

Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024  
8:30 - 13:30 (Hora colombiana)



FITM  
Edición  
56



# 6<sup>to</sup> MEMORIAS

## CONGRESO IBEROAMERICANO DE TEATRO

**Cuerpos y corporalidades: sociedad,  
género, naturaleza, tecnología.**

**Encuentro Mixto. Virtual y presencial  
Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024**



Culturas



FESTIVAL  
INTERNACIONAL DE TEATRO  
DE MANIZALES



ESCUELA INTERNACIONAL  
DE ESPECTADORES  
DE IBEROAMÉRICA Y EL CARIBE



FILO:UBA  
Facultad de Filosofía y Letras

[WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM](http://WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM)

# NUNCA SALES

  
FITM  
Edición  
56



PROMOTORA  
EVENTOS &  
TURISMO



Secretaría de  
**CULTURA**



VICERRECTORÍA  
DE PROYECCIÓN  
UNIVERSITARIA



centro cultural  
MANIZALES

[WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM](http://WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM)

SIENDO  
el MISMO

**6<sup>to</sup>**

**C O N G R E S O  
I B E R O A M E R I C A N O  
D E T E A T R O**

**Cuerpos y corporalidades: sociedad,  
género, naturaleza, tecnología.**

**MESA 12**



**FITM**  
Edición  
**56**

# Escritura encuerpada, experiencia de creación de la obra *El pentameron*



Anthony Mateo Pineda Moreno

## Zarpar

Este trabajo expone la sistematización de la experiencia vivida con la creación de la obra *El Pentamerón* -obra merecedora de la Beca de Creación Teatral del programa de Estímulos 2023, MinCultura- desde una perspectiva que reflexiona de manera transversal el cuerpo y la escritura.

Es necesario dar un breve contexto sobre la dramaturgia de esta obra, la cual escribí durante una residencia artística que hice en Valparaíso (Chile) en el año 2022. Esta idea nace de la motivación por realizar una creación bajo la modalidad de versión libre de un cuento de hadas. Inspirado por los conocimientos adquiridos en el taller de Comedia del Arte impartido por el maestro Iván González, decido plantear la creación del cuento "La Cenicienta" al maestro Víctor Quiroga, quien acuerda dirigir la obra, empezando por un ejercicio de consulta de los diferentes autores y versiones que ha tenido el cuento, entre los que se encuentra el escritor francés Charles Perrault. Indagando a mayor profundidad, se logró descubrir que el primer autor de este cuento popular fue Giambattista Basile, un soldado italiano que escribía las historias populares que escuchaba durante sus viajes. Su obra cumbre fue una recopilación de 50 cuentos de hadas llamado *El Pentamerón*, entre los que se encuentra la primera versión de la Cenicienta, cuyo nombre original fue *La Gatta Cenerentola*. Estos cuentos integran la identidad popular contemporánea al autor, donde las historias

son configuradas por personajes cuya personalidad y moralidad está asociada a las pasiones humanas, por lo que se pueden encontrar situaciones de asesinatos, robos, envidia, odio, promiscuidad e hipocresía.

Esta información me permitió asociar los personajes del cuento *La Gatta Cenerentola* a los personajes arquetipo propuestos por la comedia del arte, donde predomina la personalidad, fuerza y cualidades bien definidas de los personajes por encima del argumento.

Cautivado por los hallazgos obtenidos en la investigación, emprendí la escritura de la dramaturgia, creando un mundo ficcional que reinterpreta el cuento *La Gatta Cenerentola*, adicionando recursos dramáticos con diálogos y situaciones que describen y definen concretamente las intenciones y pasiones que dan vida a los personajes.

### **Navegando**

El proceso creativo tuvo la peculiaridad de ser escrito y acuerpado por el actor en simultaneidad, lo que generó que se diera en paralelo la escritura como acontecimiento literario junto al acontecimiento escénico, situación que no es tan común.

El arte dramático se caracteriza por estar configurado a partir de escenas, las cuales a su vez se componen de información, acción y emoción. La dramaturgia como acontecimiento literario se concentra en otorgar información para la escena y el avance argumentativo de la historia. El elemento información, se basa en diálogos de los personajes, los cuales pertenecen a un código lingüístico que tiene por objetivo comunicar. Si bien dentro de la dramaturgia también se otorgan aportes a la escena desde los elementos de acción y emoción con el uso de las acotaciones, estas no



logran representar y transmitir de una manera única y completa estos elementos - aclarando que esto no se expresa con juicio de valor alguno-.

La acción y emoción tienen una naturaleza expresiva que pertenece a una manifestación del cuerpo. Al traducir estos elementos a un código lingüístico dentro de un ejercicio de dramaturgia, indefectiblemente se corre el riesgo de que existan ambigüedades, polisemias, múltiples interpretaciones o que haya una diseminación del signo (palabra) por parte de quien entra en el juego de la lectura.

Con el objetivo de desarrollar un proceso creativo que no tenga las condiciones de un texto de dramaturgia previo a la acción, el director propone un diálogo entre la escritura de la dramaturgia literaria, la dramaturgia del director y la dramaturgia del actor. De esta manera, el cuento *La gatta cenerentola* proponía situaciones que debían desarrollarse y yo empecé a ficcionar los posibles diálogos que entablarían los personajes para desplegar la historia. Una vez lograba un boceto de texto, se pasaba al ensayo donde estaban presentes el actor y el director, espacio en el que se confrontaban los aciertos, las potencialidades y se proponían los cambios necesarios. Así bien, se generaron tránsitos permanentes entre la escritura y el acontecimiento de montaje escénico o ensayo. Los procedimientos y la metodología se describirán más adelante con mayor profundidad.

Siempre que terminaba el ensayo, el director Víctor Quiroga mencionaba la frase: "Ve a hablar con el autor" (2022-2023), como si fuera una persona externa, que en realidad y de manera paradójica era yo mismo. Esta frase era un motivador, pues como todo proceso creativo existieron altibajos y bloqueos creativos. De alguna manera la impersonalización o más bien el cumplir dos roles (escritor y actor) permitía dividir el trabajo y adelantar con éxito las tareas de manera independiente, pero paralela.



## Brújula

La metodología de creación empleada fue propuesta por el director y es la que usa la Escuela Teatromuseo del Títere y el Payaso en la creación de sus espectáculos. Como técnicas para la creación de personajes se escogieron la técnica de la comedia del arte y la técnica de la comedia humana, un lenguaje poético heredado y reinterpretado de la comedia del arte por el teórico del teatro francés Jacques Lecoq, donde se nutre la corporalidad de los personajes y se utiliza la vulnerabilidad humana como pretexto cómico. Una vez establecido esto, se parte de la premisa de que la comedia es ritmo y el ritmo se introyecta en el cuerpo a partir de diferentes detonantes, procedimientos y/o motivadores interpretativos, en este caso fueron principalmente la música y máscara.

## Música

Históricamente el teatro ha utilizado la música como complemento y conexión con el espectador, es así como la *Commedia dell'Arte* se apropia de habilidades de otras áreas que le ayudan a consolidarse como género expresivo, pues como lo menciona Antonio Fava (2018) "En esta época, se afirma la vocación canora e instrumental de la *Commedia dell'Arte*, lo que lo convierte casi en un género musical" (p.54), en estos términos, la obra abunda en momentos musicales y sus composiciones se enfocan en desarrollar una partitura emocional y partitura de acciones con un tono particular para cada personaje.

Teniendo en cuenta esto, a cada uno de los personajes se le asignó un ritmo musical que respondía a su personalidad: carranga y trova, salsa, tango, flamenco y música medieval. Este componente fue quizás el de mayor influencia al momento de escribir la dramaturgia, pues los diálogos de los personajes siguen el ritmo propuesto por las canciones. Así bien, iniciamos escogiendo una canción conocida cuyo ritmo representaba a cada personaje, luego cambiamos su letra o componíamos la letra a



partir de los posibles diálogos de los personajes. Este fue el insumo inicial para confrontar la escritura con la interpretación durante los ensayos y viceversa. Otro factor que intervino en este diálogo cuerpo-escritura fue cuando entró la composición de la música original para la obra, la cual se inspiró fundamentalmente en la primera canción escogida. Así bien, se dieron paralelamente modificaciones a los textos y a las partituras corporales hasta que se acoplaron y respondieron a las necesidades creativas que brotaban durante el montaje.

### **Máscara**

La máscara es pues el detonador de una explosión expresiva que se le confía al actor. Esta explosión expresiva se constituye con su propio sistema de signos. Con su aparición, el personaje sugiere inmediatamente quién es (su tipo humano y social), qué podrá hacer y qué no, qué es lo que “promete” (qué programa dramático contiene), cómo es su vida (cuál es su comportamiento permanente). (Fava, 2018, p. 44)

El uso de la máscara como epicentro de la exploración corporal permitió construir personajes con características corporales definidas, inspirándose en algunos elementos propuestos por los personajes arquetipos de la comedia del arte. A su vez, la escritura también se vio influenciada y atravesada por la asociación entre los personajes de la comedia del arte con los personajes de la obra. De esta manera, se extraen elementos característicos de los personajes de la comedia del arte como la valentía y la fanfarronería (Capitano), la avaricia (Pantalone), la lujuria y la envidia (Rosaura) y el enamoramiento ingenuo (Isabella), para construir las personalidades de los personajes de la obra y posibles diálogos que darían desarrollo a la historia.

Otro factor que influyó en inspiración de la escritura fue la observación de aspectos meramente culturales, pues es inevitable encontrar un reflejo de los personajes arquetipo en personas que habitan los contextos en que se dio la

creación, en este caso los contextos de las ciudades Manizales (Colombia) y Valparaíso (Chile). De esta manera, como lo propone Fava (2018), el actor-máscara “No crea abstracciones, sino que exaspera formalmente la realidad humana observada y entendida, comprendida y contenida dentro de unos límites que la hagan siempre reconocible” (p.47)

### **Tesoro**

La obra contiene la presencia de diferentes personajes, es decir, diferentes cuerpos que configuran cada personaje, diferentes máscaras y cuerpos - voces que proponen formas, calidades y cualidades de movimiento que constituyen los cuerpos y su relación con el espacio. Por lo expuesto anteriormente, es una obra en formato unipersonal, donde un solo cuerpo actor le da vida a diferentes cuerpos personaje y la escritura de la misma fue pensada para ser de esta manera; por ello propongo el nombre de escritura encuerpada. A continuación describo los personajes con sus diferentes características, ritmos y asociaciones con los arquetipos de la comedia del arte.

### ***El Pentamerón***

Personalidad: Fanfarrón, valiente.

Personaje arquetipo de la comedia del arte: Capitano.

Ritmo o estilo musical: Música medieval con flauta pandereta y laúd.

*Si van a disparar disparen a mi corazón, porque mi corazón resiste, ha resistido y resistirá. Yo resisto, tú resistes, nosotros resistimos, vosotros resistiréis, porque en la resistencia está el verbo. Y verbo empieza con uve de victoria. Y Victoria precisamente se llamaba mi primera novia con quien pasamos momentos de efervescencia y calor...*  
(Pineda, 2022-2023)

### **Carlo**

Personalidad: Avaro, mujeriego.

Personaje arquetipo de la comedia del arte: Pantalone.

Ritmo o estilo musical: Salsa.

*Yo soy el vecino, esposo de mil mujeres, más conocido como el viudo de los placeres. Esa Carmosina, ay que buena que está, si mi esposa se entera seguro caro la va a cobrar.* (Pineda, 2022-2023)

### **Zezenia**

Personalidad: Inocencia, bondad, hipócrita

Personaje arquetipo de la comedia del arte: Isabella (enamorada).

Ritmo o estilo musical: La carranga, el bambuco y la trova.

*Yo soy la Zezenia, soy la que lava y plancha, la que limpia los baños y hacer de comer. Me tienen olvidada, mi ropa es la más vieja, me tienen encerrada y no me dejan salir.* (Pineda, 2022-2023)

### **Gian Luca**

Personalidad: soberbia, promiscuidad, lujuria.

Personaje arquetipo de la comedia del arte: Capitano.

Ritmo o estilo musical: tango.



*Soy Gian Luca el heredero, de estas tierras soy el dueño, tengo todos los cultivos, reses, cerdos y demás. Estoy cansado de la joda, de ser príncipe soltero, hoy decido terminar, no quiero más promiscuidad. (Pineda, 2022-2023)*

### **Carmosina**

Personalidad: envidia, avaricia, lujuria.

Personaje arquetipo de la comedia del arte: Rosaura.

Ritmo o estilo musical: Flamenco

*Yo soy Carmosina y me quiero casar con el vecino de al lado, Se nota que tiene mucho dinero, porque la gasolina de la vida es el dinero. Money, joyas, lujos. Ay pero qué desgracia, este hombre está casado. Así que tendremos que deshacernos de la esposa (Pineda, 2022-2023).*

### **Tierra firme**

Este ejercicio creativo propone una escritura teatral que piensa en el cuerpo no como un hecho posterior o desligado, sino como acontecimiento simultáneo. Una escritura que no ve al cuerpo como un receptor pasivo o un medio de transmisión, sino que se propone en diálogo y tránsito permanente con lo que el cuerpo-actor descubre. Es una operación que desborda el acontecimiento literario, que se despliega en la carne y en el movimiento. Este proceso de escritura fue, por tanto, una experiencia sensorial y emocional, donde el entorno y el cuerpo dialogaban constantemente. La escritura y creación de los personajes no fue un acto de creación ex nihilo, sino un descubrimiento progresivo de las posibilidades de mi cuerpo y mi escritura para transformarse, para adoptar nuevas formas y energías.



En este sentido, propongo la escritura encuerpada se propone como un hecho que confronta y renueva las posibilidades a través de la experiencia corporal e interpretativa, es un experimento de escritura donde el cuerpo y la palabra se entrelazan en una creación simultánea y recíproca. Esta experiencia ha abierto en mi nuevas vías para pensar la dramaturgia, donde el cuerpo se concibe de una manera más amplia como epicentro del acontecimiento teatral, imposibilitando la separación entre la escritura, la reflexión, el diálogo y la interpretación.

### Referencias

Derrida, J. (1998). *Firma, acontecimiento, contexto*. Comunicación en el Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía de lengua francesa (Montreal, 1971). El tema del coloquio era «La comunicación». Trad. C. González Marín en DERRIDA, J., *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 347-372. Retrieved September 1, 2024, from <https://filologiaunlp.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/01/firma-acontecimiento-y-contexto.pdf>

Fava, A. (2018). *La máscara cómica en la Comedia dell'arte* (1ra ed.). Libros del balcón.

Griffero, R. (2021, November 18). *Clase de Dramaturgia con Mauricio Kartún*. YouTube. Retrieved September 1, 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=F02NegLmXN0>





Lecoq, J. (2003). *El Cuerpo Poético: Una Pedagogía de la Creación Teatral* (J. Hinojosa, Trans.). Alba Editorial.

Pineda M., A. (2022-2023). *Dramaturgia de El Pentameron*.

# Mujer en llamas: La larga noche del insomnio revelador<sup>1</sup>

Madeleine Loayza Cabezas<sup>\*2</sup>



*La atenta observación de los ritmos de la naturaleza despierta la voz o fuego interior. La intuición o consciencia inspirada de la Pitia-Huaca –quien posee el don de la clarividencia– escucha tanto las voces de los dioses como la de los ancestros. Ambas voces le aconsejan, señalan, advierten, ella reconoce su intervención protectora. Sus voces resuenan y despiertan imágenes que alientan el insomnio.*

(Loayza, 2024.)

Retomo en esta ocasión mi voz como actriz, desde hace algún tiempo silenciada, voz “delirante”, que da cuenta de los infinitos estados por los que atravesamos los hacedores de cuerpo presente, sin hallar jamás las palabras exactas para nombrar lo inefable. En estos diez minutos intentaré compartir apenas la huella del instante que resta de la hoguera en la que todavía arde esta mujer en llamas, con la intención, espero, de motivar la lectura del libro:

---

<sup>1</sup> El presente artículo es un extracto del artículo de la docente y artista-investigadora Madeleine Loayza, titulado: “Mujer en llamas: la larga noche del insomnio revelador”, del libro “Aracne: dramaturgias de texturas del exceso reflexión teórica a partir de la praxis artística, escritura y procesos de creación de obras esceno-performativas de mujeres artistas latinoamericanas (Brasil, México, Bolivia, Ecuador). Producto de investigación COIF-FAUCE (Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador), cuyo lanzamiento se llevó a cabo el 28 de agosto de 2024, en la Universidad Central del Ecuador.

<sup>2</sup> Ph.D. Facultad de Artes, Universidad Central del Ecuador, Quito. Universidad Politécnica de Valencia, España. E-mail: gmloayza@uce.edu.ec <https://orcid.org/0000-0003-3441-0633>

La reflexión sobre el proceso de la dramaturgia textual, performativa y escénica *Mujer en llamas*<sup>3</sup>, como textura del exceso, toma como punto de partida el concepto *Cataleipsis* de Barthes (2022), acción que deja tras de sí excedente, residuo, lo que escapa a la presión, agujero, embotamiento o sobreinscripción. Tal acción implica “volver hacia atrás, y/o de nuevo, es acción que se repite, *Palinodia*.”

En escena, tal procedimiento, semejante al movimiento de la ola marina, se extiende y repliega de manera constante para depositar en la orilla los “restos” de un mundo que no se deja ver a simple vista, pero del que tenemos “certeza” de su existencia. Así, la escena, inagotable, se multiplica y prolonga en intensidades, vibraciones, proyecciones. Acciones “delirantes” que exceden el ansia de fijar, asegurar, o concluir.

Tejer y destejer pacientemente la *trama* escénica (volver a la condición de origen una y otra vez) alienta la escucha. En cada retorno surgen nuevas “texturas” que acontecen de manera impredecible. El tejido “viviente” agrupa los elementos de modo cuidadoso (atendiendo al detalle) para satisfacer las necesidades que exige este organismo autosostenible. Reconocer las “pulsiones” de este entramado es un proceso complejo que requiere de un trabajo que atiende al conjunto pues, el excedente de vivencias, memoria, imaginación, saturación de carga vital, es siempre demasiado y a la vez insuficiente. Constantemente algo fuga, o se deforma, se prolonga, y se multiplica en una nueva experiencia.

El artículo que presento hoy se “canta” a dos voces, y en diferentes temporalidades, y estados. En las que se cruzan no solo pasado, presente y futuro, sino vigilia, semisueño y sueño. La razón y el delirio configura la imagen de esta *mujer oracular* quien se pregunta y responde a sí misma desde un espacio en el cual

---

<sup>3</sup> *Mujer en llamas* hace parte de la tesis doctoral de la autora: “La Osadía de Eros”, en tanto soporte conceptual de la dramaturgia escénica en proceso

prevalecen la soledad y el silencio. Es la soledad y no la muerte, la gran maestra. Dueña absoluta del espacio-tiempo, de todo y nada.

Por un lado, el texto remite al proceso creativo de la Pitia-Huaca, la tembladora/visionaria, aquella que almacena el tiempo: lo vivido, lo recordado y lo imaginado, o soñado como sustrato que aguarda latente la ocasión para emerger. Esta mujer, *la que sabe*, reconoce cuando resulta propicio actuar. Pues, la voluntad se activa cuando el registro interno que dispara la acción posee cierto “tono” o disposición, es “claro”, se sostiene, y “responde” a una necesidad.

Ante tal reflexión, cabe preguntarse si es posible hallar el estado perceptivo que guía no solo nuestra necesidad, intención, atención y acción; sino también nuestras intensidades. Podríamos nombrarlo: el timbre de nuestra alma, que conduce y desarrolla nuestra identidad creativa.

Como actriz, en escena atiendo a las intensidades de mi imaginación, memoria y sensación. En un primer momento, escojo de manera intuitiva, el modo de ponerlas a convivir, para lograr una convergencia de intensidades más que de intenciones pues, en escena la contemplación de las propias ideas opera en un “inflamado” estado de vigilia, que exige en el aquí y ahora, despojarse de todo lo que en otros momentos nos llenó de certezas, y de ser necesario, tener la fortaleza para dejar que todo lo que hasta ese momento supuso el andamiaje de nuestro quehacer creativo, se derrumbe. Tal situación me ha exigido nuevos y diversos procedimientos sensibles, sobre todo una “ardiente paciencia” – tomo el título de la novela de Skármeta, (1983)–, para cocerme a mí misma a fuego lento mientras escucho lo que ronda a mi alrededor, y de este modo “despertar” la mirada prismática de esta “mujer ciclópea”. La que “concentra” infinitas miradas en una sola: la que enfoca.



Por otro lado, la experiencia creativa en la que converge lo profano y lo sagrado exige disponernos y disponer de cierta manera el contexto circundante, desde la hierofanía más elemental a la más compleja<sup>4</sup>. Seleccionar y organizar los materiales con los cuales tejer la escena depende de la aptitud para detectar y otorgarles a cada uno cualidad sagrada pues, el teatro en tanto hierofanía constituye paradoja. En tales circunstancias, la *performer* es capaz de convertirse en otra cosa sin dejar de ser ella misma. En tanto mujer-*oráculo* transmuta su realidad inmediata humana en realidad sobrenatural por medio de la autoficción. La experiencia sacra transforma la escena en una hierofanía.

El tiempo almacenado en las preguntas –dirigidas a mí misma durante el proceso creativo– se traducen en sensaciones, imágenes y recuerdos que toman forma. Se configura la cosmogonía de la pieza/obra desde la experiencia performativa al resignificar objetos, lugares y personas, y reactualizar experiencias en las que reconozco la manifestación de lo sagrado, para de este modo, asumir “la puesta en escena” a la que he sido convocada y a la cual me consagro.

Iniciar la noche del largo “insomnio creativo” requiere juntar suficiente material para prender el fuego interior. No hay incendio sin exceso, más aún si hay que arder en él una y otra vez, y renacer en cada nuevo intento por recuperar lo develado en la indagación anterior.

Los temores que enfrentamos en la *autopoiesis* tienen que ver con la propia mirada. Con el enfoque desde el cual asumimos el proceso: ¿Qué ponemos en discusión

---

<sup>4</sup> La abordamos como la plantea Mircea Eliade, en lo que respecta a la manifestación de lo sagrado, “la manifestación de algo «completamente diferente», de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo «natural», «profano»” (Eliade, 1998, p. 4).

¿Cómo se forja el sentido de la dramaturgia? Nos preguntamos el modo en que se devela la *esencia* del contexto de la *performer* desde una recreación sensible para redimensionarlo como hecho poético –perderle el miedo al fuego, respirarle a la espalda, y venerarlo–. No queremos arder sin razón. En los procesos creativos se trata de andar rápido pero sin prisa. Mirar de izquierda a derecha, de adelante hacia atrás, y de arriba hacia abajo. Saber orientarnos en este paisaje humano muchas veces inhóspito, y otras hostil.

Con respecto a la estructura de la conciencia en lo referente a los aparatos del psiquismo –las especializaciones sensoriales y de memoria que operan de manera integral en la conciencia mediante impulsos– ocurre que en algún momento, “un estímulo supera el umbral, despierta el interés de la conciencia quedando en un campo central de presencia al cual se dirige la atención” (Rodríguez, 2003, p. 21). En consecuencia, el exceso en el estímulo –que puede tener un origen interno o externo– reorganiza el material escénico: algunos objetos ocupan un lugar central y otros la periferia modificando de este modo su sentido.

La mujer oracular –*Mujer en llamas*– interfaz entre el mundo divino y el humano canaliza intensidades. Aprende a regular su fuego interior y el fuego exterior al poner a convivir sistemas mentales atravesados por miradas epocales a las que ronda el tema de la Muerte y la Vida –el mundo del *más allá*, el futuro; y el del aquí y el ahora, el presente–. Elabora y traduce la información que le llega desde los sentidos, la imaginación y la memoria (el pasado) y la devela para sí y los espectadores.

Pongo a convivir la imaginación, la memoria y la sensación para detonar el material creativo. A veces desde la activación de una técnica y otras desde una conciencia inspirada, de este modo surgen intuiciones inmediatas de la realidad escénica y de la realidad que opera en copresencia.

## La flama se aviva con la música (la matriz sonora como prende el fuego)

Para que se produzca un incendio deben confluír tres elementos esenciales: calor, combustible y oxígeno, el llamado “triángulo de fuego”. La dramaturgia escénica *Mujer en llamas*, en lo que respecta a la matriz sonora, por ejemplo, halla en el “Bolero de Ravel” –obra humana– el punto de ignición: el imprescindible incendio iniciático. El “rastros” de la pulsión musical encarnada en el cuerpo de la performer subsiste como “brasa” que debe ser avivada, pues el proceso creativo en tanto vida inestable atraviesa una diversa gama de intensidades. En este caso avivar el fuego interior que desata la música exige a la performer encontrar los procedimientos para conservar y regular su energía.

La necesidad que moviliza la conservación de tal energía tiene que ver con el goce compartido con el espectador en *tensión erótica*.

La energía generada por la música del “Bolero” inflama los movimientos, gestos y acciones de la performer, hasta el momento en que hallan en la voz y la palabra el medio para canalizar dicha intensidad. Ambas, voz y palabra concentran, preservan y avivan su potencia. En esta fase se perfecciona la *techné*, se crean los medios para la conservación del fuego interior. Dispositivos en los que confluye la dramaturgia en sus tres niveles, autoral, performativa y escénica<sup>5</sup> (Cantú, 2020, p. 31).

El exceso-éxtasis –cúmulo de visiones: imágenes, sensaciones y recuerdos– toma forma (se torna sacro) en la dramaturgia escénica a partir de los elementos que la performer selecciona para la composición de cada escena, como acontece con la

---

<sup>5</sup> Desde la definición de Mario Cantú, quien la define de la siguiente manera: “...la dramaturgia es un conjunto de ideas sistematizadas que organiza el procedimiento del acontecimiento poético, al que comúnmente se llama puesta en escena” Cantú, *Filosofía de la dramaturgia. Una ontología del acontecimiento poético*, 25. Así, los niveles: dramaturgia autoral, escénica y performativa se dan de manera simultánea, se condicionen y modifican mutuamente, al actuar en relación de recursividad.

música del “Bolero”, como son: las matrices objetuales, lumínicas, textuales, audiovisuales, espacio-temporales, entre otras.

### **El texto-palabra encuentra su lugar en el espacio-tiempo**

Por otro lado el carácter metafórico del texto conserva su esencia misteriosa –adquiere estatuto de arcano– al introducir algunos textos en lenguas griega y quichua<sup>6</sup>.

Como parte del soporte conceptual la palabra-texto de la propuesta, da cuenta de la conexión entre los tres niveles cósmicos: el Cielo, la Tierra y el Inframundo converge en el eje mujer-higera, columna universal (*Axis Mundi*), que se refuerza con la proyección audiovisual del árbol oracular. Así, la concepción de la verticalidad en el espacio escénico adquiere sentido. La *mujer flama* habita en el centro-ombligo/ónfalo de la Tierra –en la ciudad de Quito la segunda capital más alta del planeta – donde la luz del Sol desciende perpendicularmente desde el Cielo. En este eje vertical se abre el portal para que la *Pitia-Huaca* atraviese el umbral de los tres mundos. De este modo, la creación de esta ficción forja la concepción del espacio donde opera la performer.

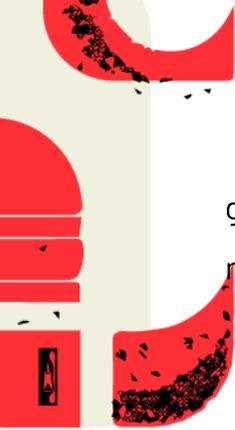
El trazo de la diagonal en el espacio escénico lo divide en dos subespacios triangulares, uno de los cuales permanecerá vacío a lo largo de la presentación. Se introduce una brecha, “defensa mágica”–como el laberinto, las murallas y las fosas de la antigüedad– entre los espectadores y la *performer*. De este modo, inventamos nuestra propia cosmogonía<sup>7</sup> pues, “al organizar un espacio se reitera la obra ejemplar de los dioses” (Eliade, 1998, p. 9) No se trata únicamente del trazo de un espacio

---

<sup>6</sup> El interés de apelar a ambas culturas desde un enfoque intercultural responde a un objetivo estético, en tanto contribuye a construir la autoficción de la dramaturgia escénica, al respecto, hallamos algunos puntos de convergencia interesantes entre ambas culturas.

<sup>7</sup> Toda hierofanía equivale a una cosmogonía.





geométrico sino existencial y sagrado que presenta una estructura susceptible de múltiples rupturas que configuren y reconfiguren la dramaturgia espacial.

La indagación con el texto no se enfoca en su sentido racional sino en su cualidad ininteligible, aquella que evoca un lenguaje ajeno e indescifrable. La palabra evidencia su energía en tanto significante –la voz extasiada de la *Pitia*, o las voces/cantos del ídolo-huaca de piedra– más que su significado. La palabra, otra hebra más que entretener en el mismo estrato y jerarquía que el resto de materiales, ofrece la cualidad particular de su “fibra”. Interesa más como energía, Bios originario –fuego, aire, tierra, y agua– que como material para argumentar (*logos*).

La matriz textual es la “lanzadera del telar” dispositivo-soporte para volver una y otra vez sobre el tejido de la obra. Es lo que prevalece más allá del efímero encuentro del cuerpo con otras matrices creativas. La escritura perdura como huella palpable, trasmuta como la brasa avivada por el aliento y la palabra. Cable a tierra o ancla, para volar y extender la experiencia hasta encontrar el próximo lenguaje. El desafío de la dramaturgia textual consiste en capturar el encuentro entre memoria, sensación e imaginación. Encontrar un orden y darle una forma que no someta la experiencia del cuerpo al texto o viceversa.

Se trata de encontrar la clave adecuada donde las palabras vibren, hallen eco en el alma de quien las proclama y de quienes las escuchan, y tener la capacidad de recuperar la experiencia en cada nuevo encuentro. El tiempo sagrado es un tiempo recuperable, reversible e indefinidamente repetible menciona Eliade, no transcurre “es un Tiempo ontológico por excelencia, «parmenídeo»: siempre igual a sí mismo, no cambia ni se agota” (Eliade, 1998, p.19). En nuestro caso, interesa la concepción arcaica del tiempo mítico. No importa los múltiples ritmos temporales y las diferentes intensidades. Ansiamos sumergirnos en un tiempo sagrado, indestructible.

De esta manera, la imaginación de la *performer* no se “estanca” ni aferra a una sola posibilidad de sentido, sino que se abre a nuevas maneras de ver y de hacer. En consecuencia, el texto adquiere una cualidad *prismática* que habilita una mirada “caleidoscópica” la cual aporta nueva información, amplía el conocimiento y enriquece la escritura<sup>8</sup>.

Si bien el quehacer creativo permite que coexistan experiencias de diversa índole en distintos grados de intensidad y temporalidad, para esta *Mujer en llamas* el desafío ha consistido –y consiste– en encontrar a lo vivido un nuevo “perfil”. Una forma que me permita descargar tal energía en el proceso, e integrar la experiencia para continuar con la existencia<sup>9</sup>. De esta manera, el presente inmediato adquiere el valor que merece en tanto registro de Vida. Instante fugaz en que algo realmente único acontece (*Kairos*). La huella/recuerdo del fenómeno en el espectador y el artista permite vaciarnos, la ausencia imprescindible<sup>10</sup>. El proceso de sincronización de pasado y presente (*Chronos*) desvela un futuro que apenas dura un instante, convergencia y anulación temporales.

---

<sup>8</sup> Dramaturgia textual.

<sup>9</sup> La energía almacenada en mi memoria sensorial, la información de cinco años de investigación, se descarga de a poco, se transfiere lentamente al proceso, mientras halla su nueva forma, es decir, se recrea y reedita de manera constante.

<sup>10</sup> La poiesis productiva, a pesar de contar con la presencia de algo con-creto (el trabajo del equipo creador, sus cuerpos en presencia), carece de algo imprescindible: la presencia del espectador. Cuando este participa del acontecimiento, opera la intuición, que es «tener algo presente ante nosotros en oposición a tenerlo intencionado en su ausencia» (Sokolows-ki, 2012, p. 47). Cuando la función termina; el espectador, de regreso a casa, rememora el acontecimiento; es entonces cuando operan las intenciones vacías (en ausencia de la obra), pero se trata de una ausencia distinta, señala Sokolowski, posterior a la experiencia y no anticipada. La experiencia interna del espectador – con respecto a la obra– son ausentes o ausencias para los actores, por tratarse de un flujo de experiencia al cual no pueden acceder (Loayza, 2023, p. 8). Desde el Sur Volumen 15, número 3, Lima; Pp. 1-19.



## La guardina del fuego

En escena re-proyectamos la vida en otra escala de intensidades. El proceso de creación de la escritura del texto de la obra y de la dramaturgia escénica pasa de manera constante de la “opacidad” de la brasa-rescoldo-cenizas a estados “inflamados” al rojo vivo: exabrupto. La liberación del exceso de energía acumulada irrumpe violentamente, fuga la energía almacenada en la quietud y el silencio.

En la dramaturgia performativa las “ínfulas” desborde o salida de tono –exceso de emoción, sensación, imaginación– son lenguaje insensato: alarido del animal que se aproxima demasiado al fuego. Sin embargo, contrario al animal el ser humano aprendió del fuego, su curiosidad fue más fuerte que su temor. No huyó del peligro, venció el miedo y este acto lo llevó más allá que a ninguna otra especie, estimulándolo y transformando su relación con los fenómenos de la naturaleza (funcionó el circuito de respuesta diferida frente a un estímulo) disfrutó del fenómeno. El placer expande. Moviliza el deseo de repetir la acción que generó tal o cual sensación. A través del rito del teatro el miedo a la disolución, la muerte y el sufrimiento –alarido de esta mujer que arde de dolor– transmuta en diversos registros internos (imagen-sensación-recuerdo). Así, la experiencia de expansión placentera, posterior a la estampida-exabrupto- incendio, la libera.

## El último despertar<sup>11</sup>

*Siento un intenso dolor en el corazón desde su partida. Me hallo en un lugar completamente oscuro. En medio de la habitación está mi abuela sentada en una silla. Me arrojo a sus brazos. Sé que estoy soñando pero me invade una enorme alegría: puedo abrazarla y percibir su olor. Le cuento que me duele el corazón. Ella me sienta sobre sus rodillas como cuando era niña y junta su corazón al mío. Una energía*

---

<sup>11</sup> Extracto del texto: “La larga noche del insomnio revelador” (Loayza, 2024, p. 76)

*resplandeciente nos envuelve a las dos. La luz se expande desde nuestros corazones e ilumina la habitación por completo. Siento un alivio repentino. El dolor desaparece. Le cuento a mi abuela que la extraño de tal modo que preferiría quedarme a su lado. Sonriente me entrega una bolsa de tela con regalos para toda la familia, mientras proclama: Todavía no es tu tiempo. Además, tú no vendrás a este lugar. Despierto. El dolor que me acompañó por semanas jamás volvió.*



### **A modo de conclusión**

En consecuencia, la dramaturgia escénica dependerá del modo en que la dramaturgia performativa opere con respecto a las matrices. No habrá una estructura establecida a partir de la cual guiarse o que cumplir, sino que los materiales detonarán y moldearán la experiencia. Se trata de correr riesgos necesarios y exceder el deseo de anclarse a una estructura que brinde seguridad. Vivir el vértigo de la travesía, sin saber con qué nos encontraremos minutos después. Sin duda se trata de un ejercicio de atención complejo que mantiene a la *performer* alerta con respecto a todo lo que ronda a su alrededor. Tanto los estímulos internos como los externos producirán cambios en los niveles de trabajo de la conciencia; así, la *performer* deberá encontrar su "rítmica" y enfrentarse al miedo de perder el control en escena. La asistencia actoral en este sentido, anota.

Los estados, y las intensidades que acompañan esta travesía –paisajes internos y externos– avivan el fogón donde siguen cociéndose preguntas. Sin embargo, esta mujer ha entrado en la recta final. Hay un rito de paso que cumplir. Necesitamos aprender el canto de las piedras y cantar con ellas. Levantar otras voces para extender la vida propia y la ajena. Volvemos sabias como las abuelas flama.

Aquí y ahora, necesito acurrucarme en la chalina de la abuela –la *Pitia-Huaca* de un siglo– recogerme junto a ella en silencio y escuchar bajo su creciente sombra. Las últimas brasas de esta noche infinita son para *Alicia Julieta*, mi abuela materna, la tejedora de los cien años, la que aunque parezca ausente, ve más allá...

*En las faldas del volcán que me vió nacer de mi madre, y por siempre en  
las faldas de las abuelas flama, las que prendieron  
fuego: Itá, Mima*

Quito, ombligo del mundo, agosto, 2024

## Referencias

Barthes, R. (2011). *El discurso amoroso*. Seminario en la Ecole des hautes etudes en sciences sociales 1974–1976. Barcelona, España: Paidós.

Cantú, M. (2020). *Filosofía de la dramaturgia*. Una ontología del acontecimiento poético. Ciudad de México, México: Pasodegato.

Eliade, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.  
Loayza, Cabezas, G.M. (2021). *La osadía de Eros. La tensión erótica, dispositivo contrahegemónico de la poiesis teatral, de "Descripción de un cuadro" a "Mujer en llamas"* (Tesis doctoral): <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/179975> 2021.  
<https://riunet.upv.es/handle/10251/179975>.

Loayza, M. (2023). *Desenmascarar a Eros: el enfoque fenomenológico en el análisis de la «tensión erótica», el montaje del autorretrato, inspirado en la descripción de un cuadro de Heiner Müller*. *Desde El Sur*, 15(3), e0034.  
<https://doi.org/10.21142/DES-1503-2023-0034>

Loayza, M. y Biscaro, B. Coords. (2024). *Aracne: dramaturgias de texturas del exceso reflexión teórica a partir de la praxis artística, escritura y procesos de creación de obras esceno-performativas de mujeres artistas latinoamericanas (Brasil, Mexico, Bolivia, Ecuador)*. Quito, Ecuador: Editorial UCE.

Rodríguez, M. (2003). *Apuntes de psicología*. Santiago de Chile, Chile: Virtual Ediciones.



# NUNCA SALES



FITM  
Edición  
56



PROMOTORA  
EVENTOS &  
TURISMO



Secretaría de  
CULTURA



VICERRECTORÍA  
DE PROYECCIÓN  
UNIVERSITARIA



centro cultural  
MANIZALES

[WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM](http://WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM)

# SIENDO el MISMO

Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024  
8:30 - 13:30 (Hora colombiana)



FITM  
Edición  
56



# 6<sup>to</sup> MEMORIAS

## CONGRESO IBEROAMERICANO DE TEATRO

**Cuerpos y corporalidades: sociedad,  
género, naturaleza, tecnología.**

**Encuentro Mixto. Virtual y presencial  
Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024**



Culturas



FESTIVAL  
INTERNACIONAL DE TEATRO  
DE MANIZALES



ESCUELA INTERNACIONAL  
DE ESPECTADORES  
DE IBEROAMÉRICA Y EL CARIBE



FILO:UBA  
Facultad de Filosofía y Letras

[WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM](http://WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM)