

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 03 de abril de 2025

ACEPTADO: 13 de junio de 2025

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v2i3.19>

■ Tensiones entre lo sutil humano y el abyecto social: Una cartografía de la teatralidad universitaria en *Girasoles en la luna e Interiores púrpuras para los muertos*

Tensions Between Human Subtlety and the Social Abject: Mapping University Theatricality in *Girasoles en la luna* and *Interiores púrpuras para los muertos*

Blanca Lilia Hernández Reyes¹

Facultad de Humanidades

Universidad Autónoma del Estado de México / Toluca, México

Contacto: blhernandezr@uaemex.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0718-3458>

Alejandro Flores Solís²

Escuela de Artes Escénicas

Universidad Autónoma del Estado de México / Toluca, México

Contacto: afloress@uaemex.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9551-1951>

¹ Doctora en Crítica de la Cultura y la Creación Artística, Facultad de Artes de la UAEM, 2017-2020. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI I). Profesora de Tiempo Completo en la Facultad de Humanidades de la UAEMéx. Miembro del Cuerpo Académico “Estudios interdisciplinarios sobre Artes Escénicas, Visuales y Literarias: Poética, Género y Cultura”. Directora y productora de la Compañía Teatro de la Calle. Presidenta de Escénica Río Solar A. C. Estancia de investigación en el Instituto Universitario Patagónico de las Artes, Argentina, septiembre-octubre 2023.

² Doctor en Filosofía con énfasis en lenguas y culturas mesoamericanas por el Colegio de Humanidades de la Universidad de Hamburgo, Alemania. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI I). Profesor de Tiempo Completo en la Escuela de Artes Escénicas de la UAEMéx. Miembro del Cuerpo Académico “Estudios interdisciplinarios sobre Artes Escénicas, Visuales y Literarias: Poética, Género y Cultura”.



Tensiones entre lo sutil humano y el abyecto social: Una cartografía de la teatralidad universitaria en *Girasoles en la luna e Interiores púrpuras para los muertos* Tensions Between Human Subtlety and the Social Abject: Mapping University Theatricality in *Girasoles en la luna* and *Interiores púrpuras para los muertos*

Resumen

El presente estudio reúne un conjunto reflexiones en torno a los desplazamientos/transfiguraciones del ser escénico en relación con las propuestas teórico-metodológicas destinadas a la creación de discursos y narrativas del hecho escénico contemporáneo. A través de dos producciones escénicas correspondientes a la Tercera Temporada de Teatro Universitario 2024 de la UAEMéx, se analizarán las tensiones entre las categorías de lo sutil y lo abyecto. Por otra parte, se reflexionarán las formas de la representación y la auto presentación como anclajes que, al combinarse, podrían examinarse desde la perspectiva interdisciplinaria. Para llevar a cabo este ejercicio dialógico, se tomarán como referencia los textos y puestas en escena *Girasoles en la luna* de Israel Ríos e *Interiores púrpuras para los muertos* de José Antonio Flores, además del referente sobre el abyecto desde el pensamiento de Julia Kristeva (2004), así como la ética de la representación según José A. Sánchez (2012), los estudios de Literatura Dramática Comparada de Claudio Guillén (2005) y la cartografía del teatro propuesta por Jorge Dubatti (2011).

Palabras clave: Teatro universitario, desplazamientos, cuerpo, hecho escénico.

Abstract

The present study brings together a set of reflections on the displacements/transfigurations of the performing subject in relation to the theoretical-methodological proposals aimed at constructing discourses and narratives around the contemporary performing event. Two stage productions from the Third Season of University Theater 2024 at UAEMéx serve as the framework for analyzing the tensions between the categories of the subtle and the abject. Additionally, reflections will be made on forms of representation and self-presentation as anchoring mechanisms that, when combined, may be examined from an interdisciplinary perspective. To carry out this dialogic exercise, the texts and stagings of *Sunflowers on the Moon* by Israel Ríos and *Purple Interiors for the Dead* by José Antonio Flores will serve as key references, alongside Julia Kristeva's (2004) concept of the abject, José A. Sánchez's (2012) ethics of representation, Claudio Guillén's (2005) studies in Comparative Dramatic Literature, and Jorge Dubatti (2011) theoretical cartography of theater.

Key Words: University theater, displacements, body, scenic event.

Introducción

Con el propósito de llevar a cabo una reflexión sistemática sobre el desarrollo y la evolución del teatro universitario en el ámbito regional del Estado de México, durante el periodo comprendido entre enero y agosto de 2024, se realizó un análisis de la producción teatral de esta zona, focalizados específicamente en dos obras presentadas en el marco de la Tercera Temporada de Teatro Universitario de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx): *Girasoles en la luna*, de Israel Ríos, e *Interiores púrpuras para los muertos*, de José Antonio Flores. El examen de estas producciones reveló los procesos de desplazamiento, transfiguración y la aplicación de metodologías singulares adoptadas por sus creadores, quienes fungieron simultáneamente como dramaturgos y directores. Esta observación permitió identificar la configuración de un sistema particular de creación escénica inherente a la práctica de estos autores-directores.

Dichos trabajos contienen discursos sobre el hecho teatral contemporáneo, la dirección y la creación de personajes. A partir de los textos y sus respectivas puestas en escena se situó el análisis en cuanto a las tensiones que se forjan entre lo sutil y lo abyecto. Otro referente analítico se funda en las formas de la representación/autopresentación y sus vínculos con la interdisciplinariedad.

Se empleó el marco conceptual propuesto por Julia Kristeva (2004) para la definición de las categorías de lo sutil y lo abyecto. Posteriormente, se procedió al análisis de la manifestación de estas categorías en los textos seleccionados, utilizando como lente interpretativo los principios de la comparatística desarrollados por Claudio Guillén (2005), a fin de desentrañar las tensiones e implicaciones con la realidad del presente, y las formas de creación en el teatro universitario. Con esta reflexión y, en concordancia con Jorge Dubatti (2011), se pretende hacer una cartografía de las dinámicas, tendencias y coordenadas que definen el paisaje del teatro universitario en la región del Estado de México y su contribución sociocultural.

La dimensión de lo sutil y abyecto

Abordar la noción de lo abyecto implica establecer un diálogo crítico sobre los límites entre el cuerpo y el objeto, lo cual a su vez demanda una reconsideración de los factores que perturban o desestructuran las identidades. Sobre esta base, la escritora francesa de origen búlgaro Julia Kristeva (2004) reflexionó sobre lo abyecto como aquello que perturba al sistema, altera el orden establecido, rompe, no respeta los límites, desestructura las reglas y, en última instancia, destruye todo aquello que es instituido. Hay un paralelismo con lo excluyente: separar en lugar de unir; lo abyecto trasciende los límites y la aceptación. Suceden cambios en los procesos, los cuales se mueven en las sombras, es decir, en lo innombrable pero igualmente atrayente. En la idea de Kristeva se trata de: “una rebelión del ser contra aquello que amenaza” (1988, p. 8) por lo que representa lo excluido, un yo supeditado ante el superyó únicamente visible a los ojos de quienes lo presencian y aceptan. Para la autora es un acto de atracción y repulsión que deja fuera de sí al sujeto, se opone al yo. En este enfoque se afianza el deseo de abrazar

lo abyecto provocando un desplome del sentido (2004). En el doble juego, la atracción permanece y en la búsqueda de ese *no-sentido* se genera atracción-repulsión porque vive fuera del orden establecido, a pesar de ello, hay reconocimiento y al mismo tiempo se invalida. Podría suponerse que cuando hay pérdida de la identidad se desprende el cuerpo, solo de esta manera puede aceptarse la lógica del *yo expulsado*, convirtiéndose en perturbación desafiante de la regla, del sistema establecido para arribar en las fronteras del deseo y no deseo, entre aceptación-negación a manera de intersección, visibilizando dos presencias que se contradicen, pero las cuales también se complementan.

El fenómeno sucede por la presencia del sujeto, su manifestación ocurre a través del cuerpo, por eso, cuando lo abyecto se exhibe el sujeto se anula con la expulsión de la materia. Como consecuencia de estos movimientos el lenguaje desafía desde sus propios discursos y límites lo que hemos nombrado como deseo y no-deseo. A modo de corolario, la negación es un escudo que protege del exterior, creando segmentos de represión.

En esta dinámica, el cuerpo se encuentra adentro y afuera al mismo tiempo, se trata de un movimiento ondulante, sutil pero que a la vez tiene un enfoque contundente, señala Kristeva: “ya que aquel para quien lo abyecto existe no está loco” (Kristeva, 2004, p. 14), es decir, el reconocimiento de aquello que incomoda es una manera de enfrentar mediante emociones como el miedo, por ello se reestructuran los discursos, se confrontan experiencias y realidades para reformar memorias o deseos.

Desde esta aproximación analítica, lo sutil, lejos de presentarse como una antítesis directa de lo abyecto, se establece más bien como un complemento intrínseco de este último. Esta configuración implica que, en lugar de ser opuestos, ambos conceptos coexisten y se interdefinen como elementos constitutivos de una misma totalidad o sistema conceptual. Esta complementariedad se caracteriza por una cualidad de sobriedad, evidenciada en una expresión de ligereza que se despliega mediante trazos sutiles, desprovistos de agresividad o intensidad marcada. Por consiguiente, no resta significado en cuanto a la identidad de los sujetos, sino que se abre a la otra mirada, en y desde la alteridad para situar ahí lo sutil y el abyecto social.

Por supuesto, este fenómeno hace referencia a la capacidad del sujeto para actuar de otra manera, el modo de hacer algo opuesto a la brutalidad, la tosquedad y la frontalidad a cambio de la sutileza, el ingenio, la agudeza y la perspicacia. Si bien la sutileza no es sinónimo de bondad, tiene la cualidad de crear foco en donde nadie más percibe algo. Visto de esta forma, se trata de la capacidad de los sujetos para analizar y deconstruir conceptos que tienen la condición de ser complejos de manera perspicaz (Mandel, 2013).

En la visión de Kristeva (2004), esta acción se realiza desde el lenguaje, comprendido como un proceso dinámico y creativo, el cual involucra la construcción individual y colectiva de un universo experiencial por parte de los sujetos, este fenómeno permite la exploración de las conflictividades y contradicciones intrínsecas a la condición humana. Asimismo, facilita el análisis de las ambigüedades culturales y lingüísticas, portadoras de significados latentes y dinámicas subliminales, con el propósito de conformar vivencias compartidas. Sin embargo, lo abyecto juega con las sensaciones, con la

aceptación-negación, difuminando la memoria a partir de acciones que esta misma genera. Es un juego simbólico en aras de separar sensaciones, discursos, hasta posicionarse en realidades fisuradas. Por ello, lo sutil está asociado con características genéricas evanescentes y, en ciertos casos, se observa lo inmaterial, lo incorpóreo e indeterminado.

Entonces, como afirman Suniga y Tonkonoff (2012), ayuda identificar desde las acciones, las palabras, el movimiento: “las conexiones entre libertad personal y autonomía colectiva ... pues las transformaciones sociales, culturales y políticas suponen necesariamente la puesta en cuestión del propio sujeto” (p. 8). Es un encuentro con sentido armónico, directo y claro. Sean estas las razones por las que se le reconoce, se le permite ser y estar como parte del conjunto sociocultural.

Si pensamos que la sutileza queda manifiesta a través de los lenguajes y las alineaciones signicas desde los discursos, comenzando con la convergencia entre lo sutil y lo abyecto, se abre la posibilidad de concebirse como un campo de actualización productiva, emparentando con la *autopoiesis* (Maturana y Varela, 2003). Así, la conjunción entre lo sutil y lo abyecto permite explorar la subjetividad humana, las interacciones entre el sujeto, el objeto, lo conocido y lo desconocido.

Kristeva relaciona lo sutil con el orden simbólico, pero también con el lenguaje y la cultura, pues representa aquello que se conecta con el universo espiritual abrazando la trascendencia, también permite encontrar identidad y congruencia con el conjunto de interacciones que se promueven en un marco sociocultural. A través del lenguaje y los símbolos, el sujeto busca transmitir sentido al mundo y a sí mismo, de esta manera se crea una secuencia: lo sutil está unido a la capacidad humana para crear significado y trascender lo material.

Entonces, si lo abyecto se refiere a lo que se rechaza porque amenaza la integridad, la identidad, seguramente es porque radica en la frontera entre lo vivo y lo muerto, lo propio y lo ajeno. Se instala en el orden pre-simbólico ya que preexiste al lenguaje, a la cultura, no obstante, este constructo también conlleva pulsiones y corporalidades que se sitúan en la frontera del inconsciente. De modo similar, se relaciona con el cuerpo y el conjunto de las vivencias filiales inherentes a la condición humana, puesto que el cuerpo materno es fuente de vida, pero también es causa de desecho. En consecuencia, las tensiones entre lo sutil y abyecto pueden cimentar y restaurar la subjetividad humana. Es decir, el sujeto se encuentra en una búsqueda permanente para trascender lo abyecto ya que representa una amenaza para el orden simbólico, establecido y consensuado por la colectividad. Simboliza un desafío para la integridad del sujeto pues, como se ha mencionado, confronta a aquello que se encuentra entre límites de lo vivo y lo muerto (Kristeva, 2004). En cambio, lo sutil representa la genuina aspiración del sujeto para generar trascendencia en el orden simbólico.

Esto quiere decir que, en las artes escénicas, hay un constante intercambio y evolución para lograr representaciones más ricas y profundas. Se busca explorar emociones y sentimientos complejos, así como desarrollar personajes creíbles, todo con el fin de entender mejor las realidades sociales y culturales de hoy. Este proceso de investigación puede empezar por analizar cómo se desarrollan las historias en el escenario a través de la interacción entre los actores, el lenguaje que usan, los diálogos

que sostienen y los símbolos que emplean, los cuales forman el *corpus* de la obra.

Se puede observar también la disociación de narrativas que van de lo delicadamente humano hasta lo socialmente más oscuro y repulsivo, fundando una posibilidad para la inclusión de temas dicotómicos como el amor-desamor, vida-muerte, paz-violencia, sin olvidar que ambas perspectivas generan reflexiones sobre la realidad. En esta lógica, el acto creativo expone las transformaciones y desplazamientos en las estructuras escénicas, además de promover reinventiones del gesto. En otras palabras, existe una evolución entre la generación de conflictos y la variedad de ejes narrativos, estos pueden desarrollar rasgos que tienen origen en los contextos socioculturales y escénicos desde los cuales se expresan, permitiendo así la constitución de un acto escénico donde confluye un cúmulo de vivencias que cada autor trae consigo y permean la obra artística, hasta finalmente verificarse con la apreciación del espectador.

Cada relato conlleva una variedad de estructuras sónicas ajustándose a los lenguajes escénicos y, a su vez, genera o modifica las acciones que se asientan a partir de los discursos, así como los sentimientos, es decir, procedimientos que potencian la complejidad en los diseños escénicos, escenográficos y corporales, esto significa que los cambios y las interacciones en el escenario son como un reflejo o una pequeña muestra de la realidad que se está recreando en la obra, una ventana a ese mundo que los artistas quieren mostrar.

El proceso creativo en las artes escénicas se concibe como una trayectoria dinámica de transformaciones que impacta a todos los participantes: desde los creadores y los actores que dan vida a la obra, los personajes y el público que la experimenta. Estas modificaciones, internas o relativas a lo conceptual-emocional, así como externas concernientes a lo físico-representacional, se manifiestan a través de la diversidad y la cohesión de los movimientos generados en el espacio escénico. A su vez, se observan en la compleja interacción entre los personajes y en el desarrollo del juego escénico, elementos que se articulan en respuesta a los nuevos paradigmas y cambios sociohistóricos.

Se debe tener presente que el acto escénico puede despertar estados emocionales para los involucrados en el hecho (creadores, público, autor). Entran en juego transformaciones que van desde lo corporal, lo visual, lo auditivo, lo discursivo, hasta la fusión de metáforas y silencios para subrayar el valor del objeto-imagen presente en lo humano y lo simbólico. Junto con la reconstrucción de gestos y narrativas se generan encuentros con la complejidad de la acción humana. A partir de esta dinámica se perciben acciones creativas que demuestran transiciones en los temas y las formas de tratarlos. En otras palabras, se establecen discursos y acciones escénicas aplicadas a diferentes periodos/contextos considerando, además, las propuestas estéticas de creación.

En esta etapa surgen nuevas configuraciones sónicas, pero también se entrecruzan acciones, lenguajes, discursos y emociones entre creadores/espectadores a modo de ruta para la producción de nuevos escenarios, dando lugar al surgimiento de los relatos, los diálogos y la articulación de imaginarios sobre el/los cuerpos en escena, a partir de la multiplicidad de interpretaciones sobre ellos, como señala Pavis (2016): “La fenomenología nos ayuda a comprender cómo encarnan en el cuerpo humano

identidades, propiedades físicas y espirituales, concretas y abstractas” (p. 66). Se puede inferir que el cuerpo escénico acoge, modela y transforma las narrativas.

De igual manera, en la dimensión del cuerpo se investigan las conexiones entre lo sutil y lo abyecto, a condición de que ambos potencian la propia escena y las nuevas estructuras de creación. Se promueve la reflexión acerca de la naturaleza humana, con el objeto de presentar retos complejos o contradictorios que buscan la comprensión-interacción entre lo cotidiano y lo extra cotidiano, así como una reorganización del tiempo-espacio.

La singularidad en el diseño gestual, sonoro y escenográfico, constitutivos del hecho teatral, es el medio que nos traslada a la formación de pasiones sutiles y abyectas, una forma de señalar la dualidad de la condición humana a través de una estética del desbordamiento, creando una atmósfera de caos controlado o exuberancia material, incluso liminal con otras prácticas como el *performance*, el *dripping* en la plástica o el uso de materiales efímeros como agua o fuego, los cuales alteran la percepción de la obra visual. En ella las perspectivas se invierten, por un momento el espectador mira desde el horizonte del actor de manera que adquiere la categoría de “autor principal del espectáculo”, señala Pavis (2016, p. 74).

Bajo la consideración anterior, se puede decir que la interacción con el espectador persigue un encuentro reflexivo sin desestimar la empatía emocional con lo sutil, o bien puede propiciar complejidades si aparece lo abyecto; por ejemplo, el conjunto de vivencias e interacción con métodos de abordaje escénico basados en la autoreflexión y autoficción, amplían la percepción de la realidad y muestran a su vez la vulnerabilidad del ser humano en un mundo caótico.

La expresión escénica ha modificado su estructura donde no siempre se constituyen relatos, incluso los personajes han migrado a formas de ejecución de acciones, por lo tanto, se abre la posibilidad de acción más allá del escenario, en el mundo, se promueve la crítica/denuncia con una intención de significado para quien atestigua el hecho. De ahí que se dé entrada a otras prácticas artísticas que tienen en común la acción y el acontecimiento conforme al efecto que se desea avivar en la audiencia.

La construcción de acciones escénicas alude a un acto performativo desarrollado en un espacio y tiempo determinados, en él se involucra la presencia de intérpretes llámense actores, bailarines o performers, quienes realizan una serie de acciones físicas o vocales ante un público. Mientras que en el teatro tradicional se requiere de un texto y personajes definidos, en la acción escénica hay una tendencia a lo experimental, a la abstracción y lo conceptual bordeando la efimeridad que puede tener inicio y fin, no obstante, su duración es indefinida.

El cuerpo se concibe como medio de expresión en el acto dialógico del espectador-intérprete. La exploración del espacio y el uso del cuerpo son medios de expresión e interacción con el público, de modo que en ocasiones se borran los límites entre ellos, por lo tanto, se vive un acontecimiento de la teatralidad. Algunos ejemplos de acciones escénicas se remontan a las producciones de Marina Abramóvic (Serbia, 1946); en tiempo reciente, se practican acciones minimalistas y performances participativos para visibilizar conflictos o temas urgentes, por eso, se propone la conexión de lo sutil

humano y el abyecto social como posibilidades de tratamiento para la comprensión de la realidad, o bien, recursos de crítica/denuncia social.

El texto hecho cuerpo: *Girasoles en la luna* de Israel Ríos e *Interiores púrpuras para los muertos* de José Antonio Flores

A partir de los textos dramáticos y puestas en escena señalados, se analizarán las implicaciones con lo abyecto y lo sutil presentes en dichos productos escénicos. La reflexión circunda dos escrituras que provienen de la investigación sobre la escena y de las motivaciones socioculturales para denunciar, por una parte, las pérdidas, el vacío, la desesperanza que ha esparcido la violencia en el territorio mexicano, por otra, una problemática local sobre el desamor, las máscaras, la traición que rodean al afecto homosexual.

El análisis estriba en la propuesta de Claudio Guillén (2005) y el método morfológico, o de las formas, concretamente en la parte destinada al estudio de las analogías en aspectos políticos, sociológicos, histórico-culturales y de visión del mundo entre los productos literarios. Se eligió este modelo de comparación dado el nivel de significado entre la producción literaria y la construcción social.

Como aspecto común, entre las obras encontramos que sus contenidos exponen un juego complejo entre los elementos estructurales del teatro, tales como tiempo, espacio, gesto, voz. Ahora bien, cuando estos se suman, integran un cúmulo de signos y significantes para los personajes de la historia y los espectadores. A través del modelo de comparación podemos identificar que *Girasoles en la luna* e *Interiores púrpuras para los muertos* promueven una reunión de signos tanto en la perspectiva literaria como de puesta en escena, se narran temas y asuntos urgentes que además potencian la acción en el espectador.

Para ejemplificar lo anterior consideraremos tres esferas: el texto, la interpretación y el espacio. En cuanto al texto, se percibe el desarrollo de escrituras que buscan trasladar a un plano metafórico una realidad dolorosa. Con tintes de autoficción, cada personaje *se narra*, los caracteres surgen espontáneamente en una transición a veces imperceptible para el auditorio; así, cuerpo-voz se sitúa como el elemento fundamental que media la comunicación con el espectador. *Interiores púrpuras para los muertos* refleja huellas de una escritura que va del presente al pasado y de forma inversa, a manera de recurso desvinculante de una lectura lineal-progresiva, mientras que el texto deja asentada la intención de interpretarse por dos actores. En las dos propuestas se percibe una múltiple significación de los objetos cuando estos mutan su concepto a partir de la intención comunicativa actoral.

Israel Ríos Hernández es autor de la partitura escénica y director de la puesta *Girasoles en la luna*. Actor, director y docente teatral que desarrolla su actividad en la ciudad de Toluca, Estado de México, quien durante los últimos años ha realizado un intenso trabajo como director y líder de la agrupación Teatro Lunar¹. A través de su trayectoria como creador, se identifican líneas de investigación-

¹Colectivo que integra en su creación escénica las poéticas del cuerpo, la máscara y los títeres. Con más de 7 puestas en escena en repertorio, la agrupación ha participado en programas culturales como el Circuito Nacional de Artes Escénicas en Espacios Independientes 2023, el Programa de Residencias de Teatro Comunitario de la Coordinación Nacional de Teatro en 2020, PEC-DA 2017-2018, entre otros. Como grupo han tenido presencia en el Festival de monólogos “Teatro a una sola voz” en 2024, el Festival Internacional de Drama del Siglo de Oro en 2023, Festival Internacional de Teatro y Danza, en Chile 2022 y, en días pasados, el premio a mejor obra para las infancias en el Festival Internacional de Teatro Universitario FITU 2024.

creación, las cuales, señaló en la entrevista efectuada en agosto de 2024 (véase Referencias de comunicación personal, Ríos I., 2024). hace que se orienten hacia la deconstrucción de los clásicos, la violencia hacia lo femenino y el trato a las infancias. Sobre esta última línea ubicamos a *Girasoles en la luna*, por tratarse de un texto amplio en imágenes, sonoridades y afectos sobre la infancia robada, extraviada, cercenada por la irrupción del crimen organizado en regiones del territorio nacional como el Estado de México, Guerrero, Guanajuato, Michoacán, Sinaloa, Tamaulipas, Tabasco y Veracruz, por mencionar algunos.

Para explicar el cauce de presentación de esta propuesta, acudimos al término que Claudio Guillén (2005) utilizó para referirse a las estructuras básicas de expresión literaria o universales de comunicación como la narración, la prosa, la poesía o la dramaturgia. Los cauces no son lo mismo que géneros literarios, significan la forma en que se presenta el producto literario, por ello, el diálogo es la base de este cauce en virtud de significar/afectar al interlocutor existiendo, además, una velada intención de dar indicios al público para que él defina un significado propio del diálogo y la obra.

El cauce de presentación en *Girasoles en la luna* es el monólogo con breves interlocuciones de otros personajes. A través del cauce se desarrollan desplazamientos en el tiempo-espacio donde el pasado se registra por evocaciones o alusiones, así también, este recurso literario da cuenta de rupturas dentro de la historia para conectar con otra, por tal razón, el monólogo favorece la narratividad de espacios, realidades y personajes que edifican el discurso.

Triztán, un niño-adulto o un adulto-niño, narra desde su imaginario un mundo que concibe en torno a una planta de girasol, en un tiempo indeterminado surgen personajes, juegos y anécdotas en un pasado promisorio, el cual cambió de un día a otro con la llegada de los hombres metralleta. Con el primer acercamiento al discurso y al tiempo-espacio de Triztán, aparecen elementos para ubicar las determinantes causales de su carácter: estructura social, política y económica. En este orden, la planta de girasol es a su vez catalizador de la angustia y vínculo con el mundo que ya no existe: “TRIZTÁN: Un día me quedé solo. Pero al día siguiente supe que tenía una flor única en el mundo, única porque la hice mi amiga” (Ríos, 2024, p.4).

Ella, testigo de sus recuerdos, termina devorada por él como un impulso para calmar la sed que lo agobia. Más allá del carácter individual, se exponen complejidades de la colectividad humana donde cada espectador decide cómo situarse; desde quien lo crea, desde la contemplación, desde el disfrute como simple ejercicio recreativo, o a partir de quienes lo reflexionan como fenómeno cultural, vinculado a procesos sociales en un momento histórico. Triztán pide un abrazo, pide ir a la luna porque es un lugar donde cree encontrar la paz: “TRIZTÁN: La luna es tranquila porque no hay nadie allá. Parece un buen lugar para sembrar girasoles. No tendríamos mucha agua ni oxígeno, pero habría paz” (Ríos, 2024, p.12).

De manera velada el personaje está lanzando mensajes en cuanto a fuerzas que no puede explicarse o controlar, tal conducta se asocia con los fundamentos de la antropología del miedo (Fernández Juárez y Pedroza Bartolomé, 2008), la cual plantea la existencia de espacios de miedo móviles,

o bien estos se manifiestan a través de entidades terribles mutables, surgen como imaginarios para explicar que el ser humano nunca termina de sentirse seguro en su mundo. Por más que el personaje intente reprimir, desplazar o proyectar el miedo, se reconoce como un ser forzado a la vejez, la soledad y sin fuerzas para continuar:

TRIZTÁN: ¿Alguien ha visto a Consuelo? Consuelo es mi madre ... La última vez que la recuerdo estaba regando las plantas que tanto amaba. Luego ya no la vi. Tomé una maleta y salí corriendo del pueblo, como todos, huyendo de los disparos, escondiéndonos de los hombres con armas. Pero a ella ya no la vi (Ríos, 2024, pp. 12 y 13).

Si bien para un niño el miedo se puede canalizar en prácticas como el juego, en los adultos se niega o se disfraza; en este caso lo que viene de más allá (como los hombres metralleta) ha de considerarse como un peligro potencial. Las palabras finales de Triztán invocan el término de un trayecto marcado por el miedo y la pérdida, en una comunidad sitiada por enemigos, concluye: “TRIZTÁN: No sé que haya después de esta vida, en la muerte. Pero me gusta imaginar que cuando morimos volamos a las estrellas. A mí me gustaría volar a la luna” (Ríos, 2004, p. 14).

Girasoles en la luna es una invitación para la expansión de los sentidos en remembranza de una infancia arrebatada por el abyecto social como forma de restricción de las corporalidades, accediendo a existencias impensables. Si bien el abyecto como categoría sitúa los efectos repugnantes, viles, transgresores que puede experimentar la audiencia a través de imágenes y objetos, como lo realizaron los artistas Marcel Duchamp con su obra *La fuente* (un urinario común con el cual desafió las nociones tradicionales de pureza artística y valor estético), o Piero Manzoni que confronta directamente lo abyecto mediante la incorporación literal de desechos corporales y otros materiales transgresores, su obra *Mierda de artista* (1961) es un desafío a los paradigmas culturales de la materialidad corporal, es decir, lo abyecto aparece en forma conceptual subversiva, literal y visceral. A pesar de que *Girasoles en la luna* sitúa actos relacionados con la muerte, estos no se expresan textualmente, sino más bien acuden a imágenes y simbolismos para evocarlos.

En la obra, la idea de abyecto tiene paralelismo con lo social. Cuando Triztán narra la presencia de los hombres metralleta y las atrocidades que cometieron en su comunidad, no podemos dejar de tener en mente imágenes de cuerpos mutilados, quemados, embolsados que diariamente son noticia o aparecen en la cercanía de nuestras calles², es decir, estamos atravesados por el abyecto sociocultural: olor a sangre, a muerte, sensación de miedo, miedo a desaparecer.

A pesar de estos factores, el texto y la puesta en escena ponen en tensión la sutileza del maltrato en el cuerpo de la infancia sin futuro. La obra abre un espacio para el recuerdo y la autoficción, nombrada así por el director y dramaturgo uruguayo Sergio Blanco (Blanco, s.f.)³ para explicar una

² El caso de una bolsa con restos de un hombre desmembrado, colgada en un puente peatonal frente a Ciudad Universitaria, el 5 de julio de 2023, en Toluca, México. Como parte de estas prácticas de terror se identificó un mensaje intimidatorio firmado por un grupo delictivo. Ante el hallazgo acudieron autoridades de los tres órdenes de gobierno, sin que hasta el momento se haya esclarecido el hecho (*El Universal*, 5 de julio de 2023, <https://www.eluniversal.com.mx/edomex/hallan-restos-humanos-en-puente-peatonal-de-tollocan-toluca>).

³Sergio Blanco: dramaturgo y director franco-uruguayo. Su obra, basada en la autoficción y en el desdibujamiento de la frontera entre autor, actor y personaje, ha sido representada en varios países y traducida a más de quince idiomas. Producciones: *CO-VID451* (2020), *Divina invención* (Madrid, 2021), *Zoo, Tierra* (Montevideo, 2023), *Confesiones* (Montevideo, 2024).

escritura que tiene como personaje principal al autor, constituyendo un personaje ficcionalizado de sí mismo, en esta convención se comparte nombre y algunos datos biográficos, aunque el protagonista se desarrolla en situaciones ficticias. En este sentido, la obra plantea ambigüedades entre lo real y lo ficticio.

Por eso el espectador se pregunta cuánto de lo que se presenta es autobiográfico y cuánto es ficción teatral. Este factor de liminalidad es un rasgo distintivo de esta experiencia escénica que rompe con la tradición realista para configurar otro mecanismo de comunicación, así la puesta en escena compone el escenario ante la presencia del público de manera que él piense e imagine a partir de estos indicios.

Por eso el uso de objetos en la puesta se conciben como componentes aliados al desarrollo expresivo-comunicativo del actor y su cuerpo, así también la construcción de espacios imaginarios, fortaleciendo con ello la relación con la audiencia. Otro atributo del montaje escénico es que la interpretación queda a cargo de un solo actor situándose como el facilitador de la experiencia teatral. Lo anterior nos hace recordar el pensamiento del dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra, para quien el cuerpo del actor es el lugar del acontecimiento teatral, acción pura aun sin moverse (en Festival de Teatro de Manizales, 2024). Con esta máxima, la obra tiene la cualidad de adentrarnos en la experiencia de recuerdos a través de las imágenes situadas en el cuerpo del actor.

José Antonio Flores es dramaturgo-director de la obra *Interiores púrpuras para los muertos* y cofundador de la Compañía Imaginación Teatro.⁴ Mediante una entrevista (véase Referencias de comunicación personal, Flores, J. A., 2024a y 2024b), el autor expresó su afinidad por la dramaturgia en colectivo, es decir, construye un texto en acompañamiento de otros dramaturgos. La creación del texto fue el resultado de una experiencia forjada a través de encuentros y talleres colaborativos. El proceso implicó una fase de experimentación y retroalimentación, donde el texto era puesto a prueba mediante lecturas con actores, lo que facilitaba su enriquecimiento al evaluar los impactos de la acción dramática, de acuerdo con las observaciones del autor. (Flores, J. A., 2024 a y 2024b).

José Antonio Flores se asume como un dramaturgo que no pretende escribir historias complacientes, antes bien, ofrece puntos de quiebre para desentrañar la esencia de cada personaje. En 2024, dirigió esta obra para la Tercera Temporada de Teatro Universitario de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx), la cual se presentó entre mayo y junio de ese mismo año. Flores indica que, más allá de la mera representación escénica destinada al público, su objetivo es también facilitar la recepción textual de su obra, buscando vías para que su producto literario sea accesible a la lectura. (Flores, J. A., 2024a y 2024b).

En su estructura, la obra se apega al cauce de presentación tradicional, es decir, forma dialoga-

⁴ Grupo perteneciente a la Compañía Universitaria de Teatro de la UAEMéx y Grupo Representativo y del Catálogo de Artistas de la Secretaría de Cultura del Estado de México. Fue becario del Primer Congreso Iberoamericano de Producción Escénica y del Encuentro Nacional de la Joven Dramaturgia en Querétaro. En 2023 su obra *Interiores Púrpuras para los muertos* ganó el Premio Municipal de Literatura de Toluca.

da en prosa, con la salvedad de mínimas acotaciones y didascalias. Esta intención, señala Flores (2024a y 2024b), tiene como propósito “fomentar autonomía en las tareas y acciones de los personajes al momento de la representación”. Como autor-director, lanza la consumación de la escritura sobre la experimentación en la escena, singularidad que es posible cuando un autor es director de su propio texto.

Interiores púrpuras para los muertos describe los encuentros, el desamor y la traición de una relación amorosa entre un cholo, “Gato”, y Joaquín, profesor universitario quien bajo la apariencia de profesionista exitoso y esposo sumiso mantiene amoríos con el desgarbado cholo. Las diferencias socioculturales de los personajes representan el microcosmos de las desigualdades imperantes en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, lugar en donde se sitúa la obra. La relación amorosa se desarrolla en la clandestinidad de un ruinoso cuarto de una funeraria, donde Gato trabaja arreglando y maquillando difuntos. La admiración mutua es el punto de encuentro para esta relación: Gato está deslumbrado por los saberes y la posición social de Joaquín como maestro en un instituto privado, mientras él siente fascinación por la forma en que el joven disfruta bailar la cumbia rebajada.

El día en el que transcurre la obra, el Gato le regala a Joaquín unos calzones morados, este objeto será motivo para que tiempo después, la esposa del profesor universitario descubra su infidelidad y preferencias sexuales:

Joaquín saca de la bolsa un calzón morado, el resorte se nota un poco vencido.

JOAQUÍN: Ah, es un...un... ¿Es usado?

GATO: ¡Ey, simón! Pero casi no se nota, ese. Pruébalo.

JOAQUÍN: ¿Pretendes que me lo ponga?

GATO: Pues sí, wey. ¿Si no, para qué te lo daría? Chale, pinche pregunta, loco.

JOAQUÍN: Estás mal, qué asco, ¡usado! Sin mencionar el color, está muy naquito (Flores, 2023, p. 2).

La propuesta de que Joaquín se pruebe el objeto genera una resistencia en él, manifestando una aversión estética y preocupación por la higiene, incluso por el estigma social asociado con el objeto: “naquito”, “asco, ¡usado!”. Esta reacción refleja una construcción subjetiva del valor y la deseabilidad del objeto, mediada por códigos culturales y percepciones de estatus sociales.

La réplica de Gato alude a las preferencias ocultas o inconscientes de Joaquín: “Pues así te gustan, ¿no?” (2023, p. 2), y su posterior comentario sobre la ropa de muerto, introduce un elemento de confrontación psicológica y simbólica con lo mortuario. Esta interpelación busca desestabilizar la auto-percepción de Joaquín y sus fronteras con lo abyecto, dejando ver la atracción hacia lo transgresor.

La negación de Joaquín y su preferencia por prácticas de consumo privilegiadas y sanitarias: “donde compro mi ropa no venden usado” (2023, p. 2), reafirman su identidad y su posicionamiento social. Sin embargo, el Gato siembra la duda sobre su construcción social: “Eso crees... pero quién sabe” (2023, p. 2), erosionando la seguridad de Joaquín respecto a su pasado y sus experiencias. Fi-

nalmente, la insistencia de Gato causa en Joaquín ansiedad existencial e inquietud por los límites de la vida, la muerte y la identidad de su relación. En términos reales, Joaquín tiene dificultad de procesar una realidad que rebasa su construcción social establecida.

Se pueden apreciar las dinámicas psicológicas y relacionales entre Joaquín y Gato que denotan una tensión subyacente, donde Joaquín propone una estrategia de ocultamiento a la par de gratificaciones que caen en el hedonismo y la evasión de la realidad. Su propuesta: “¡Ya! ¡Vamos a la playa!” (2023, p. 18) funciona como una proposición de escape y una búsqueda de disfrute inmediato. A pesar de las promesas de Joaquín para no ocultar su relación, es notoria la reticencia de Gato, su silencio sugiere un escepticismo. En cambio, para Joaquín es un intento de apaciguamiento o una negociación para lograr su propósito.

La ilusión de Gato por conocer el mar se trunca porque Joaquín nunca llega a la cita, el desamor, la desilusión desatan el caos en la vida de ambos, no obstante, la posición y los medios económicos compran la reputación de Joaquín para librarlo de la exposición social, mientras que Gato queda atrapado, golpeado y conminado al rechazo que padecen las comunidades sociales marginadas.

Joaquín interpela al silencio del chico, denotando su necesidad de validación mediante un sentimiento de fatalidad y coerción: “esto es lo que menos quería. No nos dejaste otra salida” (2023, p. 31), atribuyendo al Gato la transgresión de límites y falta de empatía: “contigo todo es extremo, te vas de largo, no te interesa lo que los demás” (2023, p. 31). La falta de respuesta aumenta la angustia de Joaquín impidiendo interpretar la situación.

La narrativa se complejiza con la irrupción de un tercer personaje: la esposa de Joaquín, cuya presencia se reconoce únicamente a través de la conversación telefónica sumando tensión al conflicto. Los calzones morados son la evidencia de una infidelidad que subraya la ambigüedad de significado y malentendidos en la esfera matrimonial. Joaquín se justifica sobre la rapidez y progresión del conflicto: “Todo se complicó muy rápido. Yo no los mandé” (2023, p. 31), lo cual denota autovictimización.

A través de metáforas explícitas de castración y sumisión: “No tienes huevos, Jainito, te los cortaron y ni pío dijiste” (2023, p. 31), el Gato busca ridiculizar la masculinidad y la moral de Joaquín, el muchacho exige la revelación de la verdad ante la esposa como enmienda a la transgresión sufrida. Las promesas incumplidas son señales de traición y falta de compromiso del profesor, aumentando con ello su preocupación por el escándalo y el ridículo social. En el diálogo sobre el estado físico del Gato: “¿Estás bien?”, “Ningún piquete se ve bien” (2023, p. 32), se advierte una evaluación subjetiva del bienestar a una objetivación de la herida física, es decir, la profundidad de la lesión sugiere intranquilidad por el daño emocional.

La puesta en escena promueve un juego escénico donde surge el abyecto en su forma primigenia: ropa de los muertos, aromas de ellos, junto a la comida y fluidos sexuales, que unidos por el juego simbólico de sensaciones y discursos se revela un mundo de realidades fisuradas. Cada parlamento aporta insumos para cimentar atmósferas que apuntan a lo repudiable, magnificando así las crisis de los personajes. Por otra parte, los destellos de lo sutil aparecen mediados por el tratamiento simbólico de

los cuerpos en escena, considerando que toda representación lo es de algo ausente.

Así como el actor desarrolla su potencial frente a quien lo observa, el espectador también se proyecta en los ojos del creador escénico, vive la experiencia y se crea el efecto de la sorpresa en la memoria colectiva, como señala Jorge Dotti en Pelletieri (1995): “descienden los criterios de comportamiento juzgados como ‘deseables’ y ‘transmisibles’”, (citado en Santana, 2010, p. 85).

En este sentido, la narrativa de estas dos experiencias escénicas universitarias permite afirmar que ambos productos transitan con paso firme hacia una teatralidad propia, adueñándose de la escritura y la materialización de ella en el escenario con tintes críticos, nuevos sentidos de realidad, así como una estética visual basada en la síntesis.

Acudimos al concepto estética de la síntesis para situar el enfoque de los elementos visuales de la puesta en escena, el cual busca crear imágenes y experiencias a partir de la fusión de elementos diversos, tanto en la forma física como también en sus significados, más que la suma de partes es un proceso de creación de algo coherente y lleno de significado. Como ejemplos en las obras, podemos mencionar la eliminación de escenografía de volumen, uso de vestuario único, objetos con funciones varias, pero con distinto significado, empleo de iluminación con contenido para recrear ambientes, atmósferas y espacios, entre otras cosas.

Sobre lo anterior, hacen eco las palabras del actor argentino Mauricio Kartun (Festival de Teatro de Manizales, 2024), cuando se pregunta: ¿Qué produce el teatro? Su respuesta es: “sorpresas”, vamos al teatro a sorprendernos y eso ocurre en *Girasoles en la luna* e *Interiores púrpuras para los muertos*, porque en ellas se nos recuerda que el teatro es el lugar de los saberes del tiempo. Ambas propuestas universitarias acuden a una teatralidad que nos deja “heridos” como espectadores, o bien, en otra calidad emocional seguramente como efecto del acontecimiento vivido. Las obras están unidas temáticamente por lo bello, lo amoroso, lo único e irrepetible en contraposición a la violencia, el abandono, la traición, la muerte; categorías que nos enseñan la trascendencia del tiempo derrochado. Cada capa de significación enfatiza el surgimiento de un cuerpo colectivo que sueña y usa su experiencia para sembrar la idea de transformación, a partir del reconocimiento circular de lo sutil y lo abyecto. Dichas categorías no se muestran bajo cambios abruptos, sino mediante una metamorfosis gradual que encuentra su origen en la conciencia de repeler lo marginal, lo incómodo, configurando nuevas formas de ser.

Una cartografía para la escena universitaria

Según Jorge Dubatti (2011), la territorialidad se refiere a la evaluación del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales donde se percibe la relación y la diferencia, es decir, se manifiesta un sentido de comparación. Desde este punto de vista, el paralelismo emerge cuando se presentan sugerencias que desacralizan el canon en las formas escénicas, así como el modo de organizar las narrativas. Por ello Dubatti (2011) afirma: “La territorialidad se construye a través de las prácticas culturales del

hombre, una de las cuales es el mismo teatro” (p.9). En este contexto, las formas teatrales evidentes en las obras analizadas reflejan contextos que responden a dinámicas contrarias, pero también poseen puntos de convergencia cuando revelan la complejidad del espíritu de los personajes, las emociones surgen y el juego escénico se deconstruye constantemente para ubicar al espectador en territorios que le son familiares.

Hablar de cartografía en la escena universitaria del Estado de México significa observar la relación de la actividad artística como práctica capaz de irrumpir en la dimensión social y la territorialidad. Implica reconocer las distintas narrativas en desarrollo y cómo estas se entrelazan para concebir universos, territorios y contextos en los que es posible identificar un tiempo-espacio alterado sobre el que se desarrolla una compleja relación comunicativa, puede hablarse de prácticas mediadas por la representación y las dos categorías que la definen: el encuentro y el hacer. Por lo tanto, se está frente a un acontecimiento no de la representación de la vida, sino de representación del encuentro (Sánchez, 2012).

Dicha cartografía se identifica por las maneras de narrar las historias, bajo la lógica de situar coordenadas o información del contexto. Al tratarse de escrituras y puestas en escena desarrolladas en el ámbito universitario podemos advertir sobre su evolución, es decir, la teatralidad que actualmente se desarrolla dista de la que sucedió en las primeras creaciones teatrales en la década de los sesenta. En el presente se consideran temas urgentes para su discusión en lugar de escenificar a los dramaturgos clásicos, por señalar algunos datos. La cartografía teatral condensa información sobre la trama, los personajes situados en tiempos-espacios tanto reales como imaginarios y llevados a escena (Dubatti, 2011). Por eso, cartografiar la vida escénica en cualquier tiempo no solo perpetúa los discursos, las formas, los estilos y los fenómenos socioculturales del teatro como acontecimiento, sino que reflexiona poniendo en perspectiva los modos de producción.

Se puede argumentar que los enfoques estilísticos adoptados por la Compañía Universitaria de Teatro de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx) se orientan hacia la exploración de vivencias envolventes para el espectador. Esto implica que sus producciones teatrales no se limitan a la mera representación, sino que buscan generar una participación sensorial y emocional profunda, trascendiendo la pasividad de la observación para construir una experiencia que interpela al público, a través de la creación escénica fundamentada en la indagación, la relación de los cuerpos sobre el espacio de representación donde convergen además los observadores, sobre ello comenta Sánchez (2012): “los comportamientos individuales y grupales, en el contexto de las prácticas sociales, se fortalecen especialmente cuando estos comportamientos implican comportamientos sociales” (p.177).

Girasoles en la luna e Interiores púrpuras para los muertos son dos productos escénicos que tienen la singularidad de desarrollar las dramaturgias literarias, de dirección y actorales por el mismo creador. Esta cualidad pasó a establecer un precedente sobre otros productos escénicos de la Compañía Universitaria de Teatro durante 2024. Hemos señalado cómo estas teatralidades llevan al espectador a ser partícipe de experiencias que se desarticulan entre pensamiento y emoción, entre crueldad y esperanza. Se trata de una invitación a expandir la realidad desde acciones compartidas, como ponerse en lugar del otro a través de narrativas vacilantes entre lo sutil y lo abyecto.

Si bien el artista es un investigador que genera conocimiento desde el instante de la praxis (Parga, 2018). En esencia, estos elementos incluyen método, técnica, experimentación e interpretación de resultados, según la metodología de la investigación-creación, lo que indica que *Girasoles en la luna* e *Interiores púrpuras para los muertos* han transitado un camino de exploración para la creación del producto artístico, logrando descubrimientos sobre la realidad a través de historias con rumbos opuestos, formas simbólicas que desafían al espectador a complejizar su espectro interpretativo. La cartografía de ambos productos registra estadios para interpretar y verificar los hechos a través de la expansión/deconstrucción de la escena, caben en ella además la escritura de los recuerdos en una dimensión atemporal que conjuga la visión del ayer, del presente y del mañana en un mismo plano. En consecuencia, la territorialidad y la cartografía se dirigen al análisis de la complejidad respecto al contexto, así como del espacio y su relación con los cuerpos escénicos y las formas de la ficción. Eso demuestra cómo los procesos creativos se abren a otras posibilidades de exploración a partir del juego escénico, los modos de producción, la construcción de poéticas teatrales donde “el cuerpo busca al cuerpo para que el espíritu encarne” (Leñero, 2010, p.115), en ese tiempo-espacio.

Nuestra experiencia como creadores-investigadores nos proporciona elementos para hablar de una cartografía escénica porque se está registrando un mapeo de la ruta creativa que constituye la puesta en escena a través de una serie de señales, consignas y orientaciones, se entrega máxima atención a la complejidad de una realidad dada; así también, se reestructuran los procedimientos de representación en dos movimientos antagónicos de la razón, por ejemplo, *ser* y *mirarse ser* en un espacio no convencional (Leñero, 2010). Tal vez así nos encontremos ante la posibilidad de manifestar nuevas dramaturgias y teatralidades.

La tensión entre lo sutil y lo abyecto es un espejo de la lucha interna personal-social que conduce a la reflexión sobre cómo, a pesar de las fuerzas abyectas en la sociedad, existe un espacio para la evolución, recordándonos que el teatro es un dispositivo donde el público asistente hace suya una circunstancia ajena, a través de la compasión y la creatividad. Esta dinámica impulsa la posibilidad de ejercer agencia y promover una transformación gradual, incluso en presencia de las influencias más degradantes de la sociedad.

Reflexiones finales

Se puede afirmar que *Girasoles en la luna* e *Interiores púrpuras para los muertos* transitan hacia una teatralidad con identidad propia, tomando control de la escritura y la puesta en escena con matices críticos, motivando interpretaciones conscientes de la realidad y en lo que hemos nombrado estética de síntesis, la cual crea imágenes y experiencias a partir de la fusión de elementos. Cada obra desarrolla una teatralidad que nos deja afectados como espectadores, o bien, en otra calidad emocional, como efecto del acontecimiento vivido, por eso la reunión de lo bello, lo amoroso, lo único e irrepetible en contraposición a la violencia, el abandono, la traición, la muerte; son categorías que nos enseñan la trascendencia del tiempo como un ente líquido, según Bauman (2000). Dicho de otra manera, estas

propuestas escénicas exploran realidades mediante la fragmentación y obsolescencia del tiempo, se dibuja el pasado, presente y futuro en una fracción de la memoria, tal como sucede en la sociedad contemporánea donde la reestructuración es permanente. Pese a que las escenas fluyen en su propio devenir, estas comparten identidades a través de la incertidumbre.

Cada capa de significación enfatiza el surgimiento de un cuerpo colectivo que sueña y usa su experiencia para sembrar la idea de transformación. Mientras que el encuentro de cuerpos escénicos subyace en un orden establecido, sin duda rompen con aquello que los domina, esto es, la reconstrucción del orden a partir de la voluntad y el deseo. Como consecuencia, la narrativa presenta desplazamientos intermitentes entre la atracción y la repulsión, entre lo sutil y lo abyecto. El cuerpo escénico encuentra su identidad cuando los personajes atraviesan juegos de roles, a veces negando y otras aceptando la realidad de la que son parte. Por ello los desenlaces van de la vida a la muerte, dejan huella en la experiencia estética integral que provee el teatro para los hacedores y los espectadores.

El pensamiento de Kristeva entrelaza el psicoanálisis, la filosofía, la semiótica y la lingüística, generando un amplio debate e influencia en la creación artística a través de propuestas que ponen en tensión las identidades y la discursividad de la narrativa feminista. Desde esa perspectiva, Judith Butler (2006) alza una crítica sobre la esencialización de la experiencia del cuerpo femenino, al considerarlo como el lugar primario en donde irrumpe lo semiótico, lo sutil y lo abyecto.

Los textos dramáticos y puestas en escena investigados demuestran que el teatro universitario abre horizontes para el pensamiento creativo, brinda un espacio donde también estallan rebeliones frente al acontecer para no perder la memoria de la desolación y resurgir pese al caos en el propósito de materializar el encuentro con el otro. Asuntos que atestiguan el logro de una teatralidad legítima y sólida de dramaturgos-directores universitarios.

Referencias

- Bauman, Z. (2000). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Blanco. (s.f.). *Biografía*. Sergio Blanco. <https://www.sergioblanco.fr/p/bio.html>
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Paidós.
- Dubatti, J. (2011). Introducción y coordenadas. Bicentenario de la Argentina y Teatro Comparado: interrogantes para una cartografía del teatro argentino en un mapa mundial. *Revista Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, (11-12), 5-15. https://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_1.pdf
- Fernández Juárez, G. y Pedroza Bartolomé, J. M. (Eds.). (2008). *Antropologías del miedo. Vampiros, sacamantecas, locos, enterrados vivos y otras pesadillas de la razón*. Calambur.
- Flores, J. A. (2023). *Interiores púrpuras para los muertos*. Fondo Editorial del Estado de México.
- González, C. (5 de julio de 2023). Cuelgan restos humanos en puente peatonal de Paseos de Toluca y Ciudad Universitaria en Toluca. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.mx/edomex/hallan-restos-humanos-en-puente-peatonal-de-tollocan-toluca/>.
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Tusquets.
- [Festival de Teatro de Manizales]. (2024, 23 de septiembre). *Cuerpo y corporación –Mauricio Kartun (ARG)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sFx2jBTarcY&t=32s>
- Kristeva, J. (1988). *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*. Fundamentos.
- Kristeva, J. (2004). *Los poderes de la perversión*. Siglo XXI.
- Maturana, H. y Varela, F. (2003). *El árbol del conocimiento. Las bases Biológicas del Entendimiento*. Lumen.
- Mandel, C. (2013). Notas sobre la categoría de “lo abyecto” en las artes visuales contemporáneas. *Revista Escena. Artes Visuales*. 36(72-73), 07-12. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/14450/13744>.
- Leñero, C. (2010). *La escena invisible. Teatralidad en textos filosóficos y literarios*. Dirección de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Parga Parga, P. (2018). *Investicreación artística. Metodología para la investigación artística en el ámbito universitario y de la educación superior*. Universidad Autónoma de Querétaro.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gato.

- Ríos, I. (2024). *Girasoles en la luna*. UAEMéx. [Manuscrito inédito].
- Sánchez, J. A. (2012). Ética de la representación, *Artes La Revista*, 11(18), 177–193. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/24330>.
- Santana, A. (2010) *Teatro y cultura de masas. Encuentros y debates*. Escenología.
- Suniga, N. y Tonkonoff, S. (2012). Lenguaje, deseo y sociedad. Los aportes de Julia Kristeva. En *VII Jornadas de Sociología de la UNLP. Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, pp. 1-10* <https://www.aacademica.org/000-097/23>

Referencias de comunicación personal

- Flores, J. A. (2024a). *Entrevista Interiores Púrpuras. Primera parte / Entrevistado por Blanca Lilia Hernández y Alejandro Flores*. [Material inédito].
- Flores, J. A. (2024b). *Entrevista Interiores Púrpuras. Segunda parte / Entrevistado por Blanca Lilia Hernández y Alejandro Flores*. [Material inédito].
- Ríos, I. (2024). *Entrevista Girasoles en la luna / Entrevistado por Blanca Lilia Hernández y Alejandro Flores*. [Material inédito].

Fuentes consultadas

- Damore, D. (2024). Mauricio Kartun: “El gran problema de toda obra es que debe ser un orden que refleje un caos”. *The Praxis Journal*. <https://thepraxisjournal.com/mauricio-kartun-el-gran-problema-de-toda-obra-es-que-debe-ser-un-orden-que-refleje-un-caos/>