

Micropoética del actor: acercamiento cartográfico al teatro de grupo en Quito y Guayaquil, entre 2014 y 2017

Actor's Micropoetic: A Cartographic Approach to Group Theater in Quito and Guayaquil, Between 2014 and 2017

Juan Bautista Paucar

Independiente

Resumen

El presente artículo reflexiona sobre los medios metodológicos para abordar sistemáticamente las experiencias actorales y escénicas en el intercambio de conocimientos sobre la base conceptual y epistemológica de la poética teatral latinoamericana. Al tener como objetivo analizar coincidencias en sus diversas prácticas poéticas, estos medios hacen posible generar didácticas específicas para la educación teatral formal, no formal e informal, y vinculan estas experiencias, verificables o aplicables, a las prácticas investigativas del ecosistema pedagógico teatral mundial. A través de esta sistematización de método mixto, se propone llegar a un espacio desterritorializado de la creación actoral que se denomina: *micropoética del actor*. Este consiste en un mapa teatral de la creación actoral, porque reconoce aspectos de la producción, modalidades creativas y de organización que han configurado, en la realidad del arte contemporáneo, la poética del teatro de grupo de Quito y Guayaquil.

Palabras clave: investigación artística, mapa teatral, micropoética del actor, pedagogía teatral, teatro ecuatoriano

Abstract

This article reflects about methodological means to systematically approach acting and stage experiences in the exchange of knowledge on the conceptual and epistemological basis of Latin-American theater poetics. To analyze coincidences in their various poetic practices, this methods generate specific didactics for formal, non-formal, and informal theater education, and link these verifiable or applicable experiences to the investigative practices of the world theatrical pedagogical ecosystem. Through this mixed method of systematization, it's propose is to arrive at a deterritorialized space of acting creation, which is called: actor's micropoetics. This space is a theatrical map in acting creation, because it recognizes aspects of production, creative modalities, and theatrical organization that have shaped the poetics of group theater in Quito and Guayaquil, in the reality of contemporary art.

Keywords: artistic research, theater map, actor's micropoetics, theater pedagogy, Ecuadorian theater

Introducción

Los procesos de enseñanza-aprendizaje de artes escénica-teatro en ámbitos educativos formales, no formales e informales plantean didácticas urgentes y necesarias para la investigación actoral. Las estrategias pedagógicas teatrales muestran un objetivo fundamental en las experiencias de enseñanza-aprendizaje, en las que se reconoce a los estudiantes de teatro o de artes escénicas, en conjunto con sus docentes, como sujetos que comparten diversas inquietudes estéticas, filosóficas, identitarias, afectivas, sociales y artísticas. Todos ellos son al mismo tiempo sujeto-objetos de una relación horizontal de intercambio de saberes y procuran que el empoderamiento teatral vaya también de la mano del crecimiento colectivo social y personal.

Durante el Primer Coloquio de Pedagogía Teatral de 2009, que se realizó dentro del VI Encuentro Internacional de Maestros y Escuelas de Teatro, gestionado por la entonces llamada Escuela de Teatro —hoy Carrera de Artes Escénicas (2021) de la Facultad de Artes, de la Universidad Central del Ecuador—, se recogió un planteamiento reflexivo de trabajo, en conjunto con el cuerpo docente, para crear vínculos didácticos con los procesos estudiantiles, a nivel del eje profesional, pero también para tomar en cuenta las particularidades con las que cada estudiante llega al encuentro del arte teatral. En la ponencia de la doctora mexicana Isabel Cristina Flores (2009), “El arte de la pedagogía y los procesos de formación teatral”, encontramos elementos que nos permiten desarrollar el problema de esta investigación.

En esta perspectiva de actualidad la pedagogía teatral y la figura del pedagogo se convierte en la fibra óptica conductora del entretejido de cualidades, aptitudes, actitudes, habilidades y talento creador, dirigido al objeto de estudio: los procesos de formación teatral [escuela-sistema-metodología-pedagogo-alumno] [...] el teatro exige del artista de hoy una delicada y precisa conexión [...] en este universo la labor pedagógica no es solo tarea en solitario, es tarea del conjunto docente, un equipo interconectado e identificado con los objetivos de la formación teatral, entonces quizá a cada docente le interesaría elevar la pedagogía teatral a las alturas de arte. (pp. 2-3)

En este contexto, el problema que se plantea es el siguiente: ¿cómo propiciar relaciones e inquietudes metodológicas que sean insumos didácticos para los pedagogos y maestros escénicos en el contexto de la enseñanza-aprendizaje de la educación formal, no formal e informal, y que generen así una investigación acción participativa de cara a las prácticas contemporáneas del arte escénico?

Para tratar de responder a la inquietud expuesta, se requieren sistematizaciones con la posibilidad de problematizar cuáles serían, en primer lugar, los factores que permiten y no, a actrices y actores, situarse como sujetos y objetos de la creación escénica, en un territorio geográfico subjetivo, intersubjetivo, que propicie vínculos y encuentros, relaciones con otras geografías escénicas locales y regionales, para lograr así desterritorializar poéticamente el quehacer teatral y ampliar el espectro de coincidencias, inquietudes y divergencias del hecho escénico práctico, sin que esto vulnere la historia, tradición y prácticas emergentes cuando lleguen a ser investigadas y teorizadas para el ecosistema pedagógico teatral.

Los conceptos sobre *poética teatral* que ubican este trayecto investigativo son aquellos que reconocen o permiten tejer relaciones de reflexión sobre: las prácticas teatrales germinadas en Latinoamérica y el Ecuador, y su diálogo con el basto pensamiento investigativo de las artes teatrales a nivel mundial. Por ejemplo, existe evidencia documentada y publicada por el teatrólogo ecuatoriano Franklin Rodríguez Abad (1994), quien en “Fragmentos para una poética del teatro

latinoamericano y del caribe”, describe un pensamiento latinoamericano que busca la liberación y el resurgimiento de un movimiento escénico que involucre a sus receptores, para hacer frente y oponerse políticamente al expansionismo colonial y cultural derivado del avance industrial y estético del modelo capitalista en la región. Estas tesis políticas del teatro latinoamericano están recogidas por otra investigadora escénica ecuatoriana, la teatróloga Lola Proaño Gómez (2019), quien reside en Buenos Aires, Argentina. Según su concepción contemporánea del teatro hecho en Latinoamérica, existen rasgos que ligan una ruptura subyacente de la labor escénica política de los años sesenta y setenta que enfrenta las crisis económicas y sociales que se implementaron con el régimen neoliberal de varios gobiernos como el Feriado Bancario del año 2000 en Ecuador o El Corralito del 2001 en Argentina. El simbólico cambio de siglo estuvo acompañado por un consecuente cambio estético que no se puede considerar solamente como posmoderno, ya que subyace en su interior “una ética moderna” de la política y el arte del siglo xx. Para Gómez (2019), hay características del teatro político a partir del siglo xxi.

Son muchos y variados los temas que aparecen en estas producciones teatrales latinoamericanas: la búsqueda de identidad, la libertad individual, la exclusión social, los procesos de adaptación a un nuevo modo de estar en el mundo, la desaparición de la familia y el estado, el miedo individual y social frente a un mundo impredecible, el exilio masivo y la desprotección social. Estos temas y sus técnicas teatrales atestiguan la imposibilidad de narrar lineal y realista, como el resultado de la imposibilidad de ubicar el “destino” como parte de una totalidad histórica orgánica. La política de la incertidumbre —inseguridad, lo inesperado—, más la influencia posmodernista que predicó el fin de las totalidades y su “desaparición” como efecto del mercado y de la política global, dan como resultado esta “estética de la incertidumbre”. (p. 13)

Estas perspectivas del siglo xxi hacen inevitable que se recupere la experiencia de la “Poética del Teatro Latinoamericano y del Caribe” que Rodríguez (1994) realizó en el Instituto Académico de Ciencia Teatrales Alemán (*Theaterwissenschaft*). Entonces expuso: “tenemos que mencionar que el metadiscursos teatral en sus diversas variantes, cuando se refiere a los procesos de producción y recepción teatral, los tiene que asumir la Poética Teatral” (p. 155). Rodríguez considera al teatro como un acontecimiento cotidiano participe de los grandes temas que afectan a la humanidad y también de los aspectos de escasa o nula atención social. Además se pueden destacar dos aspectos poéticos del teatro descritos por Rodríguez (1994). Por un lado, “una Macro-poética, que se ocupa de la reflexión del proceso de producción teatral en sus aspectos más generales, trazando categorías, conceptos, concatenaciones, principios” (p. 155). Por otro lado, para hablar de un espacio o territorio actoral dentro de la poética teatral, es necesario recurrir a la que más se acerca, a aquella que realiza su reflexión sobre los aspectos heterogéneos y particulares de la *poiesis* y que se define como un hacer procesual de todos los involucrados en el acontecimiento escénico:

aparece la Micro-poética, utilizando el instrumental teórico de disciplinas afines que permita penetrar en las estructuras del discurso teatral, en sus niveles fundamentales: el texto dramático y el texto espectacular, en las cuales debe comprenderse también el proceso de la puesta en escena y la recepción [...] La poética pasa a ocuparse de las condiciones internas y externas de la producción teatral, poniendo énfasis, precisamente, en la reflexión del proceso creativo de la obra artística, donde también el espectador asume una participación activa como creador de la obra artística. (p. 155)

El debate acerca de la *poética teatral* requiere que se observen más argumentos significativos, teniendo en cuenta cada contexto regional, para poder así visibilizar la existencia latente de otros pensadores escénicos-teatrales. Por ejemplo, en el Cono Sur de América Latina encontramos los fecundos hallazgos realizados por profesor, investigador y teatrólogo argentino, el doctor Jorge Dubatti (2011), quien en su “Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado” propone coincidencias, encuentros y voluntades en común desde espacios geográficos distintos, entendidos como fenómenos epistemológicos que se encuentran en la geografía, pero en el territorio común del teatro, aquel que está lejos de las definiciones cívicas de nación, república y patria, alejado de la tensión ocasionada por fronteras limítrofes que separan y excluyen la pertenencia o no a un espacio teatral en específico. Tanto Rodríguez (1994) como Dubatti (2011) comparten la categorización de la *poética teatral Latinoamericana*, en cuanto a las nociones de la micropoética del teatro. Así, según Dubatti (2019), la poética teatral podría plantearse a través de la del teatro comparado:

...la poética es el estudio de la poiesis teatral en tanto acontecimiento convivial-corporal, y del acontecimiento teatral integral a través de la poiesis y de la zona de experiencia que genera en su multiplicación expectatorial-convivial, la Poética Comparada propone la problematización de las poéticas teatrales en su dimensión territorial, interterritorial, supraterritorial e intraterritorial, es decir cartográfica. (p. 59)

Para introducirse al *teatro comparado*, el investigador argentino recalca la relación entre lo universal (supraterritorialidad o macropoética) con lo particular y diverso (territorio y desterritorialización), es decir, con la *micropoética*. Es esta visión la que permite, en concordancia con los fines de investigación de este estudio, encontrar el espacio desterritorializado y epistemológico o conceptual, para situar a los sujetos —actrices y actores—. En este contexto, tanto en Rodríguez (1994) como en Dubatti (2019) dan por hecho consumado que la experiencia del actor se funde, sin particularidades propias, en el dispositivo teatral y que, para el caso del quehacer teatral ecuatoriano, sin embargo, las experiencias de creación escénica han estado germinadas fundamentalmente por sujetos que se han diseminado, sin un territorio o zona de encuentro, tanto en la macropoética como en la micropoética teatral. Esto debido a que las dinámicas históricas de la dramaturgia ecuatoriana mutan constantemente y se enfocan en otros espacios escénicos, como la dirección teatral, la escritura dramática, el diseño escenográfico, el diseño de iluminación teatral, la producción, la gestión cultural, la investigación artística y, mayoritariamente, en la pedagogía del teatro; lo que no permite expandir la escena del actor para abarcar necesidades que le corresponde sistematizar en su experiencia de vida profesional e intercambiarlas como experiencias de investigación artística, teatral o actoral.

Según Dubatti (2011):

La micro-poética es la poética de un ente poético particular [...] Se trata de un espacio de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de referencia y variación, ya que en lo micro no suele reivindicarse la homogeneidad, ni la ortodoxia (exigencia de los modelos abstractos) y se favorece el amplio margen de lo posible en la historicidad [...] La micro poética propicia la complejidad y la multiplicidad internas, y suele encerrar en sus combinaciones sorpresas que contradicen y desafían los modelos lógicos [...] que atribuimos a la observación de la praxis teatral. El espesor individual de cada micro-poética debe ser analizado en detalle: cada individuo poético está compuesto de infinitos detalles. (p. 4)

Metodología

Esta se ha planteado esencialmente desde el enfoque de la *investigación artística en las artes*, pues esta es la que permite, según el profesor Borgdorff (2006), valorar procesos singulares y personales, como la creación actoral, porque propone un espacio de autoanálisis dirigido hacia el sujeto y objeto de observación investigativa, desde la participación, creación y reflexión del investigador, quien indaga en conjunto con las actrices y actores que serán entrevistados en sus espacios de trabajo.

Borgdorff (2006) afirma que el enfoque de investigación artística en las artes

no asume la separación de sujeto objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que ésta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados [...] este acercamiento está basado en la idea de que no existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes. (p 10)

Por tanto las experiencias de enseñanza-aprendizaje teatral independientes o no formales son aquellas que dan insumos para ser investigados, tanto artística como académicamente, pues su praxis es un aspecto fundamental en la generación de conocimiento y para la circulación y vinculación continua de estos saberes con las prácticas investigativas que ocurren entre las instituciones de educación superior en artes que brindan insumos de calidad y calidez a otros centros de investigación pedagógica, públicos o privados, y a futuros creadores escénicos. De este modo, la pedagoga teatral chilena, Milena Grass (2011), enfatiza que la investigación artística en teatro requiere de una sistematización y discusión, y de resultados propios.

La ventaja de trabajar a partir de este concepto la práctica como investigación tiene que ver con la legitimación de hallazgos únicos, donde se realza la importancia de donde surge el trabajo creativo e investigativo [...] así como el punto de partida emocional, personal y subjetivo tanto del artista como del investigador [...] lo que se requiere es un diseño in progress, que acompañe al proceso de creación recurriendo a la observación directa del trabajo de mesa y ensayos, al develamiento de las apuestas teóricas, artísticas y estéticas implicadas [...] se relaciona directamente con el desarrollo de nuevos conocimientos y de nuevas metodologías investigativas capaces de aprehender a cabalidad objetos de estudios diversos, metodologías que se van construyendo según los requerimientos de la práctica misma [...] hemos planteado la idea de que el proceso de investigación debe incluir no sólo en la obra resultante, sino también como exégesis que dé cuenta de dicho proceso... es controversial [...] plantea la paradoja de defender la creación artística como forma de conocimiento al mismo tiempo que se exige, de todas maneras, su validación por medio de un documento escrito. (pp. 91-93)

Para valorar el problema de investigación, todo lo argumentado anteriormente con respecto a las metodologías de investigación artística y escénico-teatrales deberá combinarse con el fin de idear un objetivo metodológico, debido a que se debe poner en tensión a la propia metodología explorada. Es por tal razón que el enfoque de esta indagación es mixto: de método cuantitativo y cualitativo; su alcance es exploratorio y su diseño concurrente. Según Hernández (2014), “el enfoque mixto de la investigación [...] implica un conjunto de procesos de recolección, análisis, y vinculación de datos cuantitativos y cualitativos en un mismo estudio o una serie de investigaciones para responder al planteamiento del problema” (p. 532). A partir de este enfoque, “un estudio mixto comienza con un planteamiento del problema que demanda claramente el uso e

integración de los enfoques cuantitativo y cualitativo” (p. 540). De modo que existe la posibilidad de ejecutar por separado cada enfoque, es decir, se puede aislar y separar el contacto de resultados y escrutar a profundidad el problema de la investigación, sin limitaciones metodológicas que definan la manera de investigar o de crear de las actrices y actores seleccionados para la muestra y sin que esto pueda ocasionar o alterar los resultados. También se usó la cartografía, una disciplina metodológica e investigativa que permite la recopilación de información e inquietudes del problema que se propuso como mecanismo para levantar datos cuantificables, junto a las experiencias teatrales/actorales a ser categorizadas cualitativamente.

Para la recolección de datos se utilizaron técnicas e instrumentos como la entrevista, cuestionario y registro audiovisual. Cada técnica posee su propia referencia a aplicarse, aunque para el caso de recolección de datos, al sostener un diseño mixto, requirió de transcripción escrita de cada una de las entrevistas, lo que permitió generar cuadros estadísticos.

Las técnicas de recolección cualitativas como la entrevista y el cuestionario —estrictamente de reflexión documental y por registro audiovisual y transcripción escrita— permitió interpretar experiencias y hallar las relaciones conceptuales que se produjeron.

Esquema de obtención de datos:

- Identificación del espacio del grupo, mediante visita *in situ*, y captura de su localización, mediante uso de satélite, para determinar su ubicación geográfica en el globo terráqueo.
- Desarrollo de temáticas específicas de grupos de teatro o colectivos teatrales, a partir de entrevistas a sus miembros.

Las temáticas constan de los siguientes puntos e interrogantes a responder por las personas entrevistadas:

- A. ¿Cuáles son los criterios con los que evalúa su actividad o cuáles son las condiciones actuales con las que realiza su actividad teatral, en referencia a la existencia o acceso a servicios básicos (alcantarillado, agua, luz, teléfono, internet, transporte, etc.)?
- B. ¿Cuál es su posición ante la gestión pública realizada por parte de las instituciones de fomento artístico y cultural (Ministerio de Cultura, Secretaría de Cultura del Cabildo, Casa de la Cultura, salas independientes, universidades o centros de educación profesional en teatro, etc.)? De no estar de acuerdo con la gestión de las instituciones mencionadas, por favor, exponga con qué criterio se debería generar actividad teatral.
- C. ¿La historia de consecución del espacio tiene que ver con la historia de formación del grupo teatral? ¿Sí o no? Argumente con un porqué.
- D. ¿Qué es un grupo de teatro desde su experiencia? ¿Cómo entiende usted el ejercicio plural o la realización de una actividad que priorice el accionar en conjunto? ¿Cuál o cuáles han sido sus referentes teatrales, si acaso los tiene?
- E. ¿Qué personas forman parte del grupo de trabajo teatral? y ¿cuál es el rol que desempeñan en el grupo? Escriba una pequeña biografía de su persona y de cada integrante de su grupo.
- F. ¿Cómo se perfila actualmente su ejercicio teatral, es decir, cómo se expresa o llega a ser visible en el ámbito social?
- G. ¿De qué manera la poética ha variado en la historia que llevan de ejercicio escénico?, ¿puede contar cómo expresan su propuesta poética?
- H. ¿En qué medida es factible considerar el teatro de grupo como algo distinto al enfoque que se da al colectivo teatral? ¿Qué puede ser colectivo teatral para usted? ¿Desea proponer un *modus operandi* propio de trabajo que sea distinto a estos marcos referenciales —de grupo o colectivo—? Puntualice su visión.

Población y muestra

Los informantes idóneos para esta investigación parten de los requerimientos del problema. Por lo que se propuso un acercamiento cartográfico al teatro de grupo en Quito y en Guayaquil, entre 2014 y 2017. Mediante la aproximación del investigador a los espacios de encuentro para el intercambio de saberes, se creó la base para entender cómo se percibe la noción de poética teatral, desde la práctica profesional en la escena local ecuatoriana. Entre los participantes seleccionados se encuentran Geovanni Revelo o Cocolo, exmiembro del Teatro del Cronopio; Guido Navarro, director del Teatro del Cronopio; Silvia Brito y Roberto Guerrero de Teatro de los Silfos; Raymond Duque de la Compañía de Teatro Uña de Gato; Cristian Castillo y Moisés Soria del Colectivo de Artes Populares La Changa; y, en la ciudad de Guayaquil, al actor e investigador escénico Rafael Santi, conocido como Lalo.

En un diseño con enfoque de método mixto se requieren elementos cuantitativos que permiten generar cuadros estadísticos que se pueden encontrar en una entrevista y un cuestionario escrito. Por otra parte, las técnicas de recolección de datos cualitativos permiten interpretarlos para hallar relaciones conceptuales y proponer categorizaciones.

Hernández (2014), sobre el análisis de datos, propone que

La selección de técnicas y modelos de análisis también se relaciona con el planteamiento del problema, el tipo de diseño y estrategias para los procedimientos [...] el análisis puede ser sobre los datos originales (datos directos) o puede requerir de su transformación. (p. 574)

Resultados y discusión

Para el acercamiento cartográfico al teatro de grupo, que al mismo tiempo posibilita aproximarse a los conceptos de *poética teatral* y *micropoética actoral*, estos conceptos serán expuestos por los entrevistados. La vinculación de estas nociones permite categorizar la *micropoética del actor*, porque se han encontrado, mediante la interpretación del cuadro estadístico, conceptos que se repiten, lo que brinda una oportunidad para realizar una síntesis cuantitativa y cualitativa que responda la inquietud del problema.

Micropoética del actor

El acercamiento a referentes existentes, sean emergentes o con trayectoria escénica en el movimiento teatral ecuatoriano contemporáneo, posibilita tejer relaciones temáticas y conceptos que acontecen, por dentro y por fuera del perímetro urbano. Se detectó que las posiciones son diversas, sin embargo, en todas se recalca la tan anhelada conquista de un espacio propio: subjetivo, intersubjetivo, geográfico, político y filosófico —es decir, poético— que permita retroalimentarse en conjunto con otros territorios escénicos locales, regionales y mundiales en los que se pueda entablar una relación estrecha con los diversos públicos. Esto, a pesar y tomando en cuenta que las instituciones culturales del país y la industria del entretenimiento son antagonistas históricos para las prácticas escénicas locales.

Empero, para aproximarse a los conceptos que manejan los entrevistados, se les propuso realizar una entrevista en los espacios donde realizan su práctica teatral, este fue el caso de la Compañía de Teatro Uña de gato, El teatro del Cronopio y del Colectivo de Artes Populares La Changa. Es importante mencionar que el Teatro de los Silfos no poseía un espacio de trabajo

propio, por lo que, Rafael Santi, conocido como Lalo, respondió al cuestionario escrito durante la exposición de la obra *Pop Art Porn*, en Guayaquil.

Del cuestionario formulado para entrevista y recolección de datos y experiencias, se ha seleccionado uno, en específico, que aporta al problema de la investigación y que corresponde al literal G, de dos inquietudes: “¿De qué manera la poética ha variado en la historia que llevan de ejercicio escénico?” y “¿Cuál es su propuesta poética?”. La descripción y sistematización de datos, para su análisis, cuantificación e interpretación conceptual, es la siguiente:

Desde la periferia: La Compañía de Teatro Uña de gato. Ubicación: Av. Ilaló y Séptima transversal, sector Conocoto. Entrevista al director y actor de la compañía, Raymond Duque.

- Existe la noción filosófica de poética teatral, como una función social que es intencional para con el receptor de las obras. El entrevistado lo explica como un ejercicio escénico *per se* y no uno solamente discursivo presente en la obra teatral y dirigido al destinatario.
- El entrevistado enuncia la palabra *poética* en relación con los conceptos: *territorios teatrales* y *recursos del actor*.
- El entrevistado manifiesta una categorización escénica que indaga en su práctica y que llama *artes del humor*. Esta noción está basada en referentes del teatro latinoamericano y mundial como: Víctor Quiroga (Chile), Joel Sánchez (Cuba), Misael Torres (Colombia) y Phillipe Gaulier (Francia).
- Propone su práctica escénica diferenciando la propuesta del “humorista” a la del “comediante”. Aclara que su ejercicio actoral está más cerca de la del humorista, porque su intención es provocar conciencia social mediante la risa. Su producción teatral investiga los territorios actorales como el *clown* o payaso y los títeres.

Teatro del Cronopio. Ubicación: Av. Patria y Av. 6 de Diciembre. Casa de la Cultura Ecuatoriana, edificio de los espejos, tercer piso. Entrevista a Giovanni Revelo, conocido como Cocolo, y Guido Navarro.

- Giovanni, Cocolo, Revelo afirma que el proceso de enseñanza-aprendizaje que se realiza en el Teatro del Cronopio se basa en la metodología del teatro gestual de Jaques Lecog (Francia).
- Cocolo expone que se puede establecer, como ejercicio comprobable de la propuesta poética llevada a cabo por el Teatro del Cronopio, la creación de un lenguaje escénico particular, concebido a partir de la apropiación e investigación de los territorios escénicos del teatro gestual, ya que permiten abrir caminos hacia la configuración de personajes contemporáneos, en los que el público puede reconocerse, debido a las creaciones y propuestas de actrices y actores.

Colectivo de Artes Populares La Changa. Ubicación: Casa Barrial Turubamba Alto (Centro Cultural Independiente Turubamba), Calle Alberto Spencer y pasaje S26-39. Entrevista a Cristian Castillo y Moisés Soria.

- Consideran los entrevistados que la poética teatral tiene como base un fundamento filosófico, pues la estética de la obra de teatro es un mediador intencional que propicia la transformación social.
- Los entrevistados se adscriben a la poética teatral, entendida como una necesidad de sentido crítico de la sociedad. En tanto exista obra artística, existirá la obra de transformación social.

Teatro de los Silfos. Sin ubicación. Entrevista realizada a Silvia Brito, directora del grupo, y a Roberto Guerrero, actor invitado, en las escalinatas y corredores de la Casa de la Cultura Ecuatoriana

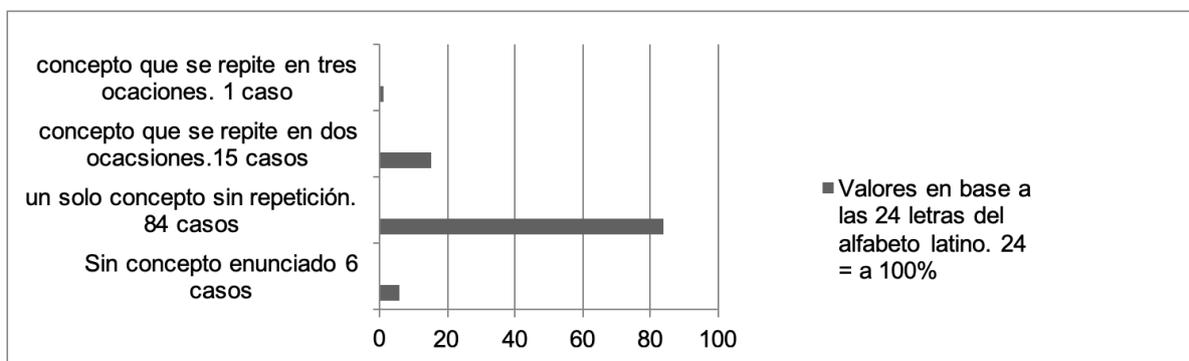
- La directora del grupo enuncia que la poética es un proceso intencional de cambio social, en primera instancia sobre el sujeto actriz o actor, para que sea palpable en el hacer de la obra y en el receptor teatral.
- Ambos entrevistados recurren a conceptos y terminologías propias del teatro antropológico para exponer su actividad escénica. Definen su visión hacia el quehacer artístico como intercultural, porque relacionan la práctica, formación y creación actoral desde varias cosmovisiones filosóficas, en este sentido, lo perciben como un devenir del mundo social-teatral al mundo andino. Es decir, los espacios poéticos están para la creación y vinculación del teatro y las artes escénicas, como prácticas y manifestaciones culturales de las comunidades locales y mundiales.

Rafael Santi es actor profesional, magister interdisciplinar de teatro y artes vivas, oriundo de la ciudad de Guayaquil. Se obtuvieron sus respuestas a través de un cuestionario escrito.

- El entrevistado precisa cuestionar cualquier noción de poética teatral que se entienda como una experiencia de creación de imágenes con textos dramáticos que reproduzcan una visión tradicional del teatro y que se alimenten de un discurso que legitime, homogenice o canonicen una sola posibilidad de verdad estética o representacional que juzgue cómo debería hacerse la actuación teatral.
- Según la experiencia del actor e investigador guayaquileño, el marco representacional tradicional del teatro y de la actuación debe ponerse en crisis, ya que puede generar discusiones generosas acerca de la creación actoral contemporánea y el teatro local.

Interpretaciones de cuadros estadísticos

Figura 1. Aproximación al concepto de poética en entrevistas



Fuente: elaboración propia

La regla de tres simple permite reconocer el porcentaje de coincidencias y diferencias conceptuales, respecto a la noción de poética teatral, que se evidenció por medio de entrevistas (ver Figura 1). Esta operación matemática se aplicó según el número de letras del alfabeto latino, en base a sus veinticuatro; lo que permitió cuantificar estadísticamente, en un rango del 100 %, los casos de coincidencias. Estos, a su vez, fueron interpretados cualitativamente.

- (-) = 25 % de error o *default* circunstancial. Este valor coincide en el porcentaje evaluado, ya que en las entrevistas no se mencionaron conceptos que se empezaran con las siguientes letras: j, k, q, u, w, x, y. Por tanto, no incide en la cuantificación estadística.

- (0) = 350 % expone las diferencias en la noción de *poética teatral* evidenciada en las entrevistas. Esta cifra es un 250 % superior al rango de 100 %. Esto muestra una riqueza para abordar, desde varias aristas, la poética teatral local.
- (2) = 62.5 % muestra coincidencias de más del 50 % sobre la base del valor 100 % asignado. De tal manera que los conceptos que generan coincidencias en la noción de la *poética teatral* entre los entrevistados son: acción, arte, bufón, comedia del arte, calle, cosa, cultura, colectivo, estética, estudio, payaso, recursos, teatro gestual, tradición y taller.
- (3) = 4.16 % muestra una particular mención que corresponde a la mayor coincidencia (un solo concepto) entre los entrevistados para explicar la poética teatral. Según este indicador, la poética teatral está directamente relacionada con la práctica profesional local y, por tanto, con el problema de la presente investigación. En todas las entrevistas existe una categoría en común: *espacio*.

Si se toma en cuenta las coincidencias de los rangos 2 y 3, se extrae una muestra que, en sumatoria, da: $62.5\% + 4.16\% = 66.66\% / 100\%$ de coincidencias entre los profesionales del quehacer teatral local, lo que permite exponer y, a la vez, acercar a su propios lenguajes y terminologías; las mismas que ayudan a comprender sus zonas territoriales dentro de la poética teatral y generar las bases de lo que se denominaría como: micropoética de actor.

Conclusiones

La micropoética del actor, para los entrevistados, deviene en la categorización del término *espacio*. Es este un fenómeno teatral ontológico, porque remite a los anales propios de la historia de la humanidad, pues remonta a la creación del *theatron* griego, el espacio desde el que es posible mirar, pensar y sentir. Sin embargo, la categorización levantada en base a la cuantificación y cualificación de los datos obtenidos también actualiza la noción de espacio, ya no comprendido como una edificación material y arquitectónica del teatro, sino como una zona desarraigado del mundo. Sin romantizar, se trata de la posibilidad de posicionar, actualmente, un espacio poético teatral y actoral para la poesía del cuerpo, de los afectos, de la mancomunidad, de la defensa de la Pachamama.

Cabe recalcar que cuando existe la coincidencia de la categoría estética de espacio en las nociones, tanto de los investigadores consultados, como de los entrevistados participantes, se debe considerar que *espacio* ya fue problematizado teatrológicamente en los años sesenta, por el reconocido y aclamado director y maestro inglés de teatro, Peter Brook (1973). En sus palabras: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (p. 9). Esta conocida esta cita perteneciente a su libro *El espacio vacío arte y técnica del teatro* y da cuenta del problema de la investigación propuesto por este estudio, porque establece un encuentro de saberes comprobables, entre el quehacer escénico teatral ecuatoriano contemporáneo que se ha registró en el acercamiento cartográfico al teatro de grupo en Quito y Guayaquil entre 2014-2017 y aquel que se cimentó para la renovación del hecho teatral a nivel mundial.

Al terminar esta aproximación hacia la micropoética del actor, se encuentra que existen coincidencias en las nociones de: acción, acontecimiento, espacio, proceso y recepción. El carácter sistemático y procesual que puede exponerse en una práctica teatral posibilitará la apertura de diversas concepciones, así como modos de creación independientes. Sin embargo, debe notarse que la relación que muestran puede ser considerada como “territorios o mapas teatrales”,

según el enfoque de Dubatti (2011), porque, aunque estén distantes entre sí, en sus modos de creación y de vinculación con sus receptores o esceno-audencias (públicos), también se ve que dialogan encontrándose en sus límites, porque se expone la pertinencia de existir como parte de un movimiento teatral local, plenamente innovador e investigador, que, a su vez, les permite interpelar cualquier índole de poder represor, desde o hacia el teatro.

Sin embargo, cabe también expresar que no es sencillo llegar a proponer un espacio poético de investigación escénico en Ecuador, debido a que la historia no le ha sido favorable al teatro nacional en las políticas educativas que emanan desde el ente rector de la educación superior en artes. Ya que la profesión teatral es diversa y no homogénea, entra constantemente en controversias de índole histórico-social que atentan su existencia, debido a la incompreensión de la política pública. El Estado e instituciones culturales como: el Ministerio de Cultura, el Instituto de Fomento a la Creatividad e Innovación, las secretarías de cultura de los Gobiernos Autónomos Descentralizados, la Casa de la Cultura Ecuatoriana y sus respectivos núcleos provinciales, las fundaciones municipales, etc. atentan contra los derechos de los trabajadores teatrales. Del mismo modo cabe concluir que en las instituciones de educación superior para formación artística realizan empeños loables para garantizar una calidad óptima de enseñanza en teatro, pero se ven obstaculizadas por la incidencia e implementación de paradigmas de educación artística que no se corresponden con la realidad de las necesidades de la sociedad ecuatoriana, porque, aunque los receptores o destinatarios, es decir, la multiplicidad de públicos existentes en todo el territorio ecuatoriano, deben estar presentes en los acontecimientos escénicos, la investigación artística escénica de Ecuador se encuentra mirando a resultados derivados del paradigma del arte y políticas ancladas en la modernidad capitalista. Sería beneficioso reconocer los aportes que propone el teatrólogo ecuatoriano Franklin Rodríguez Abad (1994) cuando declara que puede existir *poiesis* teatral siempre y cuando exista un proceso artesanal, un *saber hacer* que, en conjunto con el receptor, dialogue-haga-cree-disfrute-transforme la obra artística.

Es precisamente la reflexión del “hacer artístico”, en sus dos momentos: del “hacer artesanal” y del “acto de recepción”, la que se intenta recoger, analizar y sistematizar, para encontrar la intencionalidad dada a la obra artística. La difusión de esta concepción de la Poética entendida como “Poiesis” ha llevado que se la use en distintos ámbitos de la actividad práctica, cuando se quiere destacar su carácter productivo procesual. (p. 160)

Para concluir, este artículo está basado en la investigación que se realizó para la obtención del título de magister en Actuación Teatral, de la Maestría en Actuación Teatral de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador y pretende establecer contacto y procurar dialogo de saberes entre las distintas modalidades de los profesionales del teatro en el Ecuador. Su intención no es adscribirse a una definición conceptual o a defender una postura que restrinja los encuentros entre memoria y renovación generacional, como tampoco aboga por una sola vía de investigación artística, porque cada actriz y actor es un mundo es en sí mismo, es un complejo espacio de vivencias potencialmente válidas para guiar a futuros creadores escénicos como, en el caso del autor de este artículo, se ha podido corroborar, vivenciar y compartir en las diferentes tablas de la experiencia actoral. No es posible hacer “tabla rasa” para proponer cambios significativos en el arte escénico de la región. Sin embargo, existe también en el ambiente teatral local, una visión de intercambio de experiencias y saberes que generan tensión, debate y subsanación. Las políticas de educación superior en artes y, específicamente, las de las carreras de artes escénicas deben tomar en cuenta que a sus egresados les afecta directamente la falta de

encuentro epistemológico teatral, pues, sino se innovan las metodologías o didácticas para que velen por alimentar un circuito continuo de saberes para todos quienes realizan actividades escénicas, sin exclusión, serán los egresados quienes enfrenten obstáculos, cada vez más difíciles, en la realidad profesional del país.

Las garantías y derechos laborales para los trabajadores escénicos teatrales solo pueden surgir de la mano de sus propios profesionales, es decir, solo el propio medio puede crear los caminos para que el anhelado espacio poético teatral, que se mencionó en los diálogos analizados en este estudio, sea común y accesible a corto, mediano y largo plazo. Solo así se generará un mapa colectivo de un territorio teatral escénico en el que existan encuentros, creaciones colaborativas, concreción de centros de investigación escénica, renovación generacional y, por supuesto, una mayúscula tradición de maestras y maestros para el teatro ecuatoriano. Solo así será posible un teatro *local* que pueda minar el deseo de los actuales gobiernos neoliberales, populistas, corruptos y elitistas que se dedican a favorecer a las oligarquías, socavando los derechos de quienes no se integran a la lógica absurda y criminal de la democracia participativa —juego dramático de conquistas por el poder— que hace perder el deseo de utopías y merma las aspiraciones por mejores y cálidos días en la vida de cualquier sujeto cotidiano. Por tanto, lo que se denomina como *micropoética del actor* podría ser un puente para desacralizar y eliminar los dogmas podridos, enfermos y caducos que están presentes en el oculto mapa teatral local.

Referencias bibliográficas

- Bautista, J. (2017). *Micro Poética del Actor: metodología y didáctica aplicada a un texto no dramático*. [Tesis previa a la obtención del título de Magister en Actuación Teatral. Universidad Central del Ecuador. Quito.] <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/16197>
- Borgdorff, H. (2006). *El debate sobre la investigación en las artes*. https://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2015/01/El-debate-sobre-la-investigaci-n-en-las-artes-2.pdf
- Brook, P. (1973). *El espacio vacío arte y técnica del teatro*, Península.
- Dubatti, J. (s.f) *Teatro y poética comparada: micropoética, macropoéticas, archipoéticas, poéticas, enmarcadas*. <https://unrn.edu.ar/blogs/posgradoteatro/files/2011/09/TeatroPoeticaComparada.pdf>
- Dubatti, J. (2019). *Pedagogía Teatral Procesos formativos, perspectivas, y metodologías de investigación Primer Congreso Internacional de Pedagogía Teatral*. FAUCE.
- Flores, I. (2009). Primer Coloquio Internacional de Pedagogía Teatral. *Serie-informativa-Documentos*, 31, 2-11. Facultad de Artes- Universidad Central del Ecuador.
- Grass, M. (2011). *La investigación de los procesos teatrales Manual de uso, Apuntes*.
- Hernández, R. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill
- Proaño, L. (2019). *Desarticulaciones teatrales La escena latinoamericana 1990-2007*, Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral CELCIT.<https://www.celcit.org.ar/publicaciones/teatro-teoria-y-practica/39/039/>
- Rodríguez, F. (1994). *Poética del teatro latinoamericano y del Caribe*. Abrapalabra.