



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LICENCIATURA EN LITERATURA INTERCULTURAL

Escuela Nacional de Estudios Superiores,
Unidad Morelia

“TOMÓ UNOS HIPILES, ALGÚN
REBOZO, SU HAMACA Y SE PERDIÓ
EN EL MONTE”: *MESTIZA POWER* DE
CONCHI LEÓN

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LITERATURA INTERCULTURAL

P R E S E N T A

JORGE ANDRES TRINIDAD GONZALEZ

DIRECTORA DE TESIS: DRA. CATERINA CAMASTRA

CODIRECTOR DE TESIS: DR. DANIEL VÁZQUEZ TOURIÑO

MORELIA, MICHOACÁN

ENERO, 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LICENCIATURA EN LITERATURA INTERCULTURAL

Escuela Nacional de Estudios Superiores,
Unidad Morelia

“TOMÓ UNOS HIPILES, ALGÚN
REBOZO, SU HAMACA Y SE PERDIÓ
EN EL MONTE”: *MESTIZA POWER* DE
CONCHI LEÓN

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LITERATURA INTERCULTURAL

P R E S E N T A

JORGE ANDRES TRINIDAD GONZALEZ

DIRECTORA DE TESIS: DRA. CATERINA CAMASTRA

CODIRECTOR DE TESIS: DR. DANIEL VÁZQUEZ TOURIÑO

MORELIA, MICHOACÁN

ENERO, 2020



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES, UNIDAD MORELIA
SECRETARÍA GENERAL
SERVICIOS ESCOLARES

MTRA. IVONNE RAMÍREZ WENCE
DIRECTORA
DIRECCIÓN GENERAL DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR
PRESENTE

Por medio de la presente me permito informar a usted que en la **sesión ordinaria 09** del **H. Consejo Técnico** de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia celebrada el día **09 de octubre del 2019**, acordó poner a su consideración el siguiente jurado para la presentación del Trabajo Profesional del alumno (a) **Jorge Andrés Trinidad González** de la **Licenciatura en Literatura Intercultural**, con número de cuenta **312072708** con la tesis titulada: "Tomó unos hipiles, algún rebozo, su hamaca y se perdió en el monte": *Meztiza Power* de Conchi León", bajo la dirección como **tutor** de la Dra. Caterina Camastra y como **co-tutor** el Dr. Daniel Vázquez Touriño.

El jurado queda integrado de la siguiente manera:

Presidente:	Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda
Vocal:	Dr. Cristian López Raventós
Secretario:	Dra. Caterina Camastra
Suplente 1:	Dra. Zulai Macías Osorno
Suplente 2:	Dra. Elizabeth Araiza Hernández

Sin otro particular, quedo de usted.

Atentamente
"POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU"
Morelia, Michoacán a, 18 de noviembre del 2019.


DR. VÍCTOR HUGO ANAYA MUÑOZ
SECRETARIO GENERAL

CAMPUS MORELIA
Antigua Carretera a Pátzcuaro N° 8701, Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta
58190, Morelia, Michoacán, México. Tel: (443)689.3500 y (55)56.23.73.00, Extensión Red UNAM: 80614
www.enesmorelia.unam.mx

Agradecimientos institucionales:

Reconocimiento a la licenciatura en Literatura Intercultural y a su cuerpo de docentes.

Esta investigación fue empezada a realizarse gracias a la Beca de Movilidad Estudiantil otorgada por la Dirección General de Cooperación e Internacionalización (DGECI), con el apoyo económico de UNAM-FUNAM-SEP.

Reconozco también los acertados comentarios y las acertadas correcciones a la tesis por los miembros del jurado: Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda, Dr. Cristian López Raventós, Dra. Caterina Camastra, Dra. Zulai Macías Osorno, Dra. Elizabeth Araiza Hernández.

Sea también este un reconocimiento para mis directores de tesis, la Dra. Caterina Camastra y el Dr. Daniel Vázquez Touriño; así como para la Dra. Berenice Araceli Granados Vázquez y el Dr. Santiago Cortés Hernández, del Laboratorio Nacional de Materiales Orales, todos partícipes del desarrollo de esta investigación.

Agradecimientos personales:

A mi familia González y mi familia Álvarez, que han estado conmigo. Su esfuerzo es el mío.

A Ma. de los Ángeles Cuevas y Efrén González, por la lucha.

A Ana Luisa González y Gustavo Álvarez, por los desvelos.

Al cuerpo docente de la licenciatura, que me formó académicamente.

A mis asesores, la Dra. Caterina Camastra y el Dr. Touriño, que dedicaron horas y horas a las lecturas, correcciones y comentarios.

A la Dra. Athena Alchazidu y al Dr. Daniel Vázquez Touriño, del Departamento de Románicas de la Masarykova Univerzita, que me apoyaron durante los días más fríos en Brno.

A mis colegas Juan Juárez, Beto González, Tania Gayosso, Zurisadai Santos, Víctor Avilés, Andrea Prouzová, Laura Márquez, Zai Santana, Cristina Bello, Ale Ortega, Ángel Solórzano y Daniel Gil Mendiola, que fueron compañía antes, durante o después de mi detención arbitraria.

A aquella familia en la calle de Cuautla que alzó la voz cuando era necesario, que permaneció conmigo hasta conocer mi paradero e integridad personal.

A la Dra. Sue Meneses, por su ayuda a la distancia.

Al Mtro. Víctor Manuel Ávila Ávila, la Dra. Zulai Macías Osorno y la Dra. Elizabeth Araiza Hernández, por su apoyo bibliográfico en momentos de desesperación de tesis.

A Cuayi Montero y su familia, por el apoyo brindado.

Al Bisorman, por la entrega de un pasamanos en momentos de injusticia urbana.

Resumen

En esta tesis se describen los elementos por los cuales el personaje de la *mestiza yucateca* se representa en la obra de teatro *Mestiza Power* (2005). Se parte de una metodología de orden teatrológico en la que se consideran fuentes de teoría teatral y semiótica del teatro. Para la descripción de los *signos teatrales* que rodean a la mestiza se realiza una lectura exhaustiva del texto dramático. Por otro lado, uno de los temas y capítulos de la tesis versa sobre la creación de identidad en el México de la posrevolución (a través del *mestizaje*) para luego ahondar en la creación de la identidad de la *mestiza yucateca*, y el por qué es nombrado bajo esa categoría un grupo que suele estar anclado a lo indígena y, por lo tanto, a lo no-mestizo. A grandes rasgos, la *mestiza yucateca* de *Mestiza Power* es un personaje que se sostiene sólo a través de la voz, el cuerpo y la memoria, es un *rapsoda* con una narración sobre la que recae la representación (*performance*), que puede crear nuevos signos teatrales para el espectador. La identidad de los *mestizos yucatecos*, por su lado, corresponde a las dinámicas raciales generadas desde el poder y a la no existente unificación de los mayas por la división política, a la ruptura de continuidad cultural ejercida desde el poder para disminuir y estatizar lo indígena. La tesis pretende ser una aportación a los estudios sobre el teatro mexicano contemporáneo, pensando el teatro como un arte verbal por su cualidad performativa-ritual. El trabajo de Concepción León resulta importante porque se planta lejos de la hegemonía de la capital, y su dramaturgia en *Mestiza Power* favorece la voz de las minorías y la denuncia de las situaciones de violencia e injusticia en México.

Abstract

In this dissertation the elements which configure the *mestiza yucateca* in the play *Mestiza Power* (2005) are described. A teatrological methodology is used, where are considered theatrical theory and theatre semiotics. For the description of theatrical signs around the mestiza, an exhaustive reading of the dramatic text is done. On the other hand, one of the dissertation themes and chapters is about the identity creation in Posrevolution Mexico (through *mestizaje*), for it helps understand the identity creation of the mestiza yucateca and why it is named under that category a group anchored to “the indigenous” and, therefore, to the non-mestizo. Roughly, the mestiza yucateca of *Mestiza Power* is a character that configures itself only with the voice, the body and the memory, she is a rapsoda with a narration that holds the performance, that can create new theatrical signs for the audience. The mestizos yucatecos' identity, on the other hand, corresponds to the Power-generated racial practices and the non-existent unification of the maya because of the political divisions, to the cultural continuity rupture done by the Power to make static and diminish the indigenous. The dissertation pretends to be a contribution to the Mexican contemporaneous theatre studies, thinking theatre as verbal art because of its performative-ritual qualities. Concepción León's work is important for it is away from the hegemony of Mexico City, and because the dramaturgy in *Mestiza Power* favors the voice of the minorities and because it denounces situations of violence and injustice in Mexico.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	10
1.1 ¿Qué son las artes verbales?.....	12
2. EL TEATRO: CONSIDERACIONES TEÓRICAS	17
2.1 El teatro como acto comunicativo.....	17
2.2 Drama.....	18
▪ 2.2.1 Signos teatrales	19
▪ 2.2.2 Grados de representación.....	21
▪ 2.2.3 Escritura, dicción y ficción dramática.....	22
▪ 2.2.4 Tiempo.....	23
▪ 2.2.5 Espacio	24
▪ 2.2.6 Personaje.....	24
▪ 2.2.7 Visión.....	25
▪ 2.2.8 Distanciamiento	25
2.3 Sujeto subalterno.....	25
2.4 Metodología	26
3. EL MESTIZAJE EN MÉXICO Y LOS MESTIZOS YUCATECOS	28
3.1 El mestizaje: una ideología inclusiva (racista) de exclusión	29
3.2 ¿Por qué <i>los mayas</i> son mestizos?	39
4. <i>MESTIZA POWER</i> EN LA DRAMATURGIA MEXICANA	47
4.1 Del teatro posmoderno a la <i>globalización</i> en México	47
4.2 Teatro en la globalización en México	49
▪ 4.2.1 Narraturgia.....	49
▪ 4.2.2 Teatro testimonio.....	51
▪ 4.2.3 El artista como etnógrafo	52
4.3 ¿Quién es Conchi León?	53
5. <i>MESTIZA POWER</i> , TEXTO Y PUESTA EN ESCENA.....	56
5.1 EL MERCADO	56
5.1.1 Antecedentes	56
▪ 5.1.1.1 La mala enfermedad	57

▪	5.1.1.2 Las Vecas [sic]	60
▪	5.1.1.3 Yo sí que le tenía miedo a mi mamá	60
▪	5.1.1.4 La escuela.....	62
▪	5.1.1.5 Su papá y su hermana.....	62
▪	5.1.1.6 Su marido.....	63
▪	5.1.1.7 El <i>alux</i>	63
▪	5.1.1.8 El perro no se debe de matar.....	64
▪	5.1.1.9 Sus hijos.....	64
▪	5.1.1.10 Subsistir mestiza.....	64
5.1.2	Dicción y ficción.....	65
5.1.3	Tiempo.....	66
5.1.4	Espacio	67
5.1.5	Personaje.....	68
5.2	ADRELAIDINA	71
5.2.1	Antecedentes	71
5.2.2	Dicción y ficción.....	72
5.2.3	Tiempo.....	75
5.2.4	Espacio	76
5.2.5	Personaje.....	77
5.3	SOCO COYOC.....	80
5.3.1	Antecedentes	80
5.3.2	Dicción y ficción.....	82
5.3.3	Tiempo.....	84
5.3.4	Espacio	85
5.3.5	Personaje.....	86
5.4	ROSA AMÉN	90
5.4.1	Antecedentes	90
5.4.2	Dicción y ficción.....	91
5.4.3	Tiempo.....	94
5.4.4	Espacio	95
5.4.5	Personaje.....	97
5.5	AGUADAS	101
5.5.1	Dicción y ficción.....	102

5.5.2 Tiempo.....	104
5.5.3 Espacio	104
5.5.4 Personaje.....	104
6. CONCLUSIONES.....	107
7. BIBLIOGRAFÍA.....	113
8. VIDEOGRAFÍA	119
9. FOTOGRAFÍA.....	120
10. ANEXO	121

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación fue realizado entre los meses de noviembre de 2018 y junio de 2019. Con esta tesis, mi objetivo es analizar el personaje de la “mestiza” tal y como se presenta en una sola obra de teatro de la dramaturga yucateca Concepción León Mora (Conchi León): *Mestiza Power*. En el título de la obra, la palabra “*Mestiza*” hace referencia a los “mestizos de Yucatán”: personas que visten lo que hoy se denomina el traje típico de la región, y que, en su mayoría, son bilingües, pues hablan tanto maya como español. Por su parte, la palabra “*Power*” se refiere tanto a los saberes nuevos que se mezclan con los antiguos como al empoderamiento de la mujer mestiza en un sentido económico y cultural. Realizo un comentario de la obra de teatro, aunque también dedico un capítulo que esboza a grandes rasgos, los conceptos de *mestizaje*, *mestizo*, y por qué en Yucatán se prefiere el uso de “mestizo” para referirse a un grupo asociado a *lo indígena*. Para el comentario utilicé el texto dramático, fotografías de una puesta en escena y la traducción de la obra de teatro al inglés por Virginia Grise, misma que favoreció la representación de *Mestiza Power* en escenarios internacionales.

En sí, inicié los bosquejos del proyecto de titulación desde mi sexto semestre en la licenciatura, y para completar la investigación utilicé un semestre de movilidad estudiantil, un semestre de *visiting student* y dos semestres de trabajo de seminario de tesis. El entregar este proyecto empastado y listo para la examinación implica un gran esfuerzo no sólo de mí, sino de todas las personas que he conocido en el trayecto, y simboliza el superar los diversos obstáculos que alentaban mi progreso (en algún momento mi retina se empezó a desprender, aparentemente sin razón alguna).

Al principio, planeaba realizar un trabajo de investigación que se enfocara en letras de canciones de distintos ritmos latinos. Después, había restringido mi investigación a la creación de la identidad “latina” en el reggaetón, y en cómo la hegemonía (de la globalización) de las grandes disqueras popularizó y rebajó el sentimiento identitario del que versaban las canciones. Al poco tiempo de planearlo, obtuve una beca de movilidad estudiantil a la Universidad de Masaryk, en Brno, en la República Checa. Allí, me interesé por la figura de Václav Havel, primer presidente luego de la Revolución de Terciopelo. Y a la vez dramaturgo. La ciudad se encontraba repleta de teatros con grandes letreros diciendo “divadlo”, invitándome a enterarme más del asunto.

En la universidad, tomé clase con el ahora mi cotutor, el doctor Daniel Vázquez Touriño. Con él, estudiamos la influencia de los Estados Unidos en la literatura mexicana, lo que me permitió ahondar en la lectura de textos dramáticos del México contemporáneo. Así, cambié de nuevo mi tema de tesis. Mi nuevo tema de tesis versaría sobre una comparación de la conformación de los personajes femeninos en *Orinoco y Rosa de dos aromas*. Mi cotutor me planteó la posibilidad de añadir al análisis el personaje femenino en *Mestiza Power*. Acepté por lo novedoso que resultaba y porque recordaba el estilo de grandiosos textos dramáticos tales como *Odio a los putos mexicanos* o *Agamenón: volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*. Fue a finales de mi estancia en Europa que revisé a fondo el texto que me proponía investigar. Más que una obra de teatro, vacía de acotaciones y paratextos, mi primera impresión al texto fue acercarme a una transcripción de una entrevista etnográfica.

A mi vuelta a México, acoté la investigación a dedicarme a observar cómo se caracteriza la mestiza en el texto dramático. Esto gracias a las observaciones de distintos investigadores que me hicieron percatar cómo había suficiente información en *Mestiza Power* para la redacción de esta tesis.

Durante una revisión del proyecto de trabajo, mi tutora Caterina Camastra me mencionó lo importante que debería ser añadir a mi análisis de la obra de teatro el por qué la mestiza en Yucatán se conoce como tal cuando en el resto de México el mestizaje corresponde a la idea generalizada de la mezcla, a lo que no es indígena. Eso me permitía regresar con uno de los temas que más me preocupaban desde el principio: el de creación de “identidad”. Acepté con gusto y me puse manos a la obra.

Desde una perspectiva romántica, y bastante cuestionable, debo decir que también me interesaba abordar el teatro debido a que lo considero el género del esquema tradicional literario (narrativa – lírica – drama) cuyas posibilidades de denuncia social pueden llegar a una dimensión masiva. Esto por el formato que presenta, el del *performance* y su oralidad, puesto que tiene una transmisión distinta a las otras formas literarias (escritas), en particular, por su posibilidad de “lectura” *en vivo*. Sin embargo, no profundizaré en el tema.

Esta tesis pretende ser una aportación a los estudios sobre el teatro mexicano contemporáneo, pensando el teatro como un arte verbal por su cualidad performativa-ritual.

El trabajo de Concepción León resulta importante porque su dramaturgia en *Mestiza Power* favorece la voz de las minorías y la denuncia de las situaciones de violencia e injusticia en México. Es necesario decir que a pesar de pertenecer a una generación teatral caracterizada por antimimética y antiespectacular, la autora tiene una intención de entregar al público el testimonio de un grupo étnico, pues comunica su punto de vista sobre lo que ella piensa acerca de la mujer-maya-yucateca.

En las siguientes páginas, cabe decir, realizo las traducciones al español de las fuentes bibliográficas que cito y añado a pie de página el original en su propio idioma.

1.1 ¿Qué son las artes verbales?

Artes verbales es un concepto que proviene de la antropología, de los estudios de folklore. La categoría es un nuevo paradigma sobre lo que otros denominaban “oralidad”. Walter Ong (2006), por ejemplo, ya se encontraba en disputa sobre utilizar en sus investigaciones términos como “literaturas orales” y prefería el uso de “oralidad”. Define la oralidad como un sistema que funciona con el lenguaje hablado y que se caracteriza por su almacenamiento, perdurabilidad y disponibilidad para un grupo social. Es decir, la oralidad archiva, recrea y transmite información. Para el autor, una característica principal de la oralidad es su evanescencia, pues, contraria a la escritura, no posee una forma de “fijación”. Por eso, para él, la oralidad depende de la memoria y del uso de recursos mnemotécnicos.

Sería William Bascom y Richard A. Waterman, en un artículo conjunto, quienes acuñarían el término *arte verbal*. Bascom, en su artículo “Verbal Art” (1955), ofrece una consideración del término bastante amplia. En él, el autor involucra todo aquello que es contado y transmitido vía oral. El nacimiento del término añadía una alternativa al debate de este tipo de comunicación meramente oral antes concebida también como “literatura oral”, “literatura no-escrita”, “literatura popular”, “literatura folklórica”, “literatura primitiva” y hacía frente a las contradicciones etimológicas del término que llevaban de vuelta hacia lo escrito, hacia la letra (Bascom, 1955: 246). Según el texto, se puede ofrecer la definición de *artes verbales* como toda aquella forma ‘literaria’ (no escrita, intangible y dinámica) cuyo medio de expresión es la palabra hablada (*spoken word*). El arte verbal se distingue de lo escrito porque el segundo puede hacer múltiples correcciones antes de la publicación, mientras que en el arte verbal el narrador se enfrenta a un público determinado

en un espacio y tiempo determinado y debe cambiar su actuación según la reacción del público (Bascom, 1955: 249). Bascom añade la posibilidad de que en situaciones específicas las artes verbales y la literatura escrita se ayuden entre sí y que un narrador se base a un texto fijado para presentarlo verbalmente o se use algo verbal para fijarlo con palabra escrita (1955: 249). Bascom toma como ejemplos de artes verbales mitos, cuentos, proverbios y acertijos, pero admite que el espectro de la categoría es demasiado grande: puesto que tan sólo ofrece un concepto que divide un segmento de lo que los antropólogos suelen llamar folklore, y ofrece una forma de trabajar con esta especie de materiales mucho más fácil de manejar.

Richard Bauman retoma el término en su famoso libro *Verbal Art as Performance* (1997). Define el performance como un modo de hablar específico en eventos determinados, con claves sociales determinadas. En el performance existe *acción* artística y *evento* artístico. El primero es el *realizar*, y el *evento* es el contexto complejo de la situación, del ejecutante, de la forma artística y el público. Bauman se mueve ya no en el "texto" del arte verbal, sino en cómo se presenta el texto, es decir en las cualidades de el performance, que "representa, un marco interpretativo en el cual los mensajes comunicados deben ser entendidos" (Bauman, 1997: 9)¹. El autor considera que las artes verbales y su performance podrían ser estudiadas desde la antropología, la lingüística y la crítica literaria.

Para Bauman, el performance en las artes verbales es un modo de comunicación guiado por la sociedad. Entiéndase con esto que una cierta comunidad espera un determinado modo de transmisión de información (por ejemplo, el teatro). Bauman concibe que la comunicación en el performance ocurre entre el ejecutante (*performer*) y el público (*audience*), quienes asumen un rol de participación:

Consiste en el asumir responsabilidad ante un público por una muestra de competencia comunicativa. Esta competencia recae en el conocimiento y la habilidad de hablar en modos sociales apropiados. El performance involucra de parte del ejecutante el rendirle cuentas a un público por la forma en que la comunicación se lleva a cabo, por encima y más allá de su referente. Desde el punto de vista del público, el acto de expresión del ejecutante está

¹ "represents, an interpretative frame within which the messages being communicated are to be understood"

entonces sujeto a evaluación por la manera en que lo hace, por la relativa habilidad y efectividad de la muestra de competencia del ejecutante (Bauman, 1997: 11)²

En otras palabras, el ejecutante confía en su público, que debe descifrar los significados de su actuación, y el público confía en la competencia del ejecutante. Todo performance parece actuar así.

Destaca Bauman que uno sabe que se encuentra frente a una performance porque existen códigos especiales, lenguajes figurativos, paralelismos, características paralingüísticas especiales propias de un solo tipo de performance, fórmulas, referencia a la tradición y un “curarse en salud” (*disclaimer*) por parte del ejecutante (Bauman, 1997: 16). Esto tan sólo como ejemplo. Pueden existir más formas de saber que uno se encuentra frente a una performance. Depende de los códigos “internos” de esta.

A menudo, el performance tiene una agenda específica, están ‘anclados’ a un *evento* específico con fines de entretenimiento o con otros fines primarios, como la celebración de una boda (Bauman, 1997: 28).

También Paul Zumthor aporta sus propias consideraciones sobre el performance y la escritura. Para este investigador, el performance es la "acción vocal por la cual el texto poético era transmitido a sus destinatarios" (2006: 40) e involucra aspectos tales como la producción, la transmisión, la recepción, la conservación y la reproducción (2006: 42). El texto escrito funciona como el aparato para la conservación que permite que una performance siga siendo recibida por un público, como en el teatro: “la escritura a la vez produce y conserva un texto destinado a una performance repetitiva” (Zumthor, 2006: 43).

Para esta investigación, considero *performance* también como lo define Erika Fischer-Lichte (2011) en *Estética de lo performativo*. Ella menciona que para que el performance exista

² “consists in the assumption of responsibility to an audience for a display of communicative competence. This competence rests on the knowledge and ability to speak in socially appropriate ways. Performance involves on the part of the performer an assumption of accountability to an audience for the way in which communication is carried out, above and beyond its referential content. From the point of view of the audience, the act of expression on the part of the performer is thus marked as subject to evaluation for the way it is done, for the relative skill and effectiveness of the performer's display of competence”

[...] dos grupos de personas que funcionan como ‘actuantes’ y ‘observantes’ deben congregarse en un momento determinado en un lugar concreto y compartir en él un lapso de tiempo (*sic*) de sus respectivas vidas. La realización escénica tiene su origen en el encuentro de ambos grupos, en su confrontación, en su interacción. [...] Hagan lo que hagan los actores, sus actos tienen efectos en los espectadores. En este sentido se puede afirmar que la realización escénica se produce y se regula por medio de un bucle de retroalimentación autorreferencial y en constante cambio (2011: 77, 78).

Y añade la posibilidad de cambio de roles en las tendencias actuales, puesto que el performance hoy en día solicita la actuación del espectador, basándose en el sentido de la creación de una comunidad y el de un tiempo en vivo (o *liveness*: el compartir un mismo espacio y tiempo).

Por todo lo dicho, considero el teatro como un arte verbal. Asumo que hay ciertas condiciones de ritualidad en la disposición de espacios (por ejemplo, formas al hablar, respuestas esperadas del público, disposición sala-escena), así como la “búsqueda” del cambio *ejecutante-audiencia* en las tendencias actuales, pero no ahondaré en estas cualidades durante esta tesis pues serán objeto de una investigación futura.

Hablando de cambios en las tendencias actuales del teatro, menciono en un capítulo más adelante cómo el teatro testimonio y la narraturgia en México presentan un personaje-rapsoda sobre el que recae el nivel de ejecutante, donde la palabra hablada y el relato obtienen bastante valor para la creación del drama a través de los signos teatrales. Son estos dos temas los que también me permiten vincular el teatro con las artes verbales, pues lo que antes era considerado *folklore* o *trabajo de campo* ahora es también material propenso de ser llevado a escena para ser representado; el *informante*, como se le denomina antropológicamente a algún entrevistado, es llevado sobre las tablas y, a través de un actor o actriz, denuncia las situaciones en las que vive a través del uso de la palabra, del modelo de narraturgia. Antimimético, todos los signos se desdobl原因 y parecen decir “este no soy Yo, pero tú, audiencia, que lo percibes, convéncete de que soy yo”.

Es, entonces, tanto a la antropología como a las artes escénicas valioso el estudio del performance, y una obra como *Mestiza Power* me permite abordar ambos aspectos

según la metodología que utilizo. Como ya he comentado, detallaré esta metodología más adelante.

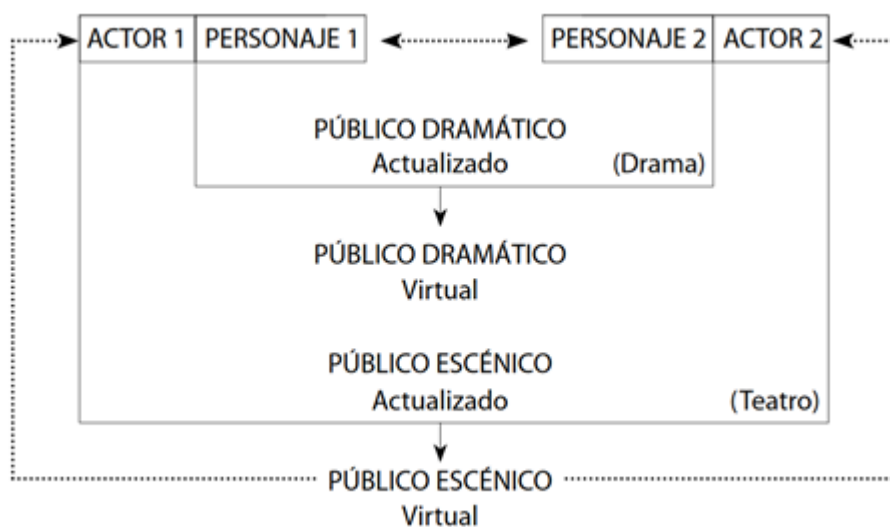
Como nota, para evitar futuras confusiones, cuando menciono que algo se *folkloriza*, me refiero a las prácticas propias de “los guardianes de la tradición”, que estatizan a las culturas indígenas para poderlas absorber dentro de un discurso de “preservación”. Esta preservación, sin embargo, más que un intento genuino de describir una determinada comunidad, la simplifica y la hace que no evolucione, que permanezca como es al momento de ser preservada para poder ser vendida o para reducir la carga simbólica de una determinada práctica. No es precisamente quien estudia cuestiones de folklor, el folklorista, un folklorizador. La folklorización tiene que ver más bien con aquellas búsquedas de, por ejemplo, lo indígena como algo que es puro y permanente.³ Es, en fin, una visión que no identifica a los indígenas como sujetos de derecho (o incluso como seres humanos dispuestos al cambio y la mezcla).

³ Díaz Viana diferencia entre folklore y el folklorismo: “El folklore como rama de la antropología que estudia la propia cultura puede -y debe- ser una disciplina científica. El folklorismo entendido como antes se ha expuesto sólo puede ser una fe o una ideología y de ahí que sus practicantes no sólo encuentren dificultades para entrar en el ámbito académico, sino que incluso muestren desinterés o franco rechazo a confrontarse con las teorías y debates contemporáneos” (1999: 11). Para el autor, los folkloristas buscan al “verdadero” pueblo y sus más genuinas y “puras” representaciones de lo que son. Para más discusión, véase Díaz Viana (1999).

2. EL TEATRO: CONSIDERACIONES TEÓRICAS

2.1 El teatro como acto comunicativo

Pienso el teatro como un acto comunicativo: utilizo las consideraciones de García Barrientos (2012), y Fernando de Toro (2014). En García Barrientos, la comunicación teatral es de tipo “triangular” pues el verdadero destinatario del mensaje en el diálogo no es alguno de los personajes *en las tablas* sino los espectadores, cuya retroalimentación depende de respuestas como silencios, aplausos, pateos, entre otras (2012: 39). Su propuesta de la comunicación teatral toma en cuenta distintos niveles de un público dramático y un público escénico (2012: 39):



Esta esquematización concebiría la puesta en escena como un mensaje, el teatro como el creador del enunciado y el público escénico el interlocutor, que también crea enunciado, dentro de sus posibilidades.

Por su parte, Fernando de Toro menciona que el teatro funciona a través de elementos lingüísticos y paralingüísticos (2014: 19). Para considerar ambos, el autor introduce el concepto del *discurso teatral*. Parte de las nociones de discurso en Benveniste y define el concepto a partir de tres ejes que resumiré a continuación: el de *locutor*, el de *enunciación* y el de *deixis/anáfora*.

En la *locución*, el discurso teatral poseería una forma para el texto escrito y otra para la performance. *Escrito*, el teatro es destinado por un escritor para los espectadores y actores en un modo imperativo para favorecer la posibilidad de la performance;

performado, es un discurso simulado de dos participantes ficticios que cambian el papel de destinador y destinatario durante la obra (D1-D2/D2-D1), cuyo discurso es por sí mismo un mensaje destinado al público (2014: 30-34). Lo anterior da como resultado una *doble articulación* específica del teatro debido a la existencia de distintos mediadores para que el mensaje llegue a su destinatario (2014: 35).

En la *enunciación*, “la representación (y no ya el texto dramático) fabrica una situación de enunciación que es réplica de una situación real” (2014: 38). Es decir, que la comunicación teatral se *embraga*, se llena de marcas de tiempo y espacio en que los personajes se caracterizan a ellos mismos y al mundo que los representa (2014: 38). Así, el teatro se constituye de un mensaje ficticio que trata de parecerse a la comunicación cotidiana. De Toro menciona que “*escenificar en el teatro no es sino escenificar la lengua*, un acto de lenguaje en *situación*: es precisamente el marco o el encuadramiento escénico lo que determina el funcionamiento del discurso teatral” (2014: 39).

En la *deixis* y la *anáfora*, la representación utiliza todo aquello que sustituye algo precedente —incluso a la misma representación—, o todo aquello que “ancla” el discurso, que sitúa quién dice qué, en dónde, etc.

Al finalizar sus consideraciones sobre el discurso teatral, el autor toma en cuenta sus funciones y su especificación respecto a otros tipos de discursos, como la novela o la poesía. A grandes rasgos, las funciones del discurso en escena son referirse a los objetos presentes en escena, ausentes en escena, u objetos no materiales que se llevan a escena con el objetivo de *representar*. En el discurso teatral existe un predominio de la oralidad y el discurso *en vivo* por encima de la escritura, mucha más que en la novela o la poesía, según el autor esquematiza (2014: 66).

2.2 Drama

García Barrientos (2012) utiliza los términos de *escritura*, *dicción* y *ficción dramática*, *tiempo*, *espacio*, *personaje* y *visión* como fundamentales del *drama*. Con sus categorías se pueden describir las características formales de una obra de teatro. En sí, cada uno de estos términos se subdividen por planos de representación, grados de representación, estructura, “distancia”, “perspectiva” y el significado del uso de los elementos de la ficción dramática,

del tiempo, del espacio, etc. Todo esto respondería a la pregunta: ¿por qué dentro de una obra teatral aparece *x* cosa?

Así, para el planteamiento de esta tesis, parto de la noción de *drama* en García Barrientos (2012), que asume este concepto como la existencia de acciones teatralmente representadas ante un público, por parte de unos actores, en un espacio y tiempo determinados: existen elementos “reales” (correspondientes a la *escenificación*) cuya historia ficticia (la *fábula*, cuyo objetivo es contar) es mediada por una *representación* artística-artificial (el *drama*) (2012: 38, 39).

2.2.1 Signos teatrales

Tomaré en cuenta el concepto de *signos teatrales* como fundamentales en la creación del *drama*. Utilizo el concepto según es definido por Fernando de Toro en *Semiótica del teatro* (2014). El autor retoma la concepción triádica del signo de Peirce para explicar el proceso de semiosis en los sistemas de signos en el quehacer del espectáculo en el teatro, en el cual un objeto en cualidad (representamen) es susceptible de formarse objeto real (objeto) y al que se le puede atribuir un significado (interpretante).

Fernando de Toro aclara que

El teatro es un lugar privilegiado del signo, puesto que en el espacio escénico *todo* es signo, artificial o natural, todo es visto, percibido como signo por el espectador: la pluralidad y polifonía de signos en el teatro es inmensa. Desde el momento en que un actor circula en la escena, desde el momento mismo en que se levanta el telón, estamos ante una realidad significada por la mediación del signo y de sistemas de signos [...] Así, el signo teatral se plantea de inmediato como artificialidad (2014: 118)

El investigador caracteriza al signo teatral como propenso al deslizamiento del significado: puede ser un *signo de signo* o un signo de objeto, es decir que una representación de un actor real puede ser un ícono sobre un personaje y ese personaje, a su vez, representar al personaje por sus cualidades. Para explicar esto, retoma el famoso ejemplo formulado por Umberto Eco de la representación de un “borracho”. En este ejemplo, el cuerpo de un actor se dota de elementos (forma de caminar, forma de hablar, vestimenta) para hacerse pasar por un borracho real, pero que al ser entrar en escena es

codificado como un signo de un borracho, y que por sí mismo puede ser representado como un símbolo de moderación en una determinada obra de teatro. Es decir, el símbolo puede tener diversas representaciones, deslices de significados según lo que le rodee.

Según menciona de Toro, este deslizamiento del significado fue denominado por Jindrich Honzl como *movilidad del signo* (2014: 121). Sobre eso añade que todo aquello que se encuentra en el espacio teatral posee las funciones para indicar todo el espacio escénico y que en su “transformabilidad [...] reside la esencia misma de la teatralidad, donde todo signo potente puede perder la sustancia que le es propia para adquirir otra” (2014: 122).

Asimismo, el signo teatral es *redundante*; es decir, que aquello que vemos en escena apunta siempre a un mismo significado para favorecer su legibilidad: un rey escénico es un rey porque dice que es un rey, porque se viste de la corona del rey, porque los demás lo denominan así, por el decorado que lo rodea, etc. “De esta manera se evita toda ambigüedad del mensaje y a través de esta redundancia se ancla el sentido desde el comienzo del mismo espectáculo” (2014: 124).

Así, una representación en escena se vale de *poner en signo*, representa por medio de íconos, índices y símbolos tales como el cuerpo, el gesto, los iconos verbales como acciones y como objetos en el drama (como acciones fuera de escena y dentro de escena), etc.

Por último, el signo teatral goza de una referencialidad teatral: los elementos presentes en el escenario, a pesar de ser reales y poseer una materialidad, son relacionados por el espectador como ficción (De Toro, 2014: 153).

No podríamos hablar de signo teatral sin añadir también el trabajo de Kowzan (1997). Este autor menciona que la semiología puede usarse para las artes del espectáculo, pues a su fecha ya tenía antecedentes el arte como hecho semiológico para Mukařovský, el hecho semiológico en la literatura, para Jakobson como apoyo del estudio de lenguajes no verbales como la pintura y el cine, o las consideraciones de Barthes sobre el arte como un sistema semiológico (Kowzan, 1997: 122- 125). Con base en eso, Kowzan asume que el arte del espectáculo opera con una abundante combinación de representaciones y signos, y que, en la representación teatral todo es signo: “El espectáculo transforma los signos naturales en signos artificiales (el relámpago) pues tiene el poder de artificializar los signos.

Aun cuando en la vida sean nada más que reflejos, en el teatro se convierten en signos voluntarios” (1997: 130). El autor categoriza los signos teatrales en trece distintos sistemas (Kowzan, 1997: 146):

1 palabra 2 tono	Texto pronunciado	Actor	Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (actor)
3 mímica 4 gesto 5 movimiento	Expresión corporal		Signos visuales	Espacio y tiempo	Signos visuales (actor)
6 maquillaje 7 peinado 8 traje	Apariencias exteriores del actor			Espacio	
9 accesorios 10 decorado 11 iluminación	Aspecto del espacio escénico	Fuera del actor	Signos auditivos	Espacio y tiempo	Signos visuales (fuera del actor)
12 música 13 sonido	Efectos sonoros no articulados			Tiempo	Signos auditivos (fuera del actor)

2.2.2 Grados de representación

En todas las categorías que corresponden al drama, García Barrientos (2012) distingue entre grados “patentes”, “latentes” y “ausentes”.

El grado patente es la aparición en escena directa de algo que se representa, es ver en escena, por ejemplo, un sillón viejo.

El grado latente es que exista en escena algo, pero sólo por alusión. Puede ser, por ejemplo, que el espectador escuche cómo alguien se sienta en un sillón viejo a pesar de no verlo representado en escena.

El grado ausente es tan sólo la mención. No se ejerce otro mecanismo para su representación que hablar de él. Por ejemplo, un personaje menciona cómo deben deshacerse del sillón viejo que rechina, pero no aparece nunca en escena ni se escucha que alguien se siente en él.

2.2.3 Escritura, dicción y ficción dramática

Remite más que nada al texto dramático y cómo crea un mundo ficticio a través del diálogo y las acotaciones. En sí, ofrece una posibilidad de estudiar todo texto encontrado en el texto dramático: paratextos, preliminares, etc. Divide, también, las acotaciones en dramáticas (ofrece información sobre el drama y las acciones del personaje), extradramáticas (dan información sobre lo escénico o la historia) y metadramáticas (habla del drama mismo).

Las acotaciones son “la notación de los componentes extraverbales y paraverbales (volumen, tono, intención, acento)” (García Barrientos, 2012: 55) que pueden ser, a la vez, “representativa, «poética», funcional y literaria” (García Barrientos, 2012: 57). Las acotaciones son impersonales, ‘instrucciones’ en tiempo presente, cercanas a una función metalingüística (2012: 55, 56), y pueden hablar sobre los actores, el público, los interlocutores del diálogo, el maquillaje, el peinado, el vestuario, la mímica, el gesto, el movimiento, un mundo interior (psicológico), acciones (matar, comer, amar), el decorado, la iluminación, el ritmo, las pausas, la música, los ruidos. Se esquematizan de la siguiente manera:

1) Personales (referidas al actor y, si se da el caso, al público)

a) Nominativas (nombran a los interlocutores)

b) Paraverbales (prosodia, entonación, actitud, intención...)

c) Corporales

α) De apariencia (maquillaje, peinado, vestuario)

β) De expresión (mímica, gesto, movimiento)

d) Psicológicas (mundo interior: sentimientos, ideas...)

e) Operativas (esfera de la acción: matar, comer, amar...)

2) Espaciales (decorado, iluminación, accesorios)

3) Temporales (ritmo, pausas, movimiento...)

4) Sonoras (música, ruidos)

(García Barrientos, 2012: 61)

Sobre la dicción distingue entre las funciones del diálogo como dramáticas (el texto plasma acciones), caracterizadoras de algún personaje, diegéticas (plasman información adicional de la historia), didácticas, poéticas y metadramáticas. Define formas del diálogo (como aparte o monólogo), y en la ficción define las acciones dramáticas como un

elemento primordial "resultado de la actividad de los personajes en un espacio y durante un tiempo ante un público" (García Barrientos, 2012: 88). Divide las acciones en situaciones (un corte sincrónico de la obra), acciones (que cambian las situaciones) y sucesos (que simplemente ocurren y no cambian en gran forma la trama creando una nueva situación). Define los grados de representación de las acciones como patente, latente y ausente.

Dentro de esta la categoría de dicción y ficción, englobo también el concepto de *texto dramático* según la definición de Procházka en *O povaze dramatického textu* (s/f), donde el autor retoma las visiones del texto dramático de Zich y Veltruský para mencionar que el texto dramático, a pesar de ser una publicación escrita, tiene la intención de ser representado. Una lectura plana del texto remarcaría las cualidades del lenguaje, mientras que la representación añade cualidades lingüísticas como tonos, pronunciaciones, y lenguajes no verbales. También, menciona la proposición del esquema de dos tipos de texto dramático: el que se decanta por el texto y el que se decanta por la acción kinésica. Elijo esta consideración teórica por ser una compilación de visiones anteriores, porque se puede pensar que el autor ya intuía el desarrollo del teatro posdramático (virado al gesto, a la complejización del hecho escénico y a la puesta en cuestión del texto dramático como nodo de la escenificación), y por la metodología que aplico con respecto al texto dramático en existencia de performance, de relieve, de tonos de voz y silencios.

2.2.4 Tiempo

La obra de teatro se sitúa en un tiempo específico. Según lo menciona García Barrientos, este tiempo puede ser el de la escenificación (el tiempo que viven los espectadores y actores), el de la fábula (el construido por el espectador, el de la historia o diegético) y el tiempo del drama (cómo se presentan los sucesos de toda la historia en la escena). García Barrientos añade la posibilidad de grados patentes, latentes y ausentes de tiempo, así como diversas estructuras del tiempo como la pausa (la ilusión de que el tiempo ha parado) o la regresión (vuelta atrás en el tiempo). También define la "distancia" temporal. En esta categoría el tiempo de la obra puede llevar al espectador hacia el pasado (retrospectiva), el futuro (prospectiva), la actualidad (distancia cero), o hacer una mezcla de tiempos (sucesiva) e incluso confundirlos (anacronía).

2.2.5 Espacio

Considerado por García Barrientos como "una categoría pertinente y fundamental para el estudio del modo dramático de representación" (2012: 145). Primero menciona que para la creación del espacio existe la sala y la escena, y de cada lado se ponen los espectadores y los actores, respectivamente. Según la obra, el enfoque es de oposición o de integración. En el primero existe una cuarta pared y predominio de los objetos representados en escena distinta a la segunda, que busca la integración del público, a veces a través de recursos antiilusionistas como la ruptura de la cuarta pared. Como planos del espacio teatral, García Barrientos define el espacio diegético o argumental (el de la historia, el que se representa), el espacio escénico (el complejo en el que se representa) y el espacio dramático (la suma de ambos espacios).

El autor menciona, basado en la teoría de signos de Kowzan, que el espacio depende o de la creación de una escenografía, o de la creación del espacio a través de la palabra, o bien a través del tono con el que se pronuncian las palabras. También es desarrollado, como menciona, por determinados gestos asociados a un espacio o por la creación del espacio con el cuerpo: por apariencia corporal, un personaje vestido, por ejemplo, de novia, altera el espacio de la representación. A esto añade los grados de representación de espacio: patentes, latentes y ausentes. La "distancia" espacial, como en el tiempo, corresponde a la creación de mayor o menor ilusión.

2.2.6 Personaje

Para García Barrientos, el personaje es el "artefacto" que desmonta el texto en escena. Los planos del personaje dependen de un personaje ficticio (diegético) creado sobre un actor (escénica) y la suma de los dos es lo que corresponde al personaje dramático. A los personajes, el autor también añade grados de representación ausentes, latentes y patentes.

La caracterización del personaje depende de la suma de los rasgos (del carácter) que lo construyen como "artefacto":

la caracterización remite a una operación que se despliega en el tiempo —en efecto, el personaje se va "haciendo", cargándose de atributos a lo largo de la obra— y que no se completa hasta su última intervención o la última referencia a él [...] En la representación el actor interviene en la caracterización del personaje, lo mismo que el director, completando

(o contraviniendo) el trabajo del autor. Todavía más, este trabajo de “interpretación” que forma parte del carácter del personaje dramático es también, y en último término, tarea del espectador o del lector del texto (García Barrientos, 2012: 197)

2.2.7 Visión

Corresponde al público. Es la forma en la que percibe “distancia” de lo que ve representado en escena según es más ilusionista o antiilusionista, según más se acerca a los tiempos y espacios del espectador o más lo aleja. También, la forma en la que observa, su “perspectiva”: ¿corresponde con la de los demás personajes?, ¿puede observar algún hecho que los demás personajes omiten?, ¿de quién es cómplice el espectador en el desarrollo del drama? Así, define las posibles perspectivas: externas (extrañamiento), interna implícita (la misma visión del dramaturgo) o interna explícita (la misma visión del personaje).

2.2.8 Distanciamiento

Cuando se mencione en el comentario, por *distanciamiento* me refiero a las cualidades que García Barrientos señala en su libro, a saber, “distancia” temporal, “distancia” espacial y “distancia” personal. El autor, en su capítulo dedicado a la “visión” del drama, ahonda en las consideraciones de “distancia” y “nivel”. A grandes rasgos, la distancia es una categoría propia de la *recepción* teatral, es decir, hace particular referencia a la percepción del público frente a la obra. A mayor “distancia” (temporal, espacial o personal), mayor la sensación de ilusionismo en el drama, contrario que a menor “distancia”: “es una categoría estética general que se mide entre el plano representante y el representado de cualquier arte u obra y resulta inversamente proporcional a la ilusión de realidad suscitada en sus receptores” (García Barrientos, 2012: 233).

2.3 Sujeto subalterno

En el comentario, utilizo el término de *sujeto subalterno* y lo concibo según se encuentra definido en *Can the subaltern speak?* de Spivak (s/f), que menciona que es subalterno (o subalterna) todo aquel sujeto que, por extensión, no forma parte de los conocimientos, legalidades y producciones de ideología de un grupo *dominante*. Es decir, el sujeto subalterno se contrapone a una élite por su pertenencia a una raza, clase social, o por diferencia de género. Me interesa definir este concepto por el papel de subalternidad que la

figura femenina de la *mestiza* guardaría con respecto de otros sujetos más hegemónicos, como los que se pueden apreciar dentro de la obra. Como personajes, aparecen: el Gobierno Mexicano (por sus constantes intentos fallidos del diálogo), la “catrina” (la figura de la mujer urbana que se opondría a los valores (culturales) de la mestiza) y el mestizo (el arquetipo masculino que actuaría como opresor de los ideales de la mujer maya).

2.4 Metodología

Hasta la fecha, se han utilizado diferentes métodos para estudiar *Mestiza Power* de Conchi León. Destaca el trabajo de Baez y Beltrán (2014) y de Moreno Romero (2017). Este último aborda la construcción de la mestiza desde sus espacios escénicos como parte de *geografía de poder* (la relación dominado-dominante según el lugar donde el personaje se sitúa). Aquel otro se basa en la *liminalidad* y el *hipertexto* en la obra: fragmentos que rebasan las fronteras del teatro para remitir a situaciones sociales que deben completar los espectadores de la obra.

Por mi parte, utilizaré teoría literaria y semiótica del teatro. Parto de la premisa de que una descripción exhaustiva de los elementos teatrales que rodean a la mestiza permitirá concluir cómo se construye el personaje. Así, señalo y describo fragmentos que destacan los elementos presentes en los personajes y los signos que los conforman (herramientas, vestimentas, etc.) y con ellos realizo un comentario de la obra de teatro donde describo las características formales de la obra. Para analizar los recursos teatrales en la obra y la caracterización del personaje de la mestiza, usaré la metodología y conceptos de teoría literaria propuestos en *¿Cómo se analiza una obra de teatro?* de García Barrientos (2012). Para el eje de semiótica del teatro tomaré en cuenta los trabajos sobre el signo teatral de Fernando de Toro (2014) y la categorización de Tadeusz Kowzan (1997) del signo en el teatro.

Mestiza Power es una obra dividida en cinco “fragmentos”. Cada uno de estos tiene un título en la publicación del texto dramático. En adelante, me refiero a cada uno de los fragmentos como “actos” de la obra. El nombrarlos “actos” es sólo para permitir su comentario en las siguientes páginas. Tal división, sin embargo, no existe en el texto dramático.

Para esta investigación utilizo la versión electrónica de *Mestiza Power*, libro de Mala letra (León Mora, 2014). Estoy al tanto de las versiones publicadas en versión impresa (León Mora, 2008; 2010; 2013) pero consideré el *e-book* más fácil de manejar por las herramientas que incluye (buscador de palabras, importación de citas, etcétera). Debido al uso de un *e-book* cuyo formato y número de página cambia según la configuración del usuario, no anoto el número de página después de las citas para el comentario que realizo.

También utilizo la traducción de la obra de teatro, según fue realizada por Virginia Grise (2018). Dicha traducción se realizó durante un taller intensivo en el Lark Play Development Center, en el marco del Intercambio de Dramaturgos de México y Estados Unidos (US/Mexico Playwrights Exchange Program) para llevar la obra a escenarios internacionales, en inglés. Hay mucha más información en este recurso sobre la puesta en escena. Parece haberse basado en una de estas, pues añade acotaciones al texto dramático, lo que da cuenta de la dirección realizada por Conchi León. Distingo la traducción y el texto original que uso porque llamo a la primera “*Mestiza Power!*” (con el signo de exclamación al final [!]) y al segundo lo nombro como “*Mestiza Power*”.

3. EL MESTIZAJE EN MÉXICO Y LOS MESTIZOS YUCATECOS

Desde los discursos oficiales y de los intelectuales mexicanos más famosos (de los cuales hablaré en el punto 3.1), la población mexicana es producto de una mezcla histórica, con condiciones específicas en las épocas prehispánicas, del virreinato, de la independencia y de la revolución. Esta mezcla es propuesta de tal forma que concluye que los mexicanos son “mestizos”. Esta categoría no suele ser aplicada a las comunidades consideradas “indígenas”. Dentro de esta operación se esconde el *prejuicio* (en el sentido de tomar algo *a priori*) de lo indígena como algo “incontaminable”, permanentemente natural (o con una relación profunda con la naturaleza). Llama la atención que en el caso de *Mestiza Power*, las “mayas” se identifiquen a sí mismas como *mestizas*, y estar orgullosas de serlo.

En este capítulo primero menciono y defino el mestizaje en México para después comprender por qué lo que se considera desde el discurso de las instituciones como *maya*, es en Yucatán considerado *mestizo*. Tomo en cuenta el nacimiento histórico del término y sus repercusiones en nuestros días en las dinámicas de interacción de la sociedad en el país. Lo que más me llamaba la atención al momento de iniciar la investigación para este capítulo es que el uso del término en la obra *Mestiza Power* no aborda al *mestizo* (yucateco) desde la identidad artificial, la “oficial” y folklorizante. Parto de esto puesto que algunos narraturos plasman personajes-rapsodas que desconfían o destruyen la “identidad mexicana” en escena (Véase, por ejemplo, *Odio a los putos mexicanos* de LEGOM, Gutiérrez Monasterio (2005)). Los narraturos expresan en sus obras un desencanto con la historia oficial, la de bronce, la creadora de un sólo héroe; con el Estado y sus instituciones que perpetúan la impunidad y, en el pasado, los fraudes electorales, la Guerra en México del 2006, las violaciones a los derechos humanos. El mestizaje es un concepto imprescindible para cualquiera que se ponga a pensar las dinámicas de racismo que se permiten en los medios de comunicación, el cuarto poder, favorecedores de la permanencia del partido político en el mandato;⁴ en las dinámicas que se viven en el día a día en el país.

⁴ Es bastante recordada la anécdota de que el 2 de octubre del 68 los medios televisivos no mencionaron nada sobre los hechos de Tlatelolco, y la frase de Jacobo Zabludovsky “Hoy fue un día soleado”. Esta desconfianza en los medios de comunicación se notó durante el movimiento estudiantil YoSoy132 y su frase en contra de la propaganda favoritista de EPN “Televisa te idiotiza”. Que Zabludovsky haya mencionado esa frase en aquel día, por cierto, ha sido desmentido últimamente. De cualquier manera, que se esparza un rumor de este tipo da muestra de la desconfianza de alguna parte de la población por lo que se transmite en la televisión y los medios masivos.

En el capítulo hago referencia a menudo a *blanqueamiento* o *blanquedad*, pero no son conceptos que hagan alusión a una raza en particular, ni que sean sinónimos. Más bien, es una forma de aclarar cómo hay dinámicas de obtención de privilegios que, en el caso del mestizaje en México, sí que están vinculadas con las características raciales de una persona. En sí, la *blanquedad* es más bien el acceso a un privilegio en un territorio político determinado en el que se han dado circunstancias históricas y sociales estructuradas desde el poder, en este último articulado sí con sentido racial, con el sentido de *blanqueamiento*. Menciona Moreno Figueroa:

No todos los cuerpos 'blancos' han sido reconocidos como ocupantes del espacio de blanquedad, de privilegio, debido a los específicos cruces históricos de categorías sociales [...]. Por ejemplo, los judíos e irlandeses en historia migratoria hacia Estados Unidos eran considerados 'negros' (Roediger, 1991) o por lo menos no del tipo de 'blanco' correcto (*not quite white*) [...]; o en México, la fama peculiar por pertenecer al ámbito rural (con los prejuicios que esto implica) de las '*güeras de rancho*' (2010: 156).⁵

Entiéndase entonces *blanquedad* como el privilegio que es otorgado desde el poder y *blanqueamiento* como el discurso *racial* articulado desde el poder con los fines políticos que le conviene. Encuéntrese la asociación entre ambos conceptos en que es la idea de *blanqueamiento*, de vincular el color de piel a la posibilidad de obtener y ejercer poder, lo que le da sustento a la *blanquedad* y sus 'ventajas'. Por ejemplo, la actriz Yalitza Aparicio fue blanqueada en Photoshop (*blanqueamiento*) al aparecer en las portadas de prestigiosas revistas (*blanquedad*).

3.1 El mestizaje: una ideología inclusiva (racista) de exclusión

En el primer semestre del 2017, el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) dio a conocer el Módulo de Movilidad Intergeneracional, un censo en el que se considera el *color de piel* y el área de trabajo que la población mexicana desempeña. Al final del estudio, el entonces presidente de la junta directiva de INEGI, Julio A. Santaella, tuitearía que “Las personas [en México] con piel más clara son directores, jefes o profesionistas; las

⁵ Defino estos términos por la revisión que Moreno Figueroa (2010) realiza de ellos.

de piel más oscura son artesanos, operadores o de apoyo” (2017). No se hicieron esperar las reacciones de la población mexicana. Algunos se encontraban en descontento por vincular su color de piel con la clase social.⁶ Algunos otros, mostrándose más intelectuales, criticaban cómo las encuestas de INEGI malversan la información al considerar *razas* en vez de *etnias*, *dialectos* en vez de *lenguas* (esto en el caso de las preguntas respecto al conteo de la población indígena en el territorio). El censo fue malinterpretado como abiertamente racista. Esto último, sin embargo, ocurría al mismo tiempo que en redes sociales como Facebook tienen *boom* en el gusto de los usuarios páginas del estilo de “Prietos en aprietos”⁷ o el meme de tonos de piel⁸. La situación permitió esclarecer diversos aspectos: primero, que el color de piel indica cierta *probabilidad* sobre la escalada social en el país mexicano (esto no porque en los trabajos se pida un cierto color de piel como requisito, sino por los métodos de discriminación invisibles); segundo, que piel y nivel social (ocupación) están fuertemente vinculados en México; tercero, que a algunas personas que conforman la población mexicana les molesta que se les vincule con un color de piel o nivel social “peor” al que tienen; y, cuarto, que causa bastante desencanto en México insinuar la existencia de racismo. Las prácticas de discriminación racial en el país mexicano tendrían su génesis en la *lógica del mestizaje*, en la permanencia de la creación de identidad nacional que proponía la existencia de un *único* (y a la vez *variable*) ciudadano “mestizo”.

En México, el discurso oficial, articulado desde las instituciones de “poder”, plasma el mestizaje en las uniones biológicas y culturales del contacto entre el continente europeo y el continente americano, sin embargo, se olvida la herencia del continente africano. Originalmente, estas mezclas dieron paso al *sistema de castas*, categorías de orden jurídico.

⁶ Este tipo de opiniones quedan grabadas en las respuestas tanto a este tweet como a la cuenta de twitter de INEGI informa.

⁷ Prieto es la forma peyorativa de nombrar a alguien que tiene color de piel oscura. Nótese que, ante este tipo de páginas, y por las formas de racismo con las que la sociedad mexicana interactúa, nacerían páginas como “Blancos en el blanco”.

⁸ También conocido como “skin-o-meter memes”. Es un meme que muestra seis colores en rectángulos paralelos unos a otros. Por asociación y repetición, estos rectángulos tomaban el significado de color de piel. No es mi intento ahondar en el proceso de significado del meme, por ahora. Del lado izquierdo de la paleta de colores, el meme mostraba actitudes que decían “propias” de los tonos más claros de piel; del otro lado el de los “*prietos*”. Se dejaba en claro acciones clasistas, coloquialismos o privilegios de la sociedad mexicana por el color de piel por antonomias del tipo “Pagar un celular Android de contado / Pedir un celular iPhone a crédito”, “Puedes pintarte el cabello de colores, rubio / No puedes pintarte el cabello”. Un estudio futuro de este tipo de memes con un corpus considerable de memes arrojaría bastante información sobre lo que los skin-o-meter plasmaban del racismo en México.

El mestizo (descendiente de indio y español) es sólo una de las tantas mezclas posibles.⁹ El sistema de castas permitía la *limpieza de sangre*: después de varias generaciones de “limpiarse la piel”, se podía ascender en la escala social registrando a alguien más “blanco”, capaz de acceder a los privilegios de la época.

La Independencia de México y los gobiernos siguientes (entre conservadores y liberales) continuarían en disputa sobre la aceptación del “valor” de las etnias como una forma político-social de aceptación nacional. Sobre ello, Serrano menciona que “la lucha independentista y el programa liberal decimonónico [...] favorecieron una percepción social positiva del mestizaje, aunque paradójicamente mantenían la visión de los indígenas como un lastre” (1995: 46, 47). Que México se haya proclamado independiente significaba una revolución social en la que grupos indígenas y comunidades afroamericanas obtuvieron su reconocimiento e igualdad jurídica, sin existencia de la esclavitud en el país; no obstante, las élites nacionales continuaban discriminando a los grupos étnicos que les parecían un obstáculo para el desarrollo del naciente país, tanto los gobiernos liberales (que consideraban a todos los grupos étnicos como iguales sin necesidad de hacer consideraciones jurídicas aparte) como los conservadores (que buscaban la diferenciación jurídica de los demás grupos) (Navarrete Linares, 2015: 128-130).

Luego de la Independencia, a causa de que el Estado mexicano despoja a los indígenas de sus tierras comunitarias (latifundios, para el poder), se dan por todo el país diversos levantamientos de grupos indígenas:

Los miembros de las élites interpretaron estas rebeliones sociales como “guerras de castas” producto del odio irracional que sentían los indios por los blancos, ignorando su contenido social [...] De hecho, el calificativo servía precisamente para descalificar a estos movimientos y devaluar sus reivindicaciones sociales y políticas (Serrano, 2015: 129)

Años más tarde, el positivismo y la antropología estarían en boga por los países occidentales. Los proyectos de Porfirio Díaz para industrializar a México se basarían en aquella corriente filosófica y esta otra ciencia, desde una mirada etnocéntrica. Desde esta postura etnocéntrica y ‘occidentalizada’, el color de piel distinta al *blanco* amenazaba en

⁹ Recuérdense las pinturas de castas, imágenes que mostraban las diferentes variantes en las mezclas raciales durante el Virreinato.

contra del progreso, mostraba “atraso”, “primitivismo”: "México no podría ser una nación cohesionada si no erradicaba su heterogeneidad étnica por medio del mestizaje" (Serrano, 1995: 47).

Los pensadores y artistas posrevolucionarios ofrecerían la posible forma de eliminar las diferencias étnicas para poder conformar la identidad mexicana: el mestizaje. Había antecedentes en otros países de América y en la Guerra de Castas de Yucatán.¹⁰ Menciona Navarrete Linares (2015):

[...] el régimen revolucionario mexicano desplegó una campaña de gran envergadura para definir una nueva identidad nacional más incluyente, centrada en la ideología del mestizaje. En ella participaron escritores y filósofos, músicos y pintores, particularmente los muralistas, así como las nacientes industrias de los medios de comunicación masiva. Esta campaña tuvo un gran impacto y socializó con éxito la *concepción racialista* de la nación y la premisa central de la ideología del mestizaje: la necesidad de la fusión de las razas española e indígena en una nueva raza mestiza mexicana (2015: 141)¹¹

Los intelectuales Andrés Molina Enríquez, Manuel Gamio y José Vasconcelos son aquellos que plasmarían sus pensamientos sobre el mestizaje.¹² Para los tres, el concepto de mestizaje simboliza la posibilidad de creación de una nación a través del (la) *mestizo(a)*, sujeto que sería la base de la identidad nacional. Retomaban la idea de la mezcla de lo europeo con lo indígena. Con tratados abiertamente raciales, ciertas etnias se dejaban de lado o eran consideradas más complicadas de incluir como *mestizos*. José Vasconcelos anotaba, sin embargo, la posibilidad de la mezcla por generaciones a tal grado de llegar a una raza “última” denominada la *raza cósmica* o la *raza de bronce*.¹³ Debajo de todo, permanece la idea de *blanqueamiento* del sistema de castas. Por todo ello,

¹⁰ Retomaré este levantamiento armado en el siguiente apartado (*mestizos yucatecos*), pues explica de manera fácil por qué se asocia a lo indígena una categoría como “mestizo”.

¹¹ La cursiva es mía.

¹² En sus investigaciones, Cunin (2014) desarrolla el pensamiento de estos intelectuales con mucha más precisión.

¹³ Nótese en el mestizaje cierta influencia del darwinismo social, por un lado, y similitudes con las suposiciones mesiánicas de la raza aria, por el otro.

[...] el mestizaje a menudo se ha visto como una ideología oficial de homogeneización cultural y "racial", ligado al blanqueamiento de la nación y aun con el *etnocidio* (Gould, 1998; Stutzman, 1981). Ha sido estudiado como elemento de los discursos elitistas que se preocupaban por la construcción de *una nación más moderna y más blanca, o menos negra e indígena* (Appelbaum, Macpherson y Roseblatt, 2003; Stepan, 1991). (Wade: 107)¹⁴

A partir de 1930, el mestizaje en México se consolidaría con el *indigenismo* y sus políticas, ejercidas desde el poder, para adaptar a la población indígena en México. El mestizaje se planteaba como un binomio *blanco + indígena = mestizo*, lo negro, otros tipos de ascendencias étnicas, junto con todos aquellos que migraron o habían migrado a México, salían de la ecuación. Aún más: su estada se problematiza como fuera de la identidad nacional. Buscaban ser o eliminados o incorporados a la identidad nacional bajo sus reglas. El mestizaje, al mismo tiempo que segrega grupos en favor de una "limpieza racial", ofrece la oportunidad de integrarse bajo sus reglas:

Si bien el mestizaje está planteado como una condición de nacionalidad, esa relación entre mestizaje y nacionalidad es circular: también la adquisición de la nacionalidad es una forma para los extranjeros de mestizarse, es decir, de volverse mexicanos y, en consecuencia de adoptar los rasgos (raciales, culturales) de los mexicanos (Cunin: 85)

El Estado mexicano no permitía que su identidad fuera conformada por razas alternas a lo *blanco*, a lo que le permitiera "limpiar". Aun en 1940 el Estado mexicano, se esforzaba en integrar a las poblaciones indígenas, mestizas y blancas sin reconocer a las poblaciones afromexicanas, todo bajo la idea del "mestizaje", de la mezcla. El volverse "mestizo" representaba progreso, y este progreso incluía blanqueación racial y obtención de privilegios a los que sólo algunos pueden acceder. Contradictoriamente, el mestizaje se proclama como parte de una *raza cósmica*, una "raza" "única" que permite la integración de todas las poblaciones. A pesar de que se mostrara así, la verdad es que la idea de mestizaje discriminaba y excluía a lo *no-blanco* (Moreno Figueroa y Saldívar Tanaka, 2015: 7-11):

¹⁴ Las cursivas son mías.

El mestizo como sujeto de la identidad nacional fue presentado como la incorporación del nuevo México Moderno (Gamio, 1916) [...] El México mestizo prometía igualdad y justicia, y la eliminación de un antiguo sistema de castas a través de un apropiado proceso de mezcla de la población que favorecía el blanqueamiento, combinado con una organización social basada en clases. La hegemonía del mestizaje se basaba a la vez tanto en una promesa de inclusión como en la generación y reproducción de jerarquías raciales necesarias para justificar quién está dentro y fuera del proyecto. El mestizaje es, en palabras de Ronald Stutzman, “una ideología *inclusiva* de *exclusión*” (Stutzman, 1981). (Moreno Figueroa y Saldívar Tanaka, 2015: 6, 7)¹⁵

Que el mestizaje mexicano se plantee de esta manera, y que haya sido perpetuado por sus distintos medios de poder, tiene repercusiones incluso en nuestros tiempos. Lo que al inicio era algo *artificial*, ya que era "la existencia de una política de mestizaje que produce al mestizo como ficción de una homología entre raza, nacionalidad y ciudadanía" (Cunin: 23), hoy se *normaliza* y se evita discutir a toda costa. Uno de los problemas que noto en el mestizaje mexicano es que el sujeto *mestizo* tiene como fin último la homogeneización de una raza universal (permanencia del concepto de progreso) a través de lo que coloquialmente se menciona como “la mejora de la raza”, lo que implica invisiblemente la “limpieza de la sangre”, “de la piel”. Todavía más: lo más complicado de que se perpetúe esta identidad nacional hasta nuestros tiempos es que el mestizaje *nunca tiene fin*.¹⁶ El pensamiento mestizo en México continúa entre distintos grupos, comunidades, individuos. El aceptar el mestizaje mexicano implica aceptar la regla máxima con la que juega: la de siempre limpiarse, la de renunciar a la imagen "estándar" (creada y promovida por el mismo mestizaje) en pos de la "mejora de la raza" hacia una "universal", planteando diferentes estados del progreso basados en la genealogía:

¹⁵ The mestizo as the subject of national identity was presented as the embodiment of the new modern Mexico (Gamio, 1916) [...] mestizo Mexico promised equality and justice and the erasure of the old caste-like system through an appropriate process of mixing of the population that favored whitening, combined with a class-based social organization. Mestizaje’s hegemony relied both on its promise of inclusion as well as on the generation and reproduction of racial hierarchies necessary to justify who is in and out of the project. Mestizaje is, in Ronald Stutzman’s words, “an allinclusive ideology of exclusion” (Stutzman, 1981). (Moreno Figueroa y Saldívar Tanaka, 2015: 6, 7).

¹⁶ Para evitar malentendidos: crítico no al *mestizaje* sino al *mestizaje mexicano*. El primero propondría la “mezcla” y en cierto grado fomenta las relaciones interculturales. El segundo es un complicado aparato político-social de racialización y de obtención de privilegio con base en el *blanqueamiento*, mismo que, una vez obtenido, articula dinámicas de discriminación.

En México, la idea de 'mejorar la raza' sigue siendo un tema prominente en las conversaciones cotidianas. La serie de prácticas y discursos que apoyan esta idea central se puede entender como una lógica racista que está efectivamente en funcionamiento y que tiene fuertes vínculos con los múltiples significados del concepto de mestizaje [...] la 'preocupación' de *mejorar* la apariencia y *obtener* un color de piel más claro, son ejemplo de una serie de prácticas racistas que no tienen conexiones explícitas con las nociones de "raza" en que se basan (Moreno Figueroa, 2010: 129)

El mestizaje perdura hasta nuestros días, aunque de una manera sutil, con referencias implícitas a la mezcla y la no existencia del racismo, al menos desde el discurso oficial. El mestizaje mexicano permea en las prácticas diarias que cada uno de los miembros de la población mexicana perpetúa, en las que la racialización de las personas llega a estar vinculada con la clase social. Sobre esta relación entre lo social y lo racial en México, Moreno Figueroa (2010) cree que se perpetúa un "sistema de clase social racializado" y pone como ejemplo cómo a los seguidores de Andrés Manuel López Obrador (AMLO) se les llamaba "nacos" y a los de Felipe Calderón "pirruris" (131, 132).¹⁷

Sobre la creación del sujeto mestizo, sobre los cuerpos racializados de las personas, se han articulado nociones de belleza y pertenencia social. Todo el mestizaje mexicano consta de un complejo aparato que lo hace permanecer. Moreno Figueroa (2010) anota que el mestizaje en México posee diversos aspectos que permiten su permanencia: la desracialización, la blanquedad, el ser contradictorio y ser condicional.

La desracialización (*racelessness*) se basa en el que la suposición de que todos los mexicanos son mestizos, producto de la mezcla, genera "aceptación" de todas las personas y, por ello, no hay racismo (Moreno Figueroa, 2010: 133, 134): "Lo 'nacional' ha hecho invisibles sus propios elementos, procesos y proclividades racializados y racializantes" (Moreno Figueroa, 2010: 136).

¹⁷ Naco es una palabra peyorativa asociada a la clase social baja, mientras que pirruris a la clase social alta. Este tipo de comentarios también aparecieron durante las campañas a la presidencia del 2018. El partido político creado por AMLO, de nombre MORENA, fue ridiculizado por ser más bien el partido político "PRIETA". Siguiendo las dinámicas del mestizaje mexicano, AMLO llamaría a sus contrincantes Anaya y Meade "pirruris blancos". Esto sería un ejemplo de cómo el mestizaje mexicano y sus prácticas son, ante todo, políticas.

La blanquedad (*whiteness*), no se refiere, en principio, a la racialización *blanca*, sino que se plantea más bien como un lugar de privilegio. En México, la blanquedad es fragmentada: desde el mestizaje y asumirse mestizo, se crea un "lado" desde el que se ostenta una blanquedad que es *menos* o *más* blanca respecto de "otro lado".

Lo contradictorio del mestizaje recae en que es al mismo tiempo *inclusivo* y *exclusivo*, y que el aspirar a ser mestizo significa también asumir *insignificancia* con respecto a la posibilidad de *blanquearse*: "Sí es posible acceder a esta 'buena vida', sólo que no todos(as) tienen derecho a ella" (Moreno Figueroa, 2010: 158)

Es condicional porque implica la unión a la "identidad nacional" y los elementos que esgrime como culturales o propios de la nación. Ofrece la unión a un sistema de privilegios raciales, blanquedad, a cambio de negar estilos de vida contrarios a los establecidos desde el poder, anula todo aquello externo al binomio blanco/indígena. En otras palabras, es "únete" o "quédate en el olvido":

Esta población mestiza, urbana y rural, es posicionada en el discurso de una sociedad étnicamente homogeneizada y racialmente indiferenciada, que ha logrado supuestamente una identificación nacional coherente y a la cual, en consecuencia, deben aspirar a pertenecer todos los 'otros': indígenas, afromestizos/afromexicanos y otros grupos de inmigrantes minoritarios (que no 'pasan' como los blancos(as) idealizados(as)) Moreno Figueroa, 2010: 155)

Así el mestizaje le permite al que (invisiblemente) se asume mestizo un *espacio de privilegio*, mucho más "blanco":

Aquellos que se encuentran bajo el estandarte de ser mexicanos y mexicanas han aprendido a ver y elogiar a los indígenas como una parte esencial y vital de la cultura y el paisaje nacional, otorgando "sentido" y profundidad a la historia mexicana, pero no parecen tener ningún deseo de parecerse físicamente a ellos o ellas (Moreno Figueroa, 2010: 142)

Este complicado aparato es lo que la autora declara “lógica del mestizaje” de la que se puede uno percatar a través de *momentos de mestizaje*, que es la puesta en práctica de un momento racista y discriminatorio en búsqueda de la obtención de poder y privilegio¹⁸:

Son estrategias de diferenciación racial que permean la vida social mexicana. Operan cuando, por ejemplo, hay un discurso para mejorar la apariencia de alguien o lograr un color más blanco de piel sin hacer vínculos explícitos a las nociones de 'raza' que anclan tal discurso o referencia a cómo esas concepciones han nacido en la historia. Lo que una "lógica del mestizaje" provoca es desconectar la experiencia personal del racismo del contexto social más amplio que lo reproduce y también borrar los vínculos con su proceso histórico de formación. Cuando se opera bajo tal lógica, el racismo pierde su nombre y sus referentes y se vuelve tan sólo "lo que hacemos" y sólo "como son las cosas" (Moreno Figueroa, 2012: 174)¹⁹

Wade propone que el mestizaje y los cuerpos mestizos poseen señales *ambiguas* y rodeadas de *ansiedad* (“el qué dirá la sociedad”, si por ejemplo alguien sale o no *güero*) pues no se puede determinar exactamente qué ocurrirá con los cuerpos mestizos (2010: 121). Esto es, no se puede predecir, por ejemplo, si una mujer *güera* [de tez blanca] puede ser más o menos bonita que una *morena* [de tez más oscura], o si un cuerpo *moreno* puede adquirir otro significado cerca de alguien con rasgos “indígenas”, según el mismo investigador declara en el artículo. Asimismo, para el autor, el mestizaje reproduce al mismo tiempo *diferencia* y *mismidad*. Esto puesto que por un lado la mezcla permite la posibilidad de rechazar su racialización y aspirar a un estatus social o económico más alto, merced del blanqueamiento, que permite a la vez reafirmar su propia identidad mientras que la traiciona (Wade, 2010: 122), como ejemplo de esto, la “esperanza” de que un hijo

¹⁸ Nótese cómo dentro de la lógica del mestizaje, permea la dialéctica de la chingada: similar a la dialéctica amo-esclavo, en la chingada el *chingado*, después de ser agraviado por el *chingón*, busca volverse él mismo un chingón al chingar a alguien más. En la lógica del mestizaje, el cuerpo racializado una vez racializa a otros y se sitúa en espacios más “blancos” y de mayor privilegio.

¹⁹ “[...] are strategies of racial differentiation that permeate Mexican social life. They are in operation when, for example, there is a discourse towards improving one’s appearance or achieving fairer skin colour without making explicit links to the notions of ‘race’ that underpin such discourse or reference to how those understandings have come into being through history. What a ‘mestizaje logic’ does is to disconnect the personal experience of racism from the broader social context that reproduces it, and also to erase the links with its historical process of formation. When operating through such logic, racism loses its name and its referents, and becomes ‘just what we do’ and ‘just how things are’” (Moreno Figueroa: 174).

nazca *güero* mientras que los padres son *morenos*, desconocen su probable etnicidad e identidad pasada en aras de la “limpieza de sangre”.²⁰

En suma, el complicado aparato del mestizaje necesita *sangre*, infinitamente. Necesita de la mezcla y la mejora de la raza a tal grado que el “mestizo”, alguien racializado como uno del promedio (coloquialmente conocido como mexicano promedio/mexa promedio, debido a su fisionomía *esperada*) desea la diferencia, se encuentra en devaluación, busca mestizaje, volverse todavía más mestizo, alcanzar un nuevo nivel social para su descendencia. Es la búsqueda de desvincularse de la mexicanidad, vista como *ser insignificante*²¹. Todo, a través de la racialización y la lógica del mestizaje:

¿Cómo puede uno recrear un sentido de identidad nacional si la identificación con el espacio donde uno pertenece implica intrínsecamente una devaluación? [...] Estamos evidenciando la colisión del cuerpo de la mestiza no sólo con regímenes de la diferencia respecto a 'raza' y belleza, sino también con el régimen de *mexicanidad*, de adscripción nacional, que acarrea al mismo tiempo consideraciones raciales. Si el valor de insignificancia se atribuye a la apariencia de una persona y a cómo una mexicana "debería verse", evidenciamos un escenario bastante confuso y preocupante. Si ser *mexicana(o)* es ser insignificante -incluso detestable- el constante problema sobre la belleza no es una sorpresa; esto es, la consideración de la belleza como una forma de salir del estigma de la Mexicanidad y, por lo tanto, de la insignificancia (Moreno Figueroa, 2012: 171)²²

²⁰ Esta lógica del mestizaje probablemente permee incluso en la forma en que los migrantes a los Estados Unidos perciben la posibilidad del *American Dream*, donde el *blanqueamiento* incluso permite la obtención de la residencia para sus hijos.

²¹ Tomar en cuenta la insignificancia de la mexicanidad podría servir de bastante provecho para el estudio de las detenciones arbitrarias y violaciones a derechos humanos en México, como los ejemplos que Moreno Figueroa menciona al principio de su artículo (2012).

²² “How can one recreate a sense of national identity if the identification with one’s space of belonging implies an intrinsic devaluation? [...] Here we are witnessing the collision within the mestiza body, not only of regimes of difference in relation to ‘race’ and beauty, but also the regime of Mexicanness, of national ascription, which simultaneously carries racial underpinnings. If the value of insignificance is attributed to the appearance of a person and to what a Mexican should ‘look’ like, we are witnessing a quite confusing and distressing scenario. If to be Mexican is to be insignificant – or even contemptible – the constant struggle over beauty is no surprise; that is, the consideration of beauty as a way out of the stigma of Mexicanness and, therefore, of insignificance” (Moreno Figueroa: 171).

Para cerrar este apartado, se puede concluir que la lógica del mestizaje es el largo aparato que permitió, desde el siglo XX hasta la actualidad, la adaptación y homogeneización de las diversas etnias existentes en México. Con ello, se evitaba (de una manera bastante fina: esgrimida como inclusiva en la retórica y como exclusiva en la forma de adaptación) la posibilidad de rebeliones armadas o el desapego a los símbolos nacionales. Es necesario decir que a pesar de que ha sido una práctica bastante criticada desde la academia (por los investigadores de los *ethnic studies*) e incluso instituciones gubernamentales (como la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas), la lógica del mestizaje se sigue practicando y es invisibilizada por la población del territorio mexicano. Desde la antropología biológica, incluso, se ha dicho que

[...] el mestizaje biológico ha sido una realidad, pero no es un fenómeno uniforme. Así que si se habla de la población mexicana mestiza como una identidad, se está planteando una tesis que no es sustentable, al menos en el aspecto biológico [...] Ningún tipo físico regional, aun definido antropológicamente con toda formalidad, podría adjudicarse la representación de la identidad nacional (Serrano, 1995: 47)

Es una identidad de la que se debe tomar en cuenta que "[m]ás allá del binomio indígena/mestizo [...] se nutre de otros elementos constitutivos de la nación" (Cunin, 2014: 85). A la fecha en la que escribo esta tesis, anoto que en el intercenso del INEGI se añadió a las encuestas la posibilidad de considerarse como afrodescendiente, y, a partir de la propuesta de la "Cuarta Transformación" del país, se ha incorporado en la Ley del (futuro) Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI) la categorización del afromestizo como sujeto de derecho en su artículo tercero. Cien años después, el país abre las posibilidades a nuevas formas de considerarse perteneciente a la nación, mientras que la lógica del mestizaje aún opera.

3.2 ¿Por qué los mayas son mestizos?

Se llama etnónimo a la forma de nombrar a una comunidad. Existen los etnónimos externos a la propia comunidad (exónimos) y etnónimos dentro de la comunidad (autónimos). En el caso de las comunidades mayas, el exónimo que se perpetúa en la antropología es nombrarlos como tal, como "mayas". Sin embargo, los investigadores de los estudios

mayas coinciden en que dentro de las mismas comunidades hay diversos autóntimos cuyos significados cambian radicalmente de comunidad a comunidad, incluso de generación a generación. El caso del mundo maya enfrenta una diversidad de autóntimos por las divisiones políticas que atraviesan los asentamientos de los descendientes étnicos mayas, dificultando homogenizar una identidad. A eso, deben sumarse las características históricas, que en el caso de México corresponden a la búsqueda de la eliminación de lo indígena en aras del “progreso”, la “modernización”.

El exónimo “maya” corresponde a autóntimos tales como “ladino o cholo”, al sur de México; a “masewal (préstamo del náhuatl), mayero”, en Quintana Roo; o a “mestizo, catrín, mayero, maaya” en Yucatán, por poner algunos ejemplos.

Lo que me interesa aquí es retomar el autóntimo de mestizo/mestiza. Lo ideal sería que realizara cierto trabajo de campo que permitiera ahondar en el uso del etnónimo. Por mala suerte, las condiciones de mi investigación no me facilitan el tomar un vuelo hacia la península y comenzar el trabajo de campo. Por suerte, hay investigaciones precedentes que me ayudan a contestar por qué los *mayas* de Yucatán se denominan a sí mismos como *mestizos*. A fin de cuentas, como menciona Llanes Salazar,

[...] como bien han observado distintos estudiosos, las categorías étnicas en Yucatán son un fenómeno complejo, pues no son fijas, sino relativas, situacionales, que varían regionalmente y que han cambiado con el tiempo (Gabbert, 2004; Lizama, 2010; Loewe, 2011; Quintal, 2005). Por lo tanto, no podemos tomar como “verdad histórica” general la etnografía sobre alguna comunidad en un determinado período. Desde luego, éste es un problema de la antropología en general, que nos lleva a ser precavidos con cualquier intento de “fijar” la cambiante realidad sociocultural. (2018: 264, 265)

Esto deja de relieve cómo la *folklorización* o la creación artificial y “homogénea” de una “tradicción” es perpetuada desde discursos del poder que estatizan y aíslan a los sujetos para dotarlos de subalternidad. En realidad, son elementos que cambian dentro de cualquier comunidad.

Al comenzar con la investigación para este capítulo, una de las primeras hipótesis que mis asesores y yo discutíamos era la posibilidad de un cambio semántico (Noya Gallardo, 1994) que trajera lo “mestizo” hacia lo indígena. No obstante, después de revisar

algunas otras investigaciones, esta hipótesis quedaba nula. No es que haya un cambio de significado, puesto que el exónimo de *mestizo* en Yucatán suele ser otro, uno de uso bastante peyorativo (*mayitas*); esto es, que desde los discursos oficiales sí que existen *mestizo* y *maya* como exónimos. Mi segunda hipótesis vinculaba el caso de los "mestizos indígenas" de los Andes como el de los mestizos de Yucatán: aquellos no niegan el ser indígenas y al mismo tiempo se consideran mestizos (Wade, 2010: 107); lo que pensaba es que lo mismo ocurría con la mestiza "maya", pues su identidad pertenecería (bajo esta hipótesis), sin continuidad cultural, a reconocer que hubo en otro tiempo mayas, verdaderos indígenas; y a las actuales hablantes del maya se llaman mestizas. Ambas hipótesis tenían en cierta forma algo de etnocentrismo e idealización. No fue sino hasta que incrementé las lecturas de este capítulo que pude hacer una nueva conjetura. Procedí por formularme una nueva hipótesis en la que el significado de mestizo está bastante relacionado con la idea del mestizaje, explicada en el apartado anterior, y con el *privilegio de blanquedad* que ofrecía a los mayas, antes ligados a lo indígena. Esta hipótesis era en cierta forma verificada (y anclada a un momento exacto de la historia) por Navarrete Linares

Un caso de "mestizaje" muy diferente del de los anteriores fue el que se dio en la península de Yucatán a raíz de la gran rebelión indígena y campesina de 1847, conocida como la "guerra de castas". En esta rebelión, las comunidades campesinas de la parte oriental de la península atacaron a la región de Mérida, cuyas haciendas henequeneras estaban despojándolas de sus tierras. Durante esta guerra, los grupos indígenas de las cercanías de Mérida se aliaron con sus patrones blancos para repeler a los atacantes, pues también se sentían amenazados por ellos. Desde entonces, estos indígenas fueron llamados "mestizos" y construyeron una nueva identidad étnica común con sus patrones blancos que los diferenciaba de los indios "rebeldes" del oriente de la península. Esta identidad mestiza fue tomada después por autores como Manuel Gamio como un ejemplo de la unificación cultural que debían alcanzar todos los mexicanos; pero hay que señalar que no significó españolización, pues los indígenas de los alrededores de Mérida siguieron hablando maya, y tampoco una homogeneización cultural y social, pues los indígenas y blancos siguieron teniendo sus culturas diferentes y mantuvieron su relación jerárquica. Lo que significó este mestizaje fue una alianza política y étnica frente a una amenaza externa (Navarrete Linares, 2004: 88, 89)

Sin embargo, me interesaba hablar de cómo perduró el nombrar así a los mestizos de Yucatán. Continué con mis lecturas y llegué a mis conclusiones sobre cómo el declararse a sí mismo mestizo pone lo maya como una identidad secundaria, no reconocida, en el caso de los grupos mayahablantes de Yucatán. En cierta forma, el término sigue esgrimiendo una posición por encima de *lo indígena*.

Quintal Avilés (2005) ofrece uno de los estudios más amplios de los etnónimos mayas en la península de Yucatán. Define no sólo el uso de mestizo/mestiza, también el de tzul, masewal, maaya, catrín/catrina y demás usados por los hablantes de maya en las regiones de Yucatán y Quintana Roo.

Del estudio (Quintal Avilés, 2005) se puede rescatar lo que comenta del gobernador Carrillo (en la década del veinte), quien convocaba a concursos de la más bella "mestiza yucateca", que folklorizaban y estatizaban a la comunidad. Esto converge con la idea de nación a partir del mestizaje, heredera de los medios de dominación en los años pasados. El discurso de poder los lleva hacia lo mestizo, a no reconocerse parte de "aquellos indígenas". En principio, esto implicaba la erradicación ideológica de la etnicidad indígena. Para crear este mestizaje mexicano, el poder se esfuerza en reivindicar a los indígenas "majestuosos", creadores de pirámides y conocimientos que se "mezclarían" con los conquistadores. Al realizar esta operación, el indígena contemporáneo perdía su valor, se desidentifica con lo indígena, permanece como un objeto que puede ser observado por cuestiones como su vestimenta pero que debe incorporarse al proyecto de nación como un ciudadano más.

Esta diferenciación de lo indígena y el mestizo-yucateco llega a tal grado que los mestizos comentan no tener una continuidad con los "grandes" indígenas del pasado ni con su lengua, el *jach maya* como lo llaman. Su maya, para los mestizos, tiene grandes influencias del español, pues según mencionan en entrevistas

La jach maya es la [lengua] pura, creo que ya se desconoce [...]. El problema es que estamos muy cerca de la ciudad. Ya nos absorbió prácticamente... tenemos mucha influencia de la tele, de la radio y todo [...] En Chiapas creo que es más pura la maya que queda. Por Palenque, creo que ellos están hablando un poquito mejor la maya. Y según me platican en Guatemala también. La hablan mejor (Quintal Avilés, 2005: 333).

El “jach maya” es análogo al náhuatl “clásico”, es una forma "pura" de la lengua, usada en registros escritos o académicos, y se diferencia de la lengua que se aprende por transmisión oral. Además de eso, es de esperar que las divisiones políticas entre las comunidades mayas creen distintas variantes del maya y por tener distintos usos en las frases y palabras, creen tener un idioma contaminado, impuro, alejado de lo clásico.

Tanto Cornejo Portugal y Fortuny Loret de Mola (2012) como Quintal Avilés (2005) mantienen la hipótesis de que el reconocimiento de "mestizo" puede tener sus primeros usos durante la conocida Guerra de Castas en la Península de Yucatán, el levantamiento armado de comunidades mayas por el descontento étnico del país en el que los blancos (criollos como mestizos) gozaban de privilegios sobre la explotada población indígena. Todo esto durante la segunda independencia de la República de Yucatán y la Primera Intervención Estadounidense. Quintal Avilés (2005) refiere que durante la Guerra de Castas el Gobierno ofrecía hidalguía a todos los indígenas que le hicieran frente a los "rebeldes". Así también lo mencionan Cornejo-Portugal y Fortuny Loret de Mola (2012):

Durante la Guerra de Castas, el gobierno yucateco en alianza con la federación ofreció la *hidalguía* a los mayas del norte de Yucatán que se unieran al ejército federal para acabar con los rebeldes mayas, sus hermanos. A partir de este momento, los indígenas se llamaron *mestizos* para distinguirlos de los blancos dominantes y de las clases sociales que se encontraban en posición económica, política y social superior a los indígenas. La voz de indígena o indio comenzó a caer en desuso, mientras que la de mestizo se hizo más popular. (2012: 75)²³

Además de todo, Cornejo Portugal y Fortuny Loret de Mola añaden una definición simple del autónimo de mestizo:

²³ La cursiva es mía. Aquí, la subrayo porque es la protagonista de la obra de teatro sobre la que hago el comentario. En Yucatán es más fácil escuchar referirse a una “mestiza” que a un “mestizo”. Es sobre ella, sobre la estaticidad de su huipil, la estaticidad creada sobre el que es su “traje folklórico” que toda la carga de la palabra cae, a tal grado que es *mestiza* la mujer que tiene huipil y *catrina* la mujer que ha dejado de usarlo y que se ha incorporado a la vida “citadina”. En sí, no hay otra distinción entre ambas, todo recae sobre la vestimenta, sobre el apego a la “tradicación” estática, promovida desde el poder para favorecer la integración de lo indígena. Estos autónimos cambian dependiendo la región como señala Quintal Avilés (2005).

Se llaman mestizos o mestizas a los adultos, *más bien del sexo femenino* que todavía visten con el huipil tradicional, para distinguirlos de los catrines que visten a la usanza occidental. Aunque el maya yucateco se considera una lengua indígena más de la familia mayence y, en consecuencia, se cuenta la población que la habla como indígena, los campesinos, gente del campo y/o de comunidades rurales, no se reconocen ni definen como indígenas ni tampoco como mayas. En los pueblos de Yucatán, la gente dice que los “mayas” son los hombres y mujeres que construyeron los templos prehispánicos y que vivieron en las grandes ciudades como Uxmal, Chichén Itzá, Mayapán, etcétera. El vocablo maya es asignado e impuesto desde otras clases sociales, en forma particular desde el Estado a través de las agencias de gobierno que en los últimos años han incorporado el gentilicio con el objetivo de politizar sus programas asistencialistas y populistas (2012: 75, 76)²⁴

Por todo lo dicho en este apartado, me inclino a pensar que el autónimo *mestizo* permanece como parte del privilegio ofrecido por las políticas del mestizaje mexicano y sus formas de permanecer dentro de la sociedad aún en nuestros tiempos en el territorio de México.

Por lo visto, el uso del autónimo *mestizo* para referirse a los mayas de Yucatán (mi exónimo) corresponde al proyecto de nación posrevolucionario. Tiene sus principales causas en la Guerra de Castas, después en la modernización del país (los trabajadores de las fábricas y su posibilidad de acceder a otra vestimenta y calzado elevaba su “estatus”) y sus políticas “indigenistas” que buscaban glorificar la historia indígena y separarla de los indígenas contemporáneos. Un discurso de poder que estatizó la identidad indígena a través de la folklorización.²⁵ Elementos tales como la lengua, la arquitectura o la continuidad histórica son desarraigados en favor del “*blanqueamiento*” y la creación de la identidad mexicana.

En la actualidad, el que el autónimo de mestizo entre los mayas yucatecos permanezca es por una parte por los deficientes métodos de educación que han sido utilizados por el Estado (durante la *dictadura perfecta* y el tiempo de la *Guerra en México*)

²⁴ La cursiva es mía. Se hace particular atención en que la mestiza es la que sigue utilizando el huipil tradicional. En el caso de los hombres, la vestimenta se encuentra permeada por apariencia urbana (*urbanwear*), esto por los movimientos migratorios del campo a la ciudad.

²⁵ Como el inicio de los ballets folklóricos en los años treinta, institucionalizados por el Departamento de Bellas Artes.

para reducir el acceso a un conocimiento sobre su historia, y más exactamente sobre la historia en su idioma, evitando la creación de un pensamiento crítico en los habitantes del país para favorecer la permanencia en el poder y la desinformación; por otro lado, el uso del término responde al profundo, pero sutil, racismo que existe en el territorio mexicano: la lógica del mestizaje. Ya se mencionaba en el apartado anterior que el mestizo accede a un mundo más blanqueado (a veces en términos raciales). Aquí el *mestizo yucateco* se planta desde un lado más privilegiado que le permite mirar hacia lo menos “*blanco*” con un poco más de “modernidad”. En México, la lógica del mestizaje y la búsqueda de la “mejora de la raza” discriminaba a los indígenas que no se incorporaban, que permanecían monolingües y daban el sentimiento de “atraso” de la nación.²⁶ Por la discriminación y permanecer dentro del racismo contra lo indígena de la lógica del mestizaje (cuyo racismo es, a veces, inconsciente), algunos *mestizos yucatecos* pueden rechazar el proclamarse abiertamente maya, la categoría de mestizo otorga *blanquedad* por encima de otras comunidades indígenas. Uno de los entrevistados por el trabajo de campo realizado por Quintal Avilés declara:

En cambio allá por la zona maya [por donde viven los “maayas” del centro de Quintana Roo, que aún hablan más parecido al jach maya], allá todavía están un poco atrasados. Les falta todavía. Porque ahí todavía no hay tanta civilización todavía, todavía les falta. Ya más allá por el sur hay más mayas que aquí [en Yucatán]. Aquí hay mayas pero... ¿cómo le puedo decir? Están un poco más modernizados, tienen un poco más de adelanto (2005: 336).

Como ya se mencionó en el apartado anterior, este momento de mestizaje no es del todo esgrimido por quien sea que exprese la opinión, es más bien articulado por el aparato de la lógica del mestizaje y su forma de blanqueamiento articulada desde el *poder*. La imposición desde el *poder* del *mestizo* (desde el mestizaje mexicano) elimina las cualidades de lo indígena al rebajarlo, mostrarlo no completamente puro ni en su vestimenta, ni en su idioma, ni en las hazañas que puede lograr, lo desvincula de la historia dorada, evita la

²⁶ La Academia Mexicana de la Lengua tiene a disponibilidad en su página web el Refranero mexicano de Herón Pérez Martínez (2005), donde se recaban frases como “indio que quiere ser criollo, al hoyo”, “indio que va a la ciudad vuelve criollo a su heredad”, “alabar al indio es engrandecerlo” o “indios y burros, todos son unos”.

unificación de la identidad (un segundo levantamiento étnico) a través de la *paradoja*: primero *estatiza* al sujeto subalterno por la vestimenta que debe de tener y después le otorga *progreso* por encima de otros grupos indígenas.

Es necesario decir también que el que perdure *mestizo* como autónimo refleja, además del privilegio, las formas de reconocimiento que la comunidad tiene ante el poder, en este caso, de vinculación histórica a la Guerra de Castas:

Asumir una identidad impuesta por el poder es para negociar las dinámicas de dominación y manipular el poder. La implicación es que la categoría de “Maya” fue primero un término constituido en las dinámicas de poder como una articulación sociolingüística de dominación-subordinación. Tomando una comparación anterior, la identidad maya -o bien “Maya” como identidad étnica- es como la etnicidad de “Hispanic” en los Estados Unidos, i. e., una identidad inventada y políticamente constituida. (Castañeda, 2004: 46)²⁷

Cabe destacar que actualmente la creación de organizaciones civiles en defensa de la identidad maya: los *mestizos* que obtuvieron un grado académico y regresan a sus comunidades como intelectuales, algunos yucatecólogos y algunos apoyos de los institutos gubernamentales impulsan el *re-conocimiento* de la identidad maya con, por ejemplo, sintonías radiofónicas, a tal grado que existe un resurgimiento de la continuidad cultural e histórica que vuelve a vincular a los mayas de los libros de historia con los mayas contemporáneos (para más información, véase Quintal Avilés, 2005). Ya veremos en investigaciones de años siguientes si los complejos autónimos de las comunidades mayas sufren cambios significativos, perdiendo algunos, intercambiando otros.

²⁷ “assume an identity imposed by power is precisely to negotiate the dynamics of domination and manipulate power. The implication is that the category of “Maya” was first and foremost a term constituted in the dynamics of power as the sociolinguistic articulation of domination-subordination. To return to an earlier comparison, Maya identity—or “Maya” as the identity of ethnicity—is like the ethnicity of “Hispanic” in the USA, i.e., an invented and politically constituted identity. It is an interpellation by the state, or here, the colonial regime, of its citizen/subjects as Hispanic or as Maya”.

4. MESTIZA POWER EN LA DRAMATURGIA MEXICANA

4.1 Del teatro posmoderno a la *globalización* en México

Es difícil considerar la existencia de un teatro posdramático o posmoderno en México. Ambas categorías remiten a ciertas características teatrales en Europa, las cuales se han seguido en el teatro en México en mayor o menor medida, pero sin propiamente poder ser catalogadas como “pos”. Para mi comentario, me basaré en la existencia de un teatro mexicano en la globalización. Describo el teatro posmoderno y el teatro de la globalización para matizar las diferencias que existen entre ambos.

El primer autor que siempre se menciona con la transición del teatro dramático al posdramático es Hans-Thies Lehmann (2006), quien sugiere que existe un desapego de los modelos tradicionales en la dramaturgia y su articulación de la palabra basada en el texto escrito; por influencia de las vanguardias y el posmodernismo, el autor define el concepto para los distintos casos en el teatro de Europa en que se mezclan artes sobre las tablas.

Algunos autores preferirían el uso del concepto de *teatro posmoderno*. June Schuler, por ejemplo, sitúa el comienzo del teatro posmoderno en 1970 y lo caracteriza por restarle importancia al texto dramático y sumársela al actor; añade la existencia de una pluralidad de códigos, de ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, pluralismo, subversión, pervisión, deformación, decreación, es antimimético y se resiste a la interpretación. Así, la gestualidad kinésica, el espacio vacío y el silencio atacan a la palabra (en De Toro, A., 1990: 8).

Fischer Lichte menciona, además, que el teatro posmoderno juega con el lenguaje cotidiano, que con la utilización de intertextos transforma el nuevo texto en un *collage* tonal dessemantizado, y que recibe elementos de culturas ajenas a la propia (en De Toro, A., 1990: 9).

Alfonso de Toro en “Hacia un modelo para el teatro postmoderno” reúne en duplas los elementos presentes en el teatro posmoderno que ordena según su aparición en el nivel del discurso y de la acción teatral, y los esquematiza (1990: 11-13). Posterior a eso, el autor diferencia entre cuatro tipos de teatro posmoderno según los elementos dominantes en cada obra: el teatro *plurimedial* o *interespectacular*, el teatro *gestual* o *kinésico*, el teatro de *deconstrucción*, y el teatro *restaurativo* o *tradicionalizante*. El primero se caracteriza por el

uso de distintas artes y multimedia para llevarse a cabo; el segundo se enfoca en el actor y sus gestos; el tercero en el discurso dramático como demitizador, así como en la disociación de los personajes en escena; y el último tipo de teatro se asemeja al teatro de la modernidad, el que emula la existencia de diálogos.

Viene a la mano el trabajo de Fernando de Toro en *Semiótica del teatro* (2014), en sus capítulos VII (2014: 263-294) y IX (2014: 319-348). El autor sitúa cronológicamente el teatro en la posmodernidad repasando el *modernismo*, la *transición* al posmodernismo, el *posmodernismo* y la *globalización*. Nota en el *modernismo* una búsqueda de disociación del significante con el significado, potenciando el *llegar a ser* en el arte; la *transición* trabajaba con el serialismo y la desacralización del arte; el *posmodernismo*, por su parte, es la deconstrucción y descentramiento a través de la superación de los límites de la modernidad utilizando la reflexión de las voces no-hegemónicas. Retoma el trabajo de Homi Bhabha para aclarar que el posmodernismo está unido al posestructuralismo, al posfeminismo y el poscolonialismo siendo el posestructuralismo el que ofrece las fundaciones epistemológicas para la condición de la posmodernidad.

Para finalizar su capítulo, Fernando de Toro diferencia el arte en la posmodernidad del de la globalización: el primero se conecta a cualquier cultura por intertextos, mientras que la *globalización* se apropia de diversas prácticas culturales para reflejar una 'local'. Es sobre la globalización lo que me interesa retomar para esta tesis, pues es donde inscribo la obra de Conchi León.

Fernando de Toro define el teatro en la posmodernidad como una apropiación rizomática que critica o parodia el intertexto del que se reapropia, a menudo bajo una posición política; un uso del intertexto, el palimpsesto y el rizoma; y el favorecimiento de un discurso plural a través de la deconstrucción de la historia, del "otro" y la mezcla de géneros literarios en el teatro. Finalmente, este autor sostiene que en el teatro posmoderno la representación se carga del gesto, del cuerpo, del silencio, de la danza y el uso masivo de las imágenes, más que de la palabra.

El trabajo de Jean Pierre Sarrazac en "Reparto de voces" (2011) podría develar lo que las nuevas formas de hacer teatro concibieron con el personaje dramático, puesto que introduce el concepto de *rapsoda*, en el que un personaje teatral se encuentra atrapado en una dualidad *testigo* de sí mismo - *actor* (2011: 25), al mismo tiempo. Asumo que este

cambio de las formas tradicionales propiciaría la inserción de la *narraturgia*, y el teatro testimonio en el teatro mexicano de la actualidad. Es sobre este tipo de performance en el que la voz de un personaje-testigo-rapsoda que noto la importancia del estudio del teatro junto con el de las artes verbales.

4.2 Teatro en la globalización en México

Vázquez Touriño en su artículo “La comunidad implícita en la obra teatral. Estrategias de autorreflexión en la dramaturgia mexicana en la globalización” (2016) menciona que, ante un teatro comercial *espectacular*, las compañías teatrales alternativas buscan la integración del público en el teatro. El autor retoma la idea de Bixler de la existencia de personajes “estúpidos”, que ceden ante las transnacionales y las nuevas tecnologías. Menciona que los dramaturgos utilizan un lenguaje local (a menudo *chilango*) para ofrecer un claroscuro contra el lenguaje global, consumista (2016: 52).

Asimismo, el investigador insiste en la predominancia de la narraturgia por parte de las compañías teatrales alternativas para explotar las posibilidades de la reacción del público.

Por su parte, Beatriz Rizk (2013) ubica el inicio de la globalización en México con la firma del antiguo Tratado de Libre Comercio y el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, ambos en 1994. Las particularidades “locales” de México se dispersan ante la imposición cultural, política y económica de los Estados Unidos. Así, para la autora, la identidad mexicana, basada en la posición mestizo/indígena y la Revolución Mexicana, se quiebra y surge la necesidad de plasmar “otras” voces en el teatro del país. En su artículo, Rizk analiza algunas obras de teatro contemporáneas. En ellas, los personajes teatrales reconocen estar dentro del teatro y lo utilizan para contarle historias al público e interactuar con él, es decir, el modelo de narraturgia. Nótese, entonces, la deconstrucción del “otro” en escena, como menciona de Toro para el teatro en la globalización, y la existencia de un personaje rapsoda dueño del performance, como lo llama Sarrazac.

4.2.1 Narraturgia

En el artículo “Narraturgia”, Sanchis Sinisterra (2006) divide el concepto en cuatro posibles ámbitos temáticos: El primero se refiere a la función narrativa en el teatro desde sus inicios a la actualidad y cómo, mientras más se acerca a la actualidad, el teatro pretende dejar de

contar historias; el segundo, se enfoca en la existencia de un narrador oral en el teatro, alguien que delante de un público crea una historia a través de la palabra y el gesto; el tercer ámbito es el de la existencia de algún personaje-narrador designado en el reparto de personajes; el cuarto ámbito es el del diálogo, que utiliza la palabra para crear acciones dramáticas antes, durante y después de la acción presenciada para contar al público.

Sanchis Sinisterra concibe la narraturgia como la transitividad de la narración al drama y viceversa. Es en la narraturgia donde el estudio de las artes verbales favorece los estudios del performance, incluso el autor considera el concepto como algo propio de los orígenes del *contar* historias.

¿Pueden explicarse la poesía épica y la narrativa oral, raíz de todas las tradiciones literarias, sin referirlas, en su urdimbre más íntima, a la expresividad propiamente dramática, teatral, del juglar o del cuentahistorias? (2006: 20)

Bixler (2018) piensa que el género de la narraturgia es el entrelazamiento del género narrativo y dramático cuya representación en escena sigue

[...] un estilo sumamente oral [...], una vuelta a la fábula y a la palabra, lo que facilita económica, dramática y estéticamente la representación escénica [...] [L]os llamados 'narraturgos' tumban la cuarta pared para dirigirse directamente al espectador, seducirlo con una fábula simultáneamente narrada y representada y llevarlo a la reflexión sobre la condición humana en un mundo cruel e irracional (Bixler: 506)

En la obra *Mestiza Power*, se puede observar el espacio escénico vacío, apenas algunos personajes (uno de ellos, la misma dramaturga). Esto, más que obedecer a la adaptación de una forma estética, corresponde a la situación del territorio mexicano: "El apego actual de la joven dramaturgia mexicana a la narraturgia se debe no sólo a limitaciones económicas y técnicas sino también a lo que se percibe como el fracaso del diálogo en esta larga época de crisis sociopolítica" (Bixler: 506).

4.2.2 Teatro testimonio

El teatro de testimonio es considerado también teatro *verbatim*, teatro documento o incluso teatro de la presencia.

Conchi León ha considerado su dramaturgia como perteneciente a este tipo de teatro (en Prieto Stambaugh, 2005). Sobre este tipo de teatro, Oscar Cornago (2009) comenta que desde finales del siglo XX y comienzo del siglo XXI, los escenarios se convierten en espacios de confesión o testimonios. El autor observa en el tipo de actuaciones testimoniales la existencia de un público que debe ejercer un juicio moral y un juicio estético sobre los contenidos que percibe en el escenario. Este se llena de “actuaciones” que remiten a planos personales. El cuerpo del que “actúa” se presenta como más *aurático*, con más valor por sobre otras formas de representación de la historia (como una compilación escrita, biografía). Este tipo de actuaciones requieren primordialmente del cuerpo y la palabra, que reenvían al presente una determinada experiencia, y es su estar en el escenario lo que *incorpora* el testimonio, lo encarna: "El aura que rodea al testigo no se apoya en su capacidad de contar lo que vio, sufrió o experimentó, sino en la propia presencia de un cuerpo que vio eso, lo sufrió o lo experimentó." (Cornago, 2009: 4). La palabra del cuerpo que “actúa” simula memoria, historia y la ilusión de volver hacer presente el pasado “aquí y ahora” (Cornago, 2009: 4).

También menciona el autor que este tipo de actuaciones simulan la máxima proximidad al dirigirse directamente al espectador. Aun así, existe una determinada comunicación teatral: entre el yo-que actúa y el espectador media la imagen, el medio físico, la palabra, que se hace visible como una acción que crea "continuidad entre el cuerpo que está ahí presente, testigo de la historia, memoria física del pasado, y el relato construido a partir de esta palabra" (2009: 5). Dicha comunicación es: "[e]l punto de desencuentro entre ese cuerpo [que “actúa”] y su historia recuperada a través de la palabra es el momento también de la comunicación (escénica) frente al otro." (2009: 15)

Este tipo de recursos le otorgan cierto valor mayor al espectador, pues "es el desencadenante de la confesión, el que exige toda la sinceridad. Frente a él se construye ese relato de un yo que busca su verdad última en la historia de su propio cuerpo" (2009: 7).

Para lograr el recurso frente al espectador, las cualidades "propias" de lo que va a ver se aminoran. La “actuación” se niega. Es decir, en un baile, el bailarín-testigo "deja de

bailar" o de asumir su papel de bailarín, en el teatro, el actor se niega a actuar para *salvarse*. A menudo, el testigo le muestra su cuerpo al espectador en espacios privados:

El público se hace presente en escena como una especie de *voyeur* en un espacio que hace pensar en un ámbito de privacidad, como el dormitorio del propio artista. Dentro de esta disposición, donde todo queda en una marcada proximidad, se vuelve a jugar con la verdad y la mentira de lo que está ocurriendo en escena, con la aparente naturalidad de lo que allí se muestra, como si la obra, que recuerda a ciertos programas de televisión, le estuviera diciendo al público 'te lo muestro todo, pero hay algo que no estás viendo, no te fíes' (2009: 12).

Esta puesta en *abismo* del "actor-personaje" como tal, y más bien como un personaje-testigo, se debe, según Cornago, a la necesidad de traer el aquí y el ahora en el performance. Y ese aquí y ahora depende, en absoluto, de la palabra: "La búsqueda de una verdad, la verdad de una enunciación, aquí y ahora, en primera persona, simula dejar de lado el propio acto de la actuación, ya sea de filmar, danzar o interpretar" (2009: 13).

En este tipo de actuaciones el cuerpo y la palabra son dos cosas distintas. Yo a eso añadiría que la última depende del cuerpo que lo pronuncia (testigo) y el cuerpo depende de lo que pronuncia (testimonio). En suma, en el teatro testimonio "el cuerpo se convierte en un escenario más, de construcción y estrategia de poder, para escenificar la verdad ética de la historia y la credibilidad estética de la actuación de esa misma historia" (2009: 15).

4.2.3 El artista como etnógrafo

Conchi León tiene en sí misma, además de dramaturga, algo de etnógrafa. Para la dramaturgia de *Mestiza Power*, Conchi se "documentó", fue a preguntar a distintas mayas cosas sobre su vida cotidiana. Hizo una selección posterior a la documentación y transcribió y editó entrevistas para llevarlas a escena, como testimonio del *vivir mestiza*.

Por el estilo de trabajo de Conchi León en la narraturgia de *Mestiza Power*, considero pertinente retomar el trabajo de Hal Foster (2001) en "El artista como etnógrafo". Dadas las cualidades que se han presentado en el teatro, el autor asume que los artistas han virado hacia la etnografía por las necesidades interdisciplinarias del arte, así como las similitudes entre el artista y el etnógrafo: ambos producen un *montaje*. Además de eso,

resultaba novedoso incluir el uso de la antropología para, por ejemplo, las representaciones escénicas (2001: 186).

El giro hacia la etnografía, según el autor, se encuentra propiciado por el arte minimalista, el cambio al arte conceptual y del performance entre los sesentas y setentas. (Foster, 2001: 189). Así también, la concepción de los *campos expandidos*, que llevan el arte más allá de los espacios y formas tradicionales. Así es que “[a]rtistas y críticos aspiran al trabajo de campo en el que teoría y práctica parecen reconciliarse” (Foster, 2001:186).

El artista empieza a utilizar modos documentales para realizar una especie de etnografía. Algunos de ellos son los mapeos o las entrevistas.

No obstante la novedad de llevar a escena a un “otro” etnografiado, Hal Foster recalca las complicaciones de utilizar la antropología con fines meramente estéticos: piensa que el artista como etnógrafo actúa bajo errores metodológicos y problemas éticos. El problema metodológico recae sobre el giro etnográfico que, a pesar de tildarse de favorecer la interdisciplina, en la práctica suele presentarse como un discurso que no cuestiona las bases etnográficas en las que se sustenta, virando hacia una única posibilidad o disciplina, eliminando la *interdisciplinarietà* que pretende esgrimir. El problema ético, por su parte, recae en que el “otro” es llevado como un sujeto meramente lúdico en la representación (2001: 188). El punto medio, para el autor, es que se lleve al “otro” a representación como algo “innovadoramente político” (2001: 188). Pienso, además, que lo más importante es evitar la creación de relaciones verticales, y que abordar este tipo de teatro con la suma de lo *testimonial* que puede tener, en un México que ha sufrido los estragos de la guerra, podría ser el camino a seguir.

En el caso de México, “Lagartijas tiradas al sol” o “La Pocha Nostra” son algunas de las compañías que realizan esta especie de trabajos etnográficos para después llevarlas a escena. Por supuesto, Conchi León y su “Sa’as Tun” son también artistas como etnógrafos.

4.3 ¿Quién es Conchi León?

Concepción León Mora nació en Mérida, Yucatán, en diciembre de 1973. Es al mismo tiempo actriz y dramaturga. Ha cursado diversos diplomados relacionados con literatura, periodismo, dramaturgia, así como también el diplomado en dirección de teatro para niños. Es creadora, directora y dramaturga del grupo teatral *Sa’as Tun, compañía de teatro*

independiente. En la compañía trabajan Oswaldo Ferrer (productor y actor), Addy Teyer (actriz y productora en Mérida), Lourdes León (actriz, asistente de producción y vestuarista) y Esaú Corona (como diseñador de iluminación), aunque se colabora con distintos artistas e invitados en funciones fuera de Mérida. La compañía teatral busca “crear un lenguaje propio y común a la vez, que hable del misticismo y memoria de los indígenas mayas de Yucatán”²⁸. Conchi León inscribe su teatro en el teatro de testimonio y el teatro regional, y esgrime que el teatro “debe mostrarnos nuestra raíz con todo su poderío, debe hacernos sentir orgullosos y plenos como yucatecos, debe tener una carga política y social que además de reírnos nos haga cuestionar muchas cosas”²⁹. Es bajo este tenor que se presenta la obra *Mestiza Power*, “testimonio de vida y dignidad de la mujer maya contemporánea”³⁰. Desde su presentación en 2005, la obra ha sido representativa del trabajo de Conchi León. Manuel Mijares la incluyó en sus recopilaciones de *Teatro de frontera*, y también ha sido una obra categorizada en la “narraturgia”. También fue incluida en la *Antología didáctica de teatro mexicano*³¹. Recién salida del tintero, *Mestiza Power* se tradujo al inglés y desde entonces se ha presentado en escenarios internacionales como la XXVI Muestra Nacional de Teatro, Festival de Teatro Nuevo León 2006, el III Encuentro Internacional de las Artes Escénicas México, Festival “Otras Latitudes”, el XXI Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, la VI Muestra de Artes Escénicas de la ciudad de México, Sor Juana Festival (Chicago), el Smithsonian National Museum of the American Indian (Washington), el New World Theater (Massachusetts), el IV Festival Internacional de Teatro UCSUR (Perú), la Cornell University (Ithaca, Nueva York), el Lark Development Center (Nueva York), el Goodman theatre (Chicago)³². La Ciudad de México fue el último lugar donde la obra tuvo alguna temporada, en el Foro Shakespeare.

²⁸ Según se refiere en el sitio web de Conchi León, en <http://conchileon.com/acerca-de> [Consultado el 15/06/2019].

²⁹ Según declara en la entrevista publicada por Faller Menéndez (2018), con motivo de la entrega de la medalla Héctor Herrera “Cholo” a Conchi León.

³⁰ Como está escrito en la página de Conchi León, en <http://conchileon.com/class/mestiza-power>

³¹ *Antología didáctica del teatro mexicano. Volumen II. (1990-2005)*.

³² La Yucapedia es un recurso electrónico que muestra un listado actualizado de ello. <http://www.yucapedia.com/index.php/2016/10/10/conchi-leon-actriz-y-dramaturga/>

La actriz y dramaturga fue miembro del sistema de creadores de arte (CONACULTA-FONCA) y trabaja en el Instituto de Cultura de Yucatán, en la Secretaría de la cultura y de las artes de Yucatán (ICY SEDECULTA)³³.

Por su trayectoria, la dramaturga podría ser considerada perteneciente a la generación FONCA. En esa se categorizan a todos aquellos que gozaron del apoyo gubernamental que promueve el “arte”, particularmente en un periodo comprendido entre 1989 y 2018, desde los inicios del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) — del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)— hasta el cambio de gobierno en México (del PRI a MORENA). En el trabajo de Sánchez Prado (2008) se menciona que en México la creación del FONCA y de su programa de estímulos económicos para los artistas permitió la institucionalización de una generación artística que crea obra que versa sobre temas parecidos (en su mayoría, con un desapego a las versiones de bronce de la historia mexicana). Su análisis se enfoca particularmente en la narrativa de México.

En *Mestiza Power*, Conchi León es actriz, directora y dramaturga. Diseñó los personajes de la obra para ser llevados a escena por actrices en particulares. En Yucatán, la obra alcanzó las quinientas representaciones en 2010, y siguió presentándose hasta aproximadamente diez años después. Es la obra más reconocida de Conchi León.

³³ Así fue hasta el inicio de la denominada “Cuarta transformación”, cuyas políticas de austeridad propician la reducción y eliminación de las becas FONCA, así como el recorte de personal en las instituciones gubernamentales. Entre ellos, la firma de renuncia de Conchi León.

5. MESTIZA POWER, TEXTO Y PUESTA EN ESCENA

5.1 EL MERCADO

5.1.1 Antecedentes

En la literatura existente acerca de *Mestiza Power*, los investigadores (Báez Ayala y Beltrán Henríquez, 2014; Galán, 2015; Moreno Romero, 2017 y Grise, 2018) dividen la obra en dos partes. La primera parte es sólo el “primer acto”, mientras que la segunda los cuatro “actos” restantes. Esta distinción no es ninguna casualidad: durante este acto, la dramaturga utiliza a sus personajes de una manera completamente distinta al resto de la obra.

En la versión electrónica publicada por Mala letra (León, 2014), el primer acto aparece sin indicar quién debe pronunciar el diálogo presentado; mientras tanto, en la versión impresa publicada por la editorial Artificios (León, 2010) aparece la indicación de la Mestiza 1, 2 y 3. La anonimidad permite que los personajes sean intercambiables. Además, las voces no se asocian a una actriz concreta, recurso que le otorga autonomía a la representación.

La versión electrónica marca cortes o descansos en el diálogo y segmenta tipográficamente, con asteriscos, diversos *subfragmentos* dentro del acto. Estos, como con los personajes, permiten una multitud de discursos, de diversas voces articuladas por un mismo cuerpo. Da, en fin, la sensación de estar en el mercado, de hacerse, sin querer, de las vivencias que llegan a nuestros oídos. La traductora Virginia Grise comenta que la primera parte son “rapidísimos códigos de diálogo hechos para sentirse como voces que escucharías en el mercado” (2018: 8)³⁴ y así nombra al “primer acto”: *In the market*. La versión de Mala letra (León, 2014) sólo lo llama “Mestiza Power”. La traductora deja, asimismo, los descansos marcados en el texto original y añade los que cree necesarios. De aquí en adelante, me refiero al primer acto de la obra como “El mercado”.

Moreno Romero considera que, en “El mercado”, la multiplicidad de las mestizas es lo que las ayuda a dominar el espacio en el que se encuentran, pues utilizan el lenguaje para manejar el territorio (2017: 119). A este dominio del espacio hay que añadir que “El mercado” homogeneiza a la mestiza: Galán anota que “León las presenta como mestizas y nos describe un común denominador de la infancia, educación, cultura y necesidades de las

³⁴ “fast paced snippets of dialogue, meant to feel like voices you’d hear in the market”

mujeres mayas de estos tiempos” (2015: s/n). El mismo autor (Galán, 2015) añade que los personajes en “El mercado” son universales, y que la alteración de la secuencia de los fragmentos no alteraría el resto de la obra. Por su parte, Báez Ayala y Beltrán Henríquez aseguran que cada escena de la obra es un “nodo, un rizoma de lo femenino del mundo mestizo” (2014: 109). Para estas autoras, la anonimidad del reparto en “El mercado” funciona para distanciar al espectador y los personajes para virtualizar lo femenino. A la vez, provoca la universalización de los personajes al mismo tiempo que la universalización de sus problemas: “Las problemáticas que enuncia [*Mestiza Power*] no son privativas de una región, los dilemas humanos, que muestra, aluden a la condición humana universal, incluso masculina” (Báez Ayala y Beltrán Henríquez, 2014: 109).

Para efectos de esta investigación, se titulará cada *subfragmento* (según los descansos que se indican en el texto dramático) para permitir su análisis por separado. Se parte del supuesto de que cada apartado rompe con las mestizas que hablaron antes del corte del diálogo. Es decir, en el primer acto hay una infinidad de personajes. Así, se nombrarán en adelante los fragmentos, siguiendo su orden de aparición, de la siguiente manera: “La mala enfermedad”, “Las Vecas” [sic], “Yo sí que le tenía miedo a mi mamá”, “La escuela”, “Su papá y su hermana”, “Su marido”, “El *alux*”, “El perro no se debe de matar”, “Sus hijos” y “Subsistir mestiza”.

5.1.1.1 La mala enfermedad

El primer fragmento de “El mercado” ha sido nombrado “La mala enfermedad” puesto que cada mestiza relata algún momento en que requirió de ayuda médica. Dicha ayuda médica, en el caso de estas tres mestizas, se basa en el conocimiento científico, el conocimiento ritual o el conocimiento popular. Con esta categorización me refiero: el conocimiento médico científico y el uso de productos químicos (ej. paracetamol, ketorolaco, ibuprofeno); el conocimiento médico ritual, que depende de ciertos médicos “culturales” que a través de algún ritual curan alguna enfermedad dentro de la cultura de una comunidad (ej. enfermarse de susto); el conocimiento médico popular, que se podría considerar como el uso de remedios que pasan *de boca en boca* y no necesariamente corresponden a elementos culturales (ej. el uso de pepinos en los ojos contra las ojeras).

Cada mestiza en este fragmento enuncia la enfermedad que tuvo y el tratamiento que utilizó. Lo que ocurre es que, contrario a lo que el espectador se podría esperar, las afecciones reciben un tratamiento distinto a lo creído: por ejemplo, una enfermedad cultural se cura con medicina científica. La primera mestiza relata haberse enfermado de los nervios, es decir, de haber sufrido parálisis facial, la segunda de haber contraído la “mala enfermedad” y la última de haber tenido manchas negras en la cara. El primer problema respondería a una afección de la que se ocuparía el conocimiento médico científico; la mala enfermedad se remediaría con un tratamiento de conocimiento ritual; mientras que las manchas de la cara son más un problema estético. La mala enfermedad, como ya se mencionaba, tiene un origen cultural, pues

Es aquella que nace de los problemas económicos, éticos y morales, de las envidias y las "malquerencias": se inscribe en el plano emocional. Tiene que ver con las relaciones sociales y con el mundo espiritual [...], a diferencia de la "buena enfermedad" que es de etiología natural, la "mala enfermedad" es de causas sobrenaturales. Su terapéutica es mixta, se utiliza la herbolaria, pero, dada su causalidad, debe tratarse con medios mágicos y religiosos, con "medicina-mágico-religiosa" (Gallardo Ruiz, 2002)

Así, aquella que se enfermó de los nervios relata haber acudido con un *sobador* (una especie de quiropráctico “popular” que trabaja con herbolaria); la del problema de conocimiento ritual acudió a un doctor de conocimiento científico al que sólo pudo acceder después de que su marido haya vendido los pavos que tenían; la última utiliza “wix” de bebé. Según se nos anota en el texto dramático, wix es la palabra maya para referirse a los orines, es decir, la última mestiza de este fragmento se sometió a *uroterapia*, un conocimiento popular, para el problema que en el conocimiento científico trataría un dermatólogo.

Todas las intervenciones de las mestizas están enunciadas en pasado (“sobándolo se me curó”, “vendimos los pavos y me llevó al doctor”, “me embadurné wix... se me quitaron”), la acción del drama ocurrió en algún momento atrás, y fue efectiva contra la enfermedad. Hay, entonces, una intención de demostrar el conocimiento de la mujer mestiza y la mezcla de saberes en la medicina: ya para aquello que necesita medicina tradicional usa medicina científica, ya para eso que necesita medicina científica utiliza

medicina tradicional. Se contraponen al modo estático (y romántico) de ver a los grupos étnicos de México en el que sólo existiría el uso de conocimiento ritual.

En el fragmento, parece de peso la apariencia de los personajes, afectada por los síntomas de las enfermedades: “hasta cuando veo y ya se fue de lado mi boca” “Flaquita que me veía” “Me salieron unas manchas negras en la cara”.

Téngase en cuenta que la “mala enfermedad” a la que se hace referencia en este fragmento, correspondería a contraer (o tener) *viento*. En varias ocasiones durante la obra se habla de *aires*, *malos aires* o criaturas míticas relacionadas con el aire, como los aluxes.

Sobre los *aires*, Berenice Granados y Santiago Cortés mencionan que aquellos pueden ser percibidos culturalmente como “entidades binarias: por un lado son agentes de vida vinculados a la fertilidad, y por otro son agentes de destrucción, enfermedad y muerte” (2009: 394).

Culturalmente, se parte del supuesto de que el cuerpo de una persona tiene diversas interacciones con los aires.³⁵ A veces, como receptor, el cuerpo *guarda* lo que es denominado “*mal aire*”. Este es

Un grupo de padecimientos a los cuales se les conoce en términos antropológicos como síndromes de filiación cultural, pues están íntimamente vinculados con una visión del mundo y con la cultura [...] Cualquier persona es susceptible de enfermar de mal aire; la enfermedad puede llegar de forma repentina y sin que el afectado se percate de la causa, perturbando de alguna manera el orden o el equilibrio de su entorno (Granados Vázquez y Cortés Hernández, 2009: 392, 394)

La manera de curar el mal aire involucra diversos métodos según la comunidad que lo trate. Es generalmente aceptado realizar baños con hierbas aromáticas vinculadas con esos mismos aires, como la ruda, el romero, la albahaca, las rosas. En el estudio de caso de los investigadores, para curar la enfermedad, el curandero realiza una *limpia* con figuras de barro (pasa el objeto por el cuerpo del afectado) que coloca en una canasta que se lleva al campo con una ofrenda a los vientos; después llama a los *señores aire* a los cuatro puntos

³⁵ Coloquial y vulgarmente, en algunas partes de México se hace referencia al “*aire polaco*”. Una persona contrae el mismo si sale a la calle con poca ropa, o si sale de bañarse con agua caliente abruptamente. A pesar de que más que una enfermedad cultural es una broma, la frase refleja las interacciones del cuerpo con el aire.

cardinales, regresándoles simbólicamente el aire que entró en el cuerpo del enfermo (Granados Vázquez y Cortés Hernández, 2009: 396). Un procedimiento similar ocurre en un acto de la obra, del que hablo en páginas más adelante. En algunos actos, el *aire* y su posibilidad de actuar sobre los personajes de la obra cobra bastante protagonismo.

5.1.1.2 Las Vecas [sic]

Una mestiza, por su orgullo, no quiere ir a recoger un apoyo monetario de corte gubernamental (“las becas”) mientras que la otra prefiere ir porque dice no estar casada y no tener el apoyo económico de un esposo. Como la obra ha sido insertada en teatro de testimonio, sería importante rescatar aquí a qué apoyos gubernamentales se refieren en este fragmento, a pesar de que esto no afecte el desarrollo del drama. Sin embargo, con la lectura del texto dramático no se puede estar completamente seguro cuáles programas son. Podría ser alguna beca otorgada con los fondos, en aquel entonces, del Consejo Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) así como cualquier otra beca monetaria para subsistencia. Respecto de la intervención de la otra mestiza, que recibe una “casita de paloma” de parte del gobierno, podría estarse refiriendo a las viviendas de interés social en México.

Hay en el fragmento un tiempo que hace referencia a la existencia de acciones que serán completadas en el futuro o que siguen haciéndose (“Vas a ir...” “Te da una casita...”). Queda plasmado en escena el reflejo social de la existencia de apoyos gubernamentales ineficientes: el Gobierno crea programas que, a pesar de tratar de ayudar, no logran su cometido porque no toman en cuenta diversos aspectos o son apoyos muy pequeños. Que una mestiza le pregunte a alguien en escena si “¿Vas a ir...?” implica también el estar alejado de centros de poder o urbanos, implica un desplazamiento del lugar donde se está preguntando.

5.1.1.3 Yo sí que le tenía miedo a mi mamá

En este fragmento, las mestizas recuerdan su niñez. Son distintas voces (particulares) que crean una voz coral (general) sobre la infancia mestiza. En ella, la crianza estaba a cargo de su madre. Hay en el fragmento una caracterización de la fortaleza de la madre. La madre es un personaje que enseña a sus hijas *a golpes* (“mi mamá me tiró a pegar”), y que tiene siempre la última palabra (“una vez te va a decir las cosas” “la palabra de mi mamá era

santa”). La madre tiene bajo su cuidado una familia numerosa (“lo que pasa es que éramos ocho hijas”, “un huevo partía mi mamá entre cuatro”) y posee un *saber hacer* respectivo a la comida (“me enseñó a tortiar mi mamá [hacer tortillas]”).

La madre cree que casarse es la mejor opción para sus hijas y que deben elegir un buen marido para el bienestar de su familia (“les sale un mal marido, ¿cómo sacan adelante a sus hijos?”) y así lo repite una de las mestizas: “Ya de casada comía panucho, frijol con puerco. Buenas comidas”.

Estos aspectos dibujan sobre escena el rol de género que cumplió la mestiza (y la mujer mexicana) en la época de la que hablan los personajes en escena. Este rol llevaba a la mujer como ama de casa, cuyo deber era criar, y saber hacer tortillas. Este último es un elemento importante, pues el *saber hacer* culinario del hombre era absolutamente nulo. Se ha difundido, popularmente y en generaciones anteriores, que los hombres no deben darle vuelta a las tortillas cuando están en el comal. Prohibiciones como esta reforzaban los roles de género. Claro que aún existen estos en el país.

Algo interesante en este fragmento es que la madre, un personaje que, al principio, es sustentado a través de la palabra y cuyas acciones llegan al espectador sólo a través de la narración, hacia al final del fragmento empieza a ser *incorporado* (en el sentido de encarnado por un cuerpo) por alguna de las actrices que representaban el rol de mestiza, según permiten ver las acotaciones anotadas en la traducción de Grise (2018), en *Mestiza Power!* Es decir, alguna mestiza en la escena *corporaliza* a la madre, a partir de este fragmento hasta que se acaba el acto. El uso de este recurso teatral responde a la voz coral a la que pretende llegar la dramaturga en este acto, a la multiplicidad de personajes anónimos en escena, al juntar enunciaciones y recuerdos particulares para la creación de una *mestiza*. El *cuerpo* de la actriz adopta con bastante facilidad un nuevo personaje. En cierto grado, no diferencia a la *mestiza* por temporalidad. Con este tipo de recurso, la narratrga se encuentra interesada en una mestiza *única*, no distingue diferentemente identidades y plantea una continuidad cultural inmediata.

En la comunicación cotidiana, el hablar de lo que alguien más dijo en algún relato necesita el cambio de tono e imitación de la voz; en el teatro, la dramaturga lo lleva a la representación, a poner en escena al personaje. De esta manera, sobre el cuerpo de la actriz y el de la construcción del personaje recae una *liminalidad*, es decir que hay cambios de

personajes. Las actrices en escena permanecen en un umbral de cambio de papel. Como ya se mencionó, este recurso seguirá siendo utilizado hasta que se termina el acto de “El mercado”.

5.1.1.4 La escuela

La experiencia de cada una de las mestizas respecto a la escuela. Sólo una de las tres va a clases, aunque deserta de la escuela porque ya estaba “grande” y seguía recursando el cuarto año de primaria, por lo que prefiere casarse. Argumentan que el matrimonio es mejor que estudiar y cómo antes los padres no enviaban a sus hijos a estudiar. Una motivación es que el estudio podría romper la costumbre del hombre como “proveedor”: “porque vas a acabar manteniendo al hombre y él está obligado a mantener a la mujer”. El padre, en particular, ejerce una prohibición de la educación a su propia hija para mantener el estado de los roles de género. A tal grado, se convencen de que “mejor me caso” y que “[la mujer] se tiene que adaptar a lo que él [su esposo] buenamente le dé”.

Igual que en el fragmento anterior, una de las mestizas personifica a la madre que persigue a una de sus hijas que no quiere asistir a la escuela. Una vez más, esto implica un nivel “narrativo” en el que la mestiza recuerda y otro en el que el personaje dramático es representado. En la representación, se observa la creación de un *conflicto*, como en el teatro tradicional, en el que vuelve a existir el diálogo y acción entre personajes. Resulta bastante similar a las características del recurso anotado en el fragmento anterior.

5.1.1.5 Su papá y su hermana

Nuevamente, en este fragmento, alguna mestiza personifica a la madre mientras otra relata: su padre se casó con una mujer que ya tenía una hija. Probablemente esta hija es una menor de edad, puesto que no está casada y todavía “Le compran su hipil matizado”³⁶. El padre prefiere cuidar a su hijastra, e incluso el personaje de la mestiza presencié un caso criminal donde su propio padre abusa de una menor de edad, su hijastra (“Se quedan solos y cierra la puerta”). Es un fragmento de testimonio.

³⁶ El huipil de la mestiza implica cierto nivel social (a veces también geográfico) sobre la persona que lo viste según sus adornos. El huipil matizado es uno de los más caros y suele estar vinculado más bien con el *terno*, la vestimenta asociada con la danza folklórica de Yucatán (o de algunos sitios turísticos de la Península).

5.1.1.6 Su marido

Las tres mestizas relatan su vida marital en este fragmento. La primera se ve obligada a casarse con un desconocido, la segunda relata la violencia de vivir con su marido (“a me pegas, a me dejo, a te duermes, a te pego”) y la última un *mal aire* que le envió su esposo antes de morir con el que, asegura, se le ha formado una joroba. Con bastante humor, la mestiza cuenta el uso de naproxeno para su enfermedad ritual, similar a lo visto en el primer fragmento de El mercado.

5.1.1.7 El *alux*

Este fragmento alude a aspectos místico-religiosos. Sobre el *alux*, tomo en cuenta lo que menciona Gómez Navarrete, quien define al *alux* como “hombre mítico diminuto hecho de barro que cobra vida, cuida los montículos arqueológicos y las milpas” (2009: 114), así también la definición, más elaborada, ofrecida por Villanueva Villanueva

[...] pequeños personajes de la cosmogonía maya, cuya función fundamental es cuidar la milpa y, más en general, las parcelas de tierra cultivada de los agricultores. Son parte de los seres incorpóreos o sobrenaturales que pueblan el monte, y que se introducen en muñecos de barro en sus momentos de reposo (2014: 98. Véase también la concepción de las características de los *aluxes* en el mismo artículo, a menudo asociadas a los vientos o aires, página 104)

El *alux*, al ser un personaje de la naturaleza, actúa de distintas maneras con los seres humanos. Según las apreciaciones de cada comunidad, puede ser un benefactor o un malhechor. Volviendo al análisis, hay en este pasaje una dramatización y personificación del espacio a través de la palabra: una mestiza canta *Salgan ánimas de penas*. Esto supone la creación del espacio litúrgico, de la misa. Mientras tanto, las otras dos mestizas cuentan haber visto alguna vez a un *alux* y relatan algún encuentro con esta figura mitológica. En este, la primera utiliza sahumerio (probablemente como ofrenda); mientras que la segunda siente un *alux* jalar el mantel y luego mover a la mujer mientras duerme, “chacalearla”.

Al final, la mestiza del principio (la que se encuentra en la iglesia) cuenta haber gastado todo su dinero en novenas católicas, los cromos dedicados a algún santo que contienen algún rezo para ellos, con el dinero que le dio su hijo.

5.1.1.8 El perro no se debe de matar

El fragmento hace referencia a los poderes que el perro tiene para ver cosas sobrenaturales: “el perro puede ver con sus ojos de perro”. En específico, el perro puede ver el mal aire o la muerte que se acerca. Una de las mestizas narra cómo su vecino envenena a sus perros “porque son hembras” y luego avienta los cuerpos muertos en su casa. Otra mestiza cuenta las cosas que puede ver el perro. El tono de la conversación tiende hacia lo místico en el momento en que la última mestiza empieza a contar cuando su perro estaba asustado y ladrando, y pide saber qué era lo que pudo ver el perro. El fragmento termina con las tres mestizas sin poder ponerse de acuerdo si era otro perro o no a lo que le ladraba.

5.1.1.9 Sus hijos

Fragmento sobre los hijos de las mestizas. Como ellos “están en la gloria”, el fragmento tiende a recordar la infancia de las mestizas, pues sus padres las *ocupaban en* separar el arroz de los frijoles y las piedritas. Una de ellas cuenta haber estado en Mérida cuando se le rompe la fuente y cómo no se sienta en el coche durante el camino al hospital. Puede haber diversas interpretaciones con respecto a esto. Por un lado, plasma la forma de ver las cosas para la mestiza, de actuar de una forma *humilde* frente al apoyo de alguien. Por otro lado, es la reducción del personaje, con esa “humildad”, la auto-minimización del personaje por debajo del progreso, donde lo material es más valioso que la vida y la sangre de una fuente rota: “Me subí pero no me quise sentar, porque estaba yo bañada en sangre y le iba a *fregar su coche*”³⁷.

5.1.1.10 Subsistir mestiza

Las mestizas cuentan cómo desplazarse a Mérida para trabajar significa ser humillada. Una de las mestizas en la conversación asegura nunca haber tenido que trabajar gracias a que su hijo la mantiene, además, tiene unos pavos y un cerdo de los que puede obtener beneficio económico. Otra mestiza narra cómo fue a pedir dinero cuando no tenía nada para comer con una “patrona”. Muy probablemente, se refiere a una administradora de alguna casa de

³⁷ Las cursivas son mías.

citas pues cuenta cómo ella le daba mil pesos por quedarse con “la niña” de la mestiza (tema parecido al existente en la obra *La niña de Tecún* de La Talacha Teatro, 2015).

El acto cierra con la percepción de cada mestiza sobre sí misma. La primera sufre de discriminación con la familia de su marido, donde todas son “catrinas”, mujeres con la herencia étnica maya que ya no usan huipil. La segunda intervención en el diálogo cuenta el cambio generacional de la mestiza, pues ella se vestía con el huipil con que la vestía su madre; la que narra, vestía con su huipil a su hija; pero a su nieta ya no le pusieron el huipil y se ha vuelto *catrina*. Concluye el diálogo con la intervención de una mestiza que jamás ha usado vestido, sólo sus huipiles y menciona que es “feliz así, mestiza”.

5.1.2 Dicción y ficción

Son escasas las acotaciones en “El mercado”. La gran mayoría son acotaciones dramáticas paraverbales de entonación, es decir que son acotaciones que se enfocan en cómo debe modular su voz la intérprete del personaje (cantando, regañado, cortando el rezo). Sólo una acotación en el acto es corporal de expresión, pues expresa un movimiento: “Señalando una joroba en su espalda”. Predomina en el diálogo un estilo humorístico, casi irónico, que es al mismo tiempo dramático, caracterizador y narrativo. Lo primero porque se basa en el diálogo para la creación de acción, lo segundo porque utiliza el diálogo para crear al propio personaje, a los personajes alrededor y a personajes ausentes, y lo último porque expone algo perteneciente a lo que está fuera de escena. A propósito de las acciones, la mayoría son simples sucesos: las cosas *ocurren*, pero no viran de alguna manera el curso de una trama, no hay ningún cambio de situación (nadie convence a nadie ni llegan a algún “acuerdo”, apenas existe alguna acción de regaños con la madre). Sólo son escenificadas algunas acciones como en “Yo sí que le tenía miedo a mi mamá”. La mayoría de estas acciones escenificadas son *dramatizaciones* de los recuerdos de las mestizas, esto es: una de las mestizas recrea teatralmente el personaje del que hablaba una mestiza. Este tipo de dramatización no es arbitrario, la mestiza no personifica a ningún personaje masculino (a su hijo, o a su padre) sólo a la mamá, que sobra decir que también es una mestiza. Todas las demás acciones en “El mercado”, ausentes o aludidas (las que no son representadas en escena), dependen de la voz, del diálogo en el mercado.

5.1.3 Tiempo

García Barrientos (2012) habla de un *tiempo dramático* como la adaptación del *tiempo diegético* (la ficción de los sucesos en escena) y el *tiempo escénico* (el tiempo “real” que perciben los actores y espectadores). En “El mercado” hay un tiempo dramático que es igual a cero ($TDr=0$) porque empata el tiempo de los argumentos, de la ficción de los sucesos mostrados en escena, junto con el escénico, es decir, el espectador atiende a una narración para él mismo, la cuarta pared se rompe y lo narrado se cuenta directamente al público. Es el tiempo del acto *isocrónico*, puesto que la duración de lo representado equivale exactamente con el tiempo que se percibe fuera de escena ($Df = De$, donde Df es la duración temporal de la fábula y De la duración escénica). No hay saltos en el tiempo puesto que no existe un *orden*, una cronología de los eventos. Los fragmentos de *El mercado* podrían ser puestos en cualquier orden de tiempo y, aunque tal vez la nueva disposición cambie la forma en que el espectador percibe la obra, no hay un cambio en el resto de la trama. Tampoco existe un distanciamiento temporal: lo que se presenta en escena no juega a ser parte del pasado o del futuro, puede percibirse como algo que está pasando exactamente en ese momento. A veces ocurren frecuencias temporales de iteración, es decir, se menciona una cosa una sola vez para afirmar que ocurrieron muchas veces después, o que siempre ocurre así, como en “Las Vecas [sic]” (“El gobierno sí te ayuda”) o en “Su marido” (“a me pegas, a te deajo, a te duermes, a te pego”).

Lo que sí ocurre en el tiempo es estar plagado de tiempo ausente o latente, de valerse de la palabra para relatar lo que pasó antes, lo que pasa después, lo que no puede verse en escena y de sugerirle al espectador lo que puede estar pasando.

No es arbitrario que todos los aspectos de tiempo tiendan a no provocar ninguna especie de distanciamiento. Como recurso teatral, existe la intención de que el espectador no se presente ante un personaje “fantástico”, folklorizado: el espectador se planta frente a una mestiza de la actualidad, sin ningún tipo de alejamiento temporal. Conchi León se planta en el teatro regionalista para ofrecerle cierta evolución a sus *mestizas*: no las estatiza o folkloriza. Como recurso de parte del teatro testimonio, es notable que la autora pretende presentar el testimonio en un aquí y ahora, en un performance, un arte verbal dominado por un personaje rapsoda-testigo.

5.1.4 Espacio

Según las imágenes cortesía del CITRU que se incluyen en los anexos de esta tesis, la obra tiende a un espacio vacío. Es complicado determinar con exactitud el espacio ficticio donde la obra ocurre. Es allí donde recae su valor dentro de la narraturgia. Como han mencionado otros investigadores (Báez Ayala y Beltrán Henríquez, 2014; Galán, 2015), en *Mestiza Power* se requiere que el espectador complete lo que ve en escena. Para este capítulo he sugerido el nombre de “El mercado” para lo que se ha denominado aquí primer acto, pero bien podría algún espectador imaginarse caminando ora por las calles de Mérida, ora en el quiosco del Centro de la ciudad. No existen muchas marcas verbales explícitas de espacio salvo aquellas que refieren a la casa de las mestizas (“mi perro ta amarrado en el patio”, “yo lo toy esperando ya tarde en la mesa”, “vino mi marido [a la casa]”) al árbol en el que se esconde una de las mestizas en “La escuela”, o las referencias a Mérida. En “Las Vecas [sic]”, existe una lejanía respecto del espacio en el que otorgan los apoyos económicos (“¿Vas a ir a las becas?”).

Uno de los recursos utilizados para crear espacio en este acto es el *tono*, como indicio de espacio. Está la entonación de una canción salmodiada por una de las mestizas en “El *alux*”, con la que se crea uno de los pocos espacios patentes en este acto, es decir un espacio que es llevado a la escena: la misa en la iglesia. El resto de los espacios (el hospital donde una mestiza dará a luz, el auto en el que llevan a la mestiza, la escuela, las casas, la casa del vecino que envenenó a las perras, etc.) son espacios ausentes, sugeridos por medio de la palabra. Así, se coincide con lo expuesto por Moreno Romero (2017) puesto que, dentro de los límites teatrales, la mestiza evoca espacios a través de su narración, su recuerdo.

Al igual que el tiempo, la dramaturgia en “El mercado” no ejerce en el espectador un distanciamiento. No existe el intento de provocar ninguna especie de ilusión salvo el de la sala con la escena, el de lo que se representa en las tablas contra lo que percibe el espectador como no representado.

Resulta complicado anotar por qué las intenciones de la narraturgia viran hacia el uso del espacio vacío. García Barrientos piensa que “el grado cero de semantización del espacio [...] tiende más bien a esta ‘neutralización’ significativa en favor de su función básica de “dar lugar” a los personajes y sus discursos o acciones internas” (2012: 179), no

obstante, como se ha escrito párrafos más arriba, el uso del espacio vacío obedece más bien a las intenciones de crear un distanciamiento cero del espectador y lo representado en escena, o bien el dominio de las mestizas sobre el espacio. También puede existir como motivación el que los personajes de la *escena* se adueñen de la *sala*, que conviertan todo el lugar en parte de la representación. No hay que dejar de lado la posibilidad de que se trate de crear a través de espacios ausentes y patentes un gran lugar latente: la ciudad de Mérida y sus alrededores. El análisis del resto de los actos arrojaría resultados evidentes sobre la creación del espacio en toda la obra. No obstante, téngase en cuenta el valor que adquiere el cuerpo del actor en el espacio vacío. Su voz, su gesto, sus palabras representan más, poseen más valor en escena.

5.1.5 Personaje

Partiendo de una posición que considere a cada fragmento partes de un mismo discurso, hay sólo tres mestizas como personajes patentes, que se pueden ver en escena cuyo *cuerpo* pertenece a su *voz*. Mientras tanto, considerando cada fragmento como voces múltiples de diversas mestizas, hay una infinidad de mestizas cuyas tantas voces se articulan por los tres cuerpos en escena. La tesis de esta investigación ha decidido seguir el segundo camino, de la multiplicidad: de no saber cuántos personajes patentes se encuentran en escena. Se puede hablar, sin embargo, de personajes como la “mamá mestiza”, un personaje semi-patente, semi-latente. La corporalidad de esta depende de cualquier otra mestiza. Se puede sentir su presencia en escena, en algunos fragmentos más, en algunos fragmentos menos.

Por otro lado, los personajes ausentes son tales como el sobador, el doctor, los “nenes” que cuidan las mestizas, el gobierno, los maridos de las mestizas, los papás de las mestizas, las múltiples hermanas, una culebra enrollada en un gajo del árbol, un niño que juega atrapadas durante la misa, los aluxes (o *aluxo 'ob*), los hijos de las mestizas, el vecino, los perros, las perras envenenadas, el joven que lleva a una mestiza a una clínica en Mérida, la “patrona” de una casa de citas y las cuñadas catrinas.

La *mamá mestiza* siempre reacciona con violencia, se va a los golpes. La crianza de sus hijas le dota de poder en su hogar (“si ella te dice que es una piedra, piedra es o te da [de golpes] hasta que tú la veas”). En sí misma, la mamá es una mestiza que se *incorpora*, que

se encarna en escena por cualquiera de las actrices. Es una mestiza de una generación *más antes* de la mestiza que actúa como rapsoda sobre las tablas. La mamá mestiza, así, presiona a sus hijas a respetar los modelos establecidos dentro de su cultura y los roles de género. Les recalca la importancia de *bien casarse* “les sale un mal marido, ¿cómo sacan adelante a sus hijos?”. Junto con ello, remarca la importancia de que sepan cocinar “Cuando me enseñó a tortiar mi mamá [...]. Tsssss, me quemó mi mano en el comal, pero mira, rápido lo aprendí”.

La *hermana* de la mestiza impide a la mestiza en este acto obtener atención familiar, la desconecta de los vínculos tanto con su madre con su padre: “porque a ella [a la hermana] le dan todo”, “Conversan, conversan como gente [su papá y su hermana]. En cambio yo puras mentadas de madre me hace mi papá”.

El *padre*, por su parte, es a la vez *marido*, es decir, existe ambivalencia de personajes (porque actúan más por *funciones o roles* que por *nombres*). No obstante, igual que la mamá mestiza, el padre pertenece a una generación anterior al tiempo que se ve representado en escena. Este personaje tiene el poder de decidir sobre la mestiza (“A mí a los doce años me pidió mi marido con mi papá para que yo poble. Primero dijo: ‘¡No, tá muy chica pa’ casarse!’ Luego dijo: ‘Sí, tá bien que vaya’) y de asegurarse de que los roles de género perduren (“Te decían no aprendas nada, porque vas a acabar manteniendo al hombre”). A menudo, el padre está desvinculado familiarmente de la mestiza “Mi papá me pedrío [*sic*]”.

En el caso del *marido*, el personaje también reprime la vida de la mestiza por la fuerza (“Yo, vino mi marido y ta mamado... me tira a pegar”). El conflicto con el personaje de la mestiza es que no existe un vínculo afectivo entre ellos (“Ya de casada comía panucho, frijol con puerco [...] Cuando quedó grande mi hijo supe que tenía [su esposo] mujeres y lo dejé”, “Esto que se ve aquí es la a maldición [*sic*] de mi marido. Cuando murió me maldicionó y me cayó aquí”, “A mí a los doce años me pidió mi marido”).

Los *hijos* están bajo el cuidado de la mestiza. Este personaje vela por la manutención económica de su madre (“¿No quiso pasar mi hijo? Ta molesto, porque el dinero que me dio lo gasté en puras novenas”). Hay un corte generacional que crea tiempo en el drama con respecto de sus hijos y del tiempo que vivió la mestiza (“Mis hijos *tan en la gloria. Antiguamente...* cuidadito te vieran jugando o sin hacer nada porque entonces te

ocupaban en cualquier cosa”). Este corte generacional continúa hasta quebrar la tradición de usar huipil: “Yo se lo puse a mi hija, pero a mi nieta ya no [...], es catrina ella”. Estas rupturas generacionales crean conflicto con la identidad y valores de la mestiza que narra, pero le muestra al público una imagen de una mestiza dispuesta al cambio, y no al permanecer *tradicionalizada*. Este conflicto también se extiende al personaje de las catrinas, que rechazan la interacción con las mestizas al adquirir una vestimenta más urbana (“Mis cuñadas no me querían porque soy mestiza”)³⁸.

El *gobierno* en este acto es mencionado casi de paso. A pesar de intentar actuar como un donador, sus programas gubernamentales son ineficientes, según explican los personajes. Esta situación tiene como causas la existencia de “orgullo mestizo” (“Van a creer que me estoy muriendo de hambre, que no tengo dinero”) y la inexistencia de un apoyo importante (“Te da una casita -chiquitita- como de paloma, pero te da”). Su papel queda como más hegemónico sobre el sujeto subalterno al que la mestiza se resiste.

Los últimos personajes caracterizadores de la mestiza son el *vecino* y los *perros*. Mientras que el primero actúa como un antagonista que por envidia envenena a las mascotas de la mestiza, los segundos son el acompañante de ella, a un grado casi familiar (“El vecino envenenó a mis perros porque son hembras ¿por qué no matas a tus hijas?, que también son hembras”)³⁹.

Hasta aquí, hay personajes que actúan como antagonistas y que sitúan a la mestiza en conflicto. En el plano familiar, la única conexión existente de la mestiza es con sus hijos y sus perros. Todos los demás personajes no terminan de vincularse con ella, incluso dificultan la relación y ejercen violencia sobre la mestiza, a golpes, a pedradas.

³⁸ Este tipo de relaciones de adquisición de estatus también ocurre, por ejemplo, con los mexicanos que han obtenido residencias o ciudadanía estadounidense y se niegan a hablar español, a pesar de ser su lengua materna.

³⁹ Las cursivas son mías.

5.2 ADRELAIDINA

5.2.1 Antecedentes

El segundo acto lleva por nombre “Adrelaidina (Cuando las chachas se van)”, haciendo referencia al dicho que pronuncia la Señora Elegante: “Te fuiste como las chachas, [sin avisar]”⁴⁰. Según las consideraciones en las investigaciones previas de *Mestiza Power* este acto inaugura la segunda parte de la obra, la mitad conformada por monólogos (Báez Ayala y Beltrán Henríquez, 2014; Galán, 2015; Moreno Romero, 2017). Distinto al primer acto, en Adrelaidina hay más acotaciones en el texto dramático, además de la existencia de un reparto: se ve en escena a la mestiza de nombre Adrelaidina y la Señora, con quien trabaja la mestiza.

Las investigadoras Báez Ayala y Beltrán Henríquez consideran que Adrelaidina es un personaje de empoderamiento económico femenino, de resistencia y autodeterminación a pesar de encontrarse en condiciones de inequidad (2014: 116); a su vez, las autoras comentan que el acto refleja una de las posibilidades de trabajo asalariado de las mujeres mayas, el de las empleadas domésticas, y relata su inserción en una sociedad que rechaza y estereotipa la identidad indígena (2014: 120).

Galán sigue la misma línea, puesto que menciona que en Adrelaidina queda expuesta la disparidad de clases sociales, las humillaciones de la Señora hacia la mestiza, pero el carácter fuerte de esta última “la hacen abandonar el trabajo y buscar otra forma de salir adelante” (Galán, 2015: s/n). Para él, Adrelaidina “exalta el valor de las mujeres que deciden vivir solas y que optan por la independencia sin tener que repetir patrones establecidos” (Galán, 2015: s/n) porque “rompe los cánones donde la mujer se casa para salir de la represión familiar” (Galán, 2015: s/n).

Por su parte, Moreno Romero ve en el acto una inversión de roles (amo-esclavo), puesto que la mestiza se encuentra en el territorio que ella domina:

⁴⁰ No hay referencias a la frase “Irse como las chachas” en el *Refranero Mexicano* o en el *Diccionario de mexicanismos*. Aún así, podemos decir que “chacha” o “chacho” es la forma despectiva para referirse a los trabajadores domésticos. La frase “Te fuiste como las chachas” guarda ecos del *clasismo* mexicano que ejerce el que produce el discurso, invalida e insulta las labores realizadas por los empleados domésticos, y mantiene en la *informalidad* el trabajo que realizan al hacer pensar que se irán sin avisar. Apenas en abril de 2019 se inició un programa piloto de afiliación de trabajadores domésticos al IMSS. La película *Roma* de Cuarón abrió un debate sobre el clasismo en México.

Los papeles cambian y es simplemente porque [la mestiza] está en su zona [su territorio], en su lugar protegida de cualquier cosa, la hamaca [como asegura la dramaturga en una acotación] es una especie de vientre materno que la protege y que le permite decir lo que en otro territorio no se podría (2017: 120)

El acto, a grandes rasgos, involucra la llegada y ruego de la Señora a la mestiza, el recuerdo de lo que le pide la Señora hacer, la forma de paga de la Señora, y su despedida; después, la mestiza cuenta sobre su mal carácter, de cómo intentó casarse y por qué ha preferido quedarse soltera.

5.2.2 Dicción y ficción

Las acotaciones son lo primero que aparece en el acto. La primera acotación es a la vez dramática y extradramática, es decir, da cuenta de elementos que son representados (dramática), e involucra elementos que no son precisamente para la representación (extradramática). Dramáticamente se acota el espacio (Kanasín), cómo debe portar un sombrero enorme la mujer que desciende de un auto, cómo esta debe tocar la puerta, luchar a manoteos, tratar de entrar y cómo deben de cerrarle la puerta. Es, pues, una acotación operativa, espacial y corporal (de movimientos y de apariencia). Extradramática es aquella indicación en que la dramaturga anota que el sombrero enorme es del mismo tipo de la película *Titanic*. Galán dice que este elemento “nos da una intertextualidad y nos remite a la imagen cliché de la alta sociedad” (2015: s/n). Esto crea parodia y ridiculiza a la Señora.

La siguiente acotación es, de la misma manera, dramática y extradramática. El elemento extradramático es asegurar que la hamaca es un “sensual elemento del cotidiano yucateco” que es un símbolo de hogar, de vida, de nacimiento, reposo. Dramática es la acción operativa de que Adrelaidina pase todo el tiempo en la hamaca jugando con sus dedos, deslizándose en ella. Este tipo de indicaciones operativas aparecen dos veces más en el texto dramático. En la traducción, *Mestiza Power!*, se encuentra incluso indicado al final del acto que la mestiza “se recuesta, colgando a los lados de la hamaca, se empuja del piso con sus pies y extiende sus brazos, como volando” (2018: 35)⁴¹. Así debió haber sido

⁴¹ “She leans back, hangs off the side of the hammock, pushes off the floor with her feet and extends her arms, as if flying”

representado sobre las tablas, como se puede observar en las fotografías que se incluyen en el anexo de esta tesis.

Cuando sale de escena la Señora, está acotado operativamente que debe subir al auto, cerrar la puerta e irse. Se sigue esa misma operatividad cuando un mestizo deposita una rosa en la entrada de la puerta y canta para la mestiza un bolero del yucateco Santiago Manzanero: *Flor de azahar*.

Tanto el mestizo como la Señora se plantan ante su puerta, pero nunca logran entrar. La mestiza permanece en su espacio de vida y reposo. La *serenata* que lleva el mestizo permite que el monólogo tenga un cambio de estilo. Hay un tono de ironía de la canción del mestizo respecto de cómo caracteriza la mestiza a sus novios anteriores.

El “mestizo romántico” es caracterizado tanto por la canción *Flor de Azahar* como por la palabra de la mestiza, quien se encarga de ponerlo en su lugar al contradecir todo lo que el mestizo canta, causando así ironía y burla.⁴² La narración del personaje explica al espectador, crea la ironía, rompe con el verso “romántico” de la canción. A pesar del romanticismo de la canción y de que el mestizo deja una rosa en la puerta de la casa, Adrelaidina reacciona enojada, recuerda cómo no necesita a un mestizo enamorado tras de ella: Adrelaidina se niega a ir a las citas con ellos, o a continuar la relación por alguna razón de peso. El mestizo enamorado, contrario a las otras generaciones, como decían los padres de las mestizas en “El mercado”, no “mantiene” a la mujer, según cuenta Adrelaidina “No me gusta que me manden. ¿Te van a mantener?, tampoco, mejor sola soy feliz”.

La canción, también, caracteriza a la misma mestiza, pues dota al personaje de las cualidades que menciona el verso. La constante repetición de la boca roja, además, repite el signo teatral del maquillaje de Adrelaidina.

⁴² La letra de la canción que caracteriza a los personajes:

Me gustas porque llevas en la boca
El rojo guinda de maduras fresas,
Porque pones ternura y ansia loca
En la forma divina con que besas.

Me gustas porque sí porque eres linda,
porque eres flor de azahar en primavera,
porque en la gloria de tu boca linda
los besos tienen atracción de hoguera.

El diálogo en este acto vira hacia una especie de juicio. La Señora muestra sus “evidencias” de haberle entregado todo lo que pudo a la mestiza mientras que esta última la desmiente y denuncia las situaciones en que trabajar con ella la hizo sentirse humillada. El espectador adquiriría el papel de juez al completar quién es la que se equivoca aquí.

Las acciones son en su mayoría ausentes, puesto que no son representadas. No existe una cronología exacta. Se pueden enlistar tres líneas de acciones que no están del todo relacionadas:

- La mestiza empieza a trabajar en Mérida.
- La Señora le ha dado una habitación con tele.
- Algunas quincenas, la señora no paga.
- La Señora le ordena a la mestiza realizar actividades domésticas, principalmente de comida.
- La Señora, más de una vez, entrega comida en mal estado a la mestiza.
- La Señora, más de una vez, paga con zapatos o ropa suya.
- Mestiza se va sin avisar su renuncia.
- La Señora llega a Kanasín y busca a la mestiza porque ha dejado los trastes sin lavar.
- La mestiza queda con uno de sus novios para ir a ver a los toros.
- La mestiza no va a la cita porque prefiere quedarse en casa que arreglarse.
- La mestiza tuvo novios que estaban casados o tenían hijos.
- La mestiza casi se casa con un novio, que al final le pide sólo *arrejuntarse*.
- La mestiza se niega a arrejuntarse y devuelve, a petición del exnovio, lo que le habían regalado.
- En Mérida, la mestiza, soltera, vende y compra con la ayuda de su madre.

Acciones patentes, las que pueden verse en escena representadas, son la llegada de la Señora a la casa de la mestiza y la “serenata” del mestizo. Algunas, por ejemplo, involucran el juego de la mestiza y la hamaca. Sin embargo, las acciones representadas no cambian nada en la representación, en la trama. Igual que en “El mercado”, las acciones

patentes son simples sucesos cuya compleción no suponen un cambio de situación de toda la obra.

5.2.3 Tiempo

Igual que en el acto primero, se puede catalogar el segundo acto por tiempo diegético (la totalidad de las acciones mostradas) y escénico (el tiempo representado).

Hay bastantes repeticiones de tiempo sobre lo que la Señora hace en su casa a la mestiza. Llama la atención, por ejemplo, una *regresión* en el tiempo que se puede ver representado, *dramatizado* en escena cuando la Señora, a la puerta de la casa de la mestiza, menciona las cosas que debe hacer en el día: “Descuelgas las cortinas, cambias el agua de los peces y bañas al perro. A mí me haces unas pechugas a la plancha, a los niños unos nuggets, y a mi marido un bistec. ¡Ah!, y prepárate tres o cuatro ensaladitas variadas”. Todas las demás repeticiones de tiempo se anclan en el uso de la palabra (“a veces te paga y a veces no”, “Con trabajo una gargantita o un ala de pollo, ¡eso te dan!”, “yo la llenaba de regalos”, “tuve novios, pero nunca faltaba quien me dijera: «ta casado, tiene hijos...»”).

El tiempo escénico en este acto es, en su mayoría, isocrónico, pues corresponde lo que es representado (los ruegos de la señora y del mestizo en la puerta de la mestiza) a la percepción de tiempo de los espectadores y actores. Sin embargo, el tiempo diegético vira hacia algún momento en el pasado, cuando la mestiza empezaba a tener novios o cuando empezó a trabajar con la señora. Como ya se mencionó en el apartado de dicción y ficción, no hay un exacto orden cronológico de los hechos: se requiere que el espectador acomode lo que le es contado en escena.

El distanciamiento temporal ocurre aquí sólo con el personaje de la Señora, no el de la mestiza. Como se mencionó en el apartado de dicción y ficción, la acotación trata de caracterizar la imagen de la Señora respecto de la película estadounidense de 1997 *Titanic*, que a su vez realiza un intertexto a la “alta” sociedad del Reino Unido, de inicio del siglo XX. Este distanciamiento es un recurso para satirizar a la “alta sociedad” en México, a su clasismo, al intento de alcanzar los estándares estadounidenses.

Por lo demás, el resto del tiempo tiene una distancia cero respecto del espectador. Hay, igual que en “El mercado”, bastantes referencias a tiempos ausentes no cronológicos cuyo acomodo depende del espectador. Para más detalles sobre los tiempos que no son

representados en escena, puede notarse el listado de acciones en el apartado de dicción y ficción.

Como en el acto anterior, en este se le presenta al espectador una mestiza sin ningún tipo de alejamiento temporal. La Señora, en cambio, se distancia temporalmente por su sombrero a la Titanic, pero también por una *regresión temporal* en la que el público observa las labores que le pide realizar a la mestiza.

5.2.4 Espacio

Las fotografías cortesía de CITRU muestran un espacio vacío: no aparecería más en escena que la hamaca en la que se encuentra la mestiza durante todo el acto. Esto corresponde al grado de representación patente, que se encuentra representado ante los ojos del espectador. No obstante, la *hamaca* crea espacios representados de forma latente, sugeridos y completados por el público. Por un lado, se crea un espacio con un significado propio del que se puede dar uno cuenta al leer el texto dramático, pues se anota que la hamaca es “sensual elemento del cotidiano yucateco —símbolo de nacimiento, hogar, reposo y vida—”. Por otro lado, como espacio latente (contiguo, sugerido), la hamaca crea una habitación, y esta última una casa, o más bien, como se especifica en la acotación, un hogar. Este se encuentra configurado verbalmente a lo largo del acto y se caracteriza como se ha indicado en la acotación. Por ejemplo: cuando se cuenta cómo la Señora da comida podrida a la mestiza, esta última indica que “En *mi casa* aunque sea frijol cabax”; o al principio del conflicto entre la Señora y Adrelaidina, esta menciona el traslado que sufre si no le pagan “Si no tengo dinero, ¿cómo voy a regresar a *mi pueblo?*, ¿caminando?”; o al final, cuando la mestiza menciona “cuando en *mi casa* ni dios padre me mueve de mi santa hamaca”.

A propósito de mencionar su pueblo, hay una acotación de espacio al principio del acto. Anotado con sutileza, está escrito “Un letrero que dice: Bienvenidos a Kanasín”. Kanasín es una ciudad situada a diez kilómetros de la capital yucateca, al sureste, y es la cabecera del municipio con el mismo nombre. Junto con el municipio de Umán, forman parte de la mancha urbana de Mérida, y junto con los municipios de Conkal y Ucú, el área metropolitana de Mérida. Es el segundo municipio más poblado de Yucatán. Un vistazo al Archivo histórico de localidades geoestadísticas (AHL) del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) permite ver el crecimiento de la mancha urbana del

“pueblo”: en el año 1990, de 5218 habitantes censados en 1980, escala a 22,020 habitantes; y en el transcurso de diez años se ha duplicado el número total de habitantes (2000: 37,674 – 2010: 77,240). Es de imaginarse las condiciones que el crecimiento ha provocado en el lugar. El periódico *El Financiero* (Tzec, 2018) habla de Kanasín como “la zona que podría quitarle la tranquilidad a Mérida”, y *Milenio diario* (Itzá, 2018) relata la subida de los índices de violencia en uno de los estados más tranquilos del país. En fin, todo esto para mencionar que hay una intención de la dramaturga de crear un espacio que caracteriza a su mestiza. Lo que es Kanasín para los meridenses, debe ser similar a mencionar Ecatepec o Naucalpan en el centro del país. Por ello, se puede mencionar que el que la acción ocurra en Kanasín caracteriza al personaje por el lugar en donde vive (las periferias de la capital) y dota de cualidades específicas a un personaje que denuncia sus condiciones de vida ante el público.

Este es, pues, uno de los espacios latentes en el acto *Adrelaidina*. Hay que tener en cuenta que la configuración de Kanasín ejerce sobre otros espacios latentes, como la casa de la mestiza. Es decir, una imagen estereotipada de una vivienda en Kanasín completaría las características esperadas de la casa de la mestiza. Esto será en cierto modo más fácil de completar por el espectador que esté en sintonía con las situaciones de vida en aquella ciudad.

Otro lugar que está latentemente representado, sólo sugerido, es la Plaza de Toros de Mérida en donde la mestiza tendría una cita si quisiera arreglarse para ella. Lugares ausentes en este acto son la casa de la Señora en Mérida y el “cajero” automático, algún banco.

5.2.5 Personaje

Con respecto a los grados de representación, hay dos personajes patentes, visibles en la representación: *Adrelaidina* y la *Señora*. También es personaje patente el mestizo romántico que canta *Flor de Azahar*. Hay que mencionar que, según las fotos de CITRU, el personaje no aparece en escena, *en la representación* es un personaje más bien latente.

Personaje latente en el *texto dramático*, que es el texto que se toma en cuenta para esta tesis, es la mamá de la mestiza. Hay tan solo alguna referencia al final por parte de *Adrelaidina* sobre su madre (“todo lo que gano se lo doy a mi mamá”). Se puede suponer

que Adrelaidina vive con su madre y que está latente en escena por marcas textuales en la primera acotación: “[A la Señora] *le* cierran la puerta”. Se ha de suponer que la Señora habla con ella, como si fuera la intermediaria, pues empieza el diálogo diciendo “Dígale que no es manera”. Personajes ausentes son los novios que tuvo la mestiza, los hijos de la Señora y el esposo de la Señora.

Cabe mencionar la función de antonimia que se expresa entre la dupla *Señora-Adrelaidina* pues el diálogo marca una jerarquía de poder por parte de la Señora (“A mí me haces unas *pechugas* a la plancha, a los niños unos *nuggets* y a mi marido un *bistec*” / “Toy trabajando allá, cuando veo ya tengo diarrea porque toy comiendo *comida asedo*”). Moreno Romero (2017) menciona que en este acto la jerarquía se invierte por el territorio. Sin embargo, también se puede decir que Adrelaidina guarda una *jerarquía* mayor respecto a la Señora, desde el punto de vista de recurso teatral, y desde la terminología propuesta para el personaje por García Barrientos (2012: 219, 221). Adrelaidina obtiene, pues, la jerarquía en escena no sólo por el punto geográfico en el que se encuentra, sino porque *domina con su palabra* el espacio vacío, desmiente las acusaciones de la Señora, la caracterización del mestizo y denuncia su modo de vivir.

Por último, habría que anotar aquí una frase del diálogo que caracteriza a la Señora “No tienes dos dedos de urbanidad”, traducido al inglés como “You don’t have any civilization”. Debe ser un guiño anacrónico a la dupla progresista (ahora un poco anacrónica) civilizado/incivilizado, utilizado como justificación para el destierro y conquista de naciones más “primitivas”.

La *Señora* es una parodia de una clase social mexicana que aspira a los ideales estadounidenses y de riqueza de la clase alta, la de las películas. El que aparezca con sombrero tipo *Titanic* es la ridiculización y exageración que aleja al personaje del tiempo en el que se desenvuelve el drama. La Señora se presenta como la que carga *urbanidad*, y la ostenta como si fuera mejor, más avanzada, como si ella fuera la que tuviera la razón en el conflicto con Adrelaidina (“No tienes dos dedos de urbanidad”). El personaje de la Señora caracteriza a Adrelaidina por antonimia, pues vuelve a esta última un personaje rural, la estatiza ante el “progreso” por antinomia. Esta categorización confina a la mestiza a

espacios de subalternidad, lejos de la ciudad y sus centros de poder, lleva a escena el estereotipo, regresa a la *folklorización* de la mestiza.

La *mamá* es, de alguna manera, una ayudante de Adrelaidina. Por un lado, su madre no permite que la Señora pase a la casa, aunque por el otro toma todo el dinero que Adrelaidina gana vendiendo en Mérida y lo administra para las dos.

Hay dos partes en el acto en la que la mestiza *Adrelaidina* se caracteriza *libre*, se empodera: con respecto a la Señora, a través de la *acción*, donde se rehúsa a querer trabajar con ella, a quedarse en su lugar de origen: el público observando a la Señora molesta, con todo y su aire de grandeza, a la puerta de la casa mientras la mestiza se recuesta tranquilamente en su cama; con respecto al mestizo enamorado, Adrelaidina utiliza la *palabra*, denuncia su estilo de vida y caracteriza al mestizo como gusta, rechaza las cosas como se las dijeron sus padres. Aunque aún hay en el diálogo tendencias a conservar los roles de género, Adrelaidina los rompe al empoderarse económicamente, y sigue libre, *volando* en su hamaca. La misma se caracteriza allí, en sus orígenes, feliz: “Eso sí, cuando entro en mi casa ni dios padre me mueve de mi santa hamaca, no tengo marido que atender, ni hijos que estén llorando”.

5.3 SOCO COYOC

5.3.1 Antecedentes

La versión electrónica de la editorial Malaletra (León, 2014) nombra el tercer acto como “Soco Coyoc, la mestiza del Ray-Ban”. Es el acto más emblemático de la obra. La publicación electrónica, de hecho, pone en portada unas gafas del sol de estilo aviador. En la representación, según se puede apreciar por las fotografías del CITRU que se ponen en el anexo de esta tesis, Soco Coyoc es interpretada por la misma Conchi León. En las imágenes se puede apreciar que lo único representado en escena, de gradualidad patente, es el personaje de Soco Coyoc, el huacal en que se sienta, el calabazo⁴³ cerca de sus pies, y la toronja que pela con un cuchillo. El cuchillo, por cierto, lo saca de entre sus pechos y el calabazo lo usa para tirar la cáscara de la toronja. Todo lo demás es espacio vacío, acción y personajes ausentes. La única acción que realiza Soco Coyoc es contar, recordar, mientras pela la toronja en escena. Sobre eso mismo, Galán dice que “mientras pela las toronjas, simbólicamente ella va dejando al descubierto su vida” (2015: s/n).

Soco Coyoc es, como la nombra Conchi, “la mestiza de los Ray Ban”. Las gafas son un objeto de bastante importancia en esta escena, tienen bastante vida por lo que significan en escena y los elementos exteriores a la escena del momento específico que vive la sociedad mexicana.

En su investigación, Galán (2015) menciona cómo el uso de los lentes Ray Ban crea cierto extrañamiento en el espectador. A pesar de que no argumenta bastante sobre ello, los Ray Ban son un elemento que rompen la imagen folklorizada, idealizada y estática de las mestizas. Moreno Romero, por su parte, asume que son un disfraz del personaje (Moreno Romero, 2017: 118), para mezclarse en la urbanidad de la Capital, y al mismo tiempo para ocultar la violencia que vive en casa.

Báez Ayala y Beltrán Henríquez ahondan en el uso de los lentes en la escena. Las autoras relacionan los Ray Ban como un elemento que perpetúa el clasismo, puesto que están ligados a ciertas esferas de la farándula “occidental” y de las clases sociales alta y media; al mismo tiempo, atisban un cierto intertexto: la película estadounidense *Desayuno con diamantes* o *Desayuno en Tiffany's* (2014: 114). El uso de los lentes es, en fin, una

⁴³ También conocido como bangaña o guaje, es una vasija hecha con la cáscara de alguna fruta seca. Con él se crean recipientes para almacenar agua o comida. En este acto, para guardar la basura.

especie de crítica sutil, tal vez inconsciente, de la inserción económica del país mexicano en acuerdos con Canadá y Estados Unidos: “Los Ray-Ban en Soco Soyoc aluden a estos sincretismos culturales, en los que en apariencia el neoliberalismo permite el acceso a todo tipo de bienes, con la única condición de poseer el recurso económico para adquirirlo” (Báez Ayala y Beltrán Henríquez, 2014: 114). Esto no significa que ni yo ni la narratrga asumamos que la mestiza no debiera utilizar tales elementos, sino que precisamente el uso de los Ray Ban es utilizado como un signo teatral que trata de cambiar la vista estática de las comunidades indígenas, es evitar la vista folklorizada del teatro regional desde el teatro regional. Este signo teatral como cualquier otro visto en los actos anteriores sirven a la narratrga para mostrar a una mestiza que, como cualquier otra persona sigue mezclándose con distintos elementos.

Por otro lado, los lentes configuran a la mestiza como una mujer que no puede quedarse un día sin salir a trabajar, pues usa las gafas para proteger sus ojos después de la cirugía que se realizó. De manera sutil, es el testimonio de la forma de vida de la mestiza, cuyo autoempleo es informal y no goza de posibilidades de incapacidad por asuntos médicos. Es, en fin, la búsqueda del progreso de la mestiza, esperando lo mejor del futuro. Esas son las características de los Ray Ban sobre el personaje en escena.

Sobre el territorio, alguna investigación anterior declara que Soco Coyoc no tiene control en su hogar, pero sí en “la plaza”, a donde va a vender (Moreno Romero, 2017: 118). En la misma investigación, se argumenta que la mestiza carece de poder ante los mestizos que la rodean (Moreno Romero, 2017: 118). Soco Coyoc se ve forzada a desplazarse para obtener independencia en sus relaciones sociales (Moreno Romero, 2017: 118). Esta es la primera investigación que toma en cuenta que la puesta en escena se apoya de la canción *I Want to Break Free* del grupo Queen, sin embargo, sólo anota que es un elemento que contrasta lo ajeno a la tradición maya (Moreno Romero, 2017: 118). Me ocuparé de este tema en el apartado de “Dicción y ficción”.

Durante todo el acto, la mestiza narra acontecimientos que han ocurrido a sus familiares, puesto que se niega a hablar de ella misma. Esto, sin embargo, la caracteriza a ella también como personaje teatral. Se ahondará en su caracterización en el apartado correspondiente.

5.3.2 Dicción y ficción

En la versión de *Mestiza Power* publicada por Mala letra (2014), el acto sólo tiene una acotación al principio y una al final. Ambas son acotaciones operativas, pues indican cómo entra y sale el personaje de Soco Coyoc a escena. Según anota la traducción de Virginia Grise, en la representación, Soco Coyoc baila al ritmo de *I want to break free* del grupo Queen (2018: 36).⁴⁴ Por cierto, el uso de la canción no es arbitrario: es obvio anotar, primero, la búsqueda de Soco Coyoc (como de las demás mestizas que se han visto hasta ahora) de libertad, de empoderamiento; por otra parte, la letra de la canción guarda cierto parecido con las circunstancias bajo las que viven la mestiza y su hijo, con quien le es difícil vivir: es alcohólico, usa drogas, ha estado en la cárcel y ejerce violencia física y psicológica a su propia madre: “Por eso me empezó a pegar mi hijo chico entonces, porque él [su papá] lo enseñó, venía mi hijo y me jalaba de mi pelo, jalaba todo”. El yo poético de la canción, de manera similar, a pesar de estar harto de la situación y querer liberarse, prefiere quedarse al final, por miedo a la soledad, con la persona de la que quería librarse: “I want to break free from your lies / You're so self satisfied I don't need you [...] I can't get used to living without, living without / Living without you by my side / I don't want to live alone, hey”. De la misma forma, la mestiza se siente obligada a cuidar a su hijo: “Si yo vengo aquí a vender a Mérida es para comprarle a mi hijo lo que él quiera. ... A veces me lo quito de la boca pa' dárselo a mi hijo”.⁴⁵

Igual que en los dos actos anteriores, el acto de Soco Coyoc es un monólogo irónico, que es dramático, caracterizador y narrativo. Como ya se advirtió al inicio del comentario de este acto, el personaje de Soco Coyoc construye el drama con elementos latentes y ausentes.

La lista de acciones que son representadas en escena incluye apenas unas cuantas (Soco Coyoc entra al escenario, algún lugar en Mérida, con su huacal, palangana y rebozo, le preguntan si tiene nuevos lentes, Soco Coyoc narra sobre sus lentes y su familia, Soco Coyoc acude con una curandera para quitarle la alcoholición [*sic*] a su hijo). Sin embargo,

⁴⁴ Music rises. She dances to Queen's "I Want to Break Free." She struts and poses, using the entire stage for her full-on musical/dance break out moment.

⁴⁵ Nótese también que el uso de la canción tal vez pretende crear un intertexto más allá de lo dicho en los párrafos anteriores. El bajista John Deacon escribió *I want to break free* por el Movimiento de Liberación de la Mujer en los Estados Unidos y, después, la canción fue vinculada como un himno contra la opresión en Sudáfrica de las políticas del apartheid.

el acto está plagado de acciones latentes y ausentes de las que el espectador se entera por la narración de la mestiza. A pesar de que no existe una cronología, se propone el siguiente orden:

- El esposo de Soco Coyoc trabaja como vendedor de raspados.
- El esposo de Soco Coyoc trabaja como zapatero.
- Años antes, el esposo de Soco Coyoc golpeó con una silla a Soco Coyoc en la cara.
- Soco Coyoc tiene catarata.
- El sobrino de Soco Coyoc va a la cárcel.
- El esposo de Soco Coyoc sale con otras mujeres.
- Soco Coyoc empieza a vender en Mérida, porque su esposo no la mantiene.
- Soco Coyoc encuentra a su esposo con una de sus mujeres en el parque.
- El hijo de Soco Coyoc empieza a golpear a su madre, por imitación de su padre.
- El hijo de Soco Coyoc empieza a trabajar (¿dónde?).
- La hermana de Soco Coyoc encuentra al hijo de Soco Coyoc consumiendo drogas.
- El esposo de Soco Coyoc se enferma, deja de caminar.
- Soco Coyoc y su esposo van al hospital.
- En su lecho de muerte, el esposo de Soco Coyoc maldice a esta y a su hijo.
- El esposo de Soco Coyoc muere de “mala enfermedad”.
- La hija de Soco Coyoc queda tuerta por los golpes de su esposo.
- La hija de Soco Coyoc encarcela a su esposo.
- Por miedo a represalias, la hija de Soco Coyoc saca al marido de la cárcel.
- La policía encuentra al hijo de Soco Coyoc con alcohol y lo llevan a la cárcel.
- El hijo de Soco Coyoc está en la cárcel cuatro días.
- Al salir de la cárcel, el hijo de Soco Coyoc vuelve a la escuela.
- El hijo de Soco Coyoc ha llegado a tercer (¿semestre? ¿año?) de sus estudios (¿bachillerato? ¿universidad?).
- La hermana de Soco Coyoc contrae segundas nupcias.
- El antiguo esposo de la hermana de Soco Coyoc deja su casa marital y se va a Chetumal a buscar trabajo.
- El nuevo esposo de la hermana de Soco Coyoc se ofrece a juntarse con Soco Coyoc y mantenerla económicamente.

- La hermana de Soco Coyoc manda “malos aires” a Soco Coyoc.
- Soco Coyoc saca los “malos aires” de su cuerpo y puede volver a entrar a su casa.
- Alguien (probablemente la hermana) le envía una sombra a Soco Coyoc para vigilarla.
- Soco Coyoc ahuyenta a la sombra al tostar chiles habaneros.
- Soco Coyoc deja sueltos a sus perros, por petición de su hermana, y se fugan.
- Soco Coyoc se operó de catarata.

El acto termina con un conjuro de Soco Coyoc en el que pide el favor de los vientos para obtener su *poder*.⁴⁶ Esto funcionaría como el nexo que crea la atmósfera para la siguiente escena. Al mismo tiempo, demuestra al espectador su poder sobre los vientos de distintas cualidades para empoderarla desde el pensamiento místico.

5.3.3 Tiempo

El tiempo diegético (el que abarca toda la ficción) es desde algún momento en que Soco Coyoc empieza a vivir con su esposo hasta el día en que la mestiza acude con alguna curandera para el problema de alcoholismo de su hijo, al final, cuando pide la ayuda de los vientos. Todas las acciones se comprimen en un tiempo escénico cortísimo: mientras Soco Coyoc pela una toronja. Ese último es, pues, el tiempo que es representado en escena. Todas las demás acciones ocurren en un tiempo ausente, algo que ya pasó que no es llevado a las tablas. Estas son características propias de la narraturgia: el personaje-rapsoda puede juntar tantas acciones como se necesite para la creación del drama en un cortísimo tiempo de representación teatral.

Hay una elipsis temporal al final del acto, cuando la mestiza por fin puede quitarse su disfraz de los Ray Ban. Mientras la mestiza prepara unos cuchillos en forma de cruz bajo una silla y pide su ayuda a los vientos, se transmite la sensación de que ha transcurrido tiempo en escena, incluso que ha cambiado de espacio y ahora el espectador presencia la casa de una curandera.

⁴⁶ Parece que llama a los cuatro puntos cardinales. Sin embargo, sería necesario ver la representación para saberlo. Sobre llamar a los vientos a los puntos cardinales véase el estudio de Granados Vázquez y Cortés Hernández (2009).

La cronología del tiempo depende, una vez más, del espectador: es el público quien tiene que determinar el orden de las acciones.

Otro de los recursos temporales en este acto es el de *repetición*, el esposo de Soco Coyoc, más de una vez, la golpeaba (“me acorreteaba con un palo”).

Abunda en el acto el uso de tiempos que no son representados. Como recursos escénicos de tiempo, se utilizan *aceleraciones* del relato. Estas aceleraciones en vez de ser representaciones de acción son diversos fragmentos de los recuerdos que articula el personaje, de los pensamientos que conecta y relaciona con un cierto tema o elemento. Esto es, que la lista de acciones no tiene un orden y que hay cosas que dice que extrapolan a ciertos personajes. Por ejemplo, hablar de nunca haber encarcelado a su marido por violencia intrafamiliar le hace recordar a su hija, quien sí encarcela a su esposo, pero lo libera en seguida por temor a las represalias: “Mi yerno le dijo: ‘Los días que yo pase en el cárcel [sic] son los balazos que te voy a meter’. Mare, al día siguiente lo fue a sacar”.

5.3.4 Espacio

Una vez más, el espacio apenas y está especificado tanto en el texto dramático como en la representación: el espectador realiza la acción de compleción. Alguno verá en el calabozo y el huacal la representación del mercado, alguno otro una mujer en la plaza, en la banquetta, etc. Otro espacio representado que también depende del espectador es la casa de la curandera. Este se encuentra representado por la especie de conjuro que Soco Coyoc pronuncia al final, más que por el tono o utilería en escena. La sala y la escena son cómplices de la historia que articula el personaje del monólogo.

Como espacios ausentes, se pueden mencionar la plaza en Mérida, la zapatería donde trabajó el esposo de Soco, la casa de Soco Coyoc, la cárcel, el parque donde Soco encuentra a su esposo con otra mujer, el hospital, la casa de la hija de Soco Coyoc, la escuela del hijo de Soco Coyoc, la ciudad Chetumal en Quintana Roo, la casa de la curandera que envía el mal aire, la casa de la curandera que saca el mal aire, la casa de la hermana de Soco Coyoc, el consultorio de oftalmología donde Soco se operó las cataratas.

Se categorizan como espacios latentes el lecho de muerte del esposo de Soco y la ciudad de Mérida y su zona metropolitana, donde todas las acciones son llevadas a cabo.

¿Qué significado tiene aquí el uso de tantos espacios ausentes? Todos están articulados desde el lugar en el que está la mestiza, por su voz. Una vez más, el personaje es también rapsoda. Nótese que todos los espacios ausentes son *incidentales*. No hay suficientes características sobre los espacios. Son sólo lugares de tránsito para los personajes. Alguien va a la cárcel, alguien al hospital, hay un parque. Guardan cierta anonimidad.

Propongo que el significado del espacio, a pesar de tender a un grado cero de semantización por representarse vacío, es permitir sobreponer tanto acciones como lugares, las acciones con más valor que los lugares. Que haya tantos lugares y acciones necesita la atención del espectador, refiriéndome en particular a su escucha, quien debe completar las omisiones y ordenar lo que el rapsoda dice en escena.

5.3.5 Personaje

El único personaje patente aquí es Soco Coyoc, que sostiene la construcción de todo el acto con su monólogo. Mientras que en *Mestiza Power* (2014) no se anota la intervención de otros personajes, *Mestiza Power!* (2018) indica que una Mestiza 1 y Mestiza 2 le preguntan a Soco Coyoc sobre sus Ray Ban. Así, mientras que Soco Coyoc es el único personaje dramático que es representado en escena, aquellos personajes que intervienen (ya sean otras mestizas, o sólo una voz de fuera) son personajes latentes que no poseen alguna caracterización en este acto.

Los personajes ausentes y latentes o sugeridos, salvo por el esposo de Soco, su hermana, su hijo y su hija, tienden a no estar muy caracterizados, apenas trazados en lo que la mestiza le cuenta al público. Sólo la familia más cercana, con la que más interacción tiene Soco Coyoc poseen un grado de caracterización más complejo respecto de los demás personajes dramáticos. Son personajes que no son representados pero forman parte del drama el esposo, el sobrino, las mujeres con las que sale el esposo, el hijo, la hermana, el doctor en el hospital, la hija, el esposo de la hija, la policía, el nuevo esposo de la hermana, el antiguo esposo de la hermana, la mujer que le envía el mal aire a Soco Coyoc, la curandera que saca el mal aire, la sombra que vigila a Soco Coyoc, los perros de Soco Coyoc, el oftalmólogo.

Por lo dicho, el significado de Soco Coyoc, como personaje, es la representación escénica de una mestiza que gana autoridad por sobre las cosas que ocurren a su alrededor, ya sea con su esposo “Ahí *lo chingué, lo abofeteé* y jamás lo volvió a hacer”, o entes mágicos “Yo *la chingué*, quemé chile habanero en el comal y empezó a toser la sombra y se fue corriendo”. Su imagen pretende crear la controversia en los espectadores (por el *mestizaje* de un elemento neoliberal —los Ray Ban—⁴⁷ sobre una mujer mestiza) y mostrar tanto su fortaleza como la situación social en la que vive: “Ayer me operaron mi ojo. No debo salir, pero *si no vendo, no como*”⁴⁸. Asimismo, a través de su voz, este personaje-rapsoda puede *invocar* elementos sobre la escena. A esto se debe sumar que se utiliza la rápida cadencia del español en su variante maya/de Yucatán: el espectador se enfrenta al reto de hilar las acciones y los espacios que articula la mestiza del Ray Ban a través de su memoria. Es “Soco Coyoc: la mestiza del Ray Ban” la escena más emblemática porque el personaje se esfuerza en empoderarse en diversas situaciones y ámbitos, incluso con el conjuro mágico al final “Te estoy llamando para que me muestres tu poder”. Los Ray Ban resisten a la mirada estática⁴⁹ que en México se guarda respecto de comunidades indígenas, y el personaje evita su tradicionalización, al punto de emanciparse “Toy cansada pa’ que me moleste un hombre”.

⁴⁷ Puede haber quien diga que los lentes son sólo una herramienta para el personaje. Sostengo, sin embargo, la característica neoliberal de los lentes porque los *Ray Ban*, además de tener una función específica, son un objeto que otorga *status* por el uso de la marca. Que el personaje los tenga en escena refleja cierta posibilidad de adquirir los lentes de una manera fácil. Además, en el personaje de Soco, los lentes son el reflejo de una “liquidez” del cuerpo en favor de *sobrevivir* económicamente, es decir, el ponerse los lentes y salir a la calle a trabajar es poner primero la necesidad del personaje por encima de sus condiciones de salud, otro reflejo de la necesidad del progreso y de espera por la adquisición de productos.

⁴⁸ La cursiva es mía. Nótese que los productos de los que hablaba en la nota anterior, con esta frase, serían los pertenecientes a la canasta básica, a la compra del día a día.

⁴⁹ Esta estaticidad, por cierto, corresponde al proceso de mestizaje (Véase el capítulo de “El mestizaje en México y los mestizos yucatecos”) y las políticas indigenistas en México que estaban de acuerdo con la fijación y folklorización “Los indigenistas no querían eliminar la totalidad de las culturas indígenas, sino sólo aquellos rasgos que impedían su plena modernización e integración a la identidad nacional, mientras que veían con buenos ojos la continuidad de los rasgos que consideraban positivos, como podía ser el folclore” (Navarrete Linares, 2015: 141); entre los elementos que debían eliminarse estaban, por ejemplo, las lenguas indígenas que debían cambiarse por la lengua española (Spears Rico, 2015: 8). Esta estaticidad ha sido reforzada en nuestros tiempos puesto que el debate de la multiculturalidad en México “limitado al ámbito de la cultura, entendida como manifestaciones simbólicas y visibles de la identidad, y no se ha extendido al terreno de las formas de propiedad y de intercambio que puedan entrar en contradicción con las reglas y necesidades del capitalismo liberal” (Navarrete Linares, 2015: 150).

De los tantos personajes que aparecen en este acto, los más relevantes son los más cercanos a Soco: su esposo, su hijo, el nuevo esposo de su hermana y su hermana.

El *esposo* de Soco Coyoc es otro antagonista de la mestiza. La única manera con la que interactúa con Soco Coyoc es peleando o reprimiéndola a golpes, igual que el personaje del esposo de la hija de Soco Coyoc: “Su modo de mi marido es pegar, me acorreteaba con un palo, cuando me alcanza yo me privo y no sé nada”. Al igual que otros mestizos ya mencionados, el esposo de Soco Coyoc sale con otras mujeres a espaldas de Soco Coyoc. Una vez más, no hay un lazo entre la mestiza y su marido. “Que tenía otras mujeres, lo más que le dije a él: ¡Ah muy bonito, lo voy a hacer igual!, a mí cuando me hablen los hombres en la calle voy a ir también”. Igual que otros maridos mestizos ya mencionados, el esposo de Soco Coyoc no la “mantiene”, distinto a la generación anterior a las mestizas que llevan el drama: “Yo empecé a vender porque él [su esposo] ni un peso me daba”. El cuerpo de Soco Coyoc es una suma de todo lo que pasó con su marido: las cataratas (“que hace años me dio un sillazo mi marido en la cara [...] Caí al piso y dije, yastá, allá quedé, pero nada, no morí y nada más me salió la catarata”), ya no tener cabello (“Mi pelo este, por eso toy calva, me lo agarra mi marido y me lo lleva atrás, le quito su mano y me lo lleva atrás”). Al morir, el marido maldice el destino de su hijo y de su esposa: “Le dijo: Tú vas a acabar en cárcel. ¡¿No allá acabó mi hijo?! A mí me dijo: tú vas a morir ahogada. Hasta muriendo chingó gente”.

La *hermana* es otro de los antagonistas de Soco Coyoc. Siempre trata de tener la razón y de hacer lo que ella dice, todo por encima de la voluntad de Soco Coyoc. La gran rivalidad entre los personajes ocurre porque la hermana teme que su nuevo esposo se vaya con Soco: “Mi hermana no se lleva conmigo, se molestó cuando murió mi marido, cree que estoy poch [deseosa de tener relaciones sexuales] porque me quedé sola... Ella como tiene dos maridos creé [sic] que le voy a quitar uno”. La desesperación de la hermana la hace mandar trabajos de magia a Soco Coyoc: primero unos malos vientos, luego una sombra que la vigile. Soco Coyoc, sin embargo, conoce los códigos y procedimientos para salir airoso: “Yo la chingué, quemé chile habanero en el comal y empezó a toser la sombra y se fue corriendo”. La hermana hace que Soco Coyoc pierda a sus perros, que igual que en “El mercado” fungen como acompañantes de la mestiza. “Ahita, dejé sueltos a mis perros. Cuando volví no hay mis perros. ¿Mas si se cayeron en el pozo? [...] ¿Mas si los

secuestraron y los llevaron a peleas de perros? Así se están chingando tus perros ahorita en Mérida”.

El *nuevo esposo* de la hermana de Soco Coyoc se acerca a esta última para proponerle juntarse. Aunque durante todo el monólogo Soco Coyoc se niega a tener un nuevo marido, menciona después que su verdadera razón para estar sola es cuidar a su hijo y curarlo de su alcoholismo. Aunque ella tiene un interés en el nuevo esposo por sus posibilidades económicas (“Porque ese hombre tiene dinero, es contratista albañil”), prefiere dedicarse a cuidar a su hijo, valorando su rol como madre: “mientras mi hijo esté en mi poder es mi deber de madre ver que mi hijo coma”.

El *hijo* sigue ejerciendo violencia hacia Soco Coyoc luego de la muerte del esposo: “Me empezó a pegar mi hijo chico entonces, porque él lo enseñó [...] ¡no! yo no lo pegaba. Me duele porque es mi hijo, a me duele en mi corazón de madre que yo lo llegue a pegar”. El daño a su cuerpo, antes perpetrado por su esposo, continúa por su hijo, aunque esta vez plasmado con palabras de una forma cómica “Me asustó empecé a llorar allá en la mesa, le digo no me estás subiendo la sangre en mi cerebro, con esto de mi diabetes”. El hijo consume drogas y es alcohólico, según la caracterización de la hermana. Se puede dudar, por la forma en que la hermana busca hacerle mal a Soco Coyoc de que todo lo que dice de su sobrino sea verdad. *Soco Coyoc* busca estar todo el tiempo con su hijo y brindarle todo lo posible. La protagonista del acto se encuentra obligada al mantenimiento de su hijo, por su rol de madre. Aún en sus últimas metas (entregarle a su hijo educación y un terreno), Soco Coyoc dedica toda su labor a su hijo. Igual que una de las mestizas en “El mercado”, Soco Coyoc antepone la idea del progreso sobre su salud, dignidad y tiempo: “Yo veo dónde agarro y le compro un terrenito pa’ que él se case y sea feliz [...] Si yo vengo aquí a vender a Mérida es para comprarle a mi hijo lo que él quiera. A él lo tengo bien, que quiere esto se lo doy, que de su computación aquí está”.

5.4 ROSA AMÉN

5.4.1 Antecedentes

“Rosa Amén, la de gran poder” es el cuarto acto de *Mestiza Power*. Mientras que las versiones en español (León, 2010; León, 2014) consideran el inicio de este acto cuando Rosa Amén entra en escena, la traducción, *Mestiza Power!*, indica que el acto empieza cuando Soco Coyoc “Se desamarra el cabello y, en forma ritual, lava su cuchillo. Coloca dos cuchillos en cruz debajo de la silla de Rosa Amén, tira sal al suelo”⁵⁰ (León, 2018: 50). Según se pueden apreciar en las fotos del anexo de esta tesis, en la representación quien tira sal de mar (o arroz) al suelo es Rosa Amén: hay un cántaro de utilería en el que la actriz haría polea para llenar el escenario. Por las fotos, se puede suponer que, tan pronto como entra en escena, Rosa Amén tira su rebozo al suelo para que, junto con el escenario, se llene de sal de mar. Cerca del rebozo está la silla que se mencionaba en las acotaciones del acto de Soco Coyoc. En su respaldo, hay otro rebozo. Abajo, en la silla, hay alguna madera desgastada y los dos cuchillos en señal de la cruz, también anotado en el acto de Soco Coyoc. El personaje de Rosa Amén tiene un espacio teatral designado cerca de su rebozo, desde donde habla, se agacha, tira algunas cartas.

Moreno Romero menciona que en “Rosa Amén, la de gran poder” el personaje obtiene autoridad porque domina el lugar en el que está:

El lugar de curaciones es su lugar de trabajo, su territorio y al mismo tiempo es donde tienen [sic] todos los elementos para salvar el destino de las personas, las acciones que el personaje tiene son claras, brindar protección, alivio, o por el contrario “echar alguna maldición”, teniendo un estatus superior frente a las demás mujeres, pero claro sin salir de su área, cosa que se transforma en un símbolo, mezcla de personaje y lugar, que permite ser la salvación y hasta el lugar catártico de las mayas (2017: 117)

Además de eso, se podría decir que obtiene su gran poder por un *saber-hacer* y un conocimiento de los elementos que forman su cultura, es decir, domina una manera específica de hacer las cosas de acuerdo a la lógica dentro de su comunidad (“el último

⁵⁰ SOCO unties her hair and ritualistically washes her knife. She places two knives in the sign of the cross under Rosa Amen’s chair, throws salt on the floor

aliento de una gallina degollada, ese poquito viento de su aliento da para hacer un trabajo”, “mi marido curaba y ahora que murió yo tengo el ‘don’”).

Báez Ayala y Beltrán Henríquez señalan que el papel de curandero maya (el *h'men* y los *h'meno'ob*) suele estar relacionado sólo con la figura masculina (2014: 124). Así, en el acto puede notarse el empoderamiento de Rosa Amén primero de forma mística, al hacerse con el *don* que tenía su marido, y segundo desafiando los roles de género dentro de su comunidad. Asimismo, Báez Ayala y Beltrán Henríquez asumen que el monólogo de Rosa Amén permite observar

[...] la atmósfera social al interior de las comunidades mayas [...] Al cabo, los hechizos que tienen el propósito de dañar a otros dan cuenta de las transgresiones a los valores y las conductas que tienden a conservar la armonía de la convivencia social, alteran la cohesión y la solidaridad de las comunidades mayas. (2014: 123, 124)

Así también, puede notarse en este acto la concepción de la salud como una mezcla de la medicina tradicional y la científica (2014: 125, 126). Algo de esto pudo verse también en “El mercado”, donde la mestiza elige la forma de tratar su enfermedad, según su eficacia y sin importar si la enfermedad es cultural o no. Por una parte el que la dramaturga plasme esto en escena tiene la intención de quebrar con los estilos del teatro regionalista que folkloriza a la mestiza. Por otra parte, muestra a la mestiza *mezclando* distintos elementos, muestra cómo es el mestizaje, quiebra con la idea de lo indígena, de lo estático.

5.4.2 Dicción y ficción

La versión de Mala letra (León, 2014) indica cinco acotaciones en el texto dramático. De ellas, cuatro son dramáticas y una extradramática-diegética, es decir: la mayoría de ellas ayudan a que la trama continúe, mientras que sólo una de ellas explica algo del mismo texto. Las primeras dos acotaciones indican silencios, acotaciones paraverbales de entonación; la tercera acotación es operativa, indica qué debe hacer la actriz “Tira las cartas y las va leyendo”. La siguiente acotación le sirve más al lector del texto dramático o al actor que al espectador de la representación: “yo entro con el don y como si fuera una escoba lo barro todo. Pero ellas (Refiriéndose a sus vecinas) no recuerdan... olvidan pronto...”. La última acotación en el texto es corporal, de expresión, pues mientras habla de

la estatura de alguien, debería realizar un gesto, mímica, explicando la altura de una persona: “yo sané a la niña, 18 años tiene ahorita, guapa ella, de este pelo... (Señalando la altura)”. La versión al inglés de Virginia Grise, además, señala una acotación espacial: “Rosa Amén camina hacia un calabazo [hecho recipiente] que está colgando. Le da la vuelta, lo columpia. Está lleno de luz. La luz inunda la escena”⁵¹ (2018: 56). Esto ocurre cuando Rosa Amén pregunta al público si es que quieren ver el mal viento. La utilería es un calabazo (como el que usa Soco Coyoc) hecho lámpara, con patrones recortados en la cáscara para dejar pasar la luz. Así es como se representó, según aparece en las fotografías cortesía de CITRU en el anexo de la tesis.

El diálogo aquí funciona como el clímax que prepara al espectador al último acto, al ritual, a lo místico. Ya no aparece el estilo humorístico de los actos anteriores. Sin embargo, aún se puede decir que el monólogo es dramático, caracterizador y narrativo. Crea acciones y personajes a través de la narración. En este acto, un suceso que ocurre antes de la representación es el que desencadena el drama y el personaje de Rosa Amén: la muerte de su marido, curandero, provoca que la mestiza puede desafiar el rol de género y ser ella misma una curandera. A partir de ese cambio de estatus, sus vecinas le tienen celos, dejan de hablarle, pero todo el mundo llega a su casa por algún “trabajo” mágico⁵².

Las acciones que no son representadas, ausentes, se enlistan a continuación:

- En algún momento, alguien mandó un *trabajo* a otra persona: una mujer castigó a su esposo que, infiel, tendría un hijo con otra mujer, el cual nació como un animal horrible.
- El esposo de Rosa Amén ha muerto y, de su muerte, ella ha obtenido "el don".
- Algunos clientes buscan a Rosa Amén desde Chetumal, Campeche y de la Ciudad de México.
- La nuera de su vecina visitó a Rosa Amén para que curaran a su hija, pues los tratamientos del doctor eran ineficaces.
- Rosa Amén cura a la hija de la nuera de su vecina del mal aire.

⁵¹ “She walks to a gourd that is hanging. She turns it around, swings it. It is full of light. The light fills the space”.

⁵² Se llama *hacer un trabajo* al uso de la magia sobre alguna persona. Se suele seguir una serie de instrucciones, símbolos y rezos a determinados elementos místicos a los que se les pide intercesión para lograr lo que se tiene en mente.

- La nuera de su vecina se salió de su casa marital y se negó a volver, por el mal aire; vuelve a la casa de su madre, la vecina de Rosa Amén.
- El marido de la nuera de la vecina de Rosa, con otros hombres, van a la casa a sacar a la chica.
- El marido abofetea a la chica para que vuelva con él.
- Las vecinas de Rosa Amén no le dirigen la palabra.
- Una vecina mandó a hacer un *trabajo*, con viento, a Rosa Amén para que no pueda curar.
- Rosa Amén encierra el viento que le mandaron y lo domina en su cuerpo.

Además, se puede crear una lista con las acciones que ocurrieron más de una vez (hay muchas repeticiones articuladas en el monólogo de Rosa Amén):

- Rosa Amén cura a través de sus métodos, su don, la magia a sus clientes.
- Algunos clientes de Rosa Amén le dan mucho dinero para que ella haga magia negra y haga daño, pero ella se niega.
- Rosa Amén limpia las casas de mal viento al entrar.
- La niña que Rosa Amén sanó del mal aire escupe y se niega a dirigirle la palabra a Rosa Amén siempre que se encuentran.
- Rosa Amén se baña a sí misma y a otros contra el mal aire, desde la infancia.

Hay dos hechos que han puesto a Rosa Amén en la situación en la que se encuentra, en el momento en que el espectador la ve representada. La primera situación es la de haber obtenido el *don*, mientras que la segunda situación es haber curado a la niña de la nuera de su vecina. La cronología en este monólogo es más fácil de ser percibida por el espectador, respecto de los actos anteriores. La única acción patente, representada en escena, es la lectura de cartas de Rosa Amén y el uso de la sal en su espacio mágico. Esta representación, sin embargo, es una acción latente, repetida: representa aquellas veces en que algún cliente le pide ayuda a Rosa Amén y pone en las tablas tan sólo uno de sus métodos. Lo que está plasmado en este acto sí que guarda una distancia con respecto de los espectadores (a menos, claro, de que estén familiarizados con los curanderos *h'meno'ob* mayas, de los que se habló en el apartado de antecedentes en este acto). Rosa Amén se presenta permanentemente realizando la acción principal que la caracteriza, que la vincula a ser lo que ella es: la curandera de la comunidad de la que forma parte. Son acciones que

funcionan como *metonimias* del personaje, como sólo algunas de las palabras que crean la “frase” de la curandera (puede curar, puede tirar las cartas, puede hacer trabajos, ¿pero qué más?). El distanciamiento con los espectadores debe tener como principal objetivo el llevarlos a lo místico, a la magia, a la preparación del final de la obra.

5.4.3 Tiempo

El tiempo diegético, el que abarca toda la ficción, ocurre desde el momento en que el esposo de Rosa Amén muere hasta que el público la observa en la representación escénica tirar la sal, las cartas. El tiempo dramático, lo que es representado, es igual al tiempo escénico. Es decir, es isocrónico. Es como si el espectador fuera uno de los clientes de Rosa Amén.

La cronología de las acciones representadas puede ser acomodada con más facilidad por el espectador con respecto a otros actos. El apartado anterior propone una cronología del monólogo de Rosa Amén. En el mismo apartado, ya se dividieron las acciones que tuvieron repeticiones en la ficción: una vez más, como en los actos anteriores, la dramaturgia se vale de lo narrado para repetir un número indeterminado de veces una acción en el pasado, misma de la que se puede suponer una continuación en el futuro. De esto, como ejemplo, se puede tomar el baño contra los malos vientos, mismo que Rosa Amén ha realizado en el pasado muchas veces y seguirá realizando para su cuerpo y el cuerpo de los demás.

La duración dramática depende de lo que el personaje desarrolla en la escena, todo esto mediado por el monólogo, por la voz, el cuerpo y su memoria, por constantes *regresiones*: Rosa Amén recuerda cómo obtiene el don, cómo trabaja con el aire, cómo han sido sus vecinas con ella, y cómo se bañaba contra los malos aires con su madre. Todo depende de la palabra, de la forma en la que Rosa Amén cuenta al público los sucesos.

Cuando Rosa Amén tira las cartas sobre su rebozo y empieza a leerlas realiza una operación doble: primero, muestra una forma en la que ayuda a sus clientes que vienen a verlo, segundo, al mismo tiempo lo representa sobre las tablas para el espectador. Es un recurso dramático propio de la narraturgia, pues plasma en escena formas de comunicación orales en el día a día, lenguajes cotidianos y a la vez debe de responder a la creación de personaje y representación escénica.

En este acto, como en los demás comentados hasta ahora, puede notarse el uso de la isocronía. Las acciones en el escenario se desarrollan, en su mayoría, con tiempos ausentes, no representados en escena. Lo único patente, como en los actos anteriores, es el monólogo de Rosa Amén, el estar ahí del personaje, frente al espectador, y explicarle sobre el *don*, su vida en su pueblo, su fama como curandera.

Aunque las acciones y el discurso de Rosa Amén puedan estar distanciados del espectador, no así el tiempo. No hay ninguna intención de hablar de los *h'meno'ob* antiguos. La dramaturga está mucho más interesada en que sus espectadores observen el empoderamiento (en este acto, de manera mística) de las mestizas en la actualidad. Resulta obvio mencionar aquí que hay un intento de que el personaje se mueva en el tiempo a través del discurso, de la forma de hablar en el territorio mexicano y con los gestos que Conchi León probablemente observó en su trabajo de campo.

5.4.4 Espacio

El espacio vacío que podía verse en los actos anteriores es aquí reemplazado por la sal, la magia, el rebozo, la baraja española que Rosa Amén tira en la escena. En las imágenes del anexo, se puede ver la sal de mar esparcida por el escenario. Esto responde a la intención climática de llevar a los espectadores al ritual que se prepara para el acto final. Para ello, previo a la última escena, se prepara al espectador con lo místico, con llenar el espacio no con elementos representados sino con la palabra, con métodos de curación, con vientos buenos y vientos malos. Esta saturación de palabras-espacio han sido puestas desde el principio del texto dramático: el conjuro a los vientos, el mencionar enfermarse de malos vientos, etc. Son elementos de espacio latentes representados sólo a través de la voz. Ejemplo de esto es el final del acto, donde el personaje-rapsoda lleva a escena su niñez, el baño contra los malos vientos con su madre, sin tener que representarlo con acciones “El agua cayendo al cuerpo / El cuerpo mojado solo”.

La relación de la sala con la escena (actor-espectador) pretende ser una misma. Como ya se ha mencionado antes, el espectador toma el lugar de cliente de Rosa Amén, a la que ella le habla directamente.

En el monólogo, el espacio diegético, el que corresponde al desarrollo de las acciones ocurridas, está formado de una manera ausente. Sólo se sugiere que las acciones

ocurren en alguna comunidad de mestizos, pueblo o ciudad, probablemente en la zona metropolitana de Mérida a la que llegan a acudir los clientes de Rosa Amén. El espacio escénico representado, patente, es la casa de Rosa Amén. Rumbo al final del acto, según la acotación en la versión del inglés, el espacio cambia con un juego de luces, justo después de que Rosa Amén ofrece dejarse ver por completo, dejar ver el mal viento que agarró y le enviaron para que perdiera sus poderes mágicos. Esta transición ayuda al cambio de acto, funciona como nexo.

Espacios ausentes que no son representados pero mencionados son las milpas de los campesinos, otra comunidad de mestizos, otras casas en el pueblo, la casa de casados de la nuera de la vecina, la nueva casa que compró el esposo de la nuera de la vecina, el monte en el pueblo al que corre el niño que fue nacido animal, Chetumal, Campeche, Ciudad de México, el jardín de la mamá de Rosa Amén que está arriba de su casa, la casa de su madre.

Las casas de las vecinas de Rosa Amén son lugares latentes que son representados en escena por la ausencia de voces de fuera del escenario. El silencio crea el espacio contiguo a la casa de Rosa Amén y da, además, pie a todo el monólogo (¡Buenas! (No le contestan.) ¡Buena noche! (Silencio.)).

En los apartados anteriores, se ha comentado que existe distanciamiento en la dicción y ficción y no en el tiempo. Véase el apartado dedicado a “El mercado”, donde tales condiciones ocurrían. El espacio también ofrece un distanciamiento para los espectadores, principalmente si la obra es representada en un contexto urbano.

Los recursos utilizados para la creación del espacio sirven a la dramaturgia para, como ya se escribió al inicio de este apartado, llevar climáticamente al espectador hacia el final de *Mestiza Power*. El espacio en escena crea distanciamiento con el público, pues muestra aspectos lejanos al espectador. Que haya cierto distanciamiento del espectador con lo representado en escena tiene el propósito de dirigirlo a lo místico, lo ritual. En este acto, además, se reúnen todos los elementos espaciales referentes a los malos vientos, a la magia, a la curación. Son los mismos que permanecerán durante el desarrollo del acto final de la obra.

5.4.5 Personaje

Representada en escena se puede ver a Rosa Amén. Las fotografías en el anexo de esta tesis no arrojan suficiente información de si las vecinas fueron personajes representados, así que se ha considerado que estaban fuera del escenario, como personajes latentes, sólo sugeridos. Como personaje latente, también, está la nuera de la vecina con su hija. Una vez más, como en los demás actos, los personajes ausentes son bastantes y en este monólogo son indeterminados, pueden ser más de uno: el esposo de Rosa Amén, los clientes que van a que Rosa Amén les lea la baraja española, las personas que están “fregando” con magia a los clientes de Rosa Amén, el marido de la nuera de la vecina de Rosa Amén, los otros mestizos que van con el marido de la nuera de la vecina de Rosa Amén a sacarla de la casa de su madre, la mujer que castigó a su marido infiel, el esposo infiel, la mujer en discordia, el niño-animal, y la mamá de Rosa Amén.

Como mención aparte, podrían tomarse en cuenta los vientos como un personaje del monólogo. Su nivel de gradación en el drama puede ser a la vez latente y patente: no son representados en escena, pero se tratan como un elemento más con el que los cuerpos de las personas se pueden interactuar (“agarré el viento y... no se lo regrese [...]. Lo tengo aquí encerrado ¿Quieres verlo? A veces ruge como demonio, se quiere salir pero no lo dejo, lo tengo dominado”), o que por sí mismo puede transformarse como persona: “Haz de cuenta que encuentras una persona en la calle que no conoces, se te acerca y te saluda. Te da la mano ¡pero no es persona...!, es un aire así que está encarnado en forma de persona. Con que le agarres la mano yasta pa’ que te lleve [la chingada]”.

Durante todo el acto está constante la antonimia vecinas-Rosa Amén. La envidia presente en la relación enarbola la reducción de prestigio social de Rosa Amén: dañan a esta última a nivel social (“Cuando cruza junto de mí... no me habla, hasta escupe en la tierra”) y luego a nivel de su salud (“Me hizo un trabajo para que yo ya no pueda curar”). Retomo esta antonimia más adelante.

La caracterización de Rosa Amén lleva a lo místico: es alguien que tiene el *don*, que puede curar y que prefiere el uso de la magia blanca (y vivir pobre) a hacerle daño a los demás. Sin embargo, constantemente piensa en liberarse de la reducción por parte de sus vecinas y hacerles daño con su poder “Por eso digo: si quiero, yo sí las mato a ellas [a las vecinas]... que no me sigan buscando, porque me van a encontrar”.

Como técnica de caracterización teatral, el nombre de Rosa Amén hace referencia a la herbolaria y el uso de flores aromáticas en la magia y el baño contra los malos vientos. Ella misma menciona al final del acto

Yo me llamo Rosa, como las flores que había en el jardín de mi mamá. Cuando era niña, me mandaban a bajarlas junto con ruda, albahaca y romero. (...) íbamos dejando caer aquella cosecha al agua. Recuerdo los pétalos cayendo al agua, el agua dejándose perfumar por las rosas

Amén, la segunda parte de su nombre, hace referencia a la parte mística de su carácter. Es la memoria de la suma de las mezclas de lo pasado con lo actual en México, el *mestizaje místico*.

Los personajes más relevantes para la caracterización de Rosa Amén son las vecinas, el esposo, la madre y la misma Rosa Amén.

El *esposo* de Rosa Amén es de bastante importancia para la configuración de la mestiza de este acto. Rosa Amén no es ella antes de su muerte, hablando desde las cualidades del drama. Esto es que al menos dentro del drama, antes de la muerte de su esposo no es la curandera que causa envidia entre sus vecinas y alivio entre sus clientes. El que su esposo muera le permite a la mestiza obtener el *don* y utilizarlo para la magia blanca. Todas las acciones del drama ocurren después de la muerte del esposo. Rosa Amén se libera, al menos en su comunidad, de la subalternidad al rechazar el rol de género impuesto dentro de su sociedad. A todo eso hay que añadir que el volverse curandera la dota de un rol de figura pública en su comunidad: “Porque a mí me buscan de Chetumal, de Campeche, hasta de México me vienen a ver”.

La *madre* funciona como un ayudante a quien Rosa Amén recuerda con bastante alegría. La madre en este acto está al nivel de Rosa Amén, con quien se bañaba contra los malos vientos. Al decir que están al mismo nivel, me refiero que ambas tenían un conocimiento de los símbolos de su cultura para crear algo, para protegerse, y porque es de ella de quien aprende, por ejemplo a preparar baños contra los malos vientos: “Recuerdo las rosas cayendo al agua [...]. Y mi madre cantando mientras me cubrían las rosas”.

Hay una antonimia entre las *vecinas* y Rosa Amén. Las vecinas actúan cual antagonistas. Se niegan a establecer diálogo con Rosa Amén. Esto, por un lado, podría tener como razón el intentar detener el cambio de estado dentro de la sociedad que Rosa ha obtenido después del don, o bien por haber transgredido las normas sociales: “Son cabronas ellas [las vecinas], cuando vienen a preguntar por mí [los clientes], dicen: «¡No la conozco!» [...] Me niegan... es su ignorancia de ellas, pero la gente me encuentra y yo los curo...”. El antagonismo de la dupla entre las vecinas y Rosa Amén nace también de un *saber ritual* del que Rosa Amén goza y las vecinas no: “Ahora la de este lado sí me mandó a fregar. Me hizo un trabajo *para que yo ya no pueda curar*”⁵³. Rosa Amén posee el papel de figura pública dentro de su comunidad, lo que aumenta la tensión y roces sociales con otros miembros, es decir, sus vecinas. Uno de los problemas relatados en el acto es cuando Rosa Amén cura a la hija de la nuera de la vecina. En ese, la mestiza se enfrenta un problema no previsto “Hice el trabajo y sanó la niña. Solo que esa muchacha se asustó y no volvió a vivir en esa casa con su marido [...]. Desde eso no me habla la vecina de este lado, dice que yo metí chisme pa’ que dejen a su hijo, pero no era por allá la volada”.

El estado social de Rosa Amén la empodera a tal grado que puede caracterizarse a sí misma. A menudo, se conforma con la pobreza en la que vive haciendo magia blanca y curando a sus clientes “Dicen que los que curamos de veras nunca llegamos a ricos. Yo mi chen casita de paja que hasta de lado quedó cuando la fregó el ciclón”. Ella misma se caracteriza como trabajando desinteresadamente, actuando de buena fe: “Qué me importa, yo sané a la niña [...]. Cuando cruza junto de mí... no me habla, hasta escupe en la tierra [...] pero en su corazón de ella está el odio, no en el mío”. Sin embargo, ella reconoce su poder en su comunidad y más de una vez comenta la posibilidad de utilizar la magia negra para su beneficio, para liberarse de la situación social en que sus vecinas la tienen y perpetuar así el nivel social obtenido “Por eso digo: si quiero, yo sí las mato a ellas... que no me sigan buscando, porque me van a encontrar”. Asimismo, Rosa Amén domina no sólo el saber ritual, sino aquello que le otorga poder con, sobre y a través de su propio cuerpo, que utiliza como recipiente para la bondad, para evitar el daño hacia los miembros de su comunidad, aun con los que le tienen rencor “Un viento fuerte me mandó, pero yo lo detuve

⁵³ Las cursivas son mías.

[...] y... no se lo regresé, tampoco lo dejé ahí en el aire pa' que lo cargue cualquier persona [...], se quiere salir, pero no lo dejo, lo tengo *dominado*”⁵⁴.

Por último, los *vientos*, como ya se comentó, son un elemento con el que los cuerpos interactúan. Puede obtener corporalidad. Por sí mismos, son una especie de materialidad neutral que adquiere forma según la persona que realice el *trabajo* y del lugar de donde proviene “Los vientos son poderosos pero depende dónde los agarres”. En el drama se especifica su forma en remolinos, en vientos que detienen la lluvia sobre las milpas, como un demonio dentro del cuerpo que ruga, sacude la pared, que grita. También son capaces de volverse persona para llegar al cuerpo de la víctima, o según dice Rosa Amén, el que se mandó a ser *fregado*. El viento, como signo teatral, está siempre alrededor de Rosa Amén desde su infancia, desde que aprendió a bañarse contra los malos vientos por enseñanza de su madre, y luego cuando obtiene el *don* de la muerte de su marido. Rosa Amén se enfrenta a ellos a veces como ayudantes, para que ella logre curar, y a veces como antagonistas, cuando sufre percances por ellos. Son, en gran medida, los que hacen que Rosa Amén sea ella misma, la envuelven como una parte de más de su traje, un signo teatral que el espectador puede percibir sólo por el texto pronunciado en escena, el signo teatral que le permite al personaje conocer sus alrededores en el drama “Hay viento de agua, ese viento no hace nada, solo anuncia la lluvia, velo ya entró una *x'maja na*⁵⁵ a guardarse, va a llover, o al menos aquí mero caerá un poco de agua... lo sé”.

Finalmente, el significado del personaje de Rosa Amén, como se ha venido indicando en los apartados anteriores, es el de servir de puente al ritual que ocurre en el acto final de la obra. Su deber es caracterizarse mágico, místico y llevar de su voz al espectador hacia el cierre de la obra.

⁵⁴ La cursiva es mía.

⁵⁵ ‘Mariposa negra’.

5.5 AGUADAS

El último acto cierra la obra de teatro con el ritual, el baño contra los malos vientos. El baño consta del uso de distintas plantas que se parten en agua para lavarse el cuerpo y el cabello. Por la calidad aromática del ritual es evidente su uso como recurso teatral para la unión de la escena con la sala, de las actrices con los espectadores. El aroma invade todo el lugar.

No añado un apartado de antecedentes aquí, puesto que no hay investigadores que hayan profundizado en este acto de la obra.

Las fotografías de la representación permiten decir que la acción representada en este acto es la entrada a escena de las tres actrices de las mestizas en la obra con contenedores de aluminio (tinas) encima de sus cabezas. Ponen las tinas en el suelo, sus rebozos en el suelo y proceden a preparar el baño con las hierbas necesarias. Apoyan sus rodillas en el rebozo y proceden a realizar el baño ritual. Las plantas están alrededor de la tina. A saber: albahaca, romero, ruda y rosas. Las actrices se mojan el cabello y algunas partes de su piel en escena.

Báez Ayala y Beltrán Henríquez mencionan que durante “la representación [de *Mestiza Power*] que tuvo lugar en Ciudad Juárez en el 2006, el teatro del IMSS se impregnó de los olores de estas hierbas aromáticas, consiguiendo que se creara una atmósfera única” (2014: 117). Las mismas refieren que en la representación, las tres mujeres cuentan fragmentos de “una especie de leyenda” (Báez Ayala y Beltrán Henríquez, 2014: 117), para las autoras esto permite la inserción de un “realismo mágico maravilloso [...] en donde cada mujer es un nodo dramático” (Báez Ayala y Beltrán Henríquez, 2014: 117).

El texto que las mujeres cuentan mientras realizan el baño contra el mal aire es un relato de tradición oral. Esto puede notarse en la apelación a una tradición o comunidad (“Dicen que el agua subió tanto que en ese lugar hay una aguada [una laguna]”) o en la estructura paralelística del relato: la repetición del número tres (“Tres meses después supo que el niño...”, las tres veces que sale la mujer por agua “Al día siguiente [...] ella salió [...]. Al día siguiente tuvo que ir nuevamente [...]. Cuando salió nuevamente por agua [...]). No es motivo de esta tesis involucrarse en la problematización del género de este

tipo de relato: falta contexto y reconocer la propia categorización de la comunidad donde fue obtenido este relato para decir si es un mito, una leyenda; no hay contexto sobre la laguna exacta de la que hablan, o el porqué del relato. Lo que se puede decir es que la función del relato es explicar el origen de cómo se formó un cuerpo de agua, una laguna. Todo esto se ha dicho porque a pesar de que estas características no afectan en manera sustancial cómo se construye el juego dramático en este acto, es necesario describir lo que forma el juego dramático, y cómo la narraturgia de Conchi León se preocupa por plasmar la tradición oral mexicana al punto de no sólo utilizar muletillas y palabras propias de la variante del español yucateco, sino por incluso utilizar un relato de creación de cuerpo de agua en el drama.

El último acto está lleno de agua. En el contenido del relato, la mujer va por agua y termina inundando todo hasta crear una laguna; en la representación, las actrices se bañan contra el mal viento.

Para este acto, más que utilizar las conceptualizaciones formales para realizar el comentario anotadas por García Barrientos (2012) se considera el relato por lo que aporta a la construcción del drama.

5.5.1 Dicción y ficción

Las acotaciones de Virginia Grise (2018) son más que las presentes en la versión de Mala letra (León, 2014). El texto dramático en español indica “Las mujeres hacen un baño ritual con baños de romero, albahaca, ruda y rosas” al inicio, y “Oscuro” al final. La versión en inglés anota que las mujeres cantan en inglés, español y maya los versos con los que acababa el acto de Rosa Amén:

Entre las alas del viento herido
ya no resuena nuestro tunkul
si no resuena mi bien querido
no es que olvidemos tu cielo azul.

La versión en inglés llama al acto como “Las aguadas: the lagoons” mientras que la versión española lo nombra sólo como “Las aguadas”. La primera acotación de la traducción indica que cada una de las actrices mencionan una parte del relato *recordando*.

La siguiente acotación en la versión al inglés es el sonido de “una canción de cuna a lo lejos. Las tres mujeres detienen lo que hacen para escuchar” (Grise, 2018: 64)⁵⁶. Esto durante el momento en que la perra que cuida al bebé empieza a cantarle. La última acotación menciona que el baño empieza al final y se lavan los brazos, la cara y el cabello (Grise, 2018: 65), mientras tanto la canción de cuna se escucha con más fuerza. Cuando acaban, “las luces gradualmente se oscurecen conforme la canción llena la escena” (Grise, 2018: 65)⁵⁷.

El texto que acompaña la acción representada adquiriría diferentes significados en Mérida que en Nueva York, por ejemplo. Si es algún relato de tradición oral, para Mérida causa la posibilidad en el espectador de unir el relato con algún otro de creación de cuerpos de agua. En Nueva York, probablemente cause extrañamiento, distanciamiento del espectador.

Las acciones del relato se pueden enlistar de la siguiente manera:

- Huida de la mujer al monte. (Probable transgresión social y autoexclusión en la naturaleza).
- Llegada de acompañamiento de la perra que cuida al bebé. Especie de mujer nahual.
- Sueño premonitorio del nacimiento.
- Parto sobre la hamaca.
- Primera salida de la mujer por agua. El niño llora sobre la hamaca. La perra no hace nada. La mujer le pide al perro cuidar su hijo.
- Segunda salida de la mujer por agua. El niño llora sobre la hamaca. La perra no hace nada.
- Tercera salida de la mujer por agua. El niño llora sobre la hamaca. La perra le canta una canción de cuna y lo mece para que vuelva a dormir.
- La mujer suelta las cubetas de agua, inunda, se crea una laguna en la que aún se puede ver la escena que las petrifica: un grano de maíz al agua devela a la perra cantándole al niño.

La dicción y ficción son utilizadas como un ejemplo exacto de narraturgia al usar un relato de tradición oral. Involucra la activación de la memoria, no sólo del actor con el

⁵⁶ “A lullaby in the distance. The three women stop what they are doing to listen”.

⁵⁷ “Lights slowly fade as the song fills the space”.

texto, sino de los espectadores con relatos de origen con los que probablemente estén familiarizados. Más que en el resto de la obra, el ritual de la sala con la escena se comparte, se llena de sonido, de aromas y, por supuesto, de agua.

5.5.2 Tiempo

El tiempo de la ficción, diegético, corresponde aquí en los términos que determina el relato de tradición oral. Este divide un tiempo pasado, casi mítico para todo el relato; después, un tiempo actual, presente “Los que saben dicen [ahora] que el que la encuentra”. Hay un tiempo dramático cero, tiempo de representación cero en el que el espectador observa a las actrices (o mestizas) lavar su cabello. La ambigüedad del cuerpo de las actrices con el de sus personajes responde a ese quiebre del tiempo de representación. ¿Se *representa* o se *presenta* un baño contra los malos vientos? El llevar la ficción hacia un tiempo en el pasado es lo que permite la activación de la memoria. Como recurso teatral, el que la sala y la escena compartan el mismo tiempo de la representación es lo que asegura la participación de ambos en el ritual.

5.5.3 Espacio

Del texto dramático, del relato, es un espacio de la naturaleza, de exclusión de la sociedad y de exilio. Permite la relación de la protagonista del relato con seres mágicos (el nahual perro / perro humanizado). De la representación, el espacio ya no es vacío. Está rodeado de los elementos acumulados en los actos anteriores y ahora se procede con la expulsión, la limpia, el baño del cuerpo contra los malos vientos. El agua, junto con la canción de cuna, se adueñan, progresivamente, del espacio. Es el recurso de catarsis para terminar la obra.

5.5.4 Personaje

Ya se mencionó que el espacio vacío no está tan presente en este acto. ¿Qué hay de los personajes? ¿El espectador ve en escena a Conchi León representando a una mestiza realizándose un baño o ve a Conchi León siendo ella misma realizándose un baño? El texto dramático menciona en sus acotaciones que las que realizan el baño son “mujeres”. Las actrices siguen vestidas con sus huipiles, sus huaraches. Esto sólo para problematizar lo que se ve en escena durante el final de la obra.

El uso de los personajes de esta forma puede significar la búsqueda de la reducción de la representación para provocar el acercamiento de la sala y la escena, pues ¿es el ritual con el personaje de la actriz, o la actriz misma, o la directora siendo la actriz? Las posibilidades del desdoblamiento corporal para la creación de personajes, sin embargo, deben tener menos importancia para el espectador, que muy seguramente quede impactado con la mezcla de aromas y sonidos.

Aquí abunda el texto pronunciado en escena. En el último acto, se ve a las mujeres (¿mestizas?) realizar un baño contra los malos aires. Tienen el *chongo*, el cabello recogido hasta que empiezan a bañarse. Traen la albahaca, la ruda, las rosas, el romero. Eso como signos visuales. Es de imaginar que toda esta mezcla de hierbas crearía en la comunión ritual de la sala con la escena un *signo aromático*.

Mientras los signos aromáticos y visuales se producen por las actrices, los signos auditivos que se presentan con mayor relevancia en la puesta en escena deberían ser el texto pronunciado y una música/sonido: la canción de cuna para el bebé de la mestiza.

La *mestiza* que se va al monte está caracterizada como *madre* y *mestiza* al mismo tiempo. Igual que en los actos anteriores, su temperamento tiende a ser explosivo, a menudo violento: “Le gritó a la perra: ‘Condenada perra esa, en vez de que le cantes al niño pa’ que no se asuste, namás estás ahí echadota’”. De la misma manera que en los otros actos, su *hijo* y crianza es lo más importante: “Con sus manitas, [el recién nacido] acarició el chuchú [el seno] de su madre y le dio suaves golpecitos como diciéndole: ‘ya, ya mamá, ya todo pasó, ya, ya mamá, ya estoy aquí, ya, ya’”. El anterior pasaje caracteriza también al *bebé*. En este caso, el bebé es la única compañía humana de la madre en el monte, la naturaleza, lejos de su comunidad. La caracterización del traje del personaje de la mestiza en este acto es idéntica al de la mestiza representada en los actos anteriores: “Tomó unos hipiles, algún rebozo, su hamaca y se perdió en el monte”. Una vez más, su casa es lugar de importancia para ella: “Construyó una casa de paja para vivir con él [su bebé] y se recostó en su hamaca...”. La *perra*, una vez más, es una compañía para la mestiza, un ayudante, aunque en este acto existe una antonimia con respecto al tema de la maternidad: aquí hay una dupla (esta vez no en antagonismo) del personaje de la mestiza y el personaje de la perra: “Por la noche apareció una perra, flaca, flaca [...]. La vio tan fea [...] con los pechos

tan vacíos y diferentes a los de ella, tan redondos, tan llenos, que le dio pena el animal y la dejó quedarse a vivir en la casa”. Esta perra tiene también rasgos místicos, en este acto antropomórficos: “La perra estaba parada con sus patas traseras, con las delanteras mecía la hamaca, mientras de su hocico salía una bellísima voz que cantaba y encantaba al niño”. Al final, los signos teatrales inundan la escena, y con ella a la mestiza y los espectadores para terminar la obra. “Del susto la mujer soltó las cubetas de agua y la casa comenzó a *inundarse*. El agua fue subiendo hasta que cubrió a la perra, al niño y a la mujer”⁵⁸.

⁵⁸ La cursiva es mía.

6. CONCLUSIONES

Mestiza Power es a la vez teatro de testimonio y teatro regional. Muestra a la vez los problemas sociales de las mestizas yucatecas, a la vez una “identidad” de una mestiza que se resiste a mostrarse subalterna. Llama la atención en la dramaturgia que el texto vuelva hacia la creación de la oralidad, de dar el sentido en escena de presenciar una genuina narración: Conchi León se encuentra genuinamente preocupada por plasmar elementos propios del habla cotidiana de las mestizas yucatecas, sus gestos, sus tonos, sus muletillas. El texto dramático está repleto de marcas de oralidad que denotan pertenencia a grupos sociales, que dan semblanza y testimonio incorporado por los personajes dentro de la obra. Todo esto, como recursos teatrales, da la virtualidad de observar a los “etnografiados”, de convivir con ellos en un mismo espacio dentro de un mismo tiempo.

Este acercamiento responde a que en México la oralidad sigue teniendo bastante peso, incluso, sobre la palabra escrita, y aún en ella se guarda la memoria de distintos relatos, tanto en comunidades urbanas como rurales. El virar hacia el uso de lo coloquial en la dicción teatral tiene dos funciones en lo local y en lo global. En lo local es la búsqueda de llegar al público en sus “términos”. En lo global es el tomar los trozos de la fragmentada identidad mexicana y plasmarla en escena, al menos en sus dichos, en sus frases, sus muletillas.

En la obra, todas las mestizas están conectadas. Al principio las mestizas relatan humillarse por trabajar en Mérida en labores domésticas, situación por la que pasa Adrelaidina, hasta que decide trabajar en la venta, pelando chinas, que es la misma situación en la que el espectador encuentra a Soco Coyoc, quien, al final de su acto, menciona (y escenifica) ámbitos rituales que lleva a cabo Rosa Amén, misma que habla de aguararse, del agua, como al final se *inunda* la obra en el último acto. Esto significa que a pesar de la infinidad de mestizas (particulares) se crea una única mestiza (general) en toda la obra. Y es allí, y no como tal en la trama, que la obra tiene su *power*.

Lo que pretendo decir es que el modelo narratúrgico en esta obra se vira más a la experiencia de la creación del personaje-rapsoda, en el caso de *Mestiza Power* diversos elementos (mestizas) crean un único elemento (mestiza) y es sobre este último que el espectador obtiene una visión del *vivir mestiza* en escena, experiencia proporcionada por el

montaje realizado por la dramaturga-etnógrafa, un cero distanciamiento a la denuncia y a lo que la visión de la dramaturga considera “mestiza”.

Ya que no existe la posibilidad de mostrar en escena la creación de conflictos tradicionales (entre dos personajes), el conflicto narratúrgico se crea con casi todo personaje ajeno a la mestiza del que ella cuenta en la obra. Todos tratan de regresar a la mestiza a espacios de subalternidad o reducción de estatus. Se salvan de fungir como antagonistas personajes como la mamá de la mestiza, sus perros y, en cierta manera, sus hijos. El antagonismo de los personajes, ausentes y latentes, permiten la progresión dramática, la creación de un conflicto al que se enfrenta la mestiza durante toda la obra sin la necesidad de representar acciones sobre las tablas. La progresión dramática y el conflicto en cada “acto” se basa en la antonimia de personajes, duplas que se oponen a que la mestiza logre su “cometido”.

La mestiza como rapsoda se caracteriza a ella y a los demás personajes por medio de la palabra. No hay más caracterización que la que ella da. A menudo se enfrenta a otros personajes que son antagonistas a ella y que pretenden mantenerla en el estado de subalterna. Es de esperar que un sujeto subalterno, y que el personaje de la mestiza en el drama, busque la manera para liberarse de la subalternidad. Este empoderamiento a menudo es de tipo económico, pero también puede ser de corte místico, como se aprecia al final de la obra.

No hay una gradación de subalternidad, son distintos testimonios en los que las mestizas buscan liberarse de la condición de subalterna, a menudo desafiando lo hegemónico y mostrándose dispuestas a *chingar*, con carácter fiero ante los personajes de su alrededor. No es la imagen del buen salvaje que ha perdurado en el imaginario de lo indígena, ni la folklorización en escena con búsqueda del estatismo. Lo que Conchi León plasma con su dramaturgia, no hay que olvidar, es el testimonio de comunidades que han sido aceptadas en menor medida y expuestas a situaciones complicadas de injusticia, al estar alejadas de los centros más hegemónicos.

Los elementos más importantes alrededor de la mestiza son sus hijos, sus perros, su casa, sus huipiles, la hamaca. La relación madre-hijo permite que ambos personajes permanezcan en la trama, se sostengan entre sí (con excepción en el caso de Soco Coyoc); la relación mestiza-perros es a un grado familiar importante. La casa y la hamaca son

elementos de la vida privada, lugar de origen, de sensualidad en donde las mestizas pueden *volar*, donde dominan los códigos de su cultura. El huipil aparece durante toda la obra y determina por completo su pertenencia a lo *mestizo*, su identidad. La mestiza, por los signos teatrales que la rodean, se contrapone a lo urbano (al mismo tiempo espera obtener los beneficios del progreso).

Durante toda la obra, las actrices representan a la mestiza con el huipil, las alpargatas y rebozo. Este último es el elemento del traje con más movimiento en la obra, como si fuera un elemento comodín que las mestizas utilizan de distintas maneras: Soco Coyoc lo usa cuando entra en escena como capa mientras suena *I want to break free*, después lo pone como almohadilla sobre su huacal, después se lo pone sobre las piernas; Rosa Amén lo usa para entrar en escena, para ponerlo sobre el suelo y tirar las cartas; hay un rebozo en escena mientras Rosa Amén se dirige al público. Por su parte, Adrelaidina aparece en escena no con las alpargatas puestas, pero sí debajo de su hamaca.

La conformación del traje se asocia primero con lo “típico”, es decir, las representaciones *tradicionalizantes* de las mujeres mayas en el teatro. Sin embargo, la dramaturgia de Conchi León, al mezclar elementos como los Ray Ban de Soco Coyoc sobre el traje, o la voz de las mestizas al asegurar elegir medicinas sobre remedios tradicionales para enfermedades culturales es lo que permite el quiebre de la estaticidad de las mestizas en el imaginario mexicano en Yucatán. Crearía extrañeza en un espectador que espera que se plasme lo folklórico de las mestizas, lo ausente de testimonio.

Asimismo, el uso del huipil, las alpargatas y el rebozo caracterizan a la mestiza dentro de sus mismos parámetros culturales, pues como mencionan “a mi nieta ya no le pusieron hipil. Ella es de vestido, es catrina ella”.

Soco Coyoc, en su escena, tiene amarrado el cabello. Las otras dos mestizas no. Este apunte pareciera ser circunstancial, pero marca un adentro y afuera, un privado y un público. Ayuda a la creación del espacio. La mestiza en público, en la plaza o el mercado, va peinada; en lo privado, en su casa, la mestiza puede estar despeinada, bastante más notorio en el caso de Rosa Amén⁵⁹.

Durante el acto-ritual, las tres actrices entran con el cabello amarrado. Se quitan el “chongo” una vez que empiezan a bañarse con el agua contra los malos vientos. Esto

⁵⁹ Nótese la fotografía de la representación en el anexo de esta tesis.

simboliza tanto la llegada de la mestiza a un espacio privado como la liberación con el baño ritual, misma liberación que cierra los ejemplos de empoderamiento en los actos anteriores. La casa y lo privado, entonces, se vuelve un sitio de libertad, donde cuida a sus hijos, donde ostenta su poder, a donde la van a buscar, donde puede esgrimir un saber hacer.

Ante las dificultades en México de vivir del arte, de la literatura, de la poesía, de las artes plásticas o, en este caso, del teatro, *Mestiza Power* tiende al espacio vacío. Incluso con el apoyo monetario del FONCA, la propuesta en escena es reflejo de las condiciones económicas de producción, por un lado, por el otro las condiciones sociales de un territorio en crisis. Así, la mejor escenografía es aquella que se crea con la palabra, omisiones teatrales articuladas también con el gesto, cualidades de entonación de la voz, etc. En la obra, en cierta manera se construye la ciudad de Mérida, pero más que eso, espacios que podrían ser considerados mestizos, principalmente sus casas en los alrededores de la capital yucateca.

En *Mestiza Power* el espacio se representa de diversas maneras: Al fondo hay un montón de cántaros, algunos de los cuales contienen la sal de mar que necesita Rosa Amén para hacer magia y una vez que aparecen, se quedan en escena. En sí, la creación del espacio depende de las omisiones que crean las actrices en escena, sutiles sugerencias por la hamaca, el huacal y cómo todo el escenario se llena de sal. Como ya se mencionó, el espacio también se crea por el abigarramiento de voz, de las palabras que han evocado. Ante el espacio vacío en escena, la narración del personaje crea los espacios que rodean, que caracterizan lo que no se puede ver. Es un recurso propio de la narraturgia. La mayoría de las cosas son ausentes (tiempo, acciones, espacios) y se representan sólo a través del uso de la palabra. Lo vacío permite que los trazos del actor resalten. La voz llena todo lo vacío en acciones, personajes, tiempo.

Se juntan muchísimos signos teatrales a través de la palabra. El personaje-rapsoda trae a juego, y a través de la palabra, tantos signos teatrales como sean necesarios para la creación del drama, invoca elementos escénicos en cortísimos tiempos de representación teatral. Por ello, se concluye que existe una gradación en la que el personaje tiene más valor sobre todo lo demás, y la actriz que lo encarna adopta distintos personajes según la situación del drama lo requiera (las actrices incorporan cuerpos femeninos solamente, y además, sólo mestizos). En esta gradación, lo más valioso después del personaje es la

acción, que se caracteriza por no ser representada en escena, aunque sobre ella es que se anclan espacios y tiempos. Todas las acciones, espacios y tiempos llenan el espacio vacío, como si fuera agua, y llenan la sala y la escena de una laguna con la que las mestizas se bañan en el acto final, a modo de catarsis.

El tiempo tiende a no mostrar distanciamiento de los hechos en los que viven los espectadores, da la sensación de mostrar a las mestizas en un teatro regional no folklorizado o estático, sino en constante evolución. No existe una cronología de tiempo o trama, pero sí una disposición exacta de secuencias que llenan el escenario de agua, vientos y signos teatrales aromáticos que unen la sala con la escena.

Lo que ocurre en escena siempre corresponde con lo que el espectador percibe. Si es necesario hacer un salto en el tiempo, alguna actriz o voz incorpora, encarna las cosas en el presente, o se utilizan características de tono y cambio de voz para llevar al personaje. Esto permite un distanciamiento cero del espectador, quien forma parte del *performance*, del aquí y ahora, en un mismo lugar y tiempo.

Una de las formas del 'poder' de la mestiza que más se mantienen a lo largo de la obra es el de que no la manden, el de no aceptar las reglas de alguien más, el de buscar liberarse de la subalternidad en la que constantemente tratan de ponerla los personajes alrededor. En otras palabras, evita ser *chingada*. Esto es notable en el personaje de la *madre*, quien siempre reacciona con violencia, o como con Soco Coyoc, quien hace referencia directa a *chingar* a alguien más.

En suma, la narraturgia de Conchi León (con todos los recursos que utiliza) caracteriza a una mestiza desde lo regional para revolucionar el género, para ofrecer testimonios (a veces sutiles, a veces bastante claros) de la vida de la mestiza y, particularmente, de la forma de vivir en un México globalizado, posNAFTA y pre-Guerra contra el narco, antes del conflicto armado declarado en el 2006. La mestiza se empodera bajo todos los medios posibles para evitar ser etiquetada como subalterna. También, se encuentra bajo la lógica del progreso de las cosas por encima de su propia dignidad o salud (como ejemplo, Soco Coyoc sale a la calle aunque debería quedarse en casa para curar su cirugía). Narra cara a cara las injusticias que ha vivido en su vida no para quejarse de ellas sino para dar vivo testimonio de cómo puede liberarse, incluso, de enemigos místicos (Soco Coyoc asa chiles en el comal para ahuyentar una sombra). De todos los recursos de la

narraturgia utilizados para acercar la sala con la escena, el uso del baño contra los malos vientos como signo aromático es el más aplaudible.

En fin, la mestiza logra de las mil y una formas posibles declarar que ella es “feliz así. Mestiza”.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Báez Ayala, Susana Leticia y Beltrán Henríquez, Patricia Andrea (2014) “*Mestiza power de Conchi León, escritora sin fronteras*” en *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 9, (junio), 102-129.
- Bascom, William R. (1955) "Verbal Art" en *The Journal of American Folklore*, 68 (269) (jul-sep), 245-252.
- Bauman, Richard (1997) *Verbal Art as Performance*. Illinois: Waveland Press.
- Bixler, J. E. (2018). "Historias para ser contadas y la onda de la 'narraturgia' en el teatro mexicano contemporáneo" en *Revista de estudios hispánicos*, 52, 505-525.
- Cornejo Portugal, Inés y Fortuny Loret de Mola, María Patricia (2012) "Liminalidad social y negociación cultural: inmigrantes yucatecos en San Francisco, California" en *Convergencia. Revista de ciencias sociales*, 58 (enero-abril), 71-96.
- Cornago, Óscar (2009) “Actuar ‘de verdad’. La confesión como estrategia escénica” en *Archivo Virtual de Artes Escénicas* [PDF] Disponible en: http://arteescenicass.uclm.es/archivos_subidos/obras/1513/Oscar%20Cornago%20-%20La%20confesion%20como%20estrategia%20escenica.pdf Consultado el 16 abr 2019.
- Cunin, Elisabeth (2014) *Administrar los extranjeros: raza, mestizaje, nación. Migraciones afrobeliceñas en el territorio de Quintana Roo, 1902-1940* [Traducción al español por Silvia Kiczkovsky] México: Publicaciones de la Casa Chata / Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social / Institut de recherche pour le développement: Karthala.
- De Toro, Alfonso (1990) *Hacia un modelo para el teatro postmoderno*. Augsburg: Institut für Spanien-und Lateinamerika-studien-Universität Augsburg.
- De Toro, Fernando (2014) *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas - Paso de Gato.
- Díaz Viana, Luis (1999) *Los guardianes de la tradición. Ensayos sobre la "invención" de la cultura popular*. Madrid: Editorial Sendoa.

- Diccionario Yucateco*. [Recurso electrónico] Obtenido de:
 <<https://www.meridadeyucatan.com/wp-content/uploads/2017/07/Download-File-4-1.pdf>> Consultado el 12 mar 2019.
- Faller Menéndez, Pilar (2018, nov. 22) "Conchi León: no todo en esta vida ha sido reír, pero ha tenido ese 'power'" en *Por Esto!*[sic] *Dignidad, Identidad y Soberanía* [Red] Obtenido de: <<http://www.poresto.net/2018/11/22/conchi-leon-no-todo-en-esta-vida-ha-sido-reir-pero-ha-tenido-ese-power/>> Consultado el 10 jun 2019.
- Fischer-Lichte, Erika (2011) *Estética de lo performativo*. [Traducción al español por Diana González Martín y David Martínez Perucha] Madrid: Abada.
- Foster, Hal (2001) "6. El artista como etnógrafo" en Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. [Traducción al español por Alfredo Brotons Muñoz] Madrid: Akal ediciones, pp. 175-207.
- Galán, Jesús (2015) "Conchi León: La visión femenina del teatro mexicano actual de la dramaturgia hipertextual a los derechos humanos" en *Argus-a. Artes y humanidades*. IV (16) [PDF] Disponible en:
 <<http://www.argus-a.com.ar/archivos-dinamicas/conchi-leon.pdf>> Consultado el 21 oct 2018.
- Gallardo Ruiz, Juan (2002) *Medicina tradicional P'urhépecha*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán.
- García Barrientos, José Luis (2012) *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método* México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas - Paso de Gato.
- Gómez Navarrete, Javier Abelardo (2009) *Diccionario Introductorio español-maya, maya-español*. Chetumal, Quintana Roo: Universidad de Quintana Roo.
- Granados Vázquez, Berenice y Cortés Hernández, Santiago (2009) "Juego de aire: relatos, mitos e iconografía de un ritual curativo en Tlayacapan (Morelos, México)" en *Revista de literaturas populares*, 9 (2) (julio-diciembre), 388-407.
- Grise, Virginia (Trad.) (2018) *Mestiza Power!* [Traducción al inglés de *Mestiza Power*] (s/l): NoPassport Press
- Gutiérrez Monasterio, Luis Enrique (2005) *Odio a los putos mexicanos*. [PDF] Obtenido de:

- <<http://dramared.com/esp/pics/agregadas/88LegomOdioalosputosmexicanos.pdf>>
Consultado el 20 may 2019.
- Itzá, Patricia (2018, 13 sept.) "Kanasín, con más violencia que Progreso y Tekax juntos" [Red] *Milenio*. Obtenido de: <<https://sipse.com/milenio/kanasin-municipios-mas-violencia-robos-yucatan-310420.html>>. Consultado el 25 mar 2019.
- Kowzan, Tadeusz (1997) "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo" en María del Carmen Bobes Naves, *Teoría del teatro*, Arco Libros, Madrid, pp. 121-153.
- Lehmann, Hans-Thies (2006) *Postdramatic Theatre*. [Traducción al inglés por Karen Jürs-Munby] Londres: Taylor & Francis e-Library.
- León, Mora, Concepción (2008) "Mestiza Power" en Óscar Armando García (Coord. y Ed.) *Antología didáctica del teatro mexicano (1964-2005). Vol. II (1990-2005)* UNAM, México, pp. 497-522.
- León Mora, Concepción (2010) *Mestiza power y otros mesticismos*. Mexicalli: Editorial Artificios.
- León Mora, Concepción (2013) "Mestiza power", en, Enrique Mijares (Comp.) *Conchi León, dramaturga de la península*, Editorial Espacio Vacío, UJED, FONCA, CONACULTA, México, pp. 247-268.
- León Mora, Concepción (2014) *Mestiza Power*. México: Mala letra libros – CONACULTA – FONCA [Libro electrónico].
- Llanes Salazar, Rodrigo (2018) "Etnicidad maya en Yucatán: balances y nuevas rutas de investigación" en *Estudios de cultura maya*, 51, 257-282.
- Moreno Figueroa, Mónica G. (2010). "Mestizaje, cotidianeidad y las prácticas contemporáneas del racismo en México" en Elisabeth Cunin (Coord.) *Mestizaje, diferencia y nación. Lo "negro" en América Central y el Caribe*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, pp. 129-171.
- Moreno Figueroa, Mónica G. (2012) "'Linda Morenita': Skin Colour, Beauty and the Politics of Mestizaje in Mexico". En C. Horrocks (Ed.) *Cultures of Colour: Visual, Material, Textual*. Berghahn Books, Oxford and New York, pp. 167-180.

- Moreno Figueroa, Mónica G. y Saldívar Tanaka, Emiko (2015) "'We Are Not Racists, We Are Mexicans': Privilege, Nationalism and Post-Race Ideology in Mexico" en *Critical Sociology*, 1 (19), 1-19.
- Moreno Romero, Samantha (2017) "El retorno de la mujer maya. Análisis de las mujeres mayas en la obra de Conchi León" en Ana Guadalupe Corona Pérez, Diana Isabel Hernández Juárez, Francisco Javier Romero Luna y María Selene Alvarado Silva, *Ensayos Críticos sobre literatura femenina. Miradas al margen*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla - Facultad de Filosofía y Letras, Puebla, México, 115-122.
- Navarrete Linares (2004) *Las relaciones interétnicas en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México - Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.
- Navarrete Linares, Federico (2015) *Hacia otra historia de América. Nuevas miradas sobre el cambio cultural y las relaciones interétnicas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Históricas.
- Noya Gallardo, María del Carmen (1994) "Los cambios semánticos: orígenes y consecuencias" en *Pragmalingüística*, 2, 373-386
- Ong, Walter J. (2006) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. [Traducción al español por Angélica Scherp] México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Martínez, Herón (2005) *Refranero Mexicano* [Web] Disponible en: <https://www.academia.org.mx/obras/obras-de-consulta-en-linea/refranero-mexicano>.
- Prieto Stambaugh, Antonio (2005, 16 agosto) "¡Qué guapa, qué bárbara, déjame tomarte una foto...!" en «Relatoría de la mesa redonda "Sexualidades y política: aproximaciones performativas» [Intervención de Conchi León en mesa redonda del Programa Universitario de Estudios del Género de la UNAM. Electrónico] en *Revista e-misférica*, 2 (2) [Red]. Disponible en: http://hemi.nyu.edu/journal/2_2/rt5.html.
- Prieto Stambaugh, Antonio (2007) "Performance y teatralidad liminal: hacia la representación" en *Revista de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana y la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, A.C.*, 1 (12), julio-diciembre, 21-33.

- Procházka, Miroslav (1988) “O povaze dramatického textu” en Miroslav Procházka, *Znaky dramatu a divadla: studie k teorii a metateorii dramatu a divadla*, Panorama, Praga. [Versión PDF de <https://is.muni.cz/el/1421/jaro2009/DVHc014/um/8084690/Prochazka_O_DRAM_TEXTU.pdf>. Consultado el 25 nov 2018].
- Procházka, Miroslav (2006) On the Nature of Dramatic Text en *Slovo a smysl*, 6 (3) (Traducción al inglés. Traductor desconocido). Disponible en: <<http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/169>>. Consultado el 27 nov 2018.
- Quintal Avilés, Ella Fanny (2005). “Way yano ’one’: Aquí estamos. La fuerza silenciosa de los mayas excluidos” en Miguel A. Bartolomé, *Visiones de la diversidad. Relaciones interétnicas e identidades indígenas en el México actual. Volumen II*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, pp. 291-371.
- Rizk, Beatriz J. (2013) “El teatro ante la globalización: el caso mexicano” em *Repertório: Teatro & Dança*, 16, (20), 77–88. Disponible en: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/8726>>. Consultado el 25 nov 2018.
- Santaella, Julio A. (2017, jun 16 - 8:14) "Las personas con piel más clara..." [Tweet en Twitter] Recuperado de: <<https://twitter.com/SantaellaJulio/status/875733323276062722>>
- Sánchez Prado, Ignacio M. (2008) “La ‘generación’ como ideología cultural: El FONCA y la institucionalización de la ‘narrativa joven’ en México” en *Explicación de textos literarios*, 36, (1-2) 8–20.
- Salvat i Ferré, Ricard (2008a). “Una aproximación al actual teatro de México” en *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, (62), 426-439.
- Salvat i Ferré, Ricard (2008b) “Entrevista a Ignacio Escárcega”. En *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, (62-63-64) 50-54.
- Salvat i Ferré, Ricard (2008c) “Entrevista a Conchi León”. En *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, (62-63-64), 152-155.
- Salvat i Ferré, Ricard (2008d) “Entrevista a Enrique Mijares”. En *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, (62-63-64) 156-161.

- Sanchis Sinisterra, José (2006) "Narraturgia" en *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 26, 19–25.
- Sanchis Sinisterra, José (2012) *Narraturgia: Dramaturgia de textos narrativos*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2011) "Reparto de voces" *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 40, 22–25.
- Serrano, Carlos (1995) "500 años de historia: La conquista y el mestizaje biológico en México" en Lorenzo Ochoa (Ed.) *Conquista, transculturación y mestizaje. Raíz y origen de México*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, pp. 39-50
- Spears Rico, Gabriela (2015) "Consuming the Native Other: Mestiza/o Melancholia and the Performance of Indigeneity in Michoacán". Tesis de doctorado. Berkeley, Universidad de California.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (s/f) "Can the subaltern speak?" en Patrick Williams y Laura Chrisman. *Colonial discourse and post-colonial theory. A reader*. New York: Columbia University Press. [PDF] Disponible en: <http://planetarities.web.unc.edu/files/2015/01/spivak-subaltern-speak.pdf>. Consultado el 25 nov 2018.
- Talacha Teatro, La. [Subido por el usuario Karina Eguia] (2015, jul 9). *La niña de Tecún*. Disponible en <https://vimeo.com/133107967>
- Tzec, Luis Carlos (2018, 12 nov.) Kanasín: la zona que podría quitarle la tranquilidad a Mérida. [Red] *El Financiero*. Obtenido de: <https://www.elfinanciero.com.mx/peninsula/kanasin-la-zona-que-podria-quitarle-la-tranquilidad-a-merida>. Consultado el 25 mar 2019.
- Vázquez Touriño, Daniel (2016) "La comunidad implícita en la obra teatral. Estrategias de autorreflexión en la dramaturgia mexicana en la globalización" en *INTI, Revista de literatura hispánica*, 83-84, 46–61.
- Villanueva Villanueva, Nancy Beatriz (2011) "Las representaciones de niños de ascendencia maya sobre los mayas de Yucatán" en Luis A. Vázquez Pasos (Ed.) *Niños y jóvenes. Miradas antropológicas a problemas múltiples. Volumen I*. Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida, pp. 67-92.

- Villanueva Villanueva, Nancy Beatriz (2014) "La concepción de los aluxes, según niños de ascendencia maya yucateca" en *Temas Antropológicos. Revista Científica de Investigaciones Regionales*, 36, 2 (abril-septiembre), 97-125.
- Wade, Peter (2010). "La presencia de 'lo negro' en el mestizaje" en Elisabeth Cunin (Coord.) *Mestizaje, diferencia y nación. Lo "negro" en América Central y el Caribe*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, pp. 107-128.
- Zumthor, Paul (2006) "La performance: oralidad y escritura" en Paul Zumthor, *La poesía y la voz en la civilización medieval* [Traducción al español por José Luis Sánchez Silva] Abada Editores, Madrid, pp. 39-68.

8. VIDEOGRAFÍA

- conchileonmora (2011, 21 feb) "MESTIZA POWER.CONCHI LEON" [*sic*] 3 min 2 seg [YouTube] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=pzRf2OZI_L8>.
- HowIRoundTheatre Commons (2016, 29 abr) "Mestiza Power—PEN World Voices International Play Festival 2016—Martin E. Segal Theatre Center" 1 h 31 min 59 s [YouTube] Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=cFicUFCPwvY>>.
- Luis Armando Gonzalez Plascencia (2014, 21 mar) "Videoblog 17 LGP. Plática con la dramaturga Conchi León" 13 min 50 seg [YouTube] Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=3NWVDE2lrVg>>.
- MERIDA1 TV (2016, 4 ene) "130. 10 años de Mestiza Power" 9 min 46 seg [YouTube] Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=wxD6nzzjGNWI>>.
- NotimexTV (2015, 24 oct) "Conchi León festejará diez años de 'Mestiza Power'" 2 min 49 seg [YouTube] Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=sZ47ghePK5o>>.
- Revista Encuadros (2017, 27 mar) "Mestiza Power, irá del teatro al cine" 4 min 31 seg [YouTube] Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=xNbx1xiJOLo>>.
- Trecevisión Yucatán (2015, 27 may) "Una mágica mestiza power" 2 min 54 seg [YouTube] Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=yhQnXZlbi1M>>.

Trecevisión Yucatán (2015, 28 dic) "Mestiza power, referente del teatro mexicano contemporáneo" 1 min 8 seg [YouTube] Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=-_I6RtquYdc>.

9. FOTOGRAFÍA

Escobar, Antonio (Fot.) INBAL / CITRU (2017, abr 28) [Fotografías de la puesta en escena de Mestiza Power]. Disponible en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral - Rodolfo Usigli - INBA, expediente AEMEPCL.

s.a. (s.f.). [Programa de mano de Mestiza Power. Temporada del 26 al 28 de abril, a las 20 horas]. Disponible en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral - Rodolfo Usigli - INBA, expediente 383CPMPE2017163.

10. ANEXO

Fotos de mestiza Power

Cortesía de CITRU (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli del Instituto Nacional de Bellas Artes, en Ciudad de México).

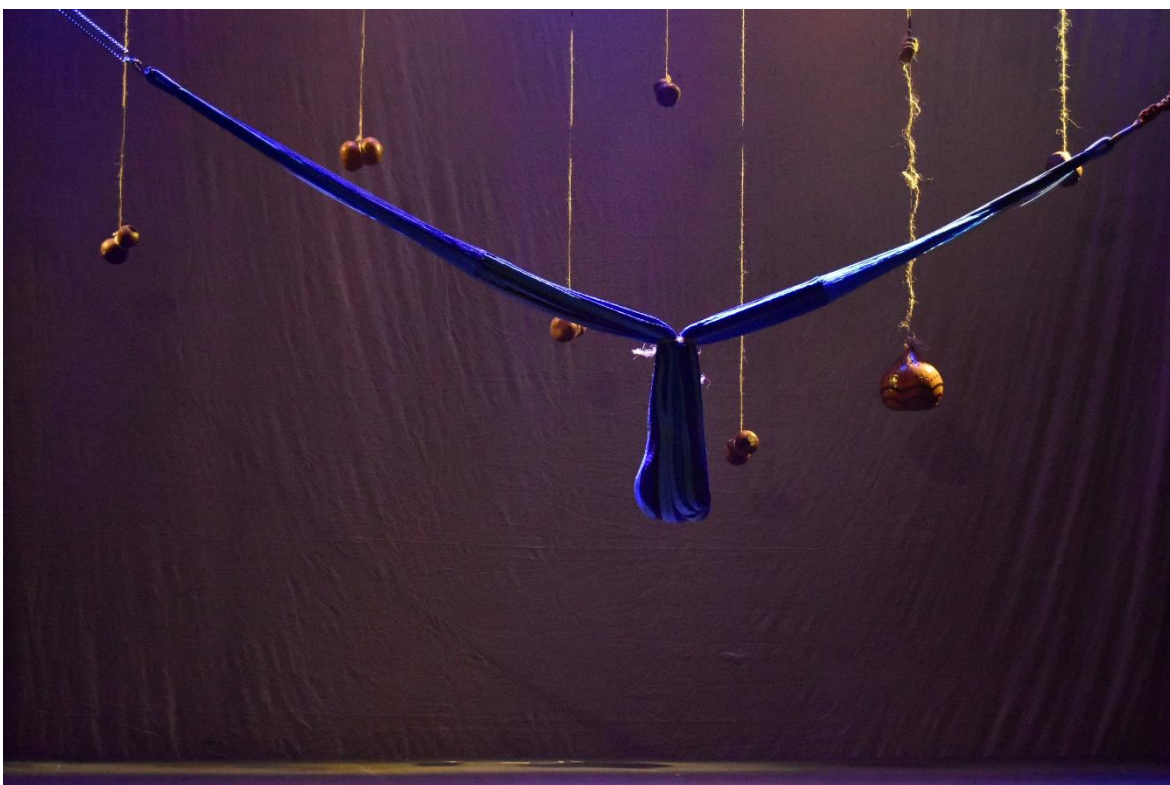
Fotografía de la puesta en escena de *Mestiza Power* del 28 abril de 2017 en el Foro de las Artes, en CENART, Ciudad de México (Temporada del 26 al 28 de abril, 2017)

Elenco: Conchi León, Addy Teyer, Laura Zubieta

Iluminación: Esaú Corona

Productor ejecutivo: Oswaldo Ferrer

Fotografía de Antonio Escobar



(Espacio de la obra)



(Escena de las Aguadas. Empezando la escena, llegan con todo listo para el baño)



(Escena de las Aguadas. Realizando el baño contra el mal aire)



(Principio de la obra)



(Arriba: Primera escena. Abajo: Rosa Amén)



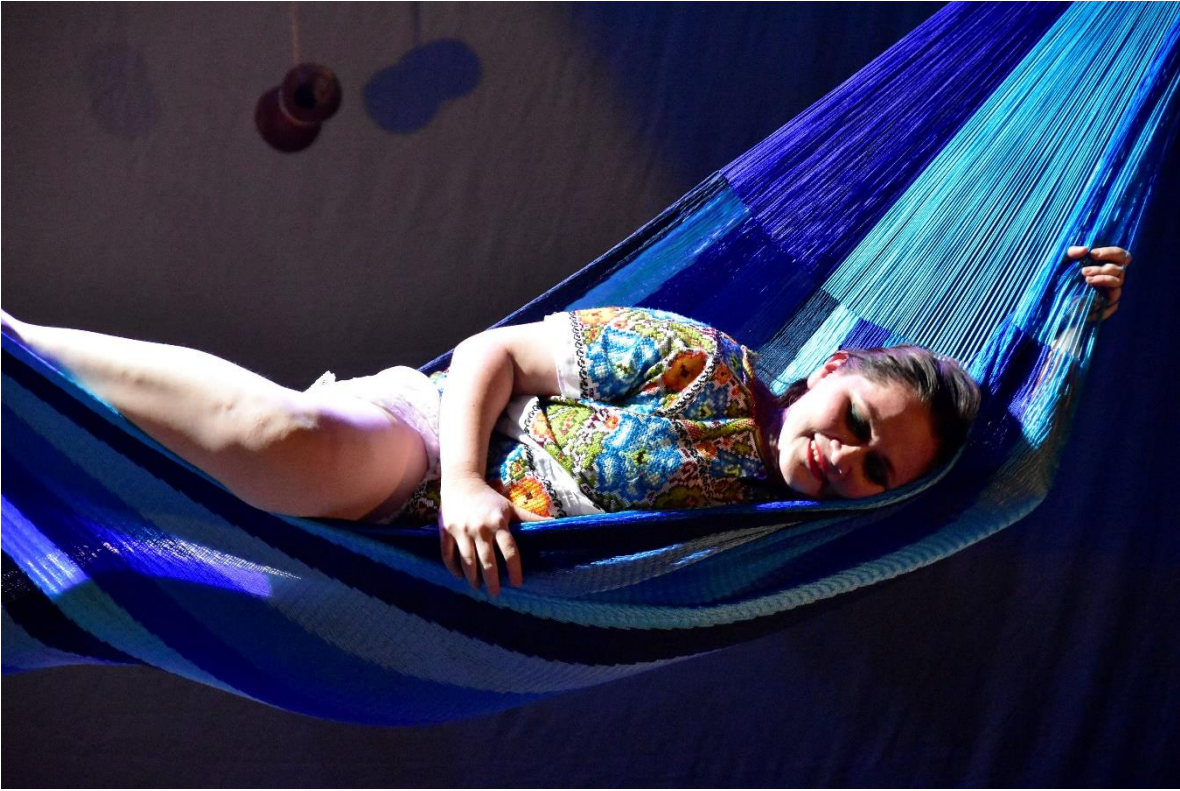
(Escena de Adrelaidina)



(Escena de Adrelaidina)



(Escena de Adrelaidina)



(Escena de Adrelaidina)



(Escena de Adrelaidina)



(Final de la escena de Adrelaidina. El personaje “volando”)



(Escena de Soco Coyoc)



(Escena de Soco Coyoc)



(Escena de Soco Coyoc)



(Escena de Soco Coyoc)



(Escena de Soco Coyoc)



(Escena de Soco Coyoc)



(Escena de Soco Coyoc)



(Escena de Soco Coyoc)



(Escena de Rosa Amén)



(Escena de Rosa Amén. Atenuando la luz)



(Escena de Rosa Amén)



(Escena de Rosa Amén. Llenando el espacio vacío)



(Escena de Rosa Amén)



(Arriba: Rosa Amén. Abajo: cazo para el baño contra el mal aire)



(Escena de las Aguadas. Trozando las distintas hierbas para el baño)



(Baño y fin de escena)