

Memoria y duelo en escena, *No es temporada de flores*

*Memory and mourning on stage,
“No es temporada de flores”*

Dra. Claudia Fragoso Susunaga

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
claudia.fragoso@umich.mx
ORCID: 0000-0002-9333-3300

Mtra. Brenda Arelli Urbina Bolaños

Universidad Federal da Bahía-Brasil
brendaurbina@esteticasfeministas.com
ORCID: 0000-0002-0311-9205

Recibido: 27/12/2022 **Aceptado:** 26/04/2023

* Como citar este artículo / *How to cite this article:*
Fragoso Susunaga, C., Urbina Bolaños, B. A. (2023).
Memoria y duelo en escena, *No es temporada de flores*. un año de diseñarte, mm1, (25), 72-83.

Resumen

En México, la violencia causada por grupos delictivos nos mantiene constantemente en peligro de muerte y nos deja sin justicia. Esta situación desoladora es el telón de fondo de un texto teatral sumamente dramático, que se enfoca en la cosecha de flores de cempasúchil, para honrar a las personas fallecidas fuera de su tiempo natural. A través de la ficción teatral, el equipo de creación escénica, se confrontó con su propia realidad y exploraron el proceso de duelo a través de la memoria y de la interacción entre realidad y ficción, en la expresividad corporal, gestual y emotiva tanto en la creación de los personajes como en su interacción con el público.

Palabras clave: ficción, violencia, memoria, duelo, teatro.



Introducción

Abstract

In Mexico, the violence caused by criminal groups constantly keeps us in a situation of danger, insecurity and without justice. This desolate situation is the backdrop for a theatrical text or, which focuses on the harvest of cempasúchil flowers, to honor people who died outside their natural time of death. Through theatrical fiction, the stage creation team confronted their own reality and explored the mourning process through memory and the interaction between reality and fiction, in bodily, gestural and emotional expressiveness both in the creation of the characters as well as in their significant interaction with the viewers.

Keywords: *Fiction, Violence, Memory, Mourning, Staging.*

En México, en 2006, el gobierno implementa la política de Guerra contra el narcotráfico, a partir de ello comenzaron a suscitarse una serie de acontecimientos violentos, como enfrentamientos entre grupos delictivos, atentados contra la sociedad civil, amenazas de bombas en lugares públicos, que generaron entre los ciudadanos una especie de negación frente a los acontecimientos de extrema violencia que se han dado (hasta hoy) la violencia es tan cotidiana que hemos normalizado la aparición de muertos y la desaparición de personas.

La ciudadanía en este país se confronta con esa situación día a día y, a partir de ella, se indagan maneras diversas para dignificar, desde el recuerdo, a quienes han muerto sea de manera violenta o incluso de forma natural. Entre las y los abuelos, el sentir generalizado se basa en la memoria, la cual le da sentido a la existencia, a la vida, ya que si alguien es olvidado deja de existir. Como bien sabemos, la tradición de Día de muertos, es significativa por la memoria y recuerdo

de los seres queridos. En el festejo, se agasaja a los seres queridos que nos han abandonado físicamente, con comida, cantos, rezos y recuerdos, ya sea a manera de anécdotas, relatos y fotos de dichas personas; ésta es la manera de mantenerlos conscientemente presentes, en el aquí y ahora de la memoria.

De tal manera que la situación de muchas madres y padres que buscan dar visibilidad a casos de feminicidios y asesinatos de sus hijas e hijos, en sus protestas, exigen justicia, consciencia y memoria; podemos ver ejemplificado lo anterior con las marchas de protesta que rememoran varios actos de violencia contra la población civil como el caso de “El 02 de octubre no se olvida”, “Ayotzinapa vive, la lucha sigue; porque vivos se los llevaron y vivos los queremos”, “Ni perdón ni olvido”, “No más sangre”, entre otros. En estos actos, percibimos cómo las madres continúan siendo líderes incansables en luchas sociales, como Marisela Escobedo y Diana Velázquez Florencio, entre otras que inclusive han planteado la incansable necesidad de realizar un archivo de la memoria en artistas, que a partir de obras de teatro, piezas cinematográficas y otras creaciones alusivas a los casos van germinando una cartografía de la memoria, como menciona Beth Lopes:

La memoria, evidentemente, es la raíz de los procedimientos creativos del performer. Cuando se piensa en una cartografía y en los medios por los cuales el performer la investigará para procesos artísticos y espectáculos, son muchos los ejemplos del uso de la memoria como un impulso, como una motivación, como un tema o como un procedimiento para transformar su trabajo corporal en un objeto cultural (Lopes, 2009, p. 135) (traducción propia).

En el texto dramático titulado *No es temporada de flores*, escrita en 2017 por Larissa Torres Millarez, dramaturga michoacana, se expone un universo onírico interconectado con nuestro día a día. El espacio y el tiempo trabajado en la historia se desarrolla en una atmósfera íntima que introduce al espectador en escenas próximas a su propia realidad, de manera evidente.

Se narra la historia de Alejandra, una joven estudiante de medicina, quien buscando trabajo llega al jardín

de doña Flora, que le ofrece laborar en una peculiar actividad que deberá realizarse por las noches; ésta consiste en la siembra de la tradicional flor mexicana: el cempaxúchitl, para muertos fuera de temporada, haciendo referencia a aquellas y aquellos caídos por la violencia y falta de seguridad en los diversos contextos socioculturales, tanto urbanos como rurales.

Al principio, Alejandra no comprende cuál es la intención de todo aquello, puesto que, al estudiar medicina, se ha acostumbrado a ver cuerpos mutilados y destrozados, sin embargo, a medida que trabaja con doña Flora sembrando las flores, la obra muestra cómo Alejandra comienza a enfrentar su realidad, provocándole un despertar de la consciencia. doña Flora siempre le insiste en que “abra los ojos” y se dé cuenta de que está rodeada de un entorno donde impunemente la violencia e indiferencia han creado un panorama extremadamente terrible. Sobre el escenario, dos mujeres parecen estar sembrando flores, pero sus acciones y diálogos sugieren enfrentar circunstancias que las desafían, relacionadas con la inseguridad y los riesgos que enfrentamos en nuestra realidad diaria.

Para el equipo creativo de la puesta en escena, la “toma de consciencia” es un proceso colectivo que exige visibilizar actos de impunidad tan normalizados en México. Fue necesario realizar un trabajo en conjunto para presentar una obra de teatro que develara la relación entre muerte, violencia, miedo y que pudiese exteriorizar un panorama de cómo enfrentar esta conexión, desde un discurso escénico que significase, conjuntamente al espectador, ese proceso catártico de asimilar y darse cuenta, puesto que el acontecimiento teatral se convierte también en una acción política que auto - exige consciencia social.

En este montaje, se pretende, a través de la memoria que habita en nuestros cuerpos, llenos de experiencias y vivencias, que al mencionar y accionar conforme la obra va desarrollándose, detonar estados de consciencia a quienes observan.

La realización escénica del texto *No es temporada de flores* permitió a las actrices explorar diversas perspectivas de la creación actoral para erigir la ficción, como



Figura 1. *No es temporada de flores*. Foro la Ceiba, 2018. Claudia Fragoso y Brenda Urbina. Fuente: archivo propio.

dice Grotowski (1992): “el actor debe crear desde sí mismo una máscara orgánica[...] El actor se multiplica y se vuelve una especie de ser híbrido que actúa su papel polifónicamente” (p. 54), integrándose desde el concepto de la dirección, el texto y la actuación. En el mismo sentido de este autor, el proceso de montaje es como un laboratorio, en el que la curiosidad de las y los participantes sea un elemento activo, tanto en exploración del espacio, la gestualidad y las acciones como la interacción entre los personajes y las actrices con base en el texto dramático, cuanto en cada ensayo, al repetir escenas y movimientos, esto sirvió como espacio de diálogo, estudio y determinación de los elementos propicios, para lo que se pretendía compartir con el espectador.

Cada una de las creadoras escénicas, partieron de sus concepciones personales para generar la ficción del espacio y la palabra, para configurar la trayectoria y evolución de la situación y los personajes que se hallan inmersos en una problemática social de violen-

cia y muertes hiperbólicas. Lo anterior con la ironía de que son situaciones que se encuentran en nuestro entorno cotidiano y frente a las cuales somos espectadoras que presenciamos estos hechos como si fuera algo natural. Esta perspectiva de exploración permitió profundizar escénicamente la relación entre realidad y fantasía, como una forma en la que enfrentamos la muerte y la violencia hoy en día, pues como menciona Ileana Diéguez:

La muerte no es una cifra, es un límite real, una dimensión matérica, un olor. Y su expansión desmedida nos contamina. [...] La visión de los cadáveres en ese estado que ya no es dado al mirar, que guarda la tierra o evita el fuego, perturbó nuestras propias representaciones sobre el curso de la carne, evidenciando la entrada de otro orden. En estos últimos años México se ha llenado de muertos, de fosas clandestinas con restos de cuerpos no identificados, de desaparecidos a los que se les borra todo vestigio, de familiares que cavan y atraviesan la tierra con varas metálicas buscando cuerpos (Diéguez I., 2016, p. 22).

Resulta un desafío realizar una obra de teatro que tenga esta temática en un contexto donde la violencia es una constante y la muerte se encuentra presente a la vuelta de la esquina. Personas que desaparecen, enfrentamientos entre grupos delictivos, conflictos constantes que se repiten hasta el cansancio y tienen a la población muy afectada. Tal parece que para muchas personas la frase “mientras no nos toque directamente, eso pasa y así es” conforma la realidad de su entorno. Entonces, hacer referencia a la constante de muertos y desaparecidos, sumado a la insuficiente respuesta de las autoridades plantea dos posibilidades: la banalización o la extrema preocupación por lo acontecido, dando la posibilidad a las y los creadores escénicos de llevar a escena la reafirmación de la violencia o un mundo sobrenatural.

Desde este contexto, la construcción de los personajes y el sentido de la obra por parte de las actrices no fue tarea fácil, tanto que en las primeras lecturas del texto, las actrices generaban atmósferas fantasmagóricas, que en realidad se contradecían con la perspectiva del concepto escénico. La confusión fue, tal vez, por negación de confrontar miedos o por intentar entender la ficción en la vorágine coloquial efectista del cine o el video; sin embargo, más allá del sentir de la actriz en tanto persona, la intención principal denotaba la problemática de escenificar un dolor tan cercano, pero al mismo tiempo tan manipulado mediáticamente para ser espectralizado y distante, pues siempre que se habla de las víctimas del narcotráfico, o de feminicidios, parece que aquellas víctimas de delitos horribles no tienen identidad o se justifica la acción del asesinato con argumentos que aíslan los casos como



Figura 2. *No es temporada de flores*. Foro la Ceiba, 2018. Claudia Fragoso y Brenda Urbina. Fuente: archivo propio.

aparentemente o, siendo que el martirio y el sufrimiento son un estado permanente de guerra en la memoria de nuestros cuerpos:

[...] la prolifera aparición de cuerpos visiblemente fragmentados, mutilados, deshechos o desmontados de su anatomía tradicional; restos de lo que ya es un cuerpo a/gramatical. El cuerpo roto como motivo iconográfico: la representación de imágenes corporales residuales atravesadas por una pathosformel que las relaciona inevitablemente a situaciones de martirio o sufrimiento y que les otorga un estado fantasmático, como si convocara dobles de otra corporalidad. [...] En circunstancias donde los excesos determinan otro estado de la corporalidad, dadas las intervenciones violentas que el cuerpo sufre a través de cortes y despedazamientos para ser expuestos como mensajes de terror, la figura de la alegoría y del alegorista es la misma del sádico — como diría Benjamin (2007)— del verdugo que martiriza para producir atrocidades que implican una firma de poder (Diéguez I. , 2014, pp. 23-24).

Desde la convención ficcional, las actrices tenían como primera idea generar una obra cuya estética estuviera ligada a la generación de una tensión en torno al miedo fantasmal, en donde la ficción tuviera un juego reiterativo con la realidad en el que la muerte sobrenatural y espectral provocara temor a los espectadores. El equipo de creativos decidió optar por otra estrategia en la que se buscó destacar la problemática que la violencia ocasiona en nuestro contexto, puesto que la anterior desvirtuaba el verdadero sentido del texto. Así fue como se buscó que el personaje de Alejandra tuviera una revelación en la que identifica el verdadero problema al que se enfrenta nuestra sociedad: la impunidad ante la violencia.

A través de la trama teatral se lleva al espectador a empatizar con ella y de esta forma comprender el real impacto negativo que la violencia ocasiona en nuestro país en especial con la muerte injustificada y cotidiana de miles de personas inocentes. La manera en la que la dramaturga, el director de la obra y el equipo de actuación decidieron resolver la obra fue dejar a un lado absolutamente la banalidad, pero no caer en una preocupación extrema sentimental y melodramática. Por lo

tanto, debería reflejar un estado de desesperanza por las consecuencias de lo que en apariencia resulta cotidiano. El objetivo fue recurrir a lo poético para lograr llegar a la audiencia de la forma esperada.

El teatro relata eventos extraordinarios, los sintetiza y muestra para el espectador, pero cuando la realidad supera a la ficción y parece que, aunque sean conflictos sociales demasiado hiperbólicos, estando inmersa en aquel contexto, no se puede dejar de ser cotidiana frente a los otros cuando se habla de guerra; de igual forma no se puede como actriz entender el propio conflicto que se representa, pues en la realidad la violencia, la muerte y el duelo son temas demasiado cotidianos para todos los que miran y los que accionan. ¿Entonces dónde queda aquel material extraordinario que retrata el teatro? En el caso de esta obra escénica, se pretendía enfocar hacia la conciencia, entretejiendo experiencias vividas y profesionales para llevar al espectador un evento con la carga emocional necesaria, con la que se confrontaría frente a nuestra realidad violenta e insegura.

La dirección y la actuación abordaron la problemática de nuestro país, desde la concepción del texto que nace a manera de desahogo de la escritora, para posicionarse ante su ciudad natal en Michoacán, que se encuentra en medio de una situación de violencia y sangre, misma que hemos demarcado anteriormente como Guerra contra el narcotráfico. En la ficción textual, se utilizan personajes conocidos, un diálogo accesible, la siembra y cosecha de flores para encarar la situación del país desde el teatro. En la obra, están presentes espacios y tiempos teatrales. Siguiendo a Patrice Pavis (1987), el espacio dramático que lo construirá, el imaginario del espectador, a partir de sus referentes cognitivos, pertenece al texto, pero sólo se materializa gracias a la acción escénica, a su vez, el tiempo se maneja en dos niveles: el dramático y el ficcional (p. 421). El primero, como el espacio es el vivido por el espectador; el segundo se refiere al construido en el mundo de los personajes, que si bien no es exclusivo del teatro, en el caso de la obra que nos interesa, se refiere a aquel tiempo que “apela a nuestra imaginación para ser simbolizado en un sis-

tema de referencia” (p. 421). Esta correspondencia adicionada al tiempo de representación, en el que se incluyen lo sonoro, lo visual, lo enunciado y las acciones, posibilitan que el espectador consolide su espacio y tiempo dramático así como establecer una relación con la realidad.

Desde esta perspectiva, lo que sucede sobre el escenario se manifiesta como un organismo vivo, que va alimentándose de las relaciones existentes entre aquella lógica específica en común, planteada en la dramaturgia. La interacción entre el espectador y la escena es crucial en la construcción del significado de las acciones teatrales. Cada función es única y diferente, ya que el conjunto de signos escénicos empleados por las actrices va moldeando el texto de la obra de manera única y particular en cada presentación. Así, las actrices trabajan en colaboración con el espectador para dar vida a la reconstrucción del espacio y el tiempo escénico, además, para dar forma a la presencia de ambos. Como lo menciona Eugenio Barba (1995, p. 68), en el glosario de dramaturgia del *Diccionario de Antropología Teatral*, “La palabra ‘texto’, antes de referirse a un texto escrito o hablado [...] significa ‘tejiendo en conjunto’[...]” (Nascimento, 2015, p. 116) (traducción propia).

La dirección de la puesta en escena enfatiza el uso de acciones físicas que se entrelazan en pares, para crear una atmósfera onírica que mantiene al espectador alerta y consciente de su papel en la obra. Doña Flora interactúa con el público al hablar de los muertos con los que cohabita, incluyéndolo sutilmente en su interpretación. La inclusión del espectador en el texto es fundamental para llevar al público a un estado de alerta que permita la comprensión de la realidad que se vive en el país. La negación de esta realidad es un efecto que se busca evitar a través de la interacción de los tiempos teatrales; Sayak Valencia (2010) lo nombra como desrealización o espectralización y genera una sensación incómoda de extrañamiento sobre aquello que se vivencia, “[...] una distancia tanto simbólica como emocional en el receptor, que hace que el sujeto o contexto al que se aplica se deslegitime” (p. 168). Sobre todo refuerza la creencia adquirida a lo largo de

tantas décadas, a punta de momentos aleccionadores que imprimen terror, confusión y miedo, dejando al frente al silencio, negación e irresponsabilidad política frente a nuestro contexto violento como la única manera de enfrentarlo.

Esta negación de discurso y agencia surte un efecto desrealizador sobre estos sujetos y los presenta como silentes, inarticulados e inoperantes. [...] es la fórmula predilecta para negar las realidades incómodas y mantener la burbuja de la realidad, producida por los medios de comunicación, [...] categoría fundamental para ocultar y desresponsabilizar a los gobiernos, las empresas y en general, al estructurado sistema que subyace en el capitalismo gore contemporáneo. A través de esta espectralización se ha difundido la idea de que el sistema es irrefrenable, difuso, que está fuera del control de cualquier sujeto, gobierno o corporación que, frente a dicho sistema difuso, nos encontramos en un estado de indefensión inmodificable [...] (Valencia, 2010, p. 169).

Hay que destacar que, para las actrices, la comprensión del texto, desde el discurso propuesto, fue importante por el fundamento de las acciones, reacciones, matices y entonaciones; éstas con base en un detallado análisis y reflexión hicieron eficiente la construcción de una atmósfera cargada de coherencia en la interpretación, que permitió la posibilidad de replantear las estructuras (ideológicas, históricas y corporales) a donde la violencia se ha normalizado a tal punto que ya forma parte de la memoria, y de la misma forma poder transmitirlo al espectador. Es este proceso ameritaba, como bien menciona el personaje de doña Flora: “abrir los ojos” y tomar consciencia de que la violencia depredadora, la criminalidad y la muerte hiperbólica son parte de la vida cotidiana en la que, para nuestra desgracia, es una constante, presente cada vez con mayor frecuencia, generando la sensación de que tal fenómeno está invadiendo el territorio de nuestros cuerpos. Lo que significa que, si entendemos nuestros cuerpos como territorios políticos, estamos en este contexto, siendo invadidas por discursos de odio que nos conducen a la apatía, indiferencia y desconexión frente al dolor ajeno. Como menciona Lorena Cabnal:

Los cuerpos se enferman porque las violencias y los dolores no son pasajeras, sino que quedan impregnadas en los cuerpos que atraviesan. “Hay memorias ancestrales de dolor de nuestras madres, abuelas, tatarabuelas, bisabuelas, que no hemos hecho conscientes pero que están impregnadas en nuestras memorias corporales. Luego fuimos gestadas, nacimos, crecimos, y todas esas formas de violencia, el cuerpo las soporta. Hay una cadena que le llamo el acumulado histórico estructural de las opresiones sobre los cuerpos y también sobre la tierra (López, 2018).

Por lo que reivindicar el propio cuerpo como territorio político nos exige crear procesos de recuperación de la memoria y reapropiación de la identidad como sujetas activas y autónomas dentro de una sociedad. Esto nos hace preguntarnos como personas, actrices y per-

sonajes, ¿cómo hemos aceptado lo que le sucede al otro sin importarnos? Igualmente, cuestiona la investigadora cubana: “¿Hasta dónde se puede mantener la distancia el dolor de los demás sin que también contaminen nuestros propios dolores, cuando hablamos del dolor de los demás no hablamos también de lo que son nuestros propios Dolores?” (Diéguez I. , 2016, p. 45). Más adelante, la investigadora también cuestiona “¿Qué papel le hemos otorgado al sufrimiento en las guerras que emprenden unos hombres contra otros y en las políticas de corrección estética y asepsia afectiva? ¿De qué buscamos liberarnos cuando no queremos pensar qué relación tiene el dolor de los demás con nuestro dolor? [...] ¿Cómo son los tratos con el do-



“No es temporada de flores” empieza cuando una mujer llamada Alejandra, joven y despreocupada de su realidad, llega a pedir trabajo al jardín de Doña Flora, una señora que se encarga de sembrar cempaxúchitl fuera de temporada. A través de un peculiar proceso de siembra a las tres de la mañana, Doña Flora acompañará a Alejandra para que enfrente sus miedos y su realidad, y así puedan cosechar juntas cempaxúchitl fuera de temporada para muertos fuera de temporada.

Actuación: Claudia Fragoso y Brenda Urbina
Producción y logística: Goretti Elías Díaz
Diseño gráfico: Francisco Villa
Realización vestuario: Rosa Soriano Equihua
Grabado: Mujeres contra el viento de Adolfo Mexiac

Intento respirar
Autor e interprete Fratta

Prelude from Cello Suit No. 1 in G major
Autor Johann Sebastian Bach, interprete Guitarra STING

Grito de guerra
30 músicos, cantantes y cineastas lograron esta canción.
Letra y Música de Michelle Solano (La Serenísima)
Producción, arreglos y grabación:
Juanjo Rodríguez/Abuela Records



Figura 3. Programa de mano. Fuente: archivo propio.

lor en una comunidad como la nuestra, viviendo como vivimos, bajo la sombra de los duelos no realizados? (Diéguez I., 2016, p. 61).

La realidad actual nos ha llevado a experimentar una devastación colectiva en el país que, de alguna manera, nos atraviesa a todos sin que nos demos cuenta o, peor aún, sin querer reconocerlo. Naturalizar la inseguridad, la violencia, la muerte, así como la re-victimización, distorsiona nuestra percepción del dolor que cargamos en nuestro existir. En ese sentido la presencia en escena, nos permite crear un sentido desde la interacción física, psicológica, moral y social de los personajes en su entorno y su realidad propiciando identificación de la otredad, al reconocer semejanzas y diferencias (Cross, Montemayor, Arellano, & De Tavira, 2006, p. 205).

En la obra *No es temporada de flores*, el personaje de la joven, Alejandra, comienza a descubrir su lugar en el mundo; en una escena, ella se dirige directamente al público diciendo “¿se dan cuenta? la mataron”, mostrando la impunidad que sufrió con la pérdida de su madre. En ese momento, el personaje expresa la impotencia que siente y confronta al público respecto de estos eventos violentos que “les ocurren a los demás”. Se propone un cuestionamiento, al encarar la responsabilidad colectiva de lo que estamos viviendo y heredando a las nuevas generaciones, respecto a lo que se ha permitido como sociedad. Es enfrentar con dolor, hacia el futuro, que recuerdo, que memoria se va a tener de nuestra realidad actual, que es vergonzosa. La construcción escénica no pretende lloriquear, ni se conduce con lamentaciones, da la cara ante el reconocimiento de la indiferencia, apela a una responsabilidad compartida, advierte sobre la inseguridad y se arropa en la memoria, para no olvidar a otros y otras. Es posible trascender la realidad con lo que se dice y, de esta manera, generar un impacto que nos haga reflexionar.

Hacer del dolor individual una experiencia colectiva es la premisa para pensar la posibilidad de una “comunidad moral”; sin embargo, “si el dolor destruye la capacidad de comunicarse”, como ha reflexionado Veena Das, “¿cómo puede alguna vez trasladarse a la esfera de la articulación en

público?” (2008, 431). Si se especula que el sufrimiento, de modo general, nos induce al aislamiento, cómo trascender ese estado para intentar conformar —aunque sea efímeramente— un cuerpo en el que mi dolor pueda comunicarse con el dolor del otro. Veena Das retoma un argumento de Wittgenstein que considero esencial para estas reflexiones. Se trata de comprender que “la afirmación me duele no es un enunciado declarativo que pretenda describir un estado mental, sino que es una queja” (432), y esa acción de la queja lejos de hacer el dolor “incomunicable”, propicia un lugar de encuentro a partir de reconocerse en experiencias de dolor (Diéguez I., 2016, p. 16).

En ese sentido, el teatro enuncia y visibiliza el dolor que ha permanecido silente en nuestra memoria, pues el espectador vivencia un proceso cinestésico, Eugenio Barba lo llamaba de dramaturgia del espectador, que

[...] además de englobar un texto escénico, muchas veces, supera y se independiza del nivel narrativo, y añade los sentidos que la obra provoca en el espectador, que, a su vez, la redimensiona— esta concepción se aproxima así, de una tendencia que coloca al espectador como el principal intérprete de la obra teatral, como aquel que la “concluye” en el acto de la recepción (Nascimento, 2015, p. 120).

Así que es imposible habitarse sólo como persona o sólo como personaje en la construcción de la consciencia y la reapropiación de nuestra memoria, pues para poder dar sustento a aquello que se enuncia, será necesario habitar el dolor, a veces por la cercanía profunda entre ficción y realidad.

La presentación escénica, como referencia de lo real, es actualizar, traer en un aquí y ahora lo ficcional, implicando lo representado y lo representante, desde los signos empleados. Aunque la presencia se aborda desde una dimensión poética que, “lejos de oponerse a la verdad, es la revelación de una verdad sobre la realidad...” (Cross, Montemayor, Arellano, & De Tavira, 2006, p. 202) de la que se hace referencia. Lo que dicen los personajes, las reacciones e interacciones, las emociones, no son reales, pero eso no significa que sean simulaciones, “la obra de arte es poética-

mente verosímil porque es creación de un continente capaz de contener la verdad de una cosa". (Cross, Montemayor, Arellano, & De Tavira, 2006, p. 202) En otras palabras, los personajes ficticios son capaces de experimentar emociones y sensaciones reales en el escenario y, de esta manera, pueden transmitir un mensaje auténtico y verdadero al público, incluso aunque la historia que se esté representando sea ficticia.

El actor-personaje se aventura hacia el interior del espectador para crear una reciprocidad viva en que se dan y se reciben posibilidades de ser, aventuradas a tal extremo que siempre nos sobrepasa. Por ello, mimesis como prodigio poético quiere decir que uno se transforma en otro (Cross, Montemayor, Arellano, & De Tavira, 2006, p. 203).

Queda claro que la audiencia tiene perfectamente clara la diferencia entre la realidad y la ficción; por más verosímil que resulte una obra de teatro, las personas saben diferenciar las experiencias escénicas de la realidad. La anécdota y la situación dramática siempre estarán ligadas al mundo cotidiano del espectador. De esta manera, la ficción teatral no sólo cumple la función de entretener, sino que también tiene un efecto sobre el receptor, haciéndolo reflexionar y generar una comprensión más profunda de la realidad que lo rodea.

En la puesta en escena, mientras que Alejandra aprende y toma conciencia de la realidad que la rodea, doña Flora se presenta como un personaje generoso y sabio que la invita, a ella y al espectador, a abrir los ojos y darse cuenta de lo que está sucediendo. La interacción entre ambos personajes crea una atmósfera cargada de realidad presente, en la que hay una apropiación del espacio que se conforma con los dispositivos utilizados como las veladoras, los pétalos de las flores, las semillas e incluso el audio. La presencia de estos elementos genera una experiencia física que adquiere significado en el momento presente: olores, sonidos, sombras, luz y color conforman la atmósfera y ambientación de las que habitan en la obra, para concretar la experiencia del espectador.

Eugenio Barba, director del Odin Teatre decía que "... cuanto más difícil es para él (el receptor) interpretar o valorar inmediatamente el sentido



Figura 4. *No es temporada de flores*. Foro la Ceiba, 2018. Claudia Fragoso y Brenda Urbina. Fuente: archivo propio.

de lo que sucede delante de sus ojos y su mente, tanto más fuerte es para él la sensación de vivir una experiencia. O mejor, dicho de una manera más oscura, pero tal vez más cercana a la realidad: tanto más fuerte es la experiencia de una experiencia" (López, 2010).

Lo vivenciado como público pretende hacer aprehensible lo que se conoce y lo que se vive, desde el cuerpo que emplea sus sentidos en la recepción y permite la construcción de recuerdos. El teatro es capaz de hacer sentir vivo al ser humano, en comunión, cuando se es partícipe del acontecimiento escénico de manera compartida en el espacio y tiempo teatral. Con esta obra, se busca conscientizar acerca de la vida y los vínculos afectivos que generamos como seres humanos.

Durante el proceso de montaje de la obra, el trabajo actoral fue desarrollado un proceso a partir de la interiorización de la historia para revivirla en escena.

En *No es temporada de flores*, la generosidad y la paciencia en los personajes hacen posible la evolución de la acción, lo que imprime un ritmo propio a la escena, en la que se integran aspectos fundamentales que definen la ficción, desde el texto y las cualidades específicas del carácter de Flora y Alejandra, como la exaltación de la juventud frente a la serenidad de la adultez en sus diálogos, reacciones e interacciones emocionales. Ellas también recordaron, ya que sus cuerpos fueron impactados por el dolor y la memoria de los seres perdidos, pero no sólo los propios muertos, también fueron recordados todos aquellos sin nombre, perdidos en el anonimato de un entorno violento y sin oportunidad de duelo. La obra de teatro creó un espacio para que los fragmentos de la memoria se pudieran organizar, comprender y superar o, al menos, recuperarlos en el momento de la actuación. Lo anterior teniendo en cuenta la importancia del lenguaje y la metáfora como una manera de enunciar de otras maneras la realidad, así como menciona Sayak:

No debemos olvidar el carácter performativo del lenguaje que es capaz de crear la realidad que enuncia. Enunciar de manera distinta es de algún modo, redireccionar la realidad que se nos impone a través de prácticas y discursos distópicos (Valencia, 2010, p. 171).

El acto de enunciación no sólo depende de las palabras que se dicen, sino también hay que tener en cuenta el discurso completo, que incluye los diálogos, las didascalías, la propuesta espacial y el ambiente que se crea en la puesta en escena para que las acciones e intenciones de los personajes puedan dialogar con el espectador y encontrar el equilibrio necesario en la interpretación. Será así como se puede habitar el texto, erigiéndose el momento presente de la acción, más allá del apego puntual al texto, como señala la dramaturga, recurriendo al contexto de la situación ficcional, lo que contribuye a la creación de una experiencia escénica auténtica y efectiva. En este sentido, Sanchis Sinisterra habla de la responsabilidad profesional del equipo creativo, en tanto los actores al interpretar descifran y traducen entre lo que se dice y lo que se hace, así mismo el receptor-espectador participa en la construcción de sentido:

De esta doble actividad interpretativa nace la deseable interacción escena/sala que el efímero encuentro entre actores y espectadores propicia durante la representación, interacción que será tanto más intensa, tanto más fructífera, cuanto más posibilite la emergencia de lo imprevisible... sin caer en ... la arbitrariedad' (Sanchis Sinisterra, 1995, p. 36).

En la obra *No es temporada de flores*, los personajes se van construyendo a través de dos tipos de relaciones que se desarrollan con el tiempo, el espacio y entre ellas. Es así como se va creando la trama y se va tejiendo el entramado de relaciones que dialogan con el espectador y que le dan su propio ritmo a la escena.

Conclusiones

En este texto escénico se concreta la construcción del espacio dramático y significativo de los personajes, con base en recursos del equipo creativo como la imaginación, la reflexión y la creatividad. En el caso de la obra *No es temporada de flores*, vemos a dos mujeres, Alejandra y Doña Flora que a través de las acciones poéticas van generando la atmósfera que viven, lo cual es posible, porque las actrices construyen el espacio ficcional, para que el espectador pueda “ver” lo que sucede en la obra. Hay un aprendizaje mutuo, de solidaridad, de responsabilidad ante los actos suscitados. El compromiso del recuerdo y la memoria es una obligación hacia los que se nos adelantaron de forma antinatural.

La memoria nos permite tener presente aquello que no vemos. El teatro nos refleja esas realidades que no tenemos presentes, para no olvidar, para reapropiar y trascender las acciones y los espacios innobles de las personas, para poder asumir responsablemente nuestro deber como sociedad. En el teatro, la ficción puede ser una herramienta para explorar la complejidad de la vida y recordarnos nuestra propia humanidad. La construcción de una obra de teatro requiere de una colaboración constante entre los creadores, en la que se labran consciencias que se transmitirán al público.

En *No es temporada de flores*, la iluminación dada por las velas representa un homenaje a la memoria

de aquellos que han muerto y que socialmente nos pertenecen y nos corresponde como acto de duelo político enunciarles y darles memoria; para Alejandra, su entorno se enrarece en el momento que asesinan a su madre, pues ella no medía las consecuencias de su “ceguera social” o “inconsciencia”, hasta que los enfrenta y les aporta claridad para comprender los acontecimientos de la realidad. Doña Flora, como personaje guía conduce a la conciencia de este hecho. Al final, será el público quien tome la decisión de seguir o no el camino de la memoria y de la reflexión hecha a partir de la propuesta escénica, ya que la teatralidad, la ficción y la creación generan una experiencia estética que va más allá de la mera observación. Si bien el texto reta a los creadores escénicos en tanto su oficio de creación, los elementos empleados actualizan la percepción desde el origen de la puesta en escena, para transportar al espectador al ambiente y a la historia que posibilitará la experiencia estética de la escena.

El teatro, en especial el propuesto en esta obra, busca avivar la pasión de la vida en cada uno de nosotros y de nosotras, recordándonos que no estamos solos en nuestro existir. A través de un proceso creativo en comunión, se pretende establecer una red de conciencia que envuelva al espectador, generando una semilla que busca germinar en su ser. La ficción, en este jardín escénico, es utilizada para abonar la realidad, creando un espacio donde se puede conectar con la memoria y los procesos de duelo. Es una invitación a tomar conciencia y a compartir un instante con aquellos que nos dejaron, y con aquellos que aún caminan junto a nosotros. Como dice doña Flora, en la obra *No es Temporada de Flores*

Despierta, Alejandra. El juego del poder los quiere atrapados, pero nosotros podemos liberarlos. [...] Estás expuesta, todavía sin enterrar. Respira y echa raíz. Nútrete. No estás sola. Busca tu par y construyan su camino. Ya te enseñé el ritual de la siembra, ¿qué vas a cosechar? (Torres Millarez, 2019, p. 262).

Es tiempo de tomar conciencia y enfrentar los procesos de duelo a partir de nuestra memoria.

Referencias

- Bernardez, A. (2010). *La recepción teatral; ¿a la búsqueda de un público imposible*. Teatro Rabinal. <http://www.teatorabinal>
- Cross, E., Montemayor, C., Arellano, A., & De Tavira, L. (2006). *Raíces míticas y rituales de la estética y las artes escénicas en India, Grecia y México*. Ediciones/Cenidi Danza/INBA/Conaculta.
- Diéguez, I. (2014). Necroteatro. Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos. *Investigación teatral* (3)5.
- Diéguez, I. (2016). Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor. *DocumentA/Escénicas*. <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/951/1751>
- Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI Editores.
- Lopes, B. (2009). A performance da memoria. *Sala Preta* (9)135-145. DOI:10.11606/issn.2238-3867.v9i0p135-145. <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57397>
- López, E. (2018). *Lorena Cabnal: sanar y defender el territorio cuerpo tierra*. avispa. <https://avispa.org/lorena-cabnal-sanar-y-defender-el-territorio-cuerpo-tierra/>
- Nascimento, J. M. (2015). *Da trama Ao ato: por uma dramaturgia do ator*. Universidade Federal da Bahia. (UFBA).
- Pavis, P. (1987). *Diccionario de teatro, dramaturgia, estética, semiología*. EspasEbook.
- Sanchis, Sinisterra, J. (1995). *Misero próspero y otras breverías (monólogos y diálogos)*. Ediciones la avispa.
- Torres Millarez, L. (2019). No es temporada de flores. En M. Á. García. *Posibles dioses. Antología de Teatro Michoacano Contemporáneo* (2). Silla vacía editorial.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Editorial Melusina.