáceres, 2022, p. 32). Desde la práctica se llega a encontrar verdades, soluciones, posibilidades y formas de comprender del hecho escénico. Sus reflexiones siempre parten del sentir y percibir en la acción, en la vivencia, y esto le abre el camino a una comprensión que posteriormente se vuelve una propuesta teórica—: saber-hacer, saber-ser y saber abstracto (Dubatti, 2018, p. 32).

Todo artista es un sujeto que se enmarca en un hacer específico del acontecimiento teatral: siente y piensa sobre la acción y por esa razón podemos consolidar sus teorías, inclusive relacionar sus saberes con saberes de otras ciencias, generando una teoría específica del acontecimiento. Dubatti señala que no estamos otorgando “estatuto de ciencia al arte en sus prácticas, es decir, sostener que el arte es una ciencia o que para hacer arte (pintar, bailar, cantar, etc.) hay que ser científico” (2020, p. 20); únicamente se puntualiza que la existencia de las Ciencias del Teatro es posible porque se puede generar discurso científico desde el teatro, “Y ese trabajo —al que el artista vive plenamente abocado, lo que lo diferencia de otros trabajadores— genera un pensamiento específico, anclado en las territorialidades socioculturales” (Dubatti, 2018, p. 45).

Es decir que el artista-investigador estudia al teatro desde sus particularidades prácticas y “por el pensamiento que se genera en torno al acontecimiento, habilitando así el rescate de los metatextos de los artistas, los técnicos y los espectadores como documentos esenciales para su estudio”. (Dubatti, 2011, p. 32). Esta premisa consolida el rol del artista-investigador, un rol que en nuestro contexto no lo hemos adoptado de manera consciente.

Pensamiento implícito y explícito, pensamiento ensayístico y científico

La teoría que se produce a partir de una práctica específica conlleva a adentrarse en los procesos de aprendizaje; precisamente es en este proceso donde se determinan dos tipos de pensamiento: un pensamiento no verbalizado, es decir que la palabra no ha intervenido como mediadora entre lo que sabe y lo que expresa, es un pensamiento en el hacer, en la práctica misma, un pensamiento implícito; y un pensamiento que está atravesado por la palabra (verbalización) que organiza los saberes de manera explícita. Para Elizabet Tubau y Jean López Moliner (1998) el pensamiento (procesamiento de la información) se traduce en conocimiento. Existe un conocimiento implícito —adquirido de forma incidental y no consciente— y otro conocimiento explícito —ítem de información fácilmente manipulable y accesible verbalmente—.

Podemos relacionar el saber de la praxis del artista con el pensamiento implícito y cómo en el proceso de verbalización, o escritura, sobre ese pensamiento llegamos al pensamiento explícito. Tomando las ideas de Jorge Dubatti sobre este tema es fundamental identificar al pensamiento implícito “en el hacer y lo hecho, en las prácticas, es decir, en la poética de los dramas y los espectáculos (2020a. p. 254)” y además en la visión del mundo que tiene el artista. Para nuestro estudio encontramos documentos en los grupos 4 y 5 donde Petronio Cáceres refleja un saber ser como hombre de teatro, como ser humano: a través de su poética se identifica su forma de ver el teatro y ver el mundo, se esconden como subtexto sus preguntas ontológicas a partir de una realidad concreta y una forma de percibir el mundo. Nos remonta a su memoria afectiva (de los sentidos), que develan una forma de percibir, de sentir el mundo y de abstraer su escala de valores.

El pensamiento explícito se constituye como metalenguaje sobre el lenguaje artístico. Es decir, la generación de un lenguaje sobre el lenguaje teatral. Los documentos organizados en los grupos 2 y 3 que están más allá de la práctica artística, y son: “programas de mano, diarios de trabajo o bitácoras, prólogos, artículos y ensayos, declaraciones en entrevistas, cartas y mails, etcétera” (p. 254).

La importancia de esta categorización es que vamos a analizar un pensamiento explícito constituido desde la praxis, desde un pensamiento de la praxis del artista-investigador, y que se refleja con un metalenguaje no-artístico. Estas dos formas de pensamiento pertenecen al artista: desde su obra y, a

partir de los metatextos teatrales, sobre su obra. Pero existe una tercera forma de pensamiento que también debemos mencionar: el pensamiento científico-ensayístico que pertenece al artista-investigador, identificado básicamente en el grupo 1. Son documentos cuidadosamente elaborados, que alimentan las ciencias del arte y establecen cruces entre disciplinas teatrales y no teatrales. Petronio Cáceres produce pensamiento científico y se encuentra presente en sus teorías que se fundamentan en la praxis como docente, artista y ser humano a partir de la sistematización rigurosa, sustentada, comparada y asociada a otras disciplinas de la ciencia.

Concretando: el artista-investigador manifiesta su pensamiento a través de su obra, el pensamiento explícito se encuentra en los documentos (metalenguaje) sobre su obra y el pensamiento científico es el resultado de una reflexión desde su obra donde se recurre a las Ciencias del Teatro desde una Filosofía de la Praxis Teatral: la Semiótica Teatral, la Antropología Teatral, la Sociología del Teatro, la Pedagogía Teatral, la Psicología del Teatro, la Metodología, la Historia del Teatro y la Filosofía del Teatro (Dubatti, 2020, pp. 34-35) y al Teatro Comparado: la Tematología, la Historiología, la Cartografía, la Estética Comparada, Estudios Comparados de Pedagogía Teatral.

Este pensamiento nos permitirá responder —o comprender— las preguntas ontológicas y epistemológicas que el artista-investigador se ha planteado durante su trayectoria.

Teatro Comparado: Tematología y Poética Comparada

El Teatro Comparado como disciplina es una propuesta que tiene sus orígenes en el comparativismo literario y en Latinoamérica surge en el siglo pasado. En un inicio tomó las bases de la Literatura Comparada para aplicarlos a los estudios teatrales y, necesariamente, consideró las particularidades que el teatro tiene como acontecimiento. Si la Literatura Comparada abarca la comparación entre “autores, entre obras, entre poéticas, entre períodos históricos, entre contextos de producción, entre contextos de recepción, etc., y esta comparación se hace unas veces de manera implícita e intuitiva y otras de manera explícita y sistemática” (Albaladejo, p. 251), Dubatti precisa que el Teatro Comparado aborda el comparativismo además desde la gestión, la circulación, la difusión, la expectación, la escenotecnia, la infraestructura, la o las dramaturgias y el acontecimiento mismo a través de la Poética Comparada, la Tematología, la Historiología, la Cartografía, la Estética Comparada, Estudios Comparados de Pedagogía Teatral. Los estudios comparativistas desde estas directrices en Ecuador no han tenido presencia y la necesidad de encontrarse con este campo de estudio radica en que permite encontrar respuestas a necesidades concretas de nuestro medio, de ahí su sentido innovador, tanto disciplinaria como metodológicamente para la investigación teatral.

La Tematología, en el campo teatral y como herramienta metodológica, abarca varias posibilidades para identificar, analizar y demarcar conceptos dentro de una cartografía del pensamiento al identificar los temas y motivos "que, como filtros, seleccionan, orientan e informan el proceso de producción de los textos literarios." (Pimentel, 1993).

El tema: es definido como el "asunto, materia, cosa de la que se trata en una conversación, escrito, conferencia, etc." (Moliner. 1975). Los temas pueden identificarse como un concepto, son una abstracción, constituyendo "la materia prima que ha de ser reelaborada por un autor, y por ende preexisten de manera abstracta al texto en cuestión" (Pimentel, p. 217). Es decir que estamos frente a un tema que por su nivel de abstracción permite diferentes comprensiones entre el autor y los lectores, es así como podemos hablar de un tema-valor.

Para el estudio de la dramaturgia escrita por Cáceres se considera además el tema-personaje, que permite identificar el concepto detrás de cada rol. El personaje tiene una dimensión abstracta que abre una comprensión temática y al pensarlo como tema-personaje podremos encontrar su recursividad.

El motivo: es una unidad que posee autonomía y recursividad. Es decir que cuando identificamos motivos, estos pueden o no depender del tema y también son, como el tema, conceptos. Tomando la clasificación de Luz Pimentel los motivos también permiten identificar situaciones de conflicto esenciales que en el estudio de un corpus teórico y en los registros pueden ser: oposición entre docente y dicente, el actor frente a sí mismo, el actor frente al personaje, el investigador frente al objeto de estudio. Otra tipificación del motivo es la posibilidad de identificar espacios y objetos que tienen una carga conceptual o simbólica; si hablamos de espacio incluimos el cuerpo como espacio, el cuerpo en el espacio, el espacio interior, de igual manera con los objetos. Otra característica para tomar en cuenta es la imagen recurrente que, además, por asociación con otros motivos o ideas nos lleva al concepto. Finalmente, los topos: "cristalización verbal de la idea" (p. 220).

Esta clasificación de motivos permite encontrar, tanto en el corpus teórico de Cáceres como en sus registros reflexivos, los conceptos recurrentes desde su mirada del mundo, su pensamiento implícito y explícito que perfilarán las preguntas ontológicas y epistemológicas como persona y como artista-investigador.

La Poética Teatral Comparada se define como "el estudio de las poéticas teatrales en su dimensión territorial, supraterritorial y cartográfica." (Dubatti, 2012, p. 124). Es necesario reconocer que el comparativismo y en especial la Poética Comparada no se limita al estudio del discurso literario, se ha abierto a la relación entre discursos literarios y no literarios, en lo que se podría llamar un análisis interdiscursivo que "permite comparar los discursos sobre la base de sus semejanzas y de sus diferencias, proyectando los rasgos de unas clases de discursos sobre otras con el fin de plantear las relaciones entre

los mismos como un componente constitutivo de su realidad y presente en distintas clases de discursos” (Albaladejo, p.257) aportando al análisis intertextual.

Para este estudio es de mi interés detenerme en la micropoética de Petronio Cáceres. En primer lugar, la inmanencia y enlaces externos (Dubatti, 2010, p. 100), es decir: la inmanencia del objeto poético ya constituido (sincrónico) en diálogo y contraste con el mismo objeto; y el objeto en proceso de consolidación (diacrónico) y los enlaces externos en términos de relación con lo inmanente, en este caso se hace un análisis desde los metatextos producidos por el artista o lo que definimos anteriormente como pensamiento explícito. En concreto buscamos una relación entre la micropoética y la metapoética producido por del mismo artista-investigador.

> Los primeros resultados

Como primera instancia, luego de organizar en cinco grupos los documentos, se determinó tres grandes bloques: el primer bloque lo conforman los documentos del grupo 1 y corresponden al pensamiento científico o ensayístico sobre teatro; el segundo bloque está conformado por los grupos 2 y 3, es decir al pensamiento explícito; y el tercer bloque por los grupos 4 y 5 y se relaciona con el pensamiento implícito, la producción artística.

En los dos primeros bloques —grupos 1, 2 y 3— se identificaron áreas de estudio y los campos disciplinarios que aborda cada documento. El grupo 1 (pensamiento científico) y el grupo 3 (pensamiento explícito) comparten las mismas categorías:

- Área interpretación: actuación, expresión corporal y títeres y teatro de objetos.
- Área escenotecnia: diseño escenográfico, diseño de títeres.
- Área lenguaje: lingüística teatral, semiótica del teatro, análisis de texto, dramaturgia.
- Área pedagógica: pedagogía teatral, gestión educativa.
- Áreas sociales: historia del teatro, sociología y antropología del teatro, psicología.
- Área puesta en escena: producción y montaje, registro de trabajo.
- Área investigación.

Para los grupos 4 y 5 se identificó el tipo de dramaturgia y el género literario:

- Dramaturgia: teatro no verbal, títeres, teatro, psicodrama y adaptaciones.
- Literatura: poesía, cuento, relato, autoficción.

El grupo 2, al vincularse con disciplinas genéricas, tiene la siguiente organización identificada por grupos:

- Literatura: Lingüística, Gramática, Semántica y Etimología.

- Holismo: Gestalt, Bioenergética, Psicología Transpersonal, terapias grupales y prácticas orientales.
- Ciencias sociales: Axiología, Antropología, Sociología, Psicología, Pedagogía e Investigación
- Ciencias Naturales: Anatomía, Neurociencias, Fisiología
- Reflexiones: pensamiento y crítica

Los períodos de tiempo se determinaron tomando como punto de referencia el año de culminación de cada documento del grupo 1, es decir, los textos que corresponden al pensamiento científico fijan el fin y el inicio de un nuevo período. De esta manera, durante 45 años de registros (1972-2020) tenemos nueve períodos:

- 1972-1991. *El comportamiento gestual en cuatro roles tipo de la actividad humana.*
- 1992-1997. *Traslaciones del discurso literario al discurso escénico sobre la base de la expresión corporal.*
- 1998-2002. *La interacción como medio de enseñanza-aprendizaje a partir de la formación del actor.*
- 2003-2006. *Criterio para los diseños y el montaje en los títeres.*
- 2007-2010. *Micro reflexiones acerca del arte teatral: ensayos y comunicaciones*
- 2011-2012. *Técnicas co-evaluativas de las interrelaciones en la enseñanza-aprendizaje a partir del teatro y Reflexiones en torno a los lenguajes teatrales.*
- 2013-2014. *Análisis de La Marquesa de T. Williams.*
- 2015-2016. *El juego y las interacciones en el teatro.*
- 2017-2018. *Las acciones primordiales.* A partir de este texto y en el marco de la investigación se compiló, editó y publicó el libro *Expresión corporal: fundamentos para el actor físico* (2022).

Los períodos de tiempo en producción se acortan y uno de los motivos es que Cáceres ingresa a ser un usuario de la tecnología digital. La otra razón consiste en que las experiencias registradas en cada período le permitieron retomar temas pendientes, vincularlos con nuevos saberes y en algunos casos reformularlos.

En este grupo no se incluyeron dos textos que formaron parte de su trabajo como administrador de educación en la Universidad Central del Ecuador ya que son textos técnicos sobre evaluación de la carrera. Estos documentos se trasladaron al grupo 3.

Entre los años 2008 y 2013 Petronio Cáceres asume el decanato y vicedecanato de la Facultad de Artes. El tiempo de dedicación como autoridad le apartó de su trabajo investigativo, pero no se alejó del todo ya que realizó un proceso de compilación de reflexiones y escritos en torno al teatro. Existen tres documentos en este período con esas características: *Didascalias para la creación de textos teatrales*

contiene una introducción sobre sus consideraciones sobre dramaturgia y presenta cuatro obras de teatro. Si bien es un documento terminado está más dirigido a la dramaturgia. Los otros dos documentos *Micro reflexiones acerca del arte teatral: ensayos y comunicaciones* (2010) y *Reflexiones en torno a los lenguajes teatrales* (2012) son compilaciones y ediciones de textos del grupo 3 que fueron integrados en estos dos volúmenes.

Los dos últimos documentos son realizados ya como jubilado de la Universidad Central del Ecuador. El último documento es considerado la culminación de su trabajo teórico. Estos últimos años su trabajo se ha dirigido mayormente a la dramaturgia y el montaje de obras de títeres.

De esta organización de documentos y la delimitación de períodos desde la producción científica en los cinco grupos se logró establecer gráficos por el interés disciplinar de sus documentos. Pongamos un ejemplo entre dos períodos consecutivos del grupo 1 y las temáticas que aborda:

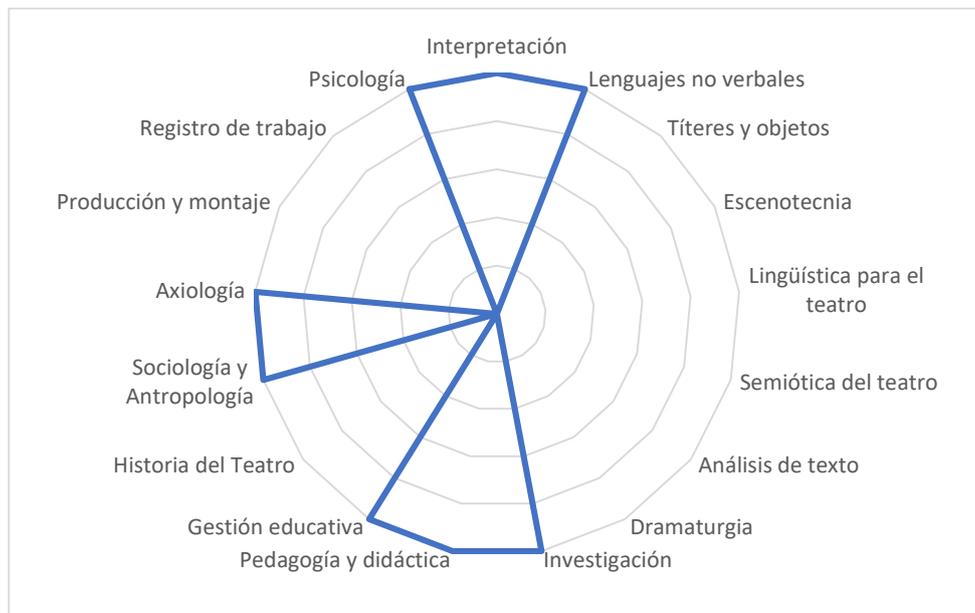


Gráfico 1: Documento *La interacción como medio de enseñanza-aprendizaje a partir de la formación del actor* (2002).

En este gráfico vemos cómo el documento aborda áreas específicas del conocimiento. Hay disciplinas recurrentes en el campo teatral y otras que sirven de apoyo y fundamentación. En el siguiente gráfico se muestran las recurrencias disciplinares.

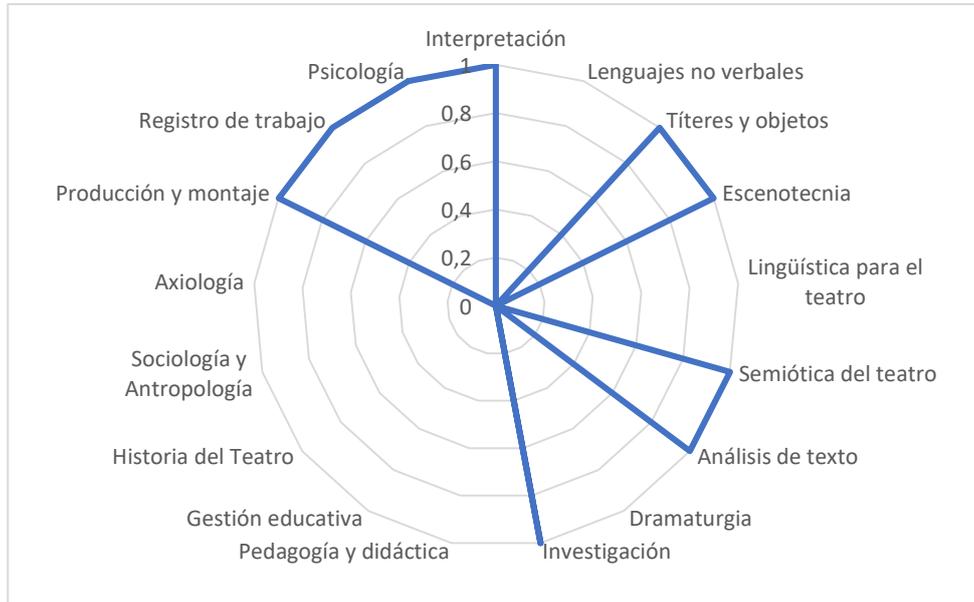


Gráfico 2: Documento *Criterio para los diseños y el montaje en los títeres* (2006)

Se puede observar entre los dos gráficos las áreas que permanecen como interpretación, psicología e investigación. Sin embargo, las otras disciplinas permiten comprender la ruta del documento hacia los títeres y el teatro de objetos.

Los documentos elaborados entre los dos períodos son los que se pueden identificar como insumos del texto académico del gráfico 2 y presentan las siguientes áreas de estudio:



Gráfico 3: Documentos grupo 3, período 2003-2006.

Y en su producción dramática del mismo período presenta el siguiente gráfico:

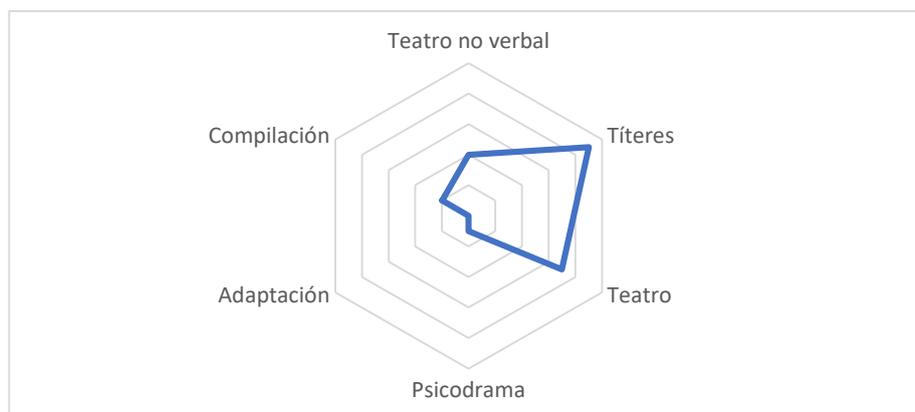
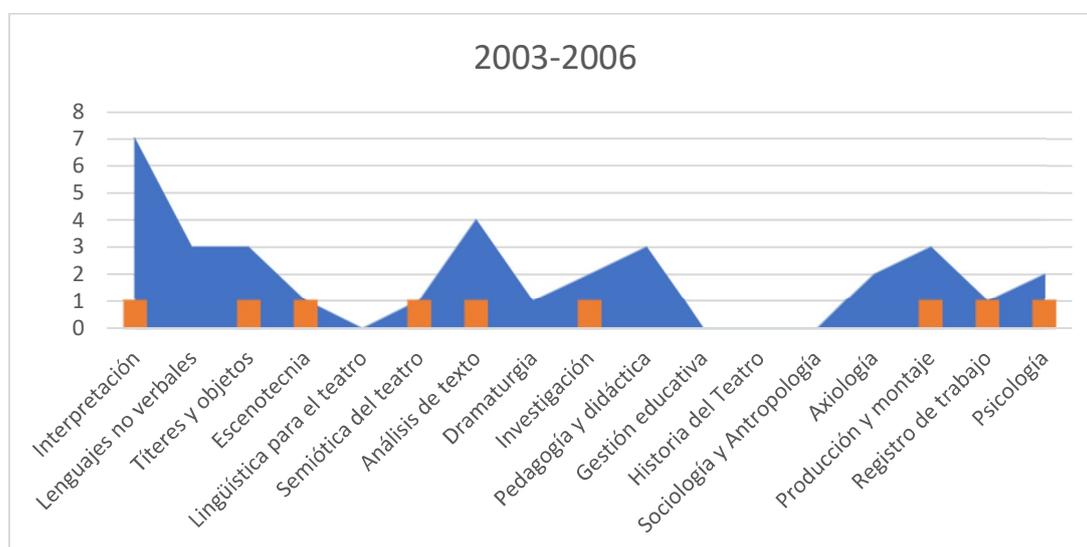


Gráfico 4: Documentos grupo 4, período 2003-2006.

Esta información se cotejó con el momento personal, el territorio, la actividad artística y el contexto sociocultural en el que se produjeron. Es un primer análisis que además ayudó a pensar en las relaciones entre producciones: si la producción artística y la producción reflexiva tienen concordancia o no, si el proceso es cíclico, etcétera. En este caso de estudio, el pensamiento científico se genera luego de una producción artística y de una amplia generación de pensamiento explícito. Esto confirma, de primer momento, que el pensamiento es generado a partir de una praxis y de un diálogo entre distintas disciplinas.



También se identificó las diferentes áreas del conocimiento que Petronio Cáceres aborda antes, durante y después de la producción de pensamiento y creación literaria. Se encontraron disciplinas directas y tangenciales al mismo tiempo y en algunos momentos hay influencia de la producción teórica con nuevas propuestas artísticas. Es decir que todo el material es un andamiaje para un siguiente ciclo de investigaciones. Se realizaron varias lecturas: la primera se relaciona al interés del artista-investigador por ciertas disciplinas desde su formación; la presencia de estas por períodos de tiempo; qué disciplinas

no teatrales están presentes en los diferentes campos disciplinares del teatro; además, la recurrencia de disciplinas o las bases disciplinares sobre las que construye su pensamiento teórico. Es relevante señalar que cruzando cartografías por períodos se devela una genealogía del pensamiento; esto deja ver cómo el inicio de su formación actoral tiene un cruce con sus estudios en literatura y pedagogía posteriormente se relacionan con la antropología y psicología.

Esto nos lleva a un segundo momento: en los tres primeros grupos se identificó los documentos por campo disciplinar y su relación transdisciplinar —complejidad en el diálogo con otras disciplinas—. Esto dio cuenta de la capacidad de asociación y abstracción del pensamiento que permite vincular varias áreas del conocimiento.

En los archivos digitales se incluyó el año de creación del documento y el último acceso al mismo. Esto también sirvió para identificar el período de tiempo que el artista-investigador invirtió sobre un documento, en especial para comprender la dimensión temporal del pensamiento en la consolidación de un documento teórico perteneciente al grupo 1. Determinar el período de trabajo de un documento desde su creación hasta su último acceso, en contraste con las fechas de otros documentos, permitió relacionar las teorías formuladas y cómo opera el artista-investigador en la consolidación de estas.

Ya en esta primera parte de la investigación se pueden establecer cruces importantes que definen una cartografía del pensamiento teórico. Es posible establecer períodos de tiempo entre la exploración y el diálogo entre campos disciplinares hasta llegar a un resultante.

Otro punto importante es que en todos los períodos existe un eje transversal que en un inicio se direcciona a la Pedagogía. En todo año final de cada período se encontró un documento reflexivo sobre este tema, es decir que una vez concluido el ciclo de producción teórica queda un saber pedagógico. El último documento de este tipo se registra en el año 2012 y propone la concepción de escuela de teatro. En los siguientes tres períodos aparece un nuevo campo de estudio que es continuidad de lo pedagógico, la Axiología Teatral, documentos que evidencian como temas centrales los valores humanos y del actor. Como segunda instancia fue indispensable establecer los temas y motivos que se encuentran presentes en sus escritos, en especial en el grupo dos y tres. Esto permitió distanciarse de lo cuantitativo y abordar desde lo cualitativo, se consolidó otra estructura de análisis donde se identificó signos, valores, motivaciones, e incluso mitos y creencias. Es decir que se llegó a la connotación de sus estudios y la verificación de su proyección ontológica y epistemológica.

También se ejecutó el análisis desde la Tematología a las obras dramatúrgicas y algunos relatos que se consideraron, por el nivel de presencia temporal, la más significativas. El tema-valor y el tema-personaje junto con los motivos de la fábula nos permitió llegar a descifrar el subtexto del autor. El análisis temático en conjunto con el análisis sincrónico y diacrónico de algunos de sus textos confirmó los

conceptos que motivan al artista-investigador, dentro de un contexto, de una cultura, de una formación particular y de una manera de mirar y convivir en el mundo. Esto coincide con el eje transversal pedagógico-axiológico que se encontró en el primer análisis. Sus obras de los tres últimos períodos tienen como temas centrales los valores humanos y se enfocan a un despertar de conciencia.

> A modo de cierre

Las preguntas ontológicas que se planteó se ven reflejadas en los conflictos de las obras. Las primeras preguntas son ¿qué o quién es Dios? ¿dónde está? ¿Cuál es la causa de mi existencia?, las segundas se relacionan ya con el ser: ¿quién soy yo? ¿qué soy?, junto a ¿qué es el yo? ¿qué es el ser? Finalmente pregunta ¿qué es ser un actor? ¿qué es actuar? ¿cuál es la misión del arte? Desde la Tematología se pudo perfilar respuestas que nos llevan a comprender, desde otra mirada, el recorrido del pensamiento hasta la consolidación de teoría teatral.

La primera pregunta le obligó a buscar en el mismo, encontrar a Dios en uno como ser, como parte de este universo. Para encontrarse, entonces, necesita la segunda pregunta sobre el yo y la necesidad de ser consciente de uno mismo. El teatro se convirtió en el laboratorio de exploración para responder estas preguntas, así que el teatro por el teatro no pudo darle las respuestas, buscó en otras áreas del conocimiento. Finalmente pregunta por el rol del actor y del arte en la sociedad y llega a la ética del actor, a los valores humanos, y cómo estos se sustentan en una conexión directa con el movimiento y la voz primal. Es decir, regresó al punto de partida, pero con respuestas, el pensamiento realizó un recorrido en espiral.

Su praxis teatral involucra áreas de relevancia para los estudios teatrales: la Pedagogía Teatral, al reconocer procesos, metodologías, sistemas de trabajo en el aula que pertenecen a una realidad académica que abarca varias generaciones; la Historia del Teatro Ecuatoriano, al evidenciar una trayectoria, iniciada a finales de la década de los sesenta, que atravesó varias experiencias, territorios y contextos y que abren temas de discusión en torno a políticas, ideologías y prácticas escénicas que dinamizaron procesos específicos en la ciudad de Quito.

Esta metodología, que puede ser aplicada o adaptada de la manera que sea necesaria, permitió realizar un recorrido por casi cinco décadas de trayectoria, comprender las motivaciones del artista-investigador y entender el valor de las teorías generadas desde la praxis específica y adentrarnos en una forma de mirar el arte del teatro con particularidades dadas por la experiencia, las motivaciones internas, las necesidades existenciales y la constante búsquedas de respuestas.

Buscar las respuestas de las preguntas ontológicas le obligó a entrar en conflicto con su propio proceso, de tal manera que al no tener todas las respuestas desde el teatro buscó en otras áreas del conocimiento, formuló preguntas epistemológicas que otras áreas del conocimiento aportaron para responder. En ese proceso, mientras más elaborado es el pensamiento, más complejo es el diálogo entre interrelaciones disciplinares.

Petronio Cáceres encuentra que el hacer específico del artista es un hecho creativo y que es similar con la creatividad del científico, y esta relación es parte de su vivencia como artista-investigador. Cáceres puntualiza que el artista hurga “en el mundo imaginario, en el comportamiento, en las emociones y en las relaciones humanas, la relación con el espacio y los objetos; siendo el mismo el objeto investigado y el sujeto observador” (Cáceres, 2020, p. 15) y el científico “en el descubrimiento de principios, hechos concretos de la realidad y del ser humano visto como concreto, distanciando el objeto observado del sujeto observador” (p. 15). Los dos, en su mundo interior, transitan el mismo proceso que los lleva a descubrir, a crear, a ser investigadores.

Bibliografía

- Albaladejo, T. (2008). “Poética, Literatura Comparada y análisis Interdiscursivo”, en *Acta Poética*, vol. 29, n.º 2, julio de 2008, doi:10.19130/iifl.ap.2008.2.267.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Cáceres, L. (2021) “Petronio Cáceres y su contribución a la cartografía del pensamiento teatral producido en la Universidad Central del Ecuador”. En *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*, Tomo II. Lucía Lora y Jorge Dubatti coordinadores y editores. Lima: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático
- Cáceres, P. (2020). *Entre realidades, diálogos, ficciones. De la experiencia actoral al pensamiento teatral*. Buenos Aires: Libros del Balcón.
- Dubatti, Jorge (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- . (2017). *Teatro-matriz, teatro liminal: nuevas perspectivas en filosofía del teatro*. México: Paso de Gato.
- . (2012). *Introducción a los estudios teatrales: propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- . (2010). *Filosofía del Teatro II: Cuerpo Poético y Función Ontológica*. Buenos Aires: ATUEL.
- Fischer-Lichte, Erika (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Moliner, María (1975). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- Pimentel, L. A. (1993). “Tematología y transtextualidad“. En *Nueva Revista De Filología Hispánica* (NRFH), 41(1), 215–229. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v41i1.931>
- Polo, Rafael (2010). *La crítica y sus objetos. Historia intelectual de la crítica en Ecuador (1960-1990)*. Quito: FLACSO, sede Ecuador.
- Schön, Donald (1992). *La formación de profesionales reflexivos: hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje en los profesionales*. Madrid: Paidós.
- Tubau, Elisabet y Moliner, Jean López (1998). “Procesos implícitos y explícitos de pensamiento”. En I Jornadas de Psicología del Pensamiento. Universidad de Santiago de Compostela. 13-12.