

Trinidad Construcción de imaginarios en perspectiva sexogenérica

*Trinidad Construction of imaginaries
in a sex-gender perspective*

Blanca Lilia Hernández Reyes*
Alejandro Flores Solís**

Resumen: El presente trabajo trata sobre la construcción de imaginarios sociales desde la perspectiva de la diversidad sexogenérica, al considerar que a partir de ella se pueden gestar procesos de legitimación. Para esta propuesta se tomó como referencia el texto dramático *Trinidad* de Juan Carlos Embriz y Hugo Salcedo; la obra se analiza a partir de los referentes analíticos de la morfología y en paralelo con la construcción de los imaginarios sociales, estos se sitúan como ejes de pensamiento en los cuales se articulan comportamientos cuya matriz de conexiones se origina en las experiencias colectivas. La segunda parte del escrito se enfoca a comprender los ejes dialógicos de los discursos de la diversidad sexogenérica, así también, se considera la puntualización de la teatralidad como otro factor de análisis. En este sentido, *Trinidad* es una ventana en la que se observan los procesos, las relaciones y las estructuras de pensamiento; en ella se reconfigura el diálogo con el lector-espectador. Finalmente, se concluye con la reflexión del campo axiológico del texto en un modelo de acción dramática entre el teatro documento y el biodrama.

Palabras clave: Texto dramático, género, teatro documento.

Abstract: *This piece of work deals with the construction of social imaginaries from the perspective of sex and gender diversity, considering that legitimization processes can be gestated from it.*

*The dramatic text *Trinidad* by Juan Carlos Embriz and Hugo Salcedo was taken as a reference. The work is analyzed from the analytical references of morphology, in parallel with the construction of social imaginaries, situating them as axes of thought in which behaviors are articulated, and which matrix of connections originates in collective experiences. The second part of the writing focuses on understanding the dialogical axes regarding the discourses in gender and gender diversity. In the same regard, theatricality will be considered as another factor of analysis. In this sense, *Trinidad* is a window from which the processes, relationships and forms of thought are observed, which dynamics are reconfigured from the dialogue with the reader-spectator. The final considerations are oriented to reflect on the axiological field of the text whose dramatic action model oscillates between document theater and biodrama.*

Keywords: *Dramatic text, gender, theater document.*

*Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Humanidades, México, blancaliliah@gmail.com

**Universidad Autónoma del Estado de México, Escuela de Artes Escénicas, México, jando37@gmail.com

Trinidad. El referente teatral

Trinidad es un texto de Juan Carlos Embriz¹ y Hugo Salcedo.² La obra tiene como referentes la diversidad y la interseccionalidad, una de las finalidades radica en un crimen homofóbico, de allí su implicación con la edificación de imaginarios que se identifican en el texto dramático; en la puesta en escena y en la recepción del público.

El texto se subtitula con la leyenda *Partitura escénica a partir de un crimen de odio*, hecho que advierte los nexos con el teatro documental —el biodrama, nominativo creado por la argentina Vivi Tellas (2017)— para ubicarlo dentro de las convenciones de escritura dramática en las que se indaga la vida de las personas a través de documentales biográficos. Por otra parte, hay un atisbo de la poética de Bertolt Brecht en los elementos literalizantes —carteles, videos, audios—, aunque estos adquieren un sello particular en la escritura de Embriz y Salcedo al definir una apropiación del postulado brechtiano sin olvidar al modelo aristotélico; pues con ello se potencia una dramaturgia que prescribe identidad.

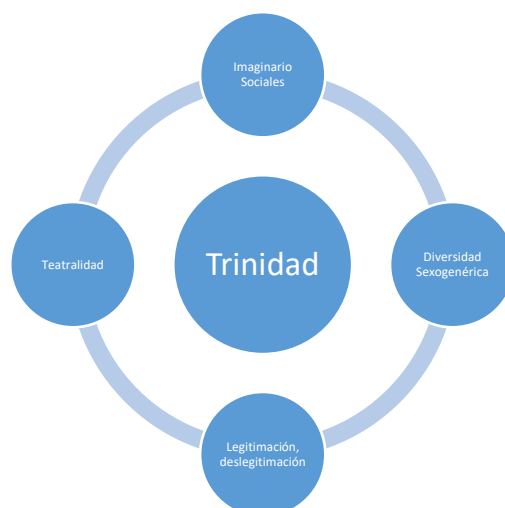
En este trabajo se reflexionará a partir de la perspectiva morfológica³ —método morfológico— los procedimientos de interrelación, ordenación o limitación de la escritura, así como las convenciones de versificación, la división de capítulos y la disposición de la cronología en el texto que motiva esta reflexión.

¹ Juan Carlos Embriz Gonzaga, Taxco, Gro. (1970). Maestro en Educación y Licenciado en Arte Dramático. Dramaturgo, actor y director teatral, fue galardonado con la publicación de sus obras *La cubeta de los cangrejos* y *Chocolate Independencia* (2010) por la Biblioteca Mexiquense del Bicentenario. Desarrolló su actividad como dramaturgo y docente en la Universidad Autónoma de Baja California. Director de la Compañía Universitaria de Teatro de la UAEMéx desde 2019 (Entrevista inédita al autor, 15/02/2022).

² Hugo Salcedo Larios, Ciudad Guzmán, Jalisco (1964), Doctor en Filología. Premio Tirso de Molina por *El viaje de los cantores* (1990). Ganador del IX Premio Juan Cervera de Investigación para la Infancias y la Juventud (ASSITEJ-España) (2019), por el trabajo *La migración en el teatro para niños y jóvenes de México. Contexto, estrategias y recursos dramáticos*. Autor de más de 50 títulos para teatro y de un amplio número de artículos académicos y ensayos, sus obras han obtenido premios nacionales e internacionales, se han traducido, transmitido para radio, publicado y/o representado en español, inglés, francés, alemán, persa, coreano y checo. Sus piezas abordan aspectos de discriminación sexual, violencia, intolerancia e inmigración (ASSITEJ ESPAÑA, 2020).

³El método morfológico se refiere al estudio de las formas en los fenómenos literarios. Claudio Guillen dice que son los procedimientos tradicionales de interrelación, ordenación o limitación de la escritura como las convenciones de versificación, la división de capítulos, la disposición de la cronología, el uso de escenas o de sumarios en una narración, la intercalación, la repetición, las estructuras dinámicas y las circulares. (Guillén, 2005).

Diagrama 1. Estructura de reflexión sobre la obra



Fuente: Elaboración propia.

En *Trinidad* tres personajes narran sus vivencias; añoranzas; su gusto por la vida en su natal Guerrero; su identidad de género y también el conflicto paterno al que se enfrentan. La narrativa en primera persona destaca el sentido testimonial y documental que usan los intérpretes para exponer los acontecimientos que produjeron un desventurado final para Roberto, Uriel y Rubén, jóvenes oriundos de Taxco, Guerrero; amigos, panaderos de oficio y *gays* por convicción, asesinados la noche del 21 de junio de 2017 en su localidad.

Pese al sentido testimonial del texto, éste no pierde la naturaleza dialogada como cauce de presentación, y por excelencia, la forma identitaria en la literatura dramática. En *Trinidad* prevalece el diálogo en prosa, y en breves momentos aparece la forma versificada a través de la letra de canciones que forman parte del argumento. En la estructura se reconocen la presencia tanto de acotaciones como de didascalias; las primeras refieren a notas emitidas por el autor con la finalidad de modificar tiempo, espacio, entrada o salida de personajes: “*Desde que entra el público a la sala, los actores amasan harina para preparar pan. De vez en cuando hacen contacto visual con el público.*” (Embriz y Salcedo, 2019:2). Las didascalias por su parte, tienen el propósito de generar movimientos, estados ánimo, y la trayectoria de los personajes, a diferencia de las acotaciones, éstas impactan en la conducta del personaje, pues su lugar se ubicará dentro de un parlamento, aspecto que provee al lector de una visualización sobre las circunstancias de los personajes:

Dennys: (Entonación como “taxqueño auténtico”). ¿Ya vas pa’arriba?

Óscar: Ya vengo, ¿y tú? (Embriz y Salcedo, 2019:5).

Pavis lo dice como que “Las acotaciones cumplen —una función mediadora entre el texto y el escenario—, entre una situación, un referente posible y el texto dramático, entre la dramaturgia y el imaginario social de una época”(1998:27), esto justifica la identificación del cambio de espacio, la entrada y la salida de personajes. Sin embargo, la obra dramática puede prescindir de las acotaciones cuando en el cuerpo del texto tiene la información necesaria para su entendimiento, como sucedió en el teatro del Siglo de Oro.

Sin duda en *Trinidad* la presencia de acotaciones cumple la función de *dirigir* al lector para reconstruir caracteres, ambientes y situaciones, pues sin estos datos se tendría otra percepción de la obra al considerar que el discurso es sucinto en cuanto a movimientos tiempo-espaciales:

J. C.: La belleza de Taxco y su conservación tanto arquitectónica como tradicional, aunada al trabajo artesanal de la platería, hacen que el turista encuentre en esta ciudad un reducto de tranquilidad, de paz y regocijo.

Juan Carlos toma la guitarra y los tres cantan la canción Taxco de mis amores de Rafel Krayem, mientras un taxi volkswagen blanco, de juguete, recorre la maqueta. Se proyecta el video del viaje en taxi por Taxco. (Embriz y Salcedo, 2019:6).

En la obra de Embriz y Salcedo, los interlocutores afirman, expresan y denuncian desigualdades e injusticias sociales que padece la comunidad *gay* en contextos diversos. Se tienen parlamentos que expresan al espectador un *aquí y ahora* como afirmación de la primera persona al compartir lo más íntimo con desconocidos. De esta manera, el espectador duda si se trata de la vida de los actores o si es ficción.

Con lo anterior, se puede afirmar que la obra se circunscribe en el *teatro de lo real*, una expresión empleada por Jean-Frédéric Chevallier (2007) para referirse a aquello dentro del teatro que tiene múltiples posibilidades de negación en la que lo humano se desvanece, sin deja de lado la *representación*; en la que se integra como parte de un movimiento para la reflexión.

Las acotaciones al inicio de cada episodio funcionan a modo de cartografía para ubicar el tiempo y el espacio de las acciones: la panadería, el gimnasio, el antro. En este sentido, las didascalías, aunque breves, están situadas en momentos estratégicos que traspasan el diálogo para convertirse en acciones sutiles, así el lector edifica una reconstrucción *tretradimensional* de

la escena más allá del espacio, del tiempo y de las sensaciones. Al hablar de *tetradimensionalidad* nos referimos al factor de inefabilidad —aquello que se percibe en el plano de las sensaciones, pero no logra abarcarse con las palabras— por ejemplo, la acotación que indica la elaboración del pan desata una experiencia sensorial que se potencia con la proyección de un video sobre la faena en este oficio.

Ahora bien, en los modos de aproximación a los productos literarios se pueden comprender dos sentidos: los que van a la forma desde el tema, o al tema desde la forma, (Guillén, 2005). En esta lógica, se manifiesta la relación *significante/significado* como también la dualidad *forma/autor*, porque conviven desde la génesis de la obra literaria. El razonamiento anterior cobra sentido al acoplar las siete escenas de la obra al reconocer que la forma nos traslada a temas como la homofobia y lo sexogenérico.

La estructura de la obra se edifica a partir de escenas numeradas y tituladas como: escena I Autorelatos; escena II Estado y religión; escena III El Sur; escena IV El dispositivo; escena V La mejor producida; escena VI Te digo adiós; y, escena VII La Rumba. Bajo estos títulos, cada segmento abre estados *sentipensantes*⁴ de los actores/personajes.

Por lo tanto, la obra no está sometida por un orden progresivo del tiempo, sino que en cada segmento se identifican dinámicas circulares, (Guillén, 2005). La correspondencia entre *significante* y *significado* están orientados a generar una distancia emocional con lo representado, cada escena se concibe como pieza unitaria hasta llegar a una encrucijada, en la que se exponen asuntos relacionados con la brutalidad del odio, hacia toda práctica que no encaja en los modelos sexogenéricos socialmente aprobados. Así, frontalmente y sin intención de despertar sentimientos lastimeros entre la audiencia, el texto se aventura a la reflexión sobre la homofobia apoyándose en los acontecimientos que inician la semana previa al asesinato de Rubén, Uriel y Roberto, con esos e logra una evocación al pasado de los protagonistas, hasta culminar en el día del crimen.

⁴ Estados *sentipensantes* es una expresión empleada por Antonio Ocampo (2009) —primer profesor autorizado del método Linklater en español— para expresar la reunión de pensamientos que generan emociones.

El diálogo en la forma dramática aspira a constituir una dinámica que se dirija de un *yo* a un *tú*. En cada diálogo se estructura la relación de dos sujetos que representa el encuentro entre ambas vidas. Por lo anterior, en la obra se reconoce la forma tradicional del diálogo —de personaje a personaje— y el diálogo del personaje al público.

Otro aspecto que se revisa en el texto es la expresión del soliloquio como puede identificarse en la escena I. Autorelatos; pues es un recurso en el que el actor/personaje se abstrae o hace un paréntesis para externar sus auténticas motivaciones, por lo que este mecanismo revela la postura autoral y el carácter representado:

Dennys: Mi nombre es Dennys Alberto Vindel, nací en 1983 en un pueblo del sur del Estado de México, que se llama Santa Ana Zicatecoyan, es municipio de Tlatlaya. Sí existe mi pueblo, por si lo dudan. Está muy cerca de Arcelia, Guerrero. Mi mamá es maestra y mi papá, médico.

Óscar: Yo nací en Ixtapan de la Sal, el 16 de enero de 1985. Sí, antes del temblor. Soy Óscar Daniel Sotelo. De niño creo que era muy reprimido. Sentía mucho respeto por mi papá, pues era fuerte y grande. Creo que todos en la familia le tenían miedo, porque se imponía con su carácter. Hasta en el día del padre estaba serio. (Embriz y Salcedo, 2019:1).

Imagen 1. Elenco de Trinidad (De izquierda a derecha) Daniel Sotelo, Denis Vindel y Juan Carlos Embriz



Fuente: Fotografía: Pavel Antón.

Las siete escenas de la obra constituyen un tejido de relatos de la vida de los actores y los acontecimientos de los protagonistas; es decir, la ficción como anverso de los hechos documentales basados en testimonios y entrevistas a personas vinculadas con Rubén, Uriel y Roberto.

En relación con el análisis de las formas literarias, Kurt Spang (1996) diferencia dos tipos: tectónica y atectónica. La primera se define por la unidad y en general por la organización progresiva, que se vierte en 3 o 5 actos. En otro sentido, la forma atectónica encuentra sus referentes en obras cuyos rasgos se identifican en la *Commedia dell'Arte*, el Teatro épico, el Teatro del absurdo, el *Living Theatre* y el *Happening*, en resumen, la forma atectónica se reconoce en estructuras experimentales las cuales no se basan en la horizontalidad. (Spang, 1996).

Bajo estas orientaciones, el texto se circunscribe en una estructura de tipo atectónica, pues en cada escena no se revela la solución del problema, dejando a criterio del lector, la interpretación del final. Con los argumentos precedentes se puede reconocer que la obra no se limita a la estructura aristotélica de progresión de los asuntos. Lo anterior, es un guiño de ojo hacia el teatro épico de Brecht (1948).

En cuanto a la distancia emocional, no se promueve el vínculo psicología-acción entre los personajes, sino que la presencia de componentes narrativos, de ficcionalización y de literalización, tres elementos distanciadores como los llamó Brecht. Todos ellos se enuncian contundentemente en la obra a través de videos; audios; cortes en las escenas cuando se está a punto de lograr la empatía emocional con el público; cambios de escenario y de atuendo a vistas del público. Elementos que afirman la representación, aunado a ellos está la forma o estructura de la obra que obedece a la intención de los autores para articular categóricamente un mensaje sobre el odio a la comunidad *gay* en ambientes cegados por la intolerancia.

La obra hace referencia a la fecha y hora de los acontecimientos, como gesto puntual de la crónica, por eso, es recurso para motivar la elaboración de hipótesis o conjeturas en la audiencia, así el texto representa y reflexiona una realidad a través de los tres elementos distanciadores inspirados en Bertolt Brecht: literalización,⁵ ficcionalización y narración, en el hecho de cuestionar los conflictos entre hombre y sociedad.

⁵ Elementos narrativos; el uso de un narrador, la música y/o canciones. Los elementos literalizantes son los carteles, las proyecciones y los títulos de cuadros que operan como elementos narrativos. Finalmente, los aspectos de ficcionalización hacen evidente el teatro ante el público y no como algo real que está sucediendo por primera vez, puede identificarse en los siguientes recursos o efectos: desenlace expresado, teatro en el teatro y ficción/teatro. (De Toro, 1987).

Otro elemento que define la forma en *Trinidad* es el lenguaje cotidiano, el cual se fortalece ante las situaciones límite, sin comprometer el ejercicio de las emociones. En consecuencia, se da el acto reflexivo del lector/espectador al tiempo que los personajes comentan el deterioro de una sociedad que los manda al desarraigo y la muerte ignorada.

Este rasgo en la escritura muestra un hecho en el que los actores/personaje se extraen — en términos brechtianos se *extrañan*— de la historia para aproximarse al espectador, alejándose de una línea progresiva a cambio de un discurso amplio en significaciones. El léxico que usan es cotidiano, sin que ello demerite la calidad poética y sígnica del diálogo. La complejidad está presente desde el momento en que un mismo asunto se cuenta desde varias perspectivas. La crítica social se centra en las desigualdades que afectan específicamente a la comunidad LGTTQ+, pues enfrentan problemas de orden existencial, social y político; incluidas la marginación y la violencia.

La forma en la literatura dramática permite que Embriz y Salcedo resignifiquen, de manera crítica, la realidad. Su propuesta es un escaparate en el que los personajes describen, afirman y denuncian de manera abierta o en primera persona, en un aquí y ahora, las adversidades a las que se enfrentan. La obra aborda acontecimientos de la realidad, de modo que los autores subrayan —con vena combativa— las vicisitudes de la existencia humana para concientizar al público, motivándolo a reconfigurar su realidad.

Mediante la representación de las relaciones complejas con la figura parterna, los personajes narran momentos felices en la niñez, pero atravesados por la nostalgia al evocar el pasado. Una forma de reflejar lo anterior lo expresa uno de los personajes:

J. C.: Yo tengo más años que ellos, pero me identifico mucho porque todos tenemos algo en común... Sí, somos de Guerrero, o tenemos vínculos con Taxco. Nací en mi casa con ayuda de mi abuela y una partera, un 6 de febrero de 1970. Mi papá no estuvo presente ese día, ni nunca. (Embriz y Salcedo, 2019: 3).

Trinidad usa la narración en primera persona, para contruir un *acto liminal-testimonial* en el que los actores se desplacen de la realidad a la ficción, y viceversa, esto funciona como un imán para el espectador, quien persibe el universo de la obra en códigos sonoros, visuales, olfatorios y vocales de la puesta en escena, hasta decantar en una experiencia reflexiva crítica sobre lo representado.

Si bien este apartado hace énfasis en el análisis morfológico del texto dramático, no podemos omitir el dato sobre la puesta en escena. La obra se escenificó en 2019, bajo la dirección del propio Juan Carlos Embriz, en coproducción con la Compañía Universitaria de Teatro de la Universidad Autónoma del Estado de México. Se ha presentado en importantes encuentros y festivales teatrales en Toluca, México; Ciudad Guzmán, Jalisco y Ciudad de México como obra representativa del estado mexiquense y la UAEMéx en la 41 Muestra Nacional de Teatro.

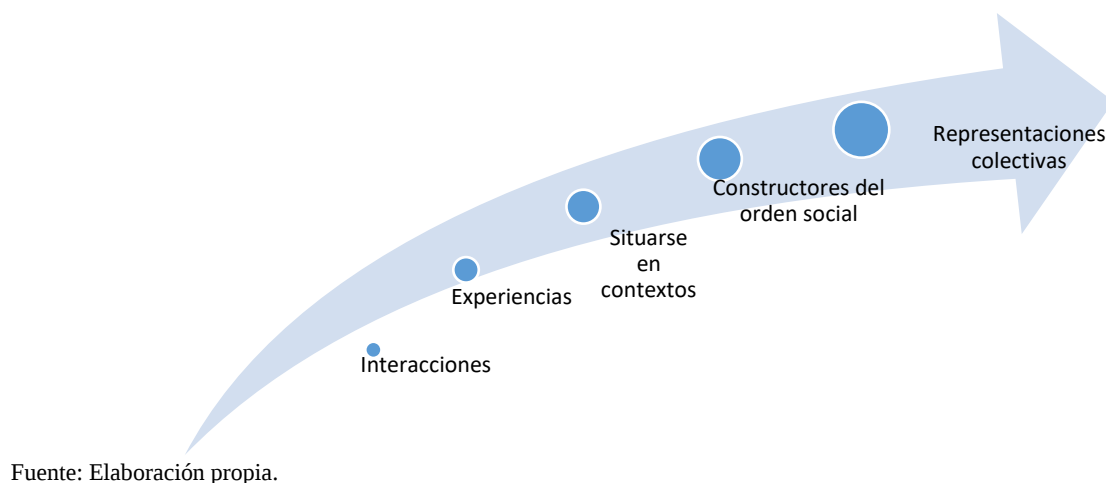
La puesta en escena acude a una estética escénica que guarda íntima relación con el teatro posdramático, cada vez que los cuerpos aparecen en escena, se establecen cruces de lenguajes, se contextualizan discursos para un espectador que abandona el rol de la contemplación y acepta el reto de la cocreación, así cuerpo escénico se torna un generador de experiencias entre quienes habitan la escena: espectadores e intérpretes.

Imagen 2. Cartel promocional de *Trinidad* para la 41 Muestra Nacional de Teatro 2021



Fuente: Coordinación Nacional de Teatro (2021).

Diagrama 2. Estructura de los imaginarios sociales



Fuente: Elaboración propia.

El conjunto de experiencias planteadas en los personajes de *Trinidad* contiene nexos biográfico-documentales que modifican cada escena. En ellos existen ejes interpretativos desde la dramaturgia hasta la puesta en escena en la que se expanden las posibilidades narrativas a partir del movimiento dramático con ayuda de la estructura dimensional de los individuos y de los grupos que dan pauta a la aparición del discursos socioculturales en cada escena con un sentido descriptivo y testimonial. Sin duda, esto afecta en el contexto que circulan los personajes para desprenderse de las relaciones socioculturales de su comunidad. La organización del tiempo en pasado y presente convergen en una anulación/aceptación de lo individual y lo colectivo, así como rupturas y recuperación del tejido social.

De esta perspectiva surgen los imaginarios sociales en la obra, convirtiéndose en gestores y renovadores del orden social, que a su vez agilizan la comprensión de la realidad planteada desde la ficción. En ella también se pronomueven retóricas sobre lo individual y lo colectivo entre los procesos de pensamiento y los de mecanismos que emplea el actor en su papel social-personaje.

En consecuencia, el conjunto de representaciones colectivas expresas protagonizan sistemas de identificación e integración social, por lo tanto, reflejan dinámicas sociales que potencian las acciones de los sujetos e influyen en su devenir:

Tiene que ver con las "visiones del mundo", con los metarrelatos, con las mitologías y las cosmologías, pero no se configura como arquetipo fundante sino como forma transitoria de expresión, como mecanismo indirecto de reproducción social, como sustancia cultural histórica. (Pintos, 1995:115).

Lo anterior justifica la correlación entre realidad e interacción sociales desde las que se establecen redes de conexión entre experiencias y aprendizajes de los personajes con su entorno y consigo mismos. Esto quiere decir que la colectividad aprueba aquellas construcciones sobre la realidad en un tiempo-espacio determinado. Dinámica observable en las escenas:

J. C.: Ambos son pareja y son muy conocidos en su barrio y en casi todo Taxco. Después del incidente se hicieron todavía mucho más conocidos (Embriz y Salcedo, 2019:11).

Así, se configuran conectores para acceder y vincular con el entorno, el ámbito de comprensión se establece para los actores sociales mediante estrategias de intervención, (Pintos, 1995) en y desde la cotidianidad. Notamos cómo en el texto la producción de significados se establece como mecanismo de interacción, se reintegra de manera constante, se mueve, se reestructura:

J. C.: A Rubén también le gustaba imitar a la Tesorito. Le encantaba echar relajo, pero nunca frente a su mamá. Él era el profe de la escuela, el hijo de la familia y en el desfile gay, solo se atrevió a vestirse de "El hombre plateado", pero nunca permitió exhibirse de más. (Embriz y Salcedo, 2019:23).

Del mismo modo, las imágenes que se perciben de la realidad no permanecen estáticas, se relacionan en diferentes significados junto con otras estructuras de la realidad, esto permite la articulación de comportamientos que se conjugan en procesos como la construcción de género y diversidad sexogenérica como ejemplo de la correlación: expresiones de género y orientaciones sexuales:

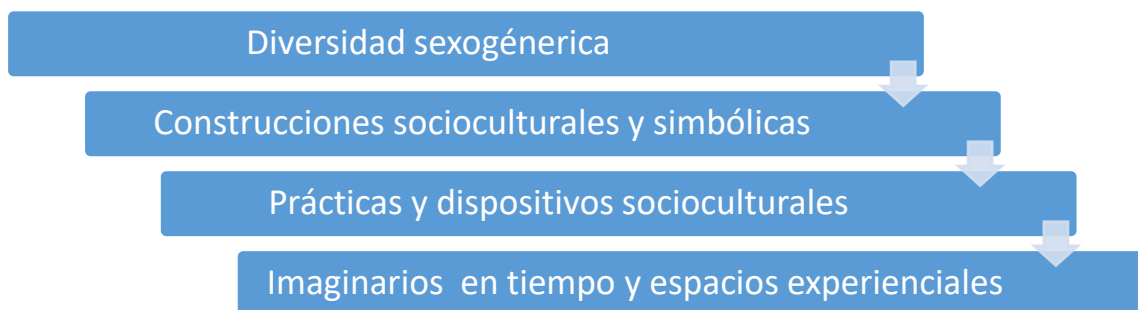
J. C.: En "La cultura de la homofobia y cómo acabar con ella" de Ramón Martínez, se parafrasea: dentro de las expresiones en el contexto, vemos y sentimos una ideología que está manifiesta en palabras, silencios y acciones violentas que definen la homofobia. Este espacio es un sistema heteronormativo que pretende señalar lo que es distinto a él y que no corresponde a sus constructos o estereotipos binarios de la hegemonía. Es por ello que se ha determinado un único espacio en el cual la vida homoerótica puede ser permisible: el clóset.

Dennys: En otras palabras. El clóset es la posición parcial de la homosexualidad, es cuando no has asumido tu identidad de cara con la sociedad (Embriz y Salcedo, 2019:13).

Lo anterior ratifica que se trata de construcciones socioculturales en simultaneidad con representaciones colectivas, en otras palabras, signos sobre la diversidad sexogenérica, aspecto que se desarrollará en el siguiente apartado.

La diversidad sexogenérica

Diagrama 3. Construcciones socioculturales y diversidad sexogenérica



Fuente: Elaboración propia.

A partir de la configuración de las nociones relativas a la diversidad sexogenérica, se promueven una serie de cuestionamientos, cambios y transformaciones en el orden social imperante, se convierten en encuentros que guían las acciones, entran en juego valoraciones positivas y negativas en torno a las nociones orientaciones e identidades sexuales. Desde esta perspectiva, los discursos sobre la diversidad sexual han ampliado su espectro en lo el siglo XXI. Las construcciones socioculturales y simbólicas, demarcan las relaciones binarias entre los sexos para formar categorías, en relación al imaginario sexogenérico que surge en las sociedades contemporáneas.

Estos discursos se mueven de manera vertiginosa; por ejemplo, aquello que era privado ahora es público, aparecen nuevas esferas de razonamiento, se pronuncian disertaciones críticas que accionan de manera diferenciada. A su vez, nacen configuraciones disímiles sobre la multiculturalidad e interculturalidad, ya que algunas apreciaciones señalan diferentes maneras de interactuar al establecer una construcción de identidades. Esta afirmación se comprueba cuando Dennys narra:

Dennys: Cuando yo empecé a trabajar inicié en un ambiente de puros ingenieros y arquitectos, en una oficina de cuatro por cuatro. Y yo ahí entre puros hombres. Nunca sufrí de bullying, ni señalamientos. Ellos se enteraron de mí porque salí con alguien de la oficina y todos lo supieron. Era muy gracioso porque ellos visitaban teibols y una noche los acompañé. Mi jefe les decía: “tú vas a bailar con ésta, tú con ésta”; y a mí: “Dennys, tú... ¿qué botella quieres?” sociedad. (Embriz y Salcedo, 2019:17).

En este discurso se percibe la construcción de identidades desde los sentidos de pertenencia y diferenciación heteronormativos, pero también aparecen estructuras imaginarias, que configuran la desigualdad manifiesta en la discriminación posicionada a partir de la interacción entre los personajes. Estas expresiones dialógicas, emergen desde el pensamiento complejo como representaciones sociales, ya que concentran discursos identitarios.

Esta relación dialógica permite que se pronuncien prácticas y dispositivos socioculturales más allá de la diferenciación anatómica entre hombres y mujeres, es decir, expresiones donde se tiene la posibilidad de asumir, expresar y vivir la identidad sexogenérica:

Dennys: En mi casa había una muñeca que estaba guardada en lo alto de un ropero Yo nada más la veía y un día la bajé. Como me gustaba mucho, pero no podía andar jugando con ella, solo le acomodaba de diversas formas su pareo que tenía y la volvía a guardar. Mi mamá debió haberse dado cuenta, pues un día estaba con los bracitos de una manera y otro día de otra. (Embriz y Salcedo, 2019:19).

Este conjunto de prácticas sentencia lo que define a un hombre y a una mujer, pautas y comportamientos socialmente aprobados para cada uno. Sin embargo, lo observable es la construcción de acciones, creencias, representaciones y prescripciones sociales que logran que se articule la colectividad. El resultado de ellas se materializa en construcciones simbólicas, cuya intención consiste en orientar los sentidos de diferenciación. (Lamas, 2000).

Tales construcciones aportan diálogos respecto a la masculinidad/feminidad a través lenguajes, pautas de comportamiento, actos y acciones que se realizan en contextos específicos y devienen en comunidades interpretativas. En esta perspectiva, se incorpora la pluralidad para estructurar los sentidos y significados, asimismo se aprecian inestabilidades en la percepción social, política, religiosa, artística y de lo cotidiano; pues allí, interactúan entre varias interpretaciones:

J. C.: Cuando el profesor Rubén era niño hacía sus concursos de la Reina del barrio de Ojeda. Ya de grande continuó impulsando el concurso de Miss Gay Guerrero. Incluso bordaba la banda de premiación que se le colocara al primer lugar.

Óscar: Nosotros hemos vestido a nuestras participantes para el concurso de Miss Gay.

Dennys: Vestimos distinto a las candidatas en cada presentación. Es por eso que no sabemos cómo vienen “producidas” y en este momento nos daremos cuenta del nivel que traen en esta franja de competencia otra. (Embriz y Salcedo, 2019:20).

Esta diversidad admite la producción de concepciones socioculturales de masculinidad y feminidad; el uso diferenciado de la sexualidad; y, la generación de identidades. A pesar de ampliar el espectro y comprensión de estas categorías, no se eliminan los discursos sexistas, de rechazo o de crítica a la libertad sexual del cuerpo. En este aspecto, la diversidad se percibe como una construcción intersubjetiva en la que se reproducen los significados, los discursos y las normas corpóreas que imperan en el momento histórico. Martha Lamas señala que las interacciones desde la colectividad se forman así, como las formas de existencia, las maneras de habitar, ser-estar, en y con la realidad circundante. (Lamas, 2013).

En la acción escénica de toda la obra se manifiestan actos culturales que destacan procesos identitarios que , de manera implícita, crean un discurso de dominación; por lo que los personajes se sitúan en un tiempo-espacio concreto, para exponer un conjunto de prácticas y valores:

Óscar: Yo me identifico mucho con Uriel. En mi casa todos lo saben, vamos, venimos y convivimos, pero no puede haber acercamientos, es decir expresiones de afecto entre nosotros. En la casa de mi pareja pasa otro tanto. Al principio yo era “el amigo”. Mi suegro dice: “Ah, es el amigo de mi hijo”; bueno, hasta el sobrino he llegado a ser, pero nunca soy la pareja. Nunca se nos presenta de la misma forma como a sus otros hijos que tienen esposa o novia. Todavía no aceptan esa parte, pero yo sé que están en proceso, porque quieren a su hijo. Mi suegro ya entrado en alcoholes me dice: “Pinche Daniel quiere más a mi hijo”. Mi suegra, por su parte, nos ha defendido cuando se entera de comentarios o rumores de nosotros. Eso sí, no nos presumen, pero sí nos defienden. (Embriz y Salcedo, 2019:19).

Algo semejante ocurre con las dinámicas socioculturales porque estructuran lenguajes, reproducen actos y se condensan construcciones simbólicas; así cada una de estas categorías generan razonamientos para la construcción y reconstrucción de los procesos identitarios. Por otra parte, también está presente el ejercicio del poder en los discursos de dominación. Éstos se establecen desde el dominio patriarcal heterosexista respecto a la diversidad sexual. No se puede negar, el conflicto que surge, cuando se desacreditan las representaciones simbólicas en función de la diferenciación sexual, ya que se abren vías de interpretación sociocultural:

Óscar: Como parte de esta comunidad, vivimos una constante violencia que está manifiesta en micro expresiones que hacemos costumbre. Por ejemplo: dentro de mi casa me dicen: “sí te queremos como eres, pero no te queremos ver con él”, refiriéndose a mi pareja. En otro momento me suelen decir: “sí que venga a la reunión, pero aquí se comportan”. En el caso de Uriel, su familia sabía que era gay, pero no lo aceptaban y tuvo que irse a los 17 años a vivir con Saúl y Roberto. (Embriz y Salcedo, 2019:16).

El ejemplo anterior contiene elementos que no necesariamente concentran procesos culturales, aun cuando los actos que se desprenden de ellos, sí producen representaciones que ocasionan conflictos. Por eso es importante contextualizar cartográficamente el territorio, esto permitirá la comprensión de la complejidad en los discursos de poder y dominación.

Se piensa en las relaciones intersexuales desde la propia materialidad de los tiempos y espacios específicos, y también en sus formas estructuras simbólicas. Es un movimiento que va del plano colectivo al individual, y del privado al público. Por lo anterior, el proceso de construcción sufre tensiones entre el ejercicio libre y el coercitivo, pues allí se originan las formas de opresión que acepta la sociedad. Incluso obliga a revisar constantemente los razonamientos simbólicos y heteronormativos en el tiempos y el espacios experiencial.

El conjunto de hábitos adquiridos se desprende de las interacciones, pues éstas conllevan ejercicios legitimizados por el conflicto permante en los discursos de poder heteronormativos. De la misma forma, se desprende la necesidad de diversificar los discursos, así como la reproducción de comportamientos más allá del orden sexual imperante. A modo de conclusión, se propone que las representaciones de la violencia y el ejercicio del poder encuentren otro perfil interpretativo a través de los imaginarios.

Legitimación/deslegitimación

Diagrama 4. Estructura del discurso



Fuente: Elaboración propia.

En la constitución de imaginarios sociales sobre la diversidad sexogénérica surgen procesos que valoran los discursos resultado de actos y evaluaciones sexonormativas; lo que implica la comprensión del orden establecido en las alocuciones contradictorias en los conflictos respecto a la valoración positiva o negativa de éstos, así como los procesos de legitimación y deslegitimación. Esta perspectiva hace referencia a los paradigmas que dirigen la forma de actuar en un marco legal; de manera regular, los procesos de legitimación surgen en contextos institucionalizados que orientan según las maneras de actuar en sociedad al sentenciar lo que es correcto y lo que no.

Por otra parte, en *Trinidad* existe una frontera casi invisible entre actores y personajes, ¿quién representa a quién? según los márgenes desde los que se narra. En la trama, los juegos de roles se diversifican, por lo que se observa a los personajes en oposición al orden imperante de los discursos contra el pensamiento instituido, se cuestionan las normas y los valores establecidos:

J. C.: Yo leí El mago de Oz a los 12 años, fue mi primer cuento cuando estaba saliendo de la primaria, (*suspende la música.*) pero también fue el momento en que mi maestra habló con mi mamá acerca de una “vocecita” que yo registraba. La maestra no sabía cómo explicarle eso, pero mi mamá sí supo cómo decírmelo: “Vas a hablar bien, no te quiero oír hablar así”. Yo me di a la idea de inmediato. Desde entonces me he esforzado por no hablar como puto. O como se considera que hablan los putos. La gente está llena de prejuicios y estereotipos. Yo viví pensando que eso de lo afeminado no afectara la masculinidad que me exigían en mi casa y en la escuela. Me daba miedo que se me notara porque muchas veces me lo señalaron. Yo tengo este sombrero de tierracaliente; Dennys tiene uno en su casa, pues lo usa uno de sus tíos; Óscar tiene otro que es de su papá, pues él tiene un puesto de sombreros... (Embriz y Salcedo, 2019:19).

La deslegitimación surge en oposición al discurso del orden establecido, lo que genera conflictos en diferentes sentidos y niveles. Este fenómeno se reconoce en sectores sociales que autentifican su panorama en un estado ideal para el desarrollo social; así los procesos de legitimación y deslegitimación aparecen cuando se busca establecer líneas de acción hacia un orden ideal, pues lo que para un sector es legítimo para otro no lo es; son, entonces, una lucha permanente entre diversas esferas de la sociedad.

La espiral de discursos contrapuestos en el texto se convierte en un punto de encuentro y desencuentro. Se legitima o deslegitima a partir de las acciones. Si se considera cada acción creada por los actores-personajes como lenguaje-discurso, entonces la aparición de roles etiquetados serán parte de los procesos de legitimación, o bien, deslegitimación, por ello se habla

de discursos contradictorios; también se observa el ejercicio del poder a través de la violencia y cómo los conflictos se desplazan a la simbolización discursos heteronormativos. La reflexión anterior, pone en controversia esos significados dentro de la colectividad, pues se intensifican a partir de intereses y maneras de actuar socialmente.

La realidad no permanece estática, se modifica constantemente, se reconfiguran a manera de espiral, generan movimientos que pueden ser en sí mismos contradictorios, por eso, lo que es legítimo para un sector puede observarse como ilegítimo para otro. Ejemplo de ello son los últimos diálogos en el texto:

J. C.: En realidad esta no es la historia de Uriel, ni la de Roberto ni tampoco la de Rubén, es la historia de todos nosotros los que quedamos vivos. De Óscar, de Dennys y la mía, tratando de hacer nuestras las palabras que dejaron ellos suspendidas en los labios.

Óscar: Para recordar...

Dennys: Para regresar...

J. C.: Para revivir...

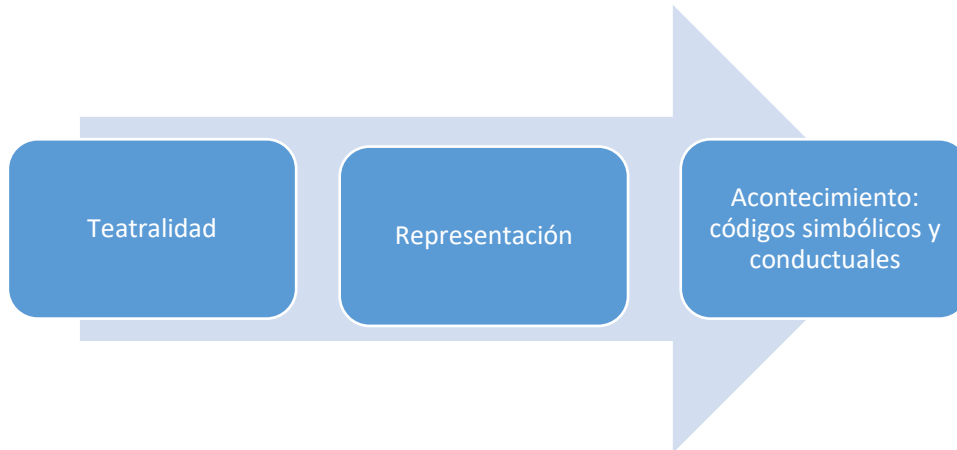
Los tres: La memoria de un crimen que se repite (Embriz y Salcedo, 2019: 30).

Sirvan estos diálogos para reflexionar, cómo la presencia del poder desata una serie de tensiones entre los discursos, complejizando así la posibilidad de proponer categorías ordenadoras para su integración y aceptación en la sociedad.

Modulación de la teatralidad

La teatralidad permite conectar de inmediato con el acto representacional y en consecuencia con la producción de acciones constituidas desde la ficción. A partir de ello, los actores-personajes interaccionan en planos de ficción que transforman la comprensión de los modos de pensar y habitar la dimensión representacional. también es posible contextualizar al actor-personaje mediante conductas, comportamientos y emociones que se expresan en las situaciones dramáticas. En esta perspectiva se estructura un proceso para integrar discursos de poder y narrativas a partir de la composición de situaciones y conflictos.

Diagrama 5 Teatralidad y acontecimiento



Fuente: elaboración propia.

La pieza se entrelaza con hechos significativos y generadores de interacciones de tipo lúdico, visual, sonoro y simbólico. Al mismo tiempo, los creadores y espectadores asumen una postura activa en el instante de reunión cuerpo a cuerpo (Dubatti, 2008). Así, la modulación de la teatralidad descubre el mundo a través de procesos comunicativos y redimensionales entre los propios actores-personajes en un complejo de realidades: el juego/drama que reestructura al mundo real como un universo complejo y diverso.

Algo semejante ocurre con el acontecimiento, si bien éste concibe otra manera la fusión entre la acción y la ficción mediante una demarcación *alterada* por el sujeto que mira (espectador), un objeto mirado (ficción) y otro sujeto (actor) que interactúa con ambas figuras, la teatralidad se estructura como el lugar en el que se encuentran códigos simbólico-conductuales, determinados por la reunión entre observador, actor y ficción, en unidad temporo-espacial. (Hernández, 2020). Por consiguiente, las representaciones se mueven, pero requieren de la presencia de los actores/personajes que dotan de sentidos diferenciados cada acción que realizan, se presentan así mismos en territorialidades acotadas por la interacción.

En cierto sentido, la teatralidad tiene el objetivo de irrumpir, desestructurar como afirma Žižek, (2014), irrumpir, se expande e interviene en la realidad. Este fundamento presente en las artes escénicas se fortalece con el desplazamiento hacia el teatro posdramático⁶. Categorías

⁶ Una de las características del teatro posdramático propuesto por Hans-Thies Lehmann, desplaza al texto para situarse en la complejidad de la puesta en escena y el sujeto-actor. Lehmann, Hans-Thies (2013) *El teatro posdramático*, México, Paso de Gato/CENDEAC.

como texto, ficción, la relación entre los actores que simulan y el espectador que recibe los estímulos, se desestructuran para otorgar preeminencia al actor/personaje que se representa así mismo y al mismo tiempo es representado.

Algo semejante se observa en *Trinidad* cuando los actores-personajes hacen el rompimiento de la cuarta pared para sensibilizar al público sobre una realidad compleja y adversa:

Óscar: Esta es la historia de Uriel.

Dennys: La de Roberto.

J. C.: Y la de Rubén; pero antes vamos a recordarlos divertidos, como eran siempre. Supongamos que hoy es viernes y empieza el verano. Va a iniciar el tercer fin de semana de junio del 2018. Hace calor y en las calles se escucha a Joan Sebastian, quien por cierto nació en Julianita, el pueblo justo cara a cara con Taxco. Él se llama así, como el santo Sebastián, pero sin acento.

Dennys: Sebastian.

Óscar: Sebastián. (Embriz y Salcedo, 2019:8).

El efecto se logra porque la obra expresa una narrativa en primera persona, también los rompimientos de la cuarta pared favorecen el ejercicio de reflexión/denuncia como medida para deslegitimar el uso de la violencia. Circunscribir el texto, en una forma tradicional a partir de los diálogos, los relatos o el conjunto de acotaciones, restaría reconocimiento a la potencia que guarda. *Trinidad* rebasa al teatro tradicional de la progresión y empatía emocional, para fundirse en la conformación de nociones y orientaciones socioculturales. Es decir, se estructuran formas representacionales que se circunscriben en las fronteras de la ficción y la no ficción, entre la vida ordinaria y la ficcionalidad. Al mismo tiempo permite la constitución discursos escénicos, prácticas socioculturales y procesos identitarios.

De acuerdo con Blutler (2009), los actores sociales son quienes solicitan reconocimiento ante el contexto o cotidianidad en el que se desarrollan, se forma un sentido crítico de quienes participan, al igual que la toma de postura desde el hecho escénico, hacen posible la modificación del orden sociocultural al mismo tiempo que sucede el cruce con los imaginarios, tal como se muestra en las acotaciones finales del texto:

Mientras se va haciendo el oscuro, los tres actores se quitan su camisa y al volver las espaldas se puede leer en sus playeras la palabra: TRI - NI - DAD. Se escucha el audio de Saúl que relata los hechos reales del minuto 38:40 a 40:09

Entra audio del hermano de Rubén: Voz 54, minuto 01:56 a 2:04

Se escucha el audio de Saúl, que habla de Rubén y el encuentro de los cuerpos: 16:09 a 18:00

Se funde con el audio de Ernesto, hermano de Rubén: del minuto 01:19 a 03:15

Se escucha el audio voz 00:40 de la maestra Fanny del minuto 33:12 a 34:20

(Embriz y Salcedo, 2019:31).

Por consiguiente, la teatralidad se comprende como eje sociocultural articulador de redes comunicativas. Estos movimientos se conectan con lenguajes, sentidos interpretativos en comunicación directa con el espectador activo, por lo tanto, el acto escénico que se muestra ante los otros puede influir en las prácticas sexogénéricas.

Reflexiones finales

Trinidad es un obra que aborda discursos que enmarcan diversos ejes interpretativos, desde el conjunto de relaciones entre actores/personajes, hasta la deconstrucción del hecho real en el que se basa el texto. Esto genera significaciones cruzadas en las que es posible la convivencia de discursos, en ocasiones contradictorios, pero que constantemente se reestructuran.

Otra idea tiene que ver con la construcción de órdenes no patriarcales, en el teatro de *Trinidad* se representa una contribución sociocultural para el empoderamiento de los cuerpos sexogénéricos. Sin duda, el texto y la puesta en escena son necesarias para exponer un discurso que reconfigura lo sexogénérico. La máscara en las artes escénicas hace evidente lo que parece ocultarse en la cotidianidad, porque presenta las formas de ser y estar. Por ello, en el texto se ponen a discusión los cambios respecto a la noción de los cuerpos todavía subyugados por las concepciones dominantes.

La percepción de estructuras territorializadas respecto a las relaciones tiene como principio el movimiento permanente. Sin anclarse en una esfera, propician su libre expresión a través de los imaginarios críticos, polimorfos. Proponiéndose como vías de transformación del cuerpo-escénico, del actor/personaje y del conjunto de interacciones.

Desde la noción de tiempo-espacio, las acciones-ficciones y la diversidad sexogenérica se consideran como categorías socioculturales que suman cualidades a la representación en el propósito de visibilizar la presencia construcciones sociales en torno a la violencia con trasfondo social, cultural, político, histórico y artístico. Además se subsume en favor de las identidades, sexuales indeterminadas, libres de los valores establecidos.

Por lo anterior, creemos que el texto dramático *Trinidad* demuestra con suficiencia las posibilidades de una construcción escénica desterritorializada, su propósito se dirige hacia la generación de valores disidentes para cuestionar el orden imperante, sembrando en el lector/espectador la semilla de la transformación.

Referencias

- Alcántara Mejía, José Ramón (2002). *Teatralidad y cultura. Hacia una estética de la representación*, México, Universidad Iberoamericana.
- Aliaga Sáez, Felipe; Carretero Pasin, Enrique (2016). "El abordaje sociológico de los imaginarios sociales en los últimos veinte años" en *Espacio Abierto*, vol. 25, núm. 4, octubre-diciembre, Venezuela, Universidad del Zulia Maracaibo, pp. 117-128.
- ASSITEJ ESPAÑA (2020). Hugo Salcedo ganador de la IX edición del Premio Juan Cervera de Investigación para la Infancia y la Juventud [en línea]. Noticias Internacional, enero 2020. Recuperado de https://www.assitej.net/es_es/hugo-salcedo-ganador-la-ix-edicion-del-premio-juan-cervera-investigacion-la-infancia-la-juventud/.
- Augustowsky, Gabriela (2012). *El arte de la enseñanza*, Argentina, Paidós.
- Austin, J (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós.
- Barreto, Idaly; Borja, Henry; Serrano, Yeny; López-López, Wilson (2009). "La legitimación como proceso en la violencia política, medios de comunicación y construcción de culturas de paz", en *Universitas Psychologica*, vol. 8, núm. 3, septiembre-diciembre, Colombia, Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Colombia, pp. 737-748.

- Barreto, Idaly; Borja, Henry; Serrano, Yeny; López-López, Wilson (2009). "La legitimación como proceso en la violencia política, medios de comunicación y construcción de culturas de paz", en *Universitas Psychologica*, vol. 8, núm. 3, septiembre-diciembre, Colombia, Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Colombia pp. 737-748.
- Brecht, Bertolt (1948). *El pequeño organon para el teatro*, Tr. Christa y José María Carandell, Sevilla, Don Quijote.
- Butler, Judith (2006). *Deshacer el género*, España, Paidós.
- Butler, Judith (2009). "Performatividad, precariedad y políticas sexuales", en *Revista de Antropología Iberoamericana*, Vol. 4, No. 3, Madrid, Antropólogos Iberoamericanos en Red, pp. 321-336.
- Cornago, Oscar (2003). *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*, España, Fundamentos.
- Cornago, Oscar (2006). "La teatralidad como crítica de la modernidad", en *Tropelías*, España, Universidad de Zaragoza, pp.191-206.
- Cortés, L., Polanco, M. V., Retamal, M. E., Guerra, K. & Farfán, S. (2018). "Lo performativo en la performace", en *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, Número 10, pp. 9-20.
- Chevallier, Jean-Frédéric (2007). "Deleuze y el Teatro" en *Resonancias de Kafka*, Colombia, pp.12-18.
- De Toro, Fernando (1987b). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna.
- Dubatti, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I*, Argentina, Atuel.
- Dubatti, Jorge (2008). *Teatro Comparado. Cartografía Teatral*, No. 9, México, Paso de Gato.
- Embriz, Juan Carlos y Salcedo Hugo (2019). *Trinidad*, México, UAEMéx.
- Guillén, Claudio. (2005). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- Hernández, Blanca Lilia (2020). *Teatralidad del simulacro: procesos de creación y visibilidad liminal/posdramática*, México, UAEMéx. (Tesis de Doctorado).
- Huizinga, Johan (1984). *Homo ludens*, Madrid, Alianza Emecé.
- Lamas, Marta (2000). "Diferencias de sexo, género y diferencia sexual", en *Revista Cuicuilco*, vol. 7, núm. 18, enero-abril, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, pp.1-24.
- Lamas, Marta (Comp.) (2013). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, México, UNAM-Porrúa.

- Nazareno Saxe, Facundo (2015). *La noción de performatividad en el pensamiento de Judith Butler: queerness, precariedad y sus proyecciones*, en *Estudios Avanzados*, No. 24, diciembre 1°. Santiago de Chile. Consultado en octubre de 2022. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10265/pr.10265.pdf
- Pavis, Patrice (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- Pintos, Juan Luis (1995). *Orden social e imaginarios sociales (Una propuesta de investigación)*, Barcelona, Número 45, pp. 101-127.
- Salín-Pascual, Rafael J. (2015). "La diversidad sexo-genérica: un punto de vista evolutivo", en *Revista Salud mental*, Vol. 38, No. 2, marzo-abril 2015, pp.147-153.
- Spang, Kurt (1996). *Géneros Literarios*, España, Síntesis.
- Tellas, Vivi, Brownel Pamela, et.al. (Coords.) (2017). *Biodrama. Proyecto de archivos. Seis documentos escénicos*, Córdoba, Argentina, Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad Nacional de Córdoba.
- UNICEF (2017). *Perspectiva de género*, Buenos Aires, UNICEF.
- Zarauz López, Héctor L. (2000). *México: Fiestas cívicas, familiares, laborales y nuevos festejos*, México, CONACULTA/Culturas Populares.
- Žižek, Slavoj (2014). *Acontecimiento*, España, Sexto Piso.

Blanca Lilia Hernández Reyes: 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) Desde su fundación, en abril de 1994 es directora y productora de la Compañía Teatro de la Calle-Escénica Río Solar A.C. En 2010 la Biblioteca Mexiquense del Bicentenario publicó su obra de teatro para niños Chocolate Independencia. Profesora de Tiempo Completo en la Facultad de Humanidades de la UAEMéx y preside a Escénica Río Solar A.

Alejandro Flores Solís: Doctor en Filosofía, con énfasis en Lenguas y Culturas Mesoamericanas, por el Colegio de Humanidades de la Universidad de Hamburgo. Profesor investigador de la Escuela de Artes Escénicas de la UAEMex. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) Últimos libros publicados: 2016, Danzas de conquista. Un encuentro con la teatralidad. México, UAEMéx. 2019. Travesía Dramática. Análisis contextual de la obra de Hugo Salcedo. México, UAEMéx. 2022, Antología de Microdramas, México, UAEMéx.