

**NUEVOS DESAFÍOS PARA EROS¹: “MUJER EN LLAMAS²” ESCRITURA
PERFORMATIVA INSONDABLE**

**NEW CHALLENGES FOR EROS: “MUJER EN LLAMAS” UNFATHOMABLE
PERFORMATIVE WRITING**

Grimanesa Madeleine Loayza Cabezas
Universidad Central del Ecuador
gmloayza@uce.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0003-3441-0633>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.173>

Fecha de recepción: 12.07.2023 | Fecha de aceptación: 14.08.2023

RESUMEN

El soporte conceptual de la investigación-creación “Mujer en llamas”, dramaturgia híbrida en la que converge la performance, la danza, el canto, la escultura, la música y el lenguaje audiovisual, potencia la relación simbiótica entre la experiencia teórico-práctica comparada, y la producción simultánea de conocimiento que arroja el proceso creativo, con el propósito de “bordar” una descripción fenomenológica a partir de la experiencia autoetnográfica de la actriz como dramaturga/directora-investigadora. Este escenario liminal propone un recorrido cartográfico y discusiones teóricas que desde el campo de la filosofía teatral y la teatrología se enfocan en el encuentro actor/espectador en “tensión erótica”, y priorizan al cuerpo como territorio de percepción y sentido. La perspectiva performativa como metodología investigativa reivindica al sujeto performativo como sujeto de conocimiento, construido de forma fragmentada y descentrada, e instala un análisis trasgresor en la reflexión del sí mismo. Los dispositivos poéticos que se propone “Mujer en llamas” convocan la proliferación de múltiples y diversas manifestaciones de recreación de lo sensible que, al desplazarse hacia otros campos de la experiencia humana, generan interrogantes que desafían la dirección y el sentido de la exploración, y simultáneamente provocan tensiones ontológicas que responden a la dinámica de un contexto en aceleración creciente y desbordado.

PALABRAS CLAVE: “Mujer en llamas”, Investigación-creación, tensión erótica, dramaturgia híbrida, sujeto performativo.

ABSTRACT

The conceptual support of the research-creation “Mujer en llamas”, a hybrid dramaturgy in which performance, dance, song, sculpture, music and audiovisual language converge, enhances the symbiotic relationship between the comparative theoretical-practical experience, and the simultaneous production of knowledge that the creative process yields, with the purpose of “embroidering” a phenomenological description from the autoethnographic experience of the actress as playwright/director-researcher. This liminal scenario proposes a cartographic journey and theoretical discussions that, from the field of theatrical philosophy and theatreology, focus on the actor/spectator encounter in

¹ Este artículo hace referencia al capítulo V de la investigación doctoral *La osadía de Eros: dispositivo contrahegemónico de la poiesis teatral, de “Descripción de un cuadro” a “Mujer en llamas”* (2021).

² Idea original-dramaturgia y actuación-dirección de la autora del presente artículo.

“erotic tension”, and prioritize the body as a territory of perception and meaning. The performative perspective as an investigative methodology, vindicates the performative subject as a subject of knowledge, built in a fragmented and decentered way, and installs a transgressive analysis in the reflection of the self. The poetic devices proposed by “Mujer en llamas” call for the proliferation of multiple and diverse manifestations of recreation of the sensible that, when moving towards other fields of human experience, generate questions that challenge the direction and meaning of exploration and simultaneously provoke tensions. ontological that respond to the dynamics of a context in increasing acceleration and overwhelmed.

KEYWORDS: “Mujer en llamas”, Research-creation, erotic tension, hybrid dramaturgy, performative subject.

Agradezco la maravilla de hacer lo que hago: Agitar mis entrañas
en ese espacio vacío —útero/hoguera— que es el teatro. Aquí y
ahora, en amoroso arrebato, escucho al amanecer la flauta del dios-
Pan/Aya Huma. Yo soy el oráculo

(Loayza, 2019)

La metáfora del oráculo, elemento relevante de la escritura performativa “Mujer en llamas”, permite condensar la experiencia de un proceso de investigación-creación que formó parte de mi tesis doctoral; encrucijada de certezas, aparentes y ambiguas, juego de tensiones que transita entre el frenesí y la calma hasta que el silencio que antecede a la respuesta se impone. Escuchamos la respuesta de voz propia, amalgamada de múltiples voces y sentires que —como a la Pitonisa— “nos hablan”. ¿Es la voz de la “divinidad”, la voz interior que alcanza otras *intensidades*, eso que llamamos intuición?

La investigación-creación que nos convoca inicia con una pregunta, es decir, un llamado interior. En escena, la curiosidad y la inquietud humana se sostiene en este juego, pues, seguir la pulsión de *Eros* es reconocer la intensidad de este mandato que nos moviliza y nos conduce al límite; en suma, arista del conocimiento donde se devela la maravilla/*thaumastón*. Así, nos preguntamos lo siguiente: ¿Cómo despertar en el actor y el espectador el deseo de ahondar en una experiencia convivial, estética y espiritual que posibilite una mutua liberación? Pues, el teatro como acto de liberación humana supone movimiento, un estado de tensión espiritual latente capaz de ir al encuentro con el otro trascendiendo la propia enajenación.

La relevancia de la “tensión erótica” como experiencia transformadora en el encuentro actor-espectador, pulsión-corazonada “erótica”, sostiene segundo a segundo el proceso, atraviesa tempestades internas y externas, y es avivada por el fuego originario

del aliento propio (y el divino). Asimismo, removemos cada rincón de la memoria, las distintas edades que dan cuenta de la experiencia de vida. A su vez, el descenso al inframundo interior, el reencuentro con los amados ausentes, mantiene viva la pulsión de *Eros* (ver *Figura 1*). En tal sentido, la pulsión del amor sostiene nuestro trayecto.

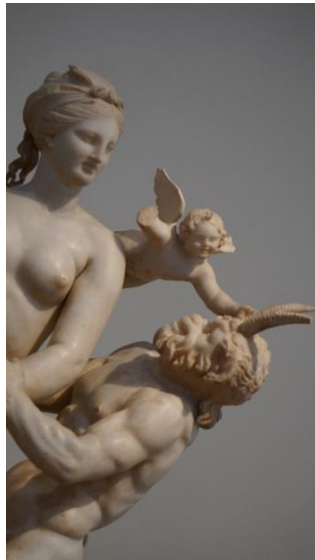


Figura 1. “Amor”. Martín Salcedo. Atenas, 2021.

LA METODOLOGÍA

La matriz conceptual y teórica que sostiene la exploración se centra en la “tensión erótica” como experiencia sensoperceptiva que sustenta la práctica desde la recreación sensible. La artista-investigadora inventa herramientas (mixtura de metodologías) que, desde un enfoque personal, articulan el discurso sobre la propia praxis para cuestionar los lugares hegemónicos desde los cuales abordamos la experiencia creativa.

La metodología aplicada al análisis consiste en un estudio descriptivo-cualitativo en lo que respecta a la evaluación de la organización, la operatividad y la importancia de los elementos del acontecimiento escénico. A su vez, se enfoca en la observación de la “tensión erótica” a partir de la comparación de los dispositivos poéticos desplegados en la investigación práctica del montaje *Autorretrato*³ (ver *Figura 2*), inspirado en “Descripción de un cuadro” de Heiner Müller (1990).

³ Inspirada en la obra “Descripción de un cuadro”, de Heiner Müller, dirigida por la autora del presente artículo. Estrenada en 2014, en presentaciones hasta la actualidad.



Figura 2. “Cruzada”. Martín Salcedo. Quito, 2022.

La metáfora de la travesía explica el proceso que, como acto de autoliberación y arrojo, destaca lo liminal y lo paradójico. Así, provistos de la necesidad, soltamos amarras, desafiamos lo imprevisible y embarcamos. En este tránsito, aquello que nos extraña, paradójicamente, es sentido de manera intensa y cercana.

El aspecto liminal de la investigación-creación supone ir un poco más allá cada vez, extender el viaje en el que se cruza constantemente la misma pregunta. Todo ello lo asumimos como un oráculo en tanto estrategia para descubrir y respondernos, y también para reconocer aquellas intensidades que aproximan.

Quizás ya no observamos el vuelo de las aves ni hurgamos en las vísceras de los animales sacrificados a los dioses, puesto que disponemos de otras herramientas y técnicas. Sin embargo, la mirada se debate entre la pantalla y los cielos. Por mi parte, me pregunto, observo el vuelo de las aves y escucho la flauta del dios Pan/Aya Huma, y hurgo en mis propias entrañas buscando la respuesta.

EL ORIGEN LIMINAR DE LA TENSION ERÓTICA: PERSPECTIVA FILOSÓFICA Y SU INCIDENCIA EN LA PRAXIS TEATRAL CENTRADA EN EL ENCUENTRO ACTOR/ESPECTADOR

El origen de la “tensión erótica” destaca el matiz liminar de la pulsión emancipadora de *Eros*, la cual “encarna” en la acción performativa de la escena; de tal modo, actor y espectador se reconfiguran constantemente desde el placer y el displacer como experiencias de “finitud del límite” y de “exceso” (Marcuse, 1983). Este carácter liminar se recupera de la erótica platónica (De los Reyes, 2012): *Eros/Actor*, interfaz-intérprete, entre el mundo de lo físico y lo metafísico (idea y materia), y desarrolla una “percepción

micrológica” que opera por intención e intuición (Ortega y Gasset, 2018); mirada microscópica que atiende al detalle y a la singularidad de los fenómenos. Así, los dispositivos escénicos operan desde una lógica del estallido y con una hibridez que desborda la escena donde las categorías racionales entran en crisis debido a una “extenuación del sentido” (Baudrillard, 2011). Incluso la dinámica escénica actúa por “desgaste” (Valles, 2015) y no por progresión; por ello, *Eros* se resiste a entrar en el sistema de producción, según lo expone George Bataille en su texto *El erotismo* (1957).

En este orden argumentativo, damos el salto de la filosofía a la praxis en la escena performativa en la que el comportamiento del actor, desde un *ethos* erótico, retoma la magia ritual, “razón libidinal” (Marcuse, 1983). Por tanto, la experiencia sensible del actor se extiende y se completa en la experiencia del espectador y viceversa, lo cual cabría indicar como “reversibilidad seductora” (Baudrillard, 2011); por su parte, la escena deviene rito sagrado referenciado con el mito que ansía la “proximidad con la divinidad” (Otto, 2017).

Acorde con lo expuesto por Platón en *El Banquete* (1871), la maravilla (*thaumastón*) o lo asombroso resultaría de un proceso de hibridación. Atendiendo a ello, el conocimiento como experiencia performativa liminar entraña osadía, enfrenta lo impredecible y lo inefable del encuentro con la alteridad, y supone una resistencia activa que observa el intercambio lúdico al mismo tiempo que despierta la rebelión del espectador como apropiación espiritual en “desposesión” (Han, 2017).

La “tensión erótica”, en tal sentido, se asume en tanto transgresión (viola la prohibición sin suprimirla) y conduce las tensiones en la ejecución del acto mismo mientras articula la complejidad de la escena; es decir, opera como rizoma⁴. Este encuentro de realidades, del goce vital, lúdico e intuitivo, así como la “reversibilidad seductora” que amplía el territorio de la experiencia humana, acontece cuando el espectador se involucra en el juego y acepta el “simulacro”. De forma simultánea, el actor objetiva estrategias de seducción desde un compromiso ético con el contexto de la escena en resistencia a toda forma totalizadora.

⁴ Desde esta perspectiva, la escena es un mapa abierto que permite múltiples entradas, en acuerdo con Deleuze y Guattari (2004) “conectable en todas sus dimensiones, desmontable, reversible, susceptible de recibir constantemente modificaciones” (p. 18).

La osadía del intérprete-actor/*Eros-metaxy* provoca una inversión y disrupción de roles (ver *Figura 3*); en suma, subordinación/insubordinación consciente del exceso de fuerzas que alternan entre la posesión y la entrega.



Figura 3. “Osadía”. Martín Salcedo. Atenas, 2021.

La tensión entre los diversos lenguajes se incrementa hasta la “posible ruptura”, lo que provoca una reescritura desacostumbrada de la escena que exige al actor y al espectador “arrancarse” de sí mismos, esto es, superar la negación del otro y de lo otro (Han, 2017). Además, la fascinación ante lo desconocido y lo distante, como ideas de un tiempo que nos excede, se transforma en la experiencia del instante.

La dirección impulsa la organización polisémica desde la lógica del “estallido” que incorpora el devenir escénico y construye un lenguaje nuevo que se gesta desde el accidente y la espontaneidad, y que intensifica la experiencia del espectador: actor y espectador exponen su fragilidad como estrategia que estimula la creación desde el sentimiento de lo trágico; a su vez, el hecho de acontecer a la “intemperie” gesta la maravilla híbrida (frenesí y belleza). Dicho lo anterior, la “tensión erótica” es belleza en transición (léase metamorfosis), es la seducción de la incongruencia y del misterio, pues la lógica no necesita argumento seductor. Entonces:

Un arte vinculado a *Eros* como experiencia, reclama la búsqueda sostenida de la tensión que “entona” al ser humano en el acorde preciso para que pueda “apropiarse de su ser”. Esta «*tensión erótica*» que atraviesa la existencia humana, tiende a buscar la “afinación” del ejecutante en la ejecución del acto mismo. Este acto atraviesa la hostilidad que nace del dogma como pretendida certeza; es un movimiento que se dirige hacia el otro como acto de amor concreto porque acompaña, cuida, sostiene (Loayza, 2021, pp. 48-49; énfasis del autor).

Seducir es mantener el deseo siempre dispuesto al encuentro con el otro y que, en tanto “tensión erótica”, transforma el contexto de la escena. Tal tensión supone capturar la atención del otro; vale decir, “sostener la inquietud” (Pricco, 2015). También opera una

categoría intencional: la obra de teatro como canal de la seducción y no como agente no impone un mensaje, sino que provoca experiencia/reflexión desde un sentido abierto y diverso. De tal modo, actor y espectador aceptan las reglas de juego y se autoconvocan por voluntad propia para convivir en el intersticio/canal de conexión invisible/sensible para “capturar” el instante/(momento), donde ejercen su voluntad, se subvierten las reglas y se proponen otras.

LA METAMORFOSIS DE *EROS*. ORGANIZACIÓN EPISTEMOLÓGICA Y ANÁLISIS DEL ENTE POÉTICO: EL CASO DE *AUTORRETRATO*, MONTAJE INSPIRADO EN LA OBRA “DESCRIPCIÓN DE UN CUADRO”, DE HEINER MÜLLER

El modo operativo en que los dispositivos “contrahegemónicos”⁵ conducen la “flecha de *Eros*” (intensidad sostenida entre actor/espectador), en la exploración escénica, ahonda en tanto experiencia del “goce ajeno” consecuencia, y no objetivo, goce compartido.

La fenomenología como metodología de estudio observa el devenir escénico como fenómeno “móvil” y “mutable”; describe los diferentes territorios y contextos, lo paradójico y lo contradictorio de este juego infinito e inalcanzable que es la escena, como lo esboza Agamben (2011), para transgredir las reglas y provocar disrupciones. Así, la “tensión erótica” resulta de dos intenciones (experiencia del actor y del espectador) articuladas por la mismidad de la escena que “dan a luz” otro/nuevo ente poético producto de la interacción heterogénea “promiscua” entre dispositivos: el mundo desaparece para que surjan otros, en plural. Aceptamos el desafío de extrañarnos de nosotros mismos en este movimiento que es al mismo tiempo centrífugo y centrípeto.

Desmontar *Autorretrato* es llevar a cabo la disección del cadáver-obra, hurgar en las entrañas de este “cuerpo otro” que “habla” diversos lenguajes, leerlo desde la “extrañeza” y desmantelar capas de “tejidos” (la experiencia de cada uno de los involucrados). Desmemenuzar su “microgenética interna” (Dubatti, 2010) supone ir en busca de la primera voz: el autor. En esta visita al inframundo, escuchamos el lamento de su “descripción”, descendemos al abismo insondable donde se abandonan las preguntas

⁵ En nuestro caso de estudio, el carácter “contrahegemónico” del dispositivo, subvierte cualquier discurso que pretenda instaurar un sentido unívoco en escena. Según Rykner (2014), uno de los aspectos relevantes del “dispositivo” tiene que ver con la incertidumbre como paradigma del proceso creativo, pues torna la escena al mismo tiempo deseable e inalcanzable (p. 24).

inútiles (la insuficiente razón) para escuchar los “bramidos” (Dioniso-Bromio) y, finalmente, caer en el silencio del pozo interior/iniciático donde se afina la mirada que descubre los senderos “invisibles”, más allá del miedo y del dolor supremos. Abrazados al silencio escuchamos el murmullo que emerge del abismo: la ansiada respuesta, como lo menciona Dubatti:

La directora Madeleine Loayza trabaja una nueva relación entre el texto dramático a priori y la escena. Parte del *Bildbeschreibung*, del alemán Heiner Müller, pero no se limita a la relación transitiva de puesta en escena; sino que propone una reescritura radical que absorbe y transforma el texto de Müller en un nuevo texto, otorgándole el estatus de palimpsesto (Genette, 1989), donde sobresale el gesto de la apropiación, de la intertextualidad genérica, de la reescritura (citado en Loayza, 2019, p. 23).

Sistematizar la experiencia creativa supone gozar de la intensidad sostenida que construye un espacio de representación único, fruto de la intuición e intención que profundiza en lo aparente, lo inacabado y lo vulnerable. Así, la complejidad del análisis teórico devuelve a la vida el “cadáver-obra” como experiencia que integra el descubrimiento reciente, además de ubicar zonas liminales de conexión entre las matrices-dispositivos que evidencian “tensión erótica” (experiencia que observa las subjetividades, los imaginarios y los saberes), la cual atiende a lo común y a lo diverso en lo que respecta a los significados asociados a la experiencia de la “micropoética interna” y de la “micropoética genética” (Dubatti, 2010).

En lo que respecta a los dispositivos “contrahegemónicos”, estos son conducidos intuitivamente desde la dirección e interactúan de forma impredecible en la “*poésis* expectatorial”, articulan las distintas tensiones y abren un espacio liminar para la reflexión crítica que diversifica el abordaje de la escena. De esta manera el espectador (intuitivo y crítico) se apropia de la obra: “descifra” y “decodifica” las tensiones del territorio corporal que se devela extraño e impredecible (Fischer-Lichte, 2015). Se puede indicar que el carácter liminar desafía la subjetividad y la capacidad interpretativa del espectador, quien considera la parte y el todo del intercambio escénico, desde la idea y la propia experiencia.

Por su parte, la *poésis* corporal cataliza la “tensión erótica” y destaca la dimensión aurática del convivio. El cuerpo quiasmático —sujeto/objeto erótico, “encarnación de la subjetividad” en tanto fenómeno perceptible, “sensación acumulada” (Merleau-Ponty, 1970), gesta un espacio energético que diluye los bordes de la convención actor/espectador tras abrir una zona íntima en tensión prolongada.

De esta manera, el dispositivo corporal-performativo crea textualidades que deconstruyen y actualizan el texto, y que multiplican la compositiva escénica. La “extenuación” en la “repetición” destaca la dimensión temporal de las acciones performáticas que resuenan en el espectador debido a la intensificación y a la ampliación del desempeño actoral que lleva al límite la experiencia psicofísica desde un estado de tensión/rebelión interna que despierta la perplejidad y el asombro del espectador.

El cuerpo extenuado adquiere una presencia “espectral” que se sostiene en acciones monótonas y repetitivas, que hacen estallar el *continuum*. El silencio (dispositivo liminal) enfatiza la acción y lo inmóvil, deja ver la huella de aquello que se resiste a materializar por completo. Destaca/anula el aquí y ahora del espectador, al instalar nuevas tensiones en los cuerpos, despierta la memoria de lo indescriptible e innombrable, irrumpe entonces la estupefacción ante lo insólito: conviven pasión y lucidez. La lógica espectral, por su parte, destaca la acción comprometida en el instante de ejecución, la intensifica en “ausencia” o “suspensión” de la emoción; así, la escena deviene espectro/desierto asediado por dispositivos que destacan su “espacialidad nómada” desde la vivencia íntima, en consecuencia la figura del actor deviene espectro (*metaxy/daimon*), un modo de acción involuntario que atraviesa la “lógica sedentaria” y la presencia de lo real para engañar al tiempo.

La extenuación conduce al desgaste, (intuición de la muerte/locura), es contrapunto liberador ante lo opresivo/razón; de esta manera, el andamiaje escénico se torna inestable (desarticulado/disonante), pero riguroso, y permite que actor y espectador escuchen como su lamento interior, despierta la memoria que emancipa el *ethos erótico*, al tiempo que transmuta en sensaciones y musicalidades internas. La experiencia, distanciada/intensa, colma y despoja al espectador de los propios “humores”, y mantiene el montaje al borde de la confusión y la incertidumbre: irrumpe —y se interrumpe— el caos.

En lo que respecta al dispositivo vocal-sonoro, éste encapsula la palabra del autor en la voz omnisciente de la actriz-lectora (se leen fragmentos del texto de Müller); así, la vida expresiva-emocional de los actores en escena es pulsión/huella de la palabra (síntoma vocal) que fractura la frecuencia-tiempo de la dinámica de la escena pues, la palabra como presencia opera desde un cuerpo ausente de la escena y “resuena” en las acciones microscópicas de los actores.

Por otro lado, el “accidente”, altera el espacio-tiempo al extender la experiencia de un cuerpo a otro; es decir, agita la percepción del espectador a través de la impronta de acciones inconexas, o discontinuas sin desenlace que acontecen en el instante del suceso imprevisto; lo cual, potencia la voluntad creativa, y provoca una disrupción de los roles que acentúa aún más el *caos*.

En consecuencia, la transformación/mutación (múltiple y sostenida) afecta el microcosmos de la escena, que se sostiene en el “modo de la acción” que extiende y comprime el tiempo a voluntad por medio de las líneas de fuga que llevan al actor y al espectador al límite de su resistencia: confluyen sentires en el vértice invisible que sitúa ambas partes al borde. Sobreviene el vértigo (la pausa y el silencio), tras lo cual, el paisaje espectral “extinto” reaparece en la voz del canto y las sombras. Así, la experiencia compartida es acción invisible que circula entre cuerpos que eligen o inventan pues, solo la experiencia del encuentro “genuino” crea imágenes poéticas.

La transmedialidad desborda la escena, por su parte, e intensifica la experiencia sensorial, tensiona los materiales; extiende los deseos del actor y el espectador, y transfiguran la propuesta del texto de Müller desde la deconstrucción, la reapropiación y la antropofagia, tal como observa Dubatti (Loayza, 2019).

DISPOSITIVOS CONTRAHEGEMÓNICOS, SOPORTE CONCEPTUAL DEL PROYECTO ESCENO-PERFORMATIVO: “MUJER EN LLAMAS”, ENFOCADOS EN LA “TENSIÓN ERÓTICA”

La sustentación conceptual de “Mujer en llamas” articula la base epistemológica, el análisis de la praxis: *Arrebato*⁶, y otros referentes artísticos en donde hallamos resonancia de intensidades semejantes como en las obras de: Pippo Delbono, Terzopoulos, *Aquella Compañía*, Angélica Lidell, Israel Galván y Los Colochos. Este trabajo artístico resulta de un encuentro/tensión afín que se sostiene en inquietud/curiosidad, despierta confusión/incertidumbre y nos conduce por trayectos ambiguos; asimismo, destaca una lógica laberíntica que deviene en procesos disruptivos. Los dispositivos de la escritura performativa “Mujer en llamas” articulan la medida y el arrebato, desborde que observa los límites en aceptación e irreverencia; por tal motivo, los dispositivos que destacan en

⁶ Montaje de la autora del artículo inspirado en “Bacantes” de Eurípides y la bailarina Isadora Duncan, (2017).

la práctica de los artistas que referimos alientan la convergencia de miradas por medio de estrategias diversas.

El silencio, lo inmóvil y el tiempo almacenado en *Aquella Compañía* convive con el arrebató: el mito íntimo, personal y social de una afectación profunda comprometida con el contexto. La estrategia geométrico-morfológica del baile de Galván explora las dimensiones espacio-temporales en que coexiste vida/muerte. Lidell, en cambio, demanda del espectador una recreación constante de las sensaciones e imágenes íntimas que como artista evoca y trae a presencia, inmolación de acto y palabra “Lo único que nos libra de la muerte es deseirla. Hay que ofrecerle gallardamente al destino el sitio por dónde pueda herirnos” (Lidell, 2021, p. 15). *Los Colochos* potencian la representación mental del espectador involucrándolo activamente en el juego a través de un dispositivo espacio/temporal desafiante, un afuera y un adentro, objetivo y subjetivo a la vez. El mito rige el teatro de Terzopoulos, la exploración creativa y la devoción espiritual retoma el sentido raíz: convoca su origen telúrico: *Eros* y *Tánatos* en la figura de *Attis* (Dioniso). Delbono propone desde la “rabia” un juego de aproximaciones y distancias al que mueve una mirada “amorosa” que apela al logos y a la intuición.

Como directora busco conexiones que despierten entusiasmo y movilicen y multipliquen sentidos/sentires que enciendan el motor creativo que pone en marcha una idea a partir de un registro interno sentido y querido. No es un registro claro toda vez que se trata de algo inexplicable: yo misma no sé bien hacia dónde voy, tampoco quiero saberlo pues, ansío perderme en el laberinto y experimentar aquello que tenga que ocurrir. Acepto el desafío y, en esa aventura/viaje, (ver *Figura 4*), tanto el miedo como el gozo son latentes; a veces una fuerza prima sobre la otra, y otras ambas avanzan convergentes.



Figura 4. “Oráculo”. Martín Salcedo. Delfos, 2021.

La investigación nos aproxima a una filosofía desde la propia praxis centrada en el carácter contrahegemónico de los dispositivos. Es decir, se trata de destacar aquellos actos de “sabotaje” y “autosabotaje” que generan “tensión erótica” para sacudir al espectador desde una experiencia íntima, individual y única, impredecible y espontánea al tiempo que sentida y racional, instalándolo en una zona liminal entre la reflexión crítica y la praxis, desde la cual asume una decisión política en los distintos/diversos niveles en los que se produce la *poíesis*. De tal manera, la escritura escénica se rehace constantemente; el espectador se apropia de la obra desde una conciencia intuitiva, crítica y autocrítica para descifrar y decodificar las fuerzas que habitan ese cuerpo-palabra ajeno (que es el actor) mientras ahonda en su propia materialidad, de regreso al cuerpo pulsional, al cuerpo salvaje.

El sentir del actor halla eco en el sentir del espectador, *poíesis* y *autopoíesis* de cuerpos en expectación y convivio, hecho que se traduce como convergencia de multiplicidades, tensión irresoluble y, por lo mismo, insólitamente gozosa.

En la travesía investigativa, los oráculos de Delfos, Delos y Trofonio, la cueva Corinquio, y el Santuario de Eleusis (ver *Figura 5*) revelaron lo “obvio”: hacer carne la pregunta, ese es el desafío. ¿De qué modo organizo mi experiencia? ¿Cómo pongo a convivir y de qué forma conecto este cuerpo/memoria, esta herencia/razón con lo que ven mis ojos, con lo que escucho, con lo que siento? Amar es aprender a escuchar lo que no quieres escuchar, sentir lo que no quieres sentir. Así, seguir el pulso de Eros es seguir el

pulso a aquello que ansiamos encontrar, nuestra pasión, “leer el terreno” con la atención y tensión justas, impulsar una “mitodología” personal para entretejer y bordar un relato propio con los “materiales” hallados.



Figura 5. “Pitonisa”. Martín Salcedo. Eleusis, 2021.

CONCLUSIÓN

La escena, devenir y complicidad entre los actores y el público, ceremonia íntima, se activa en la confianza que sostiene lo impredecible. Asumir la propuesta del otro (actor/espectador) y arriesgar en territorio ajeno (producto de la complicidad erótica) es entrega voluntaria, elegida y concreta y, a su vez, reciprocidad amorosa involuntaria.

“Mujer en llamas”, escritura/juego infinito, incorpora, a través de la metáfora, las pulsiones que nos aproximan a los artistas referentes en sintonía con las preguntas que hacemos al “oráculo”. El lector/espectador construye signos escénicos que develan la potencia del metalenguaje de la obra problematizada en el propio cuerpo, y da cuenta de las “tensiones eróticas” que gestan una poética propia.

El impacto de la mirada filosófica en la práctica artística habilita un campo de discusión liminar que brinda herramientas metodológicas sustentadas en la experiencia sensible para identificar la “tensión erótica”, en el encuentro actor/espectador a través de dispositivos contrahegemónicos, los cuales son entendidos como estrategias de ruptura y de resistencia frente a la primacía de un sistema capitalista que promueve la desigualdad y fomenta violencia. Así, “Autorretrato” y la escritura performativa “Mujer en llamas”

pretenden dinamizar una experiencia emancipadora desde el disfrute y la autocrítica; dichas propuestas escénicas evidencian dicha tensión, destacan la relevancia del cuerpo integrado al *logos* y generan un “estallido” que convoca la proliferación de múltiples manifestaciones de recreación de lo sensible. Tal situación plantea un cambio de paradigma con respecto al lugar que ocupa el arte tanto en la vida del ser humano como en su dimensión y su alcance político y social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, 26(73), 249-264.
<https://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf>

BATAILLE, G. (1957). *El erotismo*. Tusquets.

BAUDRILLARD, J. (2011). *De la seducción*. Cátedra.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (2004 [1980]). Introducción: rizoma. En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* [trad. de José Vázquez Pérez] (pp. 9-32). Pre-Textos.

DE LOS REYES, D. (2012). De la erótica platónica. Una interpretación. *Apuntes Filosóficos*, 21(41), 1-42.
http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_af/article/view/3620

DUBATTI, J. (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Atuel.

DUBATTI, J. (2021). Descripción de un cuadro, de Heiner Müller a Madeleine loayza experimentalismo en las nuevas teatralidades internacionales. En Madeleine Loayza (ed.), *Retrato de mujer con naranjas. Proyecto de investigación esceno-performativa, basada en la obra Descripción de un cuadro, de Heiner Müller*. FAUCE Editorial.

FISCHER-LICHTE, E. (2015). La teatrología como ciencia del hecho escénico. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 4(7/8).
<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1780>

HAN, B-Ch. (2017). *La agonía de Eros*. Herder.

LIDELL, A. (2021). *Solo te hace falta morir en la plaza*. Ediciones la UñaRota.

LOAYZA, M. (2019) (ed.). *Retrato de mujer con naranjas. Proyecto de investigación esceno-performativa, basada en la obra Descripción de un cuadro, de Heiner Müller*. FAUCE Editorial.

LOAYZA, M. (2021). *La osadía de Eros. La «tensión erótica», dispositivo contrahegemónico de la poíesis teatral, de Descripción de un cuadro a Mujer en*

llamas. [Tesis de doctorado, Universitat Politècnica de Valencia]. RiuNet repositorio UPV. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/179975>

MARCUSE, H. (1983). *Eros y Civilización*. Sarpe.

MERLEAU-PONTY, M. (1970). *Lo visible y lo invisible* [Traducido del francés por J. Escude]. Seix Barral.

MÜLLER, H. (1990). Descripción de un cuadro. En *Teatro Contemporáneo de la RDA* [Trad. de J. Riechmann]. <https://es.scribd.com/doc/240880581/Muller-Heiner-Descripcion-de-Un-Cuadro>

ORTEGA Y GASSET, J. (2018). *Estudios sobre el amor*. Biblioteca EDAF.

OTTO, W. (2017). *Dioniso. Mito y Culto*. Herder.

PLATÓN (1871). *El Banquete*. En Pedro de Azcárate (ed.), *Platón, Obras completas* (vol. 5). Medina y Navarro Editores. <http://www.filosofia.org/cla/pla/img/azf05285.pdf>

PRICCO (2015). *Sostener la inquietud. Teoría y práctica de la actuación teatral según una retórica escénica*. Biblos-Universidad Nacional de Rosario.

RYKNER, A. (2014). Acercarse al dispositivo: continuum, interacciones y lógica creadora. *Dispositivo y Artes*, 7-13.

SALCEDO, M. (2021). *Fotografías de la investigación doctoral*. Grecia.

SALCEDO, M. (2022). *Fotografía de la temporada de la obra Autorretrato, inspirada en "Descripción de un cuadro", de Heiner Müller*. Teatro Malayerba. Quito.

VALLES, R. (2015). *Teatro antilógico. Estéticas de la otredad del cuerpo y la escena*. Paso de Gato.