



Universidad Nacional Autónoma de México

Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales

Una aproximación al racismo en el campo de la comedia regional yucateca: El caso de Tila María Sesto.

Tesis

Que para obtener el grado de:

Licenciado en Desarrollo y Gestión Interculturales

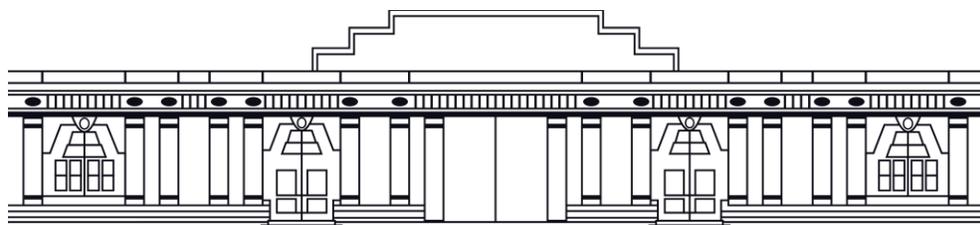
Presenta:

Isaías Hau Uribe

Director de tesis:

Rubén Torres Martínez

Mérida, Yucatán 2020



CENTRO PENINSULAR EN HUMANIDADES Y EN CIENCIAS SOCIALES



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Agradecimientos

A mis padres, Leopoldo y Julia, a quienes debo todo lo que tengo y gran parte de quien soy. No me bastarían decenas de cuartillas para agradecerles todo el apoyo que me han brindado a lo largo de mi vida, ni para expresar el cariño que les tengo.

A mi hermana, Adriana, por apoyarme tanto a mí como a la familia ya sea cuando hubiera hecho falta como cuando no.

A mis grandes amigos Ariel, Jhair, Ricardo y Raúl, quienes me ayudaron tanto en lo práctico como en lo moral a lo largo de este proceso.

Al Dr. Rubén Torres Martínez, sin duda el profesor de quien más aprendí en la carrera, y a quien tanto debo no sólo en cuanto a su asesoramiento para esta tesis, sino en lo académico y lo laboral en general.

A la Dra. Amada Rubio Herrera quien siempre me brindó su amabilidad ya fuera como profesora, como parte de la administración o como persona.

A todas las personas de la carrera que en algún momento me apoyaron con comentarios, lecturas o por haberme acompañado en alguna etapa de este proceso: Aneth, Ashanti, Abraham, Diego, Salvador, Sheila, Diana, Diana, Alicia y prácticamente todas las compañeras de mi generación que soportaron ver que presente en mismo tema en procesos 1, 2 y en seminario.

Un agradecimiento muy especial a dos compañeras y amigas: a Nefertari, quien siempre estuvo en la mejor disposición de ayudarme y lo hizo prácticamente desde el momento en que nos conocimos. Y también a Adriana cuya oportuna amistad me dio el empujón que necesitaba para terminar la tesis, pero además para poner en orden mi vida. En verdad, muchas gracias.

A Red Integra y al diplomado de Racismo y Xenofobia en México, de donde obtuve la mayor parte de la información sobre el tema del racismo.

A mis entrevistados por su disposición y su tiempo, como también a los artistas que son nombrados en este estudio por su trabajo al cual tengo gran respeto.

A mis lectores por su tiempo y sus observaciones que sin duda enriquecieron este trabajo.

A la UNAM, por brindarme la oportunidad de formarme con personas respetables del medio académico y con una generación que cambió por completo mi forma de ver el mundo.

A las personas que por una u otra razón se tomen el tiempo de leer estas palabras, y aquellas que vienen plasmadas de aquí al final de este texto, por considerarlo digno de su valioso tiempo.

Índice

Presentación	3
Introducción	5
Capítulo 1. Nociones generales del trabajo	7
Justificación	7
Pregunta de investigación	10
Objetivo general.....	10
Objetivos específicos	10
Supuestos de investigación.....	10
Estado del arte sobre el racismo	11
Marco teórico.....	17
Racismo	17
El campo	19
Comedia regional yucateca.....	25
Contexto.....	30
Teatro regional yucateco.....	30
Artistas y personajes	33
Adaptación	36
Método	40
Consideraciones conceptuales	42
Capítulo 2. El campo de la comedia regional yucateca	45
¿Cómo es el público de Tila María Sesto?	46
Estructurando el campo a partir del público.	49
Capital cultural, habitus y racismo	55

Proceso histórico del racismo en Yucatán	66
Indio, huiro, mestizo y los de pueblo.....	70
La obra: Saladdín	73
Capítulo 3. Hacia una propuesta de consumos culturales	93
Racismo, entretenimiento y medios de comunicación masiva	94
La importancia del factor cultural.....	99
La interculturalidad y el racismo	103
El concepto de interculturalidad	103
La importancia de la interculturalidad	106
Un acercamiento intercultural a los consumos culturales.....	108
Reflexiones finales	115
Anexos.....	123
Referencias	125

Presentación

No puedes juntarle dos billetes de quinientos a una india porque en seguida empieza a creerse de alcurnia [...] A ti a un kilómetro se te nota lo india [...] Alcurnia...no puedes ocultar lo negra, tu boca pintada ¡pareces una paleta payaso! [...] Además con su chancleta verde fosforescente ¡desde el espacio se te nota lo india! [...] Además de que estás negra, te vistes toda de verde ¡pareces una chocoreta gigante [...] El peso de su cabeza ya le está ganando...se va a ir de boca.

(Tila María Sesto, 2019)

En el género humorístico de la comedia, con el fin de hacer reír al público, se puede acudir a toda clase de recursos los cuales, al ser el humor una cuestión subjetiva, pueden ir desde cuestiones de la vida cotidiana, tratar temas controvertidos, emplear un lenguaje soez e incluso recurrir a chistes racistas. Esto no es nada nuevo, pues se puede pensar en una gran variedad de personajes, películas, series u obras de teatro que apoyen o fundamenten su humor en dichos recursos. En Yucatán el humor se ha desarrollado a la par que determinados estereotipos y elementos culturales racistas, derivados de la relación que ha tenido el teatro regional con la cultura indígena maya, la cual ha tenido una gran importancia como también un gran impacto en la sociedad yucateca, así como en los diversos ámbitos del entretenimiento que ésta presenta.

En la actualidad la comedia regional yucateca se ha consolidado como un ámbito en que los actores compiten entre sí por el reconocimiento del público en un sistema estructurado de relaciones sociales en el cual se emplean distintas estrategias, creando alianzas o abarcando nuevas plataformas digitales para relacionarse de forma inmediata con sus consumidores más allá de las presentaciones en vivo. Por otro lado, los comediantes regionales se han dividido en aquellos que emplean un humor familiar, y quienes emplean un lenguaje soez con un humor más adulto. Sin embargo, independientemente de la orientación humorística de los actores, todas las personas inmersas en el ámbito de la comedia regional

yucateca acuden a determinados elementos culturales los cuales guardan una profunda relación con los estereotipos y con el racismo antes mencionados. Cabe mencionar también que la comedia regional que emplea un humor más adulto tiende a ser más explícita al momento de acudir al racismo para hacer reír. La cita presentada al inicio demuestra cómo se mencionan elementos físicos, en relación con cuestiones de clase social o pertenencia étnica de manera despectiva.

El presente trabajo pretende abordar el tema del racismo como un recurso fundamental en la comedia regional yucateca, el cual en conjunto con otros elementos culturales sobre los cuales se ha conformado este tipo de entretenimiento, le dan forma y un sentido característico a la misma. De este modo el racismo se ha convertido de manera sutil en parte importante del humor yucateco, razón misma por la cual los comediantes acuden a esa clase de chistes con tanta facilidad.

Es necesario tomar conciencia de cómo el racismo se reproduce a través del entretenimiento, y para ello hace falta conocer cómo está conformada la estructura de relaciones sociales en que participan los comediantes regionales en la actualidad, cuáles son los mayores exponentes de dicho género, como también los recursos que estos han empleado para llegar hasta a ser reconocidos por el público, para poder analizar cómo estos temas se relacionan con el racismo. Estos son los puntos que serán revisados en este texto para contribuir a la visibilización del racismo que está presente, no sólo en el humor, sino también en distintos ámbitos de la vida cotidiana pero que por la particularidad con que dicho fenómeno se ha desarrollado en nuestro país en ocasiones es difícil de distinguir o aceptar.

Introducción

El presente trabajo tiene como finalidad esquematizar la estructura de relaciones sociales que se forma en el ámbito de la comedia regional yucateca, pero además pretende vislumbrar el racismo presente en ella. Para lograr una aproximación objetiva a dichos propósitos, será utilizada la teoría del *campo* de Pierre Bourdieu, la cual aporta herramientas pertinentes para observar de manera general algún sector de la sociedad en el cual se constituyen relaciones jerárquicas, con participantes que compiten entre ellos por el reconocimiento del resto de la sociedad, empleando estrategias, alianzas y utilizando distintos elementos (económicos, culturales, sociales, etc.) para este fin.

En el entramado de relaciones antes mencionadas se instauran normas, como también valores, los cuales dan forma y particularidad a estos *campos*, por lo que guían o condicionan el comportamiento de quienes los integran; algunos de los valores que se han arraigado en la estructura constituida en el ámbito de la comedia regional yucateca, dejan ver la persistencia de estereotipos y prejuicios racistas. Estos son elementos que se han interiorizado al punto de ser fundamentales en este rubro, es decir que son empleados con frecuencia por un considerable número de actores que se desenvuelven en el medio, incluso algunos con un respetable grado de fama en Yucatán, siendo uno de ellos el sujeto de estudio de esta investigación, el actor Oscar Martínez, cuyo personaje “Tila María Sesto” es popular a nivel regional, además de ser reconocido, en mayor o menor medida, en la Península pues ha realizado giras en estados como Campeche, Quintana Roo, pero también en otros del sureste como Chiapas, Veracruz, Tabasco e incluso ha llegado a presentarse en la Ciudad de México.

La investigación se divide en tres capítulos: el primero expone las nociones generales del estudio y ofrece un acercamiento a las nociones *de* racismo, *campo* y *comedia regional*

yucateca; paralelamente se presenta de manera histórica el modo en que se ha tratado el concepto de racismo, las transformaciones que ha tenido de un período a otro mediante un breve estado del arte, con el fin de ejemplificar que el contexto tanto social, como cultural e histórico, tienen un impacto primordial para dicho fenómeno. Posteriormente se explican algunos aspectos de la comedia regional yucateca, pertinentes para exponer un panorama sobre lo que implica o en qué consiste, y cuáles son los cambios que ha tenido desde su concepción hasta la actualidad.

El segundo capítulo se enfoca en los resultados del trabajo de campo, el cual se dividió en tres partes: la primera trata acerca de las entrevistas realizadas a individuos que conocieran al personaje de Tila María Sesto, debido a que, como será explicado más adelante, el público constituye un componente básico para explicar tanto la comedia regional como el racismo que en ella puede manifestarse. La segunda parte plantea una cronología del racismo en Yucatán, para luego establecer un vínculo entre ésta con algunas palabras que se utilizan en la actualidad en el estado y específicamente en la comedia regional. La tercera parte corresponde al análisis de obra presentada en el año 2019 por la compañía teatral de Tila María Sesto, titulada: “Saladdín”.

El tercer capítulo se centra en nociones relacionadas con los temas fundamentales de la investigación: El entretenimiento, los medios de comunicación, la cultura y posteriormente la interculturalidad. Estas concepciones son retomadas para construir una propuesta acerca del consumo de la comedia regional, pero que también podría extrapolarse a futuras investigaciones acerca del racismo en el entretenimiento, antes de dar pie a las reflexiones finales.

Capítulo 1. Nociones generales del trabajo

Justificación

En México el racismo como fenómeno ha sido minimizado, cuando no negado, entre otras razones debido al discurso nacionalista posrevolucionario el cual “construyó la imagen de un país homogéneo producto de la fusión de dos razas” (Iturriaga 2016, 29). Aunado a esto, en la actualidad existen legislaciones como el artículo primero de la constitución mexicana que prohíbe diferentes tipos de discriminación; el artículo segundo que reconoce la composición pluricultural del país, pero que además habla de eliminar prácticas discriminatorias y de promover la igualdad de oportunidades para indígenas (Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión 2019); o la Convención internacional sobre la eliminación de todas las formas de discriminación racial¹ (Gobierno de México 2010); e incluso podríamos nombrar la Declaración Universal de los Derechos Humanos² (ONU 2020), la cual prohíbe la discriminación por motivos raciales o étnicos, entre otros; todo lo anterior contribuye a pensar que el racismo no constituye un problema en el país, pues existen esos mecanismos legales para controlarlo. Sin embargo, el racismo no es un fenómeno que pueda ser eliminado sólo por condenarlo discursivamente. A lo largo de la historia, las agrupaciones humanas han tendido a establecer jerarquías, desde las antiguas civilizaciones mesoamericanas hasta las sociedades contemporáneas, incluida la mexicana hablando de manera general o la yucateca³

¹ Ratificada en México desde 1975.

² En México, la Comisión Nacional de los Derechos Humanos se creó en 1990.

³ Las civilizaciones mesoamericanas comenzaron a diferenciarse socialmente y a jerarquizarse por linaje desde el período Preclásico medio (1200 a.C.-400 a.C) (López Austin y López Luján 2002, 20), mientras que durante la colonia “los estratos sociales se definieron en términos étnicos” (Iturriaga 2016, 107). Posteriormente, esta

en lo particular, y se han estructurado con base sistemas de clasificación social jerarquizados con fundamento en la categoría de raza (Walsh 2012, 67). Tales asimetrías se vislumbran ante el hecho de que la pertenencia a un grupo étnico suele estar vinculada al nivel inferior en la escala social, a la pobreza (López Santillán 2011, 29). Es por ello que es importante analizar los elementos culturales que dan perpetuidad a estereotipos e ideologías que obedecen a este orden.

Sin embargo, cabe aclarar que debido a las particularidades que presenta el racismo en México, éste no se limita a cuestiones meramente étnicas, sino que tiene un profundo vínculo con elementos de clase social, fenotipo, o situaciones relacionadas con el contexto rural. Al mencionar que el racismo en México cuenta con características distintas a los racimos que podrían presentarse en otros países, por ejemplo, se entiende que se trata de un fenómeno tan variado y cambiante como las culturas en que se ha manifestado a lo largo de la historia. Al mismo tiempo el racismo en Yucatán tiene elementos distintos a los del resto del país, aunque puedan compartir características por tener un mismo origen: la colonización española.

Es importante tener esto en cuenta al momento de exponer temas relacionados con dicho fenómeno, siendo éste un tópico tan amplio como delicado por la carga simbólica que acarrea el término. Así como el racismo no se expresa de una única manera hacia una población específica, sino que es un fenómeno con múltiples aristas o variables dependiendo del contexto, del mismo modo varía en cuanto a los medios en los cuales se presenta, pues

jerarquización persistió en Yucatán teniendo como consecuencia la Guerra de Castas en el siglo XIX, un levantamiento armado entre blancos y las clases bajas desposeídas conformadas por indígenas mayas y campesinos (García, Prieto Stambaugh y Zapata 2007, 16).

puede verse tanto en acciones cotidianas, como políticas, mediáticas, o artísticas y de entretenimiento, como es el caso de la comedia regional yucateca.

Desde sus inicios, durante la segunda mitad del siglo XX, los dos tipos de teatro (profesional y experimental) que fueron evolucionando hasta convertirse en lo que hoy coloquialmente se conoce como “comedia regional yucateca”, han manifestado elementos tanto racistas como clasistas de los cuales “no pudieron escapar y que por el contrario han contribuido a la creación de estereotipos” (Iturriaga 2016, 257). Por ello es pertinente realizar un análisis de esta clase de consumos culturales que en la actualidad abarcan a un público considerable.

Los valores relacionados con elementos de la cultura regional yucateca son empleados constantemente por distintos actores reconocidos en este ámbito específico del entretenimiento. Esta es otra de las razones por las que es fundamental observar objetivamente los componentes que constituyen una estructura de relaciones sociales en el marco de este sector dedicado a hacer reír al público utilizando como un eje de apoyo los valores antes mencionados.

Pregunta de investigación

¿Qué elementos constituyen la estructura de relaciones sociales que se ha conformado en el ámbito de la comedia regional yucateca y cómo se relaciona con los comportamientos racistas que se reproducen en este ámbito?

Objetivo general

Analizar la estructura de relaciones sociales que se constituyen en el ámbito de la comedia regional yucateca, así como la importancia de los valores que fomentan la perpetuidad comportamientos racistas que se reproducen en este ámbito.

Objetivos específicos

Esquematizar los procesos tanto sociales como culturales, empleados por quienes se encuentran en esta estructura, para adquirir popularidad.

Observar la importancia de los valores que fomentan comportamientos racistas que se manifiestan en tal estructura, para el público que consume este tipo de comedia.

Problematizar la manera en que son empleados determinados elementos culturales propios de la región, como medios para afianzar a un público específico.

Supuestos de investigación

1. En el ámbito de la comedia regional yucateca, existe una estructura de relaciones sociales que cuenta con sus propias reglas e instituciones.
2. Dicha estructura se encuentra dominada por personajes que reproducen valores racistas.
3. Tales valores atraen a un determinado público que consume este tipo de comedia.

Estado del arte sobre el racismo

Hablar de racismo como concepto, tanto en lo político como en lo académico, es una tarea que debe llevarse a cabo con el debido cuidado al momento de delimitar los alcances de dicha noción. Claro está que eso es algo que siempre hay que tomar en cuenta al momento de realizar una investigación sobre cualquier tema, sin embargo, a causa de la carga social que acompaña al término, así como por el hecho de que se trata de una noción amplia que además va de la mano con el concepto de “raza”⁴ el cual en determinados contextos sociales y académicos puede también implicar cierta dificultad de manejo⁵, es necesario esclarecer lo correspondiente al tema del racismo para su teorización en este estudio. Diversos autores han abordado el tema a profundidad, por lo que existen distintos enfoques dependiendo de quién explique el concepto.

Aunque el “término «racismo» surgió en el periodo de entreguerras, imponiéndose en el lenguaje corriente de las sociedades occidentales, y luego de todo el planeta, a lo largo de los años de posguerra” (Wieviorka 2009, 21), no existe un acuerdo acerca del origen del fenómeno, pero sí lo hay sobre algunos aspectos de éste como su paso por una etapa (por lo

⁴. Esencialmente se ha vinculado la noción de “raza” con la de “estirpe, pues se confunde con la genealogía y el origen histórico y biológico de los seres. Remite a sus «lazos de sangre» que hoy en día se han convertido en sus vínculos de genes” (López Beltrán 2001, 98).

⁵ En 1997 apareció publicado en español el libro de Peter Wade, sobre las dinámicas raciales en Colombia [...] En este aparte Wade defiende la relevancia de conservar como categoría analítica la raza, ante una audiencia de académicos colombianos que tendía en aquel entonces a mirar con recelo el término. La clarificación respondía, entre otras cosas, al malentendido derivado de lo que se podría denominar el ‘escozor’ producido por el término ‘raza’ entre los lectores colombianos. Este ‘escozor’ no ha desaparecido, pero se ha atenuado considerablemente y hoy probablemente tal aparte aclaratorio no se hubiera escrito. (Restrepo 2012, 151)

menos en occidente) en que se manifestó con base en ideologías científicas durante el siglo XIX las cuales enunciaban la existencia de “razas” humanas que, según esta idea, asociaban atributos bilógicos o naturales con cuestiones de carácter moral e intelectual. Éste es conocido como el *racismo clásico* o *racismo científico*. En relación a éste, “parece existir un consenso entre diferentes académicos respecto a que los conceptos raciales son construcciones históricas sobre los que se han establecido múltiples articulaciones, las cuales desbordan los contornos del ‘racismo científico’ y su reificación del determinismo biológico propias de finales del siglo XIX y primera mitad del XX” (Restrepo 2012, 159).

Autores como Wieviorka, por ejemplo, hablan de la historia del racismo en occidente partiendo desde los siglos XVII y XVIII donde se comenzaron a manifestarse representaciones del Otro que podrían ser definidas como *protoracistas*, las cuales posteriormente darían origen al *racismo científico* (Wieviorka 2009, 23). Por otra parte, hay quienes aseguran que “el Antiguo Testamento es el primer documento racista escrito que se tiene en la historia” (Castoriadis 2001, 18), siendo el racismo hebreo el primero del cual se tiene registro. Otros autores van más allá, cuestionándose acerca de la presencia de racismo en la Prehistoria o la Edad Antigua, analizando los meros orígenes del fenómeno, desde las conductas de segregación en aquellas épocas, aunque sin poder afirmar del todo su existencia en ese período (Geulen 2009, 22). Por otro lado hay quien considera que “el fenómeno es [...] anterior a su concepto, o al menos a su denominación” (Wieviorka 2009, 21).

Independientemente del debate sobre su origen, el término ha variado o evolucionado con el tiempo, con autores como Taguieff, quien expone las diferencias que tiene “el racismo clásico, biológico e inequitativo del neo-racismo, diferencialista y cultural, que no biologiza lo diferente” (Taguieff 2001, 4). Este *racismo cultural*, al contrario del *racismo clásico*, no

se centra en las diferencias físicas o biológicas, sino en las distintas manifestaciones culturales o prácticas sociales para establecer una separación con el Otro.

Lo fundamental de toda la diversidad de formas de conceptualizar el fenómeno, es observar que éste no es estático, sino que cambia o responde al contexto social, cultural e histórico, por lo que es necesario tener en cuenta estos factores al momento de realizar un análisis sobre el tema. Establecido lo anterior, corresponde ahora hablar del racismo en un contexto más cercano.

Lo referente al racismo en la península, como en el resto de América Latina, data de la época colonial durante la cual se estructuró la pirámide social que colocó a los indígenas en la base por debajo de los mestizos, ubicando en la cúspide a los blancos. Estas acepciones persistieron mucho tiempo después, pasando por la Guerra de Castas en que a los indígenas se les consideró como salvajes o primitivos, relacionándolos igualmente con la promiscuidad y la embriaguez (Iturriaga 2016, 112-115). De ese punto hasta nuestros días, han persistido esas ideas las cuales relacionan a los indígenas con problemas de pobreza, falta de educación, familias numerosas y alcoholismo. Desde el ámbito académico suele haber aproximaciones en las que se les ubica “preponderantemente en el medio rural, en condiciones de existencia material con carencias de todo tipo” (López Santillán 2011, 22).

Más de una investigación relaciona las situaciones de desigualdad social que viven los indígenas en toda América Latina con un aspecto estructural fundamentado, o al menos relacionado, con cuestiones raciales. Al respecto, Catherine Walsh explica que uno de los ejes principales de la colonialidad tiene que ver con la idea de raza, planteando que ésta puede ser entendida a partir de 4 ejes: El primero, la colonialidad del poder propone el establecimiento de un sistema de clasificación social fundamentado en la categoría de “raza” como criterio para la distribución, dominación y explotación de la población mundial,

otorgando a cada individuo una posición en dicho sistema en que el blanco europeo o europeizado (masculino) se encuentra en el sitio de mayor privilegio, mientras que los indios y los negros se hallarían en lo más bajo de la escala; dicha clasificación adicionalmente estaría atravesada por otros factores como la clase social o el género. El segundo eje corresponde a la colonialidad del saber, la cual enuncia un posicionamiento eurocéntrico del conocimiento, reconociendo los saberes de los hombres blancos europeos como los únicos válidos, negando otras realidades epistémicas o tratándolas como conocimientos inferiores. El tercer eje, la colonialidad del ser, supone la idea de la inferiorización, desvalorización e incluso la deshumanización de las personas por su fenotipo o su identidad étnica. El último eje es la colonialidad cosmogónica de la madre naturaleza y la vida, que establece la dicotomía entre la sociedad y la naturaleza para justificar la apropiación, explotación e incluso la destrucción de esta última, con la cual los pueblos indígenas suelen guardar un profundo vínculo, por lo que dicho eje acabaría con la base de la vida de las culturas autóctonas (Walsh 2012, 66-68).

Otro investigador que relaciona la posición de desventaja que ocupan los indígenas en el estrato social con cuestiones de racismo es Benito Guido Machaca, quien también menciona a la colonialidad como un factor que continúa reproduciendo las condiciones asimétricas que vive la población indígena, la cual se suele encontrar en una posición de desventaja en América Latina con relación a los no indígenas; esta situación viene a ser producto de procesos sociopolíticos irreversibles los cuales han tenido como resultado la inequidad y la desigualdad que sufren los pueblos indígenas, como también cuestiones tales como el rezago educativo, pobreza y falta de democracia (Guido Machaca 2013, 23). Aunque es claro que se trata de situaciones que puedan expresarse con diferencias de un país a otro. Guido Machaca menciona que el origen de la discriminación como también el racismo hacia

individuos o grupos con una identidad indígena, se encuentra en el período colonial en que se instauraron sistemas de clasificación social fundamentados en criterios étnicos y raciales, según los cuales los indígenas han sido minusvalorados, excluidos e incluso marginados a causa de sus orígenes tanto étnicos como culturales (Guido Machaca 2013, 25).

Por otra parte, García Canclini menciona la situación de desigualdad que viven los indígenas, pero más allá de las cuestiones materiales, expresa este planteamiento en un sentido de exclusión debido a sus diferencias étnicas con las sociedades en las que desean participar. Esto no se debe únicamente a dicha condición étnica que los diferencia, sino también a la reestructuración neoliberal de los mercados que empeora las situaciones de desigualdad y de exclusión que pueden observarse en cuestiones de vulnerabilidad, tales como el desempleo, la pobreza, la migración, etc. Ante estas situaciones lo que se buscaría sería ser ciudadanos en un sentido intercultural, es decir, llegar a ser tomados en cuenta sin tener que renunciar a esas diferencias culturales o que ellas sean el motivo que les condene a la desigualdad (García Canclini 2005, 53).

Al mismo tiempo que se trata de un fenómeno que se relaciona con diversos ejes de existencia social, por lo que conceptualmente también es frecuente que se le vincule con otras nociones. Tal es el caso del *racialismo*, el cual se refiere a la idea arraigada en el sentido común de las personas de que las razas humanas en realidad existen. Tzvetan Todorov en su obra *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana* (1991), plantea una división entre los conceptos de racismo y racialismo, siendo el primero un comportamiento, una actitud fundamentada en el odio hacia personas con cualidades físicas bien definidas distintas a las propias; mientras que el segundo se refiere a una ideología o a doctrinas de pensamiento que argumentaban la existencia de distintas razas humanas. De este modo, el autor expresa

que el racismo “es un comportamiento que viene de antiguo y cuya expresión probablemente es universal; el racialismo es un movimiento de ideas nacido en Europa occidental, y cuyo periodo más importante va desde mediados del siglo XVIII hasta mediados del XX (Todorov 2013, 115-116)

De más está mencionar que estos son sólo algunos de los numerosos autores que han abordado el tema desde sus respectivos campos de investigación. No es la finalidad de este trabajo profundizar más allá de unos pocos de ellos; con estos ejemplos queda claro que no existe una única definición de racismo que se adapte a todas las situaciones en que éste se presenta. Lo que es necesario subrayar con respecto a este apartado es que puede haber distintas formas de aproximarse a tal fenómeno, o que también se pueden emplear las herramientas conceptuales que mejor se adapten al contexto. Tener en cuenta las circunstancias sociales, históricas o culturales en las que se manifiesta el racismo, otorga la posibilidad de generar a una delimitación teórica más eficiente con relación al objeto de estudio.

Marco teórico

Racismo

Teniendo en cuenta el amplio panorama teórico en torno a este fenómeno y habiendo realizado un breve recorrido histórico al respecto, es momento de exponer los conceptos que fungirán como el soporte fundamental del presente estudio. En el apartado anterior se mencionó que el *racismo científico* se enfoca en aspectos meramente físicos, mientras que el llamado *neoracismo* hace énfasis en aspectos culturales (Taguieff 2001, 4). En la práctica el racismo puede presentarse en cualquiera de las dos formas o mediante una combinación de ambas; es por ello que para fines de esta investigación será empleada la definición de la antropóloga Eugenia Iturriaga Acevedo debido a su versatilidad al momento de incluir en ella tanto aspectos físicos como morales e intelectuales; cabe destacar que dicha definición es retomada de manera operacional con respecto a la investigación propuesta en esta tesis. Iturriaga comenta que el racismo “consiste en caracterizar a un grupo humano por su aspecto físico (atributos naturales reales o imaginados), asociándolos a su vez con características intelectuales o morales, y con base en esto adoptar algún tipo de práctica de discriminación o exclusión” (Iturriaga 2016,39). Además se trata de un fenómeno que ha servido para justificar diversas conductas negativas tales como dominación, exclusión, persecución e incluso destrucción en donde quienes son víctimas del racismo son menospreciados o inferiorizados (ibid.). La inferiorización viene a ser un aspecto clave en esta definición, ya que sin dicho factor podríamos caer en otros conceptos relacionados con el racismo pero que no son sinónimos tales como los estereotipos o los prejuicios.

De igual manera es importante señalar que “la raza, la etnicidad, la clase y la cultura están engarzadas de tal manera que hacen difícil aislar influencias causales” (Gall 2014, 88).

Existen diversos factores sociales entrelazados con este fenómeno, los cuales podrían no ser el centro de la investigación, pero cuya influencia tiene un impacto directo en el desarrollo de la misma. La perspectiva interseccional, incluso siendo una noción de surgimiento reciente y por ello incompleta, como herramienta conceptual puede proporcionar un punto de vista más amplio para analizar el racismo. La interseccionalidad es entendida como una noción “que hace consciente cómo diferentes fuentes estructurales de desigualdad (u «organizadores sociales») mantienen relaciones recíprocas, es un enfoque que subraya que el género, la etnia, la clase, u orientación sexual, como otras categorías sociales, lejos de ser «naturales» o «biológicas» son construidas y están interrelacionadas” (Platero Méndez 2014, 56). El racismo visto desde esta óptica no sólo da lugar al estudio de sus manifestaciones cuando afectan a grupos étnicos, sino también por cuestiones de clase social o hacia personas que viven en entornos rurales, no necesariamente indígenas, punto que es trascendente al revisar el racismo en un país como México en el cual dicho fenómeno tiende a expresarse por aspectos como estos. Aunque la interseccionalidad pueda ser teóricamente ambigua, es útil como un enlace entre diversos fenómenos que en ocasiones potencian o son detonantes del racismo, pero que por limitantes de extensión o de congruencia teórica, no sería viable analizar a profundidad.

Como se mencionó en el apartado previo, el racismo es un concepto que va de la mano o se relaciona fácilmente con otros. Tal es el caso de las nociones de *estereotipos* y *prejuicios*, las cuales se hacen presentes con relativa frecuencia al evaluar estos temas. La investigadora Olivia Gall contrasta dichas ideas estableciendo diferencias claras entre ellas, partiendo del prejuicio “como una actitud, un juicio o un sentimiento acerca de una persona, que proviene de una generalización de las actitudes o creencias que se tienen acerca del grupo

al que esta persona pertenece” (Gall 2014, 80). Además, este concepto implica la suposición de que todos los miembros de ese grupo son similares de una manera específica y está profundamente vinculado al propio temor identitario hacia el Otro (ibid.).

Mientras que la “tendencia a asignar rasgos, ya sea positivos o negativos, a un grupo entero de personas es uno de los aspectos de lo que se conoce como *stereotyping* o acto de estereotipar. Esto es importante en este tema ya que los estereotipos son considerados como las locomotoras de los prejuicios” (Gall 2014, 82). Adicionalmente, Iturriaga habla de los estereotipos como “una estructura de pensamiento que comprenden imágenes, creencias, juicios, símbolos y opiniones. Su fuerza (...) la da su repetición y se legitima, no a través de una demostración, sino a través de una continua repetición” (Iturriaga 2016, 208).

El campo

Una vez aclarado el modo en que opera el racismo para efectos de la presente investigación, es necesario plantear la manera en que se encentra estructurado el espacio social sobre el cual se desea analizar este fenómeno, así como la manera en que se manifiesta, cómo afecta a determinado sector de la sociedad, es decir, al público que interactúa directamente con éste. Con este fin, se recurrirá a la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, ya que los conceptos que en ella se manejan son herramientas convenientes para dar sentido u orden lógico al planteamiento del problema, pues permiten ver cuáles son los elementos importantes de un determinado contexto de relaciones sociales en diversos ámbitos, al mismo tiempo que vislumbra las motivaciones de los individuos involucrados en tales situaciones, y también funciona como herramienta para desvelar matices de un fenómeno social en particular, como lo es el racismo en este caso. Sin embargo, debido a que no será empleada la totalidad de las

concepciones que abarca la teoría, resulta oportuno señalar cuáles son las ideas fundamentales que son retomadas de esta perspectiva.

Para empezar, el campo es planteado en el texto *El campo científico* como un “sistema de relaciones objetivas entre posiciones adquiridas (en las luchas anteriores)” (Bourdieu 1994, 131). un espacio de juego en que los participantes compiten por el dominio de éste. Para lograr ese fin, los competidores buscarían adquirir una mayor autoridad científica que sus competidores, entendida dicha autoridad como capacidad técnica y poder social, es decir, la capacidad de hablar e intervenir de manera legítima, con autoridad, en materia de ciencia (ibid.). Este concepto expone la manera en que se construye el *campo científico*, pero tales características pueden ser aplicadas a una gran variedad de contextos, siendo este al caso de la comedia regional yucateca. Los *campos* son espacios de interacción social con una determinada jerarquía, en los que los *agentes* (individuos) e *instituciones* (agrupaciones organizadas, encaminadas a un fin determinado), es decir quienes participan y que tienen la capacidad de intervenir en ellos, se encuentran en una competencia constante por el dominio de éstos (Bourdieu 1995, 320). Los campos se presentan como “espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios” (Bourdieu 2002, 119), además de que poseen tanto reglas como características propias de cada campo distinto que exista, se descubra o se analice, las cuales también pueden ser afectadas por la intervención de los *agentes*.

Para que un *agente* pueda tener una mayor influencia en un campo necesita acumular e invertir una cantidad significativa de *capital*, el cual es un recurso que “asegura un poder sobre los mecanismos constitutivos del campo y que puede ser reconvertido en otras especies de capital” (Bourdieu 1994, 135). Éste puede manifestarse y ser nombrado de distintas

maneras, habiendo *capital* “económico (bienestar material, posesión de bienes, dinero), cultural (conjunto de conocimientos, costumbres, maneras y saberes que posee un sujeto), simbólico, lingüístico, social y político” (Iturriaga 2016, 69). De igual manera un tipo determinado de capital puede tener mayor relevancia que otros, dependiendo de la orientación de los intereses que esté presente en el campo particular a analizar. Bourdieu explica que existen tres tipos fundamentales de *capital* los cuales varían la forma en que se manifiestan dependiendo de las características que presente el campo en que se presenten: el *capital económico*, el cual se traduce de forma directa en dinero por lo que funciona también para la institucionalización en forma de derechos de propiedad; el *capital cultural*, el cual puede invertirse en la institucionalización, especialmente en forma de títulos académicos; el último es el *capital social*, que hace referencia tanto a relaciones como a obligaciones sociales. Los diversos tipos de capital pueden invertirse para después convertirse en otros tipos de capital, por ejemplo el *cultural* o el *social* pueden emplearse para obtener *capital económico*, dependiendo de la situación, la conveniencia o demás circunstancias que pudieran influenciar al *campo* o sus *agentes* (Bourdieu 2000, 135-136).

Debido a la propia particularidad del *campo* que es objeto de esta investigación, siendo éste un espacio de expresión artística es necesario profundizar en las características del *capital cultural*, pues se trata de aquel que marca la diferencia entre los distintos públicos y sus consumos. Bourdieu propone que el *capital cultural* puede subdividirse o clasificarse en tres formas o estados: en estado “interiorizado o incorporado, esto es, en forma de disposiciones duraderas del organismo; en estado objetivado, en forma de bienes culturales, cuadros, libros, diccionarios, instrumentos o máquinas, que son resultado y muestra de

disputas intelectuales, de teorías y de sus críticas; y, finalmente, en estado institucionalizado” (Bourdieu 2000, 136).

Pese a esta división en cuanto a los tipos de *capital cultural*, para este análisis sólo nos referiremos al *incorporado* cuando hablemos de manera general del este tipo de capital, debido a que es el que mejor explica los elementos culturales inmateriales. Dicho capital puede consolidarse en un *habitus*, término que se refiere a un condicionamiento, comportamiento, práctica o pensamiento interiorizado en una clase social a tal grado que se convierte en algo normal o habitual, palabra a la que hace referencia el concepto. El autor se refiere a estos *habitus* como “sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes” (Bourdieu 2007, 86), es decir principios generadores de prácticas como también de representaciones que no obedecen a ninguna regulación u objetivo consciente. A esto se refiere Bourdieu cuando menciona que el *habitus* puede funcionar como “principio generador y unificador del conjunto de las prácticas y de las ideologías características de un grupo de agentes” (Bourdieu 2002, 107).

El *habitus* también es considerado como uno de los elementos que define a las clases sociales como una suma de capitales, que tendría por resultado la ubicación del posicionamiento social del individuo (López Santillán 2008, 41).

También cabe mencionar otros dos tipos de *capital*: el *temporal* y el *puro*. El *capital temporal* obedece a posiciones de poder institucionalizadas y burocratizadas que son “personalizadas” por *agentes* y que otorgan *capital* inmediato al mismo *agente*, pero que al momento de abandonar el cargo o puesto, ese *agente* pierde todo el *capital* que esa posición le otorgó. Un nuevo *agente* toma posesión del “cargo” y adquiere el *capital* que otorga dicha

posición, aunque una vez que lo abandone también perderá dicho *capital*. Se trata pues de un *capital temporal* porque sólo se puede poseer por tiempo limitado. Bourdieu ejemplifica para el caso del *campo académico* el caso de los directores de laboratorios o centros de investigación (Bourdieu 1994).

Mientras que el *capital puro*, es entendido como el producto de contribuciones reconocidas al progreso del *campo* en cuestión; además el *capital puro* es carismático en gran medida, es decir que otorga mayores beneficios en cuanto al reconocimiento de un *agente* conforme su aporte sea tomado en cuenta por medios importantes, al mismo tiempo que es difícil que dicho *agente* sea tomado en consideración si no cuenta con suficientes aportaciones previas (Baranger 2004, 157). En otras palabras, se trata del *capital* acumulado a lo largo de la trayectoria laboral de un *agente* al interior del *campo*, el cual sólo puede adquirirse dedicando una gran cantidad de tiempo y trabajo para forjar una carrera digna de ser tomada en cuenta. Este tipo de *capital*, a diferencia de otros conceptos planteados en el marco teórico, no es tan relevante para la discusión del tema a tratar, pero es ilustrativo para hacer referencia al recorrido profesional de un actor.

Por otro lado García Canclini, explica la diferencia en cuanto a los niveles de consumo culturales, los cuales marcan una brecha entre clases sociales más allá de lo material, pero siendo lo económico un gran recurso para reproducir la diferenciación social. El autor expone que las desigualdades económicas las “diferencias y desigualdades económicas entre las clases son significativas en relación con las otras formas de poder (simbólico) que contribuyen a la reproducción y la diferenciación social. La clase dominante puede imponerse en el plano económico, y reproducir esa dominación, si al mismo tiempo logra hegemonizar el campo cultural” (García Canclini 2005, 59).

Esto quiere decir que “la diferencia se establece, entonces, más que en los bienes que cada clase apropia, en el modo de usarlos” (García Canclini 2005, 62-63) debido a los distintos niveles culturales coexisten en la misma sociedad capitalista, aunque de manera desigual respecto a la distribución de los bienes, uno u otro sector puede participar de los distintos tipos de consumo cultural, pero aproximándose a éste de forma distinta, lo cual depende de su *capital cultural*.

Las representaciones teatrales como también otras manifestaciones artísticas, ya sea que estén orientadas a hacer reír al público o no, han sido estudiadas en el pasado como un modo de entretenimiento que da cuenta de una división de clases sociales ya que, según Bourdieu, la idea de una capacidad de comprensión distinta dependiendo del estrato social, crea una limitante en cuanto a los modos que elige algún sector de la sociedad para su entretenimiento, provocando que las clases medias elijan espectáculos sencillos, alegres o hasta vulgares, con los que se sientan identificados, rechazando modos de entretenimiento más formales o abstractos (estos corresponderían a clases sociales privilegiadas), pues la forma en la que son presentados obstaculizaría su percepción de dicho modo de entretenimiento o manifestación artística (Bourdieu 1998), sin mencionar que no serían satisfactorios para su deseo de participación, ni se identificarían con éstos. Como punto de referencia García Canclini plantea una explicación de un sector específico: La estética de los sectores medios, que se caracteriza principalmente por “su falta de autonomía, por someterse a demandas externas, principalmente a la competencia por la conquista del mercado. Producto de la búsqueda de la mayor rentabilidad y la máxima amplitud del público, de transacciones y compromisos entre los dueños de las empresas y los creadores culturales” (García Canclini 2005, 65).

Si se observan las prácticas de los *agentes* que intervienen o dominan este *campo* bajo la óptica de la estética de los sectores medios, el análisis conduciría al planteamiento de que el contenido que producen está dirigido a los sectores populares con un determinado *capital cultural* y un *habitus* tal que les permita disfrutarlos. Siendo el caso de representaciones cómicas a manera de parodias. “Las clases medias, y las populares en tanto tienen como referencia y aspiración el gusto dominante, practican la cultura a través de actos metafóricos, desplazados. Un género típico de la estética media es la adaptación: películas inspiradas en obras teatrales” (García Canclini 2005, 65-66). Aunque en la *comedia regional yucateca* se dan este tipo de espectáculos a manera de parodia ya sea de películas o series de moda, hace falta un análisis más profundo determinar a qué sector de la sociedad están dirigidas; sin embargo, tener en cuenta este tipo de planteamientos sobre los consumos culturales contribuye a una mejor categorización de estos en un *campo* determinado.

Comedia regional yucateca

La importancia de delimitar el alcance de lo que se entiende por *comedia regional yucateca*, radica en que puede prestarse a confusiones sobre a los límites de determinado género humorístico. Dicha acepción empleada para hacer referencia al ámbito particular del entretenimiento en que se desenvuelve el fenómeno que se pretende analizar en esta investigación, guarda una profunda relación con lo que se conoce como *Teatro regional yucateco*, el cual no se remite únicamente a un género, sino a un “despliegue de géneros dentro de un estilo: el yucatenense” (Muñoz 1987, 9). Por lo tanto, este último concepto engloba al primero; aunque no sean sinónimos, cabe aclarar que en determinados momentos es posible recurrir a la concepción de *teatro regional*, particularmente para enunciar

cuestiones más generales con respecto a este ámbito del entretenimiento. Adicionalmente, a continuación serán retomadas algunas de las características que siendo propias del *teatro regional*, son compartidas por añadidura en la *comedia regional* (más adelante se profundizará sobre la relación entre estos conceptos), dándole a esta última su especificidad en contraste con otras formas de humor que pudieran presentarse fuera de la península: “Se presentan en él [el teatro regional yucateco] dos elementos que lo distinguen marcadamente de otras formas de teatro, una de ellas es la presencia en escena de personajes mestizos, y la otra es el uso de un lenguaje que combina maya y español” (Castillo Rocha 2007, 223).

En Yucatán el término “mestizo/a” se emplea de forma distinta al resto del país. En México se suele emplear dicha noción sobre la base de una construcción nacional, mestizofílica, producto de la Independencia (Gall, 2013: 281) y, posteriormente, como parte del surgimiento de un proyecto Estado-nación que buscaba homogenizar a la sociedad mexicana mediante la idea de que todos somos descendientes únicamente de españoles e indígenas. Con relación a esto, Mónica Moreno explica en qué consiste la categoría “mestiza” a nivel nacional:

Mestiza es una categoría racial que surge como componente clave del mito ideológico de la formación de la nación mexicana, del mestizaje, a finales del siglo diecinueve y principios del siglo veinte. En dicho proyecto de formación del Estado, ser mexicano/a es equivalente a ser mestizo/a. Mestizas son aquellas personas que representan la ‘mexicanidad’ y por lo tanto, aquellas que están más cercanas al modelo del sujeto ideal de la nación mexicana mestiza (Moreno, 2012:13)

Según este uso de la palabra, todo mexicano sería mestizo. Mientras que en Yucatán se asocia con cuestiones que tienen que ver con un tipo de vestuario, vocabulario y aspecto físico, en asociación con la cultura indígena maya. (García, Prieto Stambaugh y Zapata 2007, 18). Hay quienes le atribuyen la particularidad del término propia de la región a la Guerra de

Castas, después de la cual se comenzó a llamar “mestizo” a los pobladores de los alrededores de Mérida que no se sublevaron, a diferencia del “indio bárbaro” del interior (García, Prieto Stambaugh y Zapata 2007, 16). Por su parte, Ella Fanny Quintal (2005,317) propone que el término “mestizo” tal y como se utiliza en la actualidad en la península surgió durante los gobiernos de Alvarado y Carrillo Puerto.

La vestimenta a la que se alude cuando se expresa “lo mestizo”, es aquella que ha sido utilizada durante mucho tiempo por cómicos regionales, la cual consiste en guayaberas y pantalones blancos para los personajes masculinos e hipiles para personajes femeninos, la cual a su vez proviene de la época colonial en que el “segundo sector social estaba compuesto por mestizos [...] Este grupo debía vestir con un traje regional hispano diseñado por los frailes franciscanos. Los hombres, pantalón blanco y filipina abotonada hasta el cuello, y las mujeres, hipiles bordados y alhajas de oro y coral” (Iturriaga 2016,108).

Ella Fanny Quintal comenta que es posible que la asociación entre la palabra “mestizo” y los trajes regionales, se diera debido a que en la época de Salvador Alvarado y Felipe Carrillo Puerto, los mestizos cambiaron sus atuendos casuales por lo que su nomenclatura le sería trasladada a quienes aún utilizaban esa clase de vestimenta tradicional. De este modo, Quintal plantea la posibilidad de que “con la desaparición en la vida cotidiana del vestido propio de la clase media sucediera que quienes siguieron usando un vestuario semejante, casi idéntico a aquel, esto es, los indios, pasaran a ser llamados entonces mestizos, nombre con que aún se designa en Yucatán y Campeche a la población maya” (Quintal 2005, 328)

Ya que en este texto se acude con frecuencia al término *mestiza* (más que a su homólogo masculino), pues el personaje de Tila María Sesto representa a una, habiendo señalado las particularidades que dicha nomenclatura tiene en Yucatán, como concepto aquí

nos referiremos a una persona que utiliza la vestimenta típica del estado, lo que incluye utilizar la indumentaria mencionada anteriormente en el caso de las mujeres, que habla con marcado acento de la región, que además emplea palabras en maya al hablar en español.

Esta es la manera en que se han asociado las nociones de lo maya y la vestimenta regional con el término *mestiza(o)*. Falta evaluar estos factores con relación al teatro regional yucateco. El traje regional, el cual está compuesto por prendas utilizadas con anterioridad por indios y mestizos durante la colonia, fue tomando su forma actual “para diferenciar a su portador de «la gente vestido», o blanca. Con el paso del tiempo, este atuendo fue convirtiéndose en símbolo de identidad y de tradición yucateca, al grado de ser adoptado en representaciones escénicas tanto de danzas tradicionales (en especial de las jaranas) como de las obras teatrales que incluían personajes mestizos” (García, Prieto Stambaugh y Zapata 2007, 19); se trata de un proceso de *folklorización* de la cultura regional, similar al que se llevó a cabo para construir la identidad nacional, utilizando elementos de culturas indígenas (ibid.)

Para futuras referencias, el significado del verbo *folklorizar* en cualquiera de sus conjugaciones para los fines del marco teórico, será el propuesto por Fidel Tubino: “Folklorizar es banalizar, trivializar, reducir una cultura a sus manifestaciones externas [...] al folklorizar las culturas- se estarían trivializando las culturas de los que vienen de dentro” (Tubino 2005, 93).

Ahora bien, es necesario hacer énfasis en que se empleará el término “comedia regional yucateca” para sintetizar todas las características antes mencionadas tales como el acento, el uso de palabras provenientes de la lengua maya, la aparición de personajes como la *mestiza*, entre otras relacionados con la cultura yucateca, las cuales que comparte con el

de “teatro regional yucateco”, por provenir de éste. Sin embargo, cuando cualquiera de estos conceptos sea utilizado, no se estará haciendo referencia al género dramático conocido “comedia”, el cual cuenta con una estructura y características propias, muchas de las cuales carecen los espectáculos que son analizados en este texto que a su vez podrían más bien caer en la categoría de parodia o sketch. La comedia es un género dramático que cuenta con su propia estructura y características, mientras que lo cómico “no es un concepto exclusivamente literario, aún menos característico de la comedia. Lo cómico puede realizarse teatralmente sin ceñirse a los límites del género. Lo cómico es una actitud vital, y la comedia, como género, lleva a escena formas específicas de comicidad” (Pascual Cillero 2014, 17).

En cuanto a “lo cómico”, aunque puede adquirir distintas definiciones dependiendo del autor o del campo de estudio, en general, es posible afirmar que se trata de una actitud relacionada con la risa, lo lúdico de las contradicciones de la vida (Pascual Cillero 2014, 7). Por otra parte, el humorismo se refiere a un modo de percibir la realidad que está íntimamente relacionado con lo cómico, pues remite a la risa o a cuestiones ridículas: (Pascual Cillero 2014, 8). Es decir que se trata de conceptos similares, por lo que cuando se habla de un género teatral cómico o humorístico, simplemente se refiere a cuestiones relativas a la risa en ambos casos, a diferencia de que se hablara del concepto de “comedia” como género dramático.

En resumen, tomando en cuenta lo que es relevante para este estudio, al hacer referencia a la *comedia regional yucateca* para nombrar las manifestaciones artísticas que serán objeto de análisis de la presente investigación, se hace alusión a cualquier modo de entretenimiento con una orientación tanto cómica como humorística, es decir, que tengan como propósito hacer reír o divertir, y que cumpla con las características antes enunciadas con una fuerte influencia de la cultura yucateca como la vestimenta regional, palabras en

maya, el acento, etc. No al género dramático, aunque se tome prestado el término, debido a que se trata de un fenómeno que surge del teatro.

Contexto

Teatro regional yucateco

Aunque no se pretende en este apartado realizar una revisión exhaustiva de la cronología correspondiente al teatro regional en Yucatán, baste con mencionar de manera somera algunos sucesos, características, como también personajes relevantes en dicha historicidad debido a la indiscutible influencia que han tenido para la *comedia regional* actual.

El teatro regional de Yucatán se originó a finales del siglo XIX para consolidarse hasta la segunda mitad del siglo XX, aunque hay quienes postulan que los primeros antecedentes de este tipo de teatro se ubican en la época prehispánica en que los mayas de la región realizaron sus propias representaciones. (García Yeladaqui 2019, 72-73)

Dejando de lado los antecedentes más arcaicos, no fue sino hasta el siglo XIX que se empezó a escribir teatro regional en Yucatán con el género de la zarzuela como un precedente más inmediato, el cual era predominante en todo el país (García Yeladaqui 2019, 73-74). Otro factor que influyó de manera importante la manera de hacer teatro en el estado fue el teatro bufo cubano con compañías que llegaron Mérida durante la última parte del siglo XIX (Tuyub Castillo 2005, 17-18).

Como se mencionó en el apartado anterior, este tipo de teatro tiene la característica de abarcar gran parte de los géneros⁶. Ello ha generado ciertos problemas de delimitación acerca de lo que debe o no debe ser considerado teatro regional yucateco. Carmen Castillo Rocha aborda los debates que surgen al momento de estudiar este tipo de teatro, por ejemplo: Los estudios historiográficos en torno a este tema suelen clasificarlo en dos campos: teatro profesional y el experimental o de aficionados. Aunque algunos autores no están seguros de en qué categoría agrupar al teatro regional por lo que en ocasiones es tratado de manera dual (Castillo Rocha 2007, 117). Otro de estos problemas que suele causar polémica y confusión es que “tanto se le estima entrañablemente como se le condena por frívolo y ofensivo. Esta discusión se actualiza cada vez que el tema se vuelve a revisar” (Castillo Rocha 2007, 178). Adicionalmente, se plantea que existe un sector de los yucatecos que recuerda un teatro regional que parecía ser de extraordinaria calidad, idealizado pero ubicado en el pasado; en contraste, también reconoce la existencia de un teatro, ahora generado por los jóvenes sustancialmente más vulgar, cargado de obscenidades y malas palabras, que según los propios artistas es para “entretener borrachos”, por ubicar sus escenarios en restaurantes y cantinas. Sin embargo, ambas facetas, tanto la idealizada como la vulgar, son llamadas de la misma forma: Teatro regional yucateco (Castillo Rocha 2007, 224-225).

Hablando específicamente del concepto de *comedia regional yucateca*, utilizado para este trabajo, el sector que no reconoce como tal a la *comedia regional* que emplea un lenguaje soez suele estar conformado por artistas que evidentemente no acuden a tales recursos,

⁶ Lo más común es asignar un solo género escénico y dramático por lo que el concepto Teatro Regional de Yucatán, como término, es un fenómeno es único en la República porque abarca casi todos los géneros dramáticos y escénicos. (Muñoz Castillo 2012, 31)

personas con algún tipo de formación académica teatral, actoral, o bien personas que se dedican a la docencia en este ámbito; lo que podríamos llamar artistas regionales *ortodoxos*, manera misma en que se llamará en futuras referencias a artistas con un humor más tradicional que no recurra a groserías, como también a ese tipo de comedia (cuando se hable de *comedia regional ortodoxa*). Algunos ejemplos de esta clase de ideas suelen verse a través de la opinión pública de artistas como la comediente Alicia García, quien afirma que se ha confundido al turismo nacional haciéndoles creer que el tipo de entretenimiento que se puede ver en bares o cantinas, el cual no escatima en el uso de “palabras bravas”, pero que además ha sido trasladado por las nuevas generaciones de comediantes a los teatros, es teatro regional, lo cual es negado por Alicia en un somero artículo de opinión titulado “*La prostitución en el teatro regional yucateco*” (2015). Por otra parte, Salomé Sansores López, quien da vida al personaje cómico de “Chepita Kakatúa de la Papaya Fresca de Umán”, opina que “la vulgaridad es ausencia de creatividad” pues ella misma se dedica a la comedia sin necesidad de recurrir a “malas palabras” (Diario de Yucatán 2018). Mientras que el poeta y ensayista Roldán Peniche, al hablar de la formación teatral menciona a la Mtra. Effy Luz, planteando que en contraposición al “humorismo vulgar tan acostumbrado hoy en los diálogos de comediantes de taberna y de cabaret nocturno donde impera la sicalipsis y el peor gusto actoril [...] [Ella] no requiere de la palabrota y el impropio para hacernos reír y le basta la sola condición festiva del yucateco” (Peniche Barrera 2015).

Sin embargo, es necesario señalar que, por motivos que serán revisados a profundidad más adelante, los espectáculos que son objeto de estudio de este trabajo, como también el personaje que los lleva a cabo, caerían en la clasificación de este último tipo de *comedia*

regional, que toca temas actuales en manos de una nueva generación de artistas del humor, pero que al mismo tiempo es conocido por el uso de lenguaje soez.

Artistas y personajes

Una vez aclarada la naturaleza ambivalente del teatro regional, corresponde dar revisión a algunos pocos artistas que han tenido gran influencia tanto en éste como en la comedia y por consiguiente al personaje de cuyas presentaciones se pretende estudiar: Tila María Sesto, interpretada por el actor Oscar Martínez. En una entrevista para grupo SIPSE realizada el 28 de junio 2015, Oscar Martínez describe a su personaje de Tila María Sesto de la siguiente manera: “Es la mestiza que tú conoces: “la arrabalera, peleonera...defensora de las féminas ¿verdad? Agresiva un poco con ciertos artistas medio mamilas”. Sobre el diálogo anterior se pueden destacar un par de ideas: primero, como Tila María Sesto entraría en el grupo de comediantes regionales contemporáneos que son más vulgares, agresivos u ofensivos, pues el propio actor la describe como “arrabalera”⁷, aunque este último término no es empleado de forma correcta debido a que el personaje no es de arrabal, sino que se emplea con el significado de que se trata de una tosca en sus modales. Otro punto para resaltar es la adscripción de *mestiza* “peleonera”, “agresiva” y “defensora de las féminas”. En el teatro regional yucateco el personaje de la *mestiza* suele tener un carácter fuerte en contraste con

⁷Actualmente el personaje de Tila María Sesto forma parte de un programa de radio llamado “Las arrabaleras” para la estación 90.1 *La Mejor*, Mérida, junto con el personaje conocido como Nani Namu. Ambos interpretan a mestizas y como el nombre del programa lo indica, tienen un humor orientado a lo vulgar.

su contraparte masculina⁸. Es probable que esto sea producto de la influencia de Ofelia Zapata en el teatro regional. “Ofelia Zapata, actriz y pianista en el Teatro Colonial, también fue directora de la Orquesta Femenil Copacabana que, en varias ocasiones, amenizó las temporadas regionales” (Tuyub Castillo 2005, 42). Aunque no fue ella la primera en interpretar a una mestiza⁹, el personaje que interpretaba, “Petrona”, tuvo un gran impacto en el teatro regional. Este personaje se presentaba como una mestiza fuerte, orgullosa de sus raíces, por lo que contaba con la simpatía del público; sin mencionar que en esa época “la división social entre la aristocracia y los mestizos era extremadamente marcada por el racismo” (García, Prieto Stambaugh y Zapata 2007, 84).

Como se puede apreciar en el caso de Tila María Sesto y en el de Petrona “la mayoría de los actores del género regional tienen un sobrenombre con el que son reconocidos por la gente” (Tuyub Castillo 2005, 46). En entrevista para el canal de la plataforma Youtube, ScaryKids Mx (24 de agosto del 2014), Oscar Martínez comentó que quien le dio nombre a Tila María Sesto fue Ricardo Adrián Lizama, también conocido como “Carmelo” o “Melo Collí”, el cual es reconocido en la misma entrevista por Oscar como su mentor. Ricardo

⁸ El teatro regional que se presenta en Yucatán (que probablemente sea diferente del que se ve en Quintana Roo o en Campeche), nos ofrece la imagen de un mestizo astuto, conocedor y ventajoso; y de una mestiza emprendedora, dominante, activa. Los caracteres mestizos mueven la trama a su favor. Se destaca la presencia de una mujer mestiza de carácter más fuerte y voluntad más férrea que su pareja. (Castillo Rocha 2007, 224)

⁹ Este personaje de la mestiza tuvo sus antecedentes en la obra intitulada *La mestiza*, montada por primera vez en 1907 por Fermín Irabién Rosado y la Compañía de Paco Fuentes y Antonia Arévalo, en el Circo Teatro Yucateco. (García, Prieto Stambaugh y Zapata 2007, 23)

Adrián realizó audiciones para el papel de Tila María Sesto y Oscar fue elegido para interpretarla en esa ocasión; pero con el tiempo se volvería su figura representativa.

En cuanto al personaje de Melo Collí, éste puede variar un poco en sus características, pero está claro que se trata de un mestizo: “En escena viste con los tradicionales pantalones blancos y alpargatas pero con camiseta de color. A veces caracteriza a personajes conocidos o públicos, lo que lo lleva a cambiar su indumentaria, pero siempre llevará puestas sus alpargatas” (Tuyub Castillo 2005, 60). Otro dato que también fundamental rescatar es que Ricardo Adrián inició su carrera trabajando en la compañía de teatro de uno de los actores regionales más reconocidos, quien además tuvo gran impacto en cuanto a la forma de hacer comedia regional: Héctor Herrera “Cholo”. Ricardo Adrián comenzó su carrera profesional en 1992 en la compañía de Cholo, pero se retiraría de ésta poco después para formar su propio grupo teatral junto a su madre, Madeline Lizama, conocida en el medio por el sobrenombre de “Candita”, para después abrir el teatro-bar RÍA de su propiedad en el 2005, teniendo así la oportunidad desarrollar “su propio estilo de teatro, con un lenguaje «altisonante» y con temáticas relativas a la vida íntima. [...] De esta iniciativa surge su propio personaje mestiza «Liza Collí», así como también «Tila María Sesto» de Óscar Martínez y «Ruperta Pérez Sosa» de Miguel Coello quienes comienzan trabajando en los espectáculos de RÍA” (Uicab Martín 2019, 70).

Cabe señalar que el personaje de Candita es reconocido en el ámbito de la comedia regional; al respecto Gilma Rosaura Tuyub Castillo, quien se refiere a Madeline Lizama como la Primera Actriz del Teatro Regional, describe al personaje de Candita como “una mujer yucateca, ignorante; mezcla de inocencia y picardía, utiliza el doble sentido, es revoltosa, metiche, dicharachera, muy alegre y despreocupada de la vida. Su vestuario es el

traje regional al que con frecuencia incluye algún accesorio de moda, por ejemplo: pulsos vistosos, lentes de colores, pelucas o peinados modernos y hasta estrafalarios” (Tuyub Castillo 2005, 59)

Héctor Herrera fue uno de los comediantes regionales más importantes de la última parte del siglo XX y la primera década del siglo XXI. Proveniente de una familia con una larga tradición en cuanto al teatro en Yucatán. Fue mejor conocido por su nombre artístico, “Cholo”, quien generalmente vestía como “mestizo”, es decir con guayabera y pantalones blancos. Fernando Muñoz plantea que la familia Herrera se ha dedicado por cuatro generaciones al teatro regional, teniendo gran influencia en éste, y siendo el señor Héctor Herrera Álvarez el representante a la cabeza de esta dinastía de teatreros hasta agosto del 2010 (Muñoz Castillo 2012, 31).

Adaptación

Como se mencionó, existe un debate permanente sobre lo que debe o no debe ser categorizado como *comedia regional yucateca*. Pese a cumplir con las características de este género, enunciadas en el marco teórico, existen sectores de la sociedad, conformados fundamentalmente por artistas con algún tipo de preparación académica relacionada con el teatro, las artes, o personas que se dedican a la docencia en estos ámbitos, que no consideran comedia regional yucateca a lo producido por aquellos artistas que recurren a un humor que emplea un lenguaje soez o que realizan presentaciones escénicas diferentes a lo tradicional. A pesar de que ambos tipos de *comedia regional* se han desarrollado de formas distintas, lo cierto es que también han coincidido tanto en elementos con una profunda relación a la cultura yucateca, como en su evolución o su adaptación al recurrir a sucesos de actualidad

para complementar sus presentaciones, además de que producen contenido para otras plataformas, y no únicamente para el teatro, pero también en el hecho de que incurren en parodias con argumentos provenientes de otros medios como el cine o la televisión.

Esta sección está dedicada al contexto. Se pretende exponer que las actividades antes mencionadas son estrategias de adaptación empleadas por los comediantes regionales de acuerdo con las circunstancias que más convenientes les sean, las cuales tampoco son del todo nuevas. Con el fin de explicar de una manera mejor estructurada esta situación, se retomará al autor Talcott Parsons con su esquema AGIL (por sus siglas en inglés), adaptándola para el caso particular de la comedia regional como herramienta de análisis, mas no en su extensa acepción convencional que forma parte de la teoría estructural-funcional. El autor explica que existen cuatro imperativos funcionales necesarios característicos todo sistema o estructura social debe cumplir para sobrevivir: Adaptación, Capacidad para alcanzar metas, Integración (regular la interrelación entre sus partes constituyentes) y Latencia (mantenimiento de patrones) (Ritzer 1997, 116).

Comenzando por el propio Oscar Martínez, quien ha mencionado que su carrera adquirió un gran impulso a partir de un video que se difundió con gran éxito en redes sociales en el año 2014, titulado “Cómo entender a un yucateco”, en el cual explicaban algunos regionalismos propios del español yucateco con gran influencia de la lengua maya. En la misma entrevista en la que realizó este comentario (SIPSE 2015), mencionó que uno de sus objetivos profesionales era atraer más público joven al teatro, meta que consiguió a partir de dicho video. Podemos apreciar en esta situación los cuatro patrones que constituyen el esquema AGIL. El actor se adaptó al contexto digital, alcanzado sus propósitos, integrando

los dos campos en los que se desenvuelve, el digital y el escénico, lo cual a su vez le dio latencia y renovó de alguna forma la comedia regional.

Lo mismo podría decirse de varias de sus presentaciones, muchas de las cuales son parodias de películas o series de moda que además integran temas de actualidad, como “La bella y los bestias” (2017), parodiando la película de Disney “La bella y la bestia” (2017), obra en la cual el coprotagonista era “La bestia Trump”, haciendo alusión al presidente de Estados Unidos Donald Trump. Sin embargo, no es ni el primero ni el único que ha empleado estas estrategias. Se sabe que el teatro regional “dialoga con el tiempo presente. Parece ser perfectamente consciente de su realidad contextual” (Castillo Rocha 2007, 123). Se realizaron ejercicios similares en el 2004 por Mario “Dzereco” y Daniel “Nohoch” (Castillo Rocha 2007, 123), comediantes regionales pertenecientes a una rama de la familia Herrera, o Ricardo Adrián Lizama el mismo año en que se llevaron a cabo parodias de películas o programas de televisión populares en esa época (Castillo Rocha 2007, 69). Pero incluso en los comienzos del teatro regional ya había ocurrido una situación similar, al grado de que alrededor de 1928 algunos autores consideraron que el teatro regional se encontraba en decadencia, debido a que ya no se presentaban zarzuelas, tragedias o comedias, sino parodias presentadas de forma burlesca sobre acontecimientos políticos o sociales relevantes en esa época (Tuyub Castillo 2005, 33).

El teatro regional ha cambiado constantemente con el tiempo, adaptándose a su contexto histórico, cultural y social, integrando nuevos elementos, pero manteniendo otros patrones que le confieren su particularidad. Aunque sería difícil afirmar que el surgimiento de un estilo de comedia que recurre a un lenguaje soez se debió a una medida para adaptarse a nuevos públicos, en el caso de las parodias o adaptaciones teatrales que hablan de temas

políticos o sociales de actualidad podemos plantear que sí se responde a esa lógica. Incluso Héctor Herrera dirigió en cierta medida su estilo en esa dirección para adaptarse al humor de los programas de televisión nacional: “Cabe aclarar que el tipo de humor y picardía que Héctor trabajaba sobre el escenario y que no era precisamente blanco, ha cambiado de color y de estructura «dramática» en los últimos tiempos, haciéndose agresivo, violento y soez, acorde al humor de los programas cómicos que se transmiten por televisión a nivel nacional” (Muñoz Castillo 2012, 23).

La apropiación de nuevos espacios multimedia es algo fundamental para la renovación de la comedia regional. Giovanni Sartori ya planteaba en su libro, *Homo videns. La sociedad teledirigida* (1981), la rápida evolución de los medios de comunicación, como también su gran impacto en nuestras sociedades, exponiendo la importancia de lo de la imagen o de lo visual gracias a la televisión y posteriormente por el internet. De la misma forma, los actores cuyo medio principal sean los espacios teatrales en un primer momento, pueden adoptar estrategias para acoplarse a las herramientas ofrecidas por las nuevas plataformas que se les presenten, aunque sea de manera parcial. El propio Héctor Herrera, Cholo, realizó unos modestos intentos de incursionar en la televisión (Muñoz Castillo 2012, 103). Mientras que comediantes regionales contemporáneos, quienes viven la actual era digital, tienen la oportunidad de relacionarse con su público de formas que antes hubieran sido difíciles e incluso imposibles de lograr. Christi Verónica Uicab Martín, señala que los medios digitales son empleados por comediantes, como Tila María Sesto o El Chino Fernández, para interactuar con su público fuera del escenario, quienes serían una comunidad de fans tanto virtual como presencial, lo que les permitiría adquirir más popularidad que si no utilizaran estos recursos (Uicab Martín 2019, 74).

Método

Se trata de una investigación cualitativa de tipo exploratorio. Las herramientas empleadas para la misma son fundamentalmente la observación no participante, como también la entrevista semi estructurada, aunque además se acude en menor proporción al método histórico monográfico.

En un primer momento, se plantean los resultados de las entrevistas, las cuales se llevaron a cabo entre el 31 de mayo y el 13 de junio del 2019. Debido a que la finalidad de emplear una herramienta tal como la entrevista semi estructurada, "nace más de la exigencia de cubrir una variedad de situaciones sociales que del objetivo de reproducir las características de la población a una escala reducida" (Corbetta 2007, 348), fueron escogidos cinco individuos que constituyen la unidad de análisis de personas cuyas características demográficas los ubicarían en las clases populares, es decir que se trata de individuos que no son pobres, ejercen regularmente trabajos que no requieren calificación particular, además de que cuentan con sus necesidades materiales y alimentarias cubiertas (López Santillán 2008, 202-203). Aunque no pueden ser considerados como clase media debido a que el título universitario es un requisito de pertenencia y permanencia a esta clase (López Santillán 2008, 209), cuando sólo dos de los entrevistados poseen ese dicho *capital cultural*, cabe destacar que han adquirido valores de esta clase social. Este aspecto ideológico, referente a la clase media mexicana, guarda una relación esencial con el tema del racismo y la manera en la que ha permeado en la sociedad, por lo que será retomado a profundidad en el próximo capítulo.

Así mismo, se seleccionó como herramienta a la entrevista semi estructurada empleada de forma cualitativa, debido a que el racismo es un tema al que muchos podrían mostrarse renuentes a responder de manera sincera. Este tipo de recurso para obtener

información es lo suficientemente flexible para realizar las preguntas que pudieran generar una conversación alrededor del tema sin que el entrevistado viera condicionadas sus respuestas debido a la carga moral que tiene la palabra “racismo”; aunque se contó con una guía la cual puede ser consultada en el apartado de anexos, conforme corresponde al adecuado uso de este instrumento (Corbetta 2007, 352).

Los entrevistados fueron seleccionados por conocer al personaje del que es objeto esta investigación, Tila María Sesto, particularmente por seguirlo en redes sociales o por haber asistido a una o más de sus presentaciones; además se tomó en cuenta un rango de edad de no más de 10 años, buscando que fueran mayores de edad pero que no tuvieran más de 30 años. Siguiendo estos parámetros, el menor de los entrevistados tenía 19 años cumplidos, mientras que el mayor tenía 27 al momento de realizarse la entrevista. Los lugares, como también los horarios para la realización de estos ejercicios estuvieron ajustados a las disposiciones de los entrevistados, quienes dieron su consentimiento para que se grabaran las conversaciones para su posterior transcripción y análisis. Las entrevistas tuvieron una duración de entre 30 y 45 minutos. Además, se les aplicó una encuesta de 12 preguntas para determinar de manera sucinta la categoría socioeconómica a la que pertenecían.

Adicionalmente, debido a que el racismo es un fenómeno cuyas características específicas varían dependiendo del contexto en que se desarrollan a través del tiempo, serán utilizados elementos del método histórico; esto con el fin de hacer un breve recorrido por los eventos que marcaron el origen del racismo en la península con la conquista española. Sin embargo, hablamos de un fenómeno que no se mantuvo estático sino que pasó por cambios discursivos hasta traducirse en ideas o palabras como las concepciones que se tienen en la actualidad yucateca de “indio”, “huero”, “mestizo” o la expresión “gente de pueblo”, por lo que estas construcciones serán explicadas. De este modo se puede observar cómo se suelen

asociar dichas ideas o palabras con el fenotipo de una persona, su forma de vestir, sus clase social, su nivel educativo, etc.

Con el fin de aplicar dicha herramienta, se escogió la obra de la compañía de Tila María Sesto titulada: “Saladdín”, una parodia de la película de Disney “Aladdín” estrenada en 2019¹⁰. Debido a las disposiciones en cuanto a fechas como también de lugares, fue posible asistir a dos funciones, una el miércoles 19 de junio del 2019, la otra el miércoles 7 de agosto del mismo año. A causa de las limitaciones propias de las obras realizadas en teatros, no fue posible grabar, pero en ambas puestas en escena se tomaron las notas necesarias para los fines del presente estudio. Además, haciendo uso de la misma herramienta (observación no participante), para analizar con mayor facilidad algunas de las canciones que se presentan en la obra, se tomó nota de videos de estas pues también se utilizaron para promocionar la obra en plataformas digitales. Adicionalmente se tomaron fragmentos de videos en los que aparece Tila María Sesto que pudieran enriquecer la investigación, como entrevistas o videos en que sirvieran de ejemplo acerca de la comedia del personaje.

Consideraciones conceptuales

Para concluir este capítulo que constituye la base teórica de la presente investigación, cabe hacer algunas aclaraciones como también repasar algunas ideas antes de proseguir con el segundo capítulo, habiendo planteado ya los conceptos necesarios para explicar el racismo en el campo de la *comedia regional yucateca*.

Primero: El personaje de Tila María Sesto, a nivel conceptual para efectos de la investigación, se presenta como una *mestiza* que se dedica a una comedia regional con un

¹⁰ Es una nueva versión de la película animada de 1992.

humor adulto, aquel que emplea un lenguaje soez, que se diferencia de aquel empleado en la *comedia regional ortodoxa* fundamentalmente por el uso regular de groserías; también se trata de un personaje que emplea distintas plataformas digitales como una herramienta básica para complementar su trabajo artístico.

Segundo: En el caso del campo de la comedia regional, es el público quien otorga capital específico del reconocimiento a los actores¹¹. Prueba de ello es la descalificación que reciben los actores que recurren a un humor calificado como vulgar por sus contrapartes *ortodoxas*. Pese a que estos últimos no consideran verdaderos comediantes regionales a sus competidores que emplean un lenguaje soez, esto no ha limitado el crecimiento de sus respectivas carreras artísticas debido a que, dentro de la diversidad de públicos que existen, muchos siguen prefiriendo el estilo de la *comedia regional yucateca* que recurre a palabras altisonantes y, debido a que ese es el tipo de humor empleado por Tila María Sesto, cabe retomar el concepto de *capital simbólico*, el cual se refiere a la “forma que adoptan los diferentes tipos de capital una vez que son percibidos y reconocidos como legítimos” (Bourdieu 2000, 106). Dicho concepto será empleado para nombrar al grado de visibilidad o aceptación que tenga un personaje al interior del *campo* por parte de los consumidores, ya sea del contenido digital o quienes asistan a presentaciones en teatros u otros eventos públicos; esto puede observarse, por ejemplo, en la cantidad de personas que asisten a una obra, como también por el número de presentaciones o colaboraciones en obras que tiene un artista en un determinado período de tiempo, o si aparece en comerciales, notas periodísticas, espectaculares, etc. Es debido a la importancia que adquiere el público en este *campo* que se

¹¹ A diferencia del campo científico en que “los productores tienden (tanto más cuanto más autónomo es el campo) a no tener otros clientes posibles que sus competidores” (Bourdieu 1994, 135)

realizaron entrevistas a personas que conocieran al personaje, pero que también disfrutaran de su contenido.

Finalmente, hay que subrayar una vez más que para el concepto de racismo que se está manejando, es difícil hablar de éste sin tomar en cuenta el contexto tanto social como histórico y cultural. Además, tener en cuenta dichos factores facilita la aplicación de la teoría del *campo*, que también plantea particularidades dependiendo del tipo de *campo* del que se esté hablando, como el de la *comedia regional yucateca* en este caso. La importancia que toma el contexto justifica apartados como en que se exponen aspectos históricos del racismo en Yucatán, o como el que se presenta al iniciar el próximo capítulo en que se expresan algunas características de los entrevistados.

Capítulo 2. El campo de la comedia regional yucateca

Este capítulo se divide en dos partes: La primera se centra en el público, los consumidores regulares de la comedia regional de Tila María Sesto. Comenzamos con la presentación de algunos datos demográficos de los entrevistados que dan una idea general de las características socio-económicas que posee aquel público; posteriormente se expone un análisis acerca de las respuestas proporcionadas por los entrevistados en las cuales se plantea la existencia de un *campo* en el que intervienen distintos tipos de *capital*, con actores que pueden competir o colaborar entre sí para incrementar su importancia o su relevancia en dicho *campo*; además se propone la existencia de un *habitus* presente en la *comedia regional yucateca*, el cual deviene y está relacionado con determinadas ideas, estereotipos y prejuicios.

La segunda parte se centra sobre todo en la carga racista que tienen este tipo de presentaciones, así como la importancia de ésta para el *campo de la comedia regional yucateca*. Para ello es retomado el aspecto histórico del fenómeno en Yucatán, lo que a su vez se enlaza en la actualidad con el uso de palabras como “indio”, “huido”, “mestizo” y la expresión “gente de pueblo”, que fueran empleadas en mayor o menor medida en la obra que es analizada posteriormente. Se trata de una parodia de la compañía de Oscar Martínez titulada “Saladdín”, la cual estuvo de gira en diversas ciudades del sureste de México, constituyendo así un ejemplo del alcance que tuviera el personaje de Tila María Sesto al momento de realizar la investigación; en ella se pueden observar los elementos culturales que dan forma tanto a un tipo particular de *capital cultural*, como al *habitus* mencionados en la primera parte, pero desde la escena, en lugar del público.

¿Cómo es el público de Tila María Sesto?

Para poder clasificar a los entrevistados como parte de un grupo o, en este caso, una clase social, les fue aplicada una encuesta de 12 preguntas relacionadas con sus condiciones de existencia material. En la tabla que se presenta a continuación se exponen datos personales de los entrevistados, cuyos nombres fueron cambiados para proteger su privacidad; los nombres ficticios fueron escogidos por los mismos entrevistados. Los criterios según los cuales estas personas fueron escogidas tienen que ver con su rango de edad, es decir, que fueran mayores de edad, pero que no tuvieran más de 30 años; el otro requisito era que conocieran a nivel de espectador la *comedia regional yucateca* y que específicamente estuvieran familiarizados de alguna forma con el personaje de Tila María Sesto.

Todos ellos nacieron en Mérida, y sólo uno no radicaba en la capital del estado, pues habitaba en la cabecera del municipio de Tixkokob, la cual se encuentra relativamente cerca de la ciudad de Mérida (a 22km) por lo que cuenta con todos los servicios de una zona urbana, además de que dicho entrevistado viajaba con regularidad a Mérida por cuestiones laborales. Aunque hay variedad en cuanto a ocupaciones e ingresos, todos los entrevistados contaban con educación básica teniendo la secundaria concluida; dos de ellos habiendo concluido una licenciatura, además de un tercer entrevistado que se encontraba cursando la licenciatura al momento de realizar la entrevista. Todos pertenecían a la religión católica, vivían con familiares y contaban con ingresos mensuales estables, lo suficiente como para gastar ocasionalmente en actividades recreativas como ir al cine o al teatro, o en servicios tales como plataformas de streaming con relación a otros gastos como internet o telefonía móvil (no reflejado en la tabla sino en las entrevistas).

Lo anterior tiene relevancia en el sentido de que se trata de individuos los cuales, a nivel ideológico, se han formado en una situación muy distinta a las de personas que crecen en comunidades rurales, o de ciudadanos como ellos pero que crecieron en condiciones de carencia material, sin encontrarse tampoco en la situación de privilegio de las clases altas; al mismo tiempo, son conscientes de esta diferencia, lo cual se ve reflejado en sus respuestas al momento de hablar de la “gente de pueblo”, por poner un ejemplo. Careaga explica que la ideología funciona como el medio por el la clase media, interpreta, justifica y racionaliza la realidad como un sistema cultural en el cual se expresan “sentimientos, realidades políticas y sociales y que, finalmente, es toda una forma de ser en la sociedad” (Careaga 1986, 31).

Es en los consumos culturales de esta clase social que se presenta la ideología la cual se reproduce como representación de su realidad, o al menos una parte de como ellos la perciben. Aunque los entrevistados no pertenecen a la clase media, sino a las clases populares, debido a que únicamente dos de ellos cuentan con un título universitario, a nivel ideológico comparten valores de esa clase social, lo cual responde a la lógica de que “las clases sociales no son estructuras rígidas y cambian con el tiempo” (López Santillán 2008, 202). Con esto se busca plantear que el público mayoritario de Tila María Sesto, las clases populares, no interpretarían este tipo de comedia o no la disfrutarían de la misma manera que personas pertenecientes a otras clases sociales, pero se hace énfasis en la clase media debido a su relación con el fenómeno del racismo y a que las representaciones construidas en ese estrato social han permeado en las clases populares como se muestra en las entrevistas, pues “es un hecho que el mundo de representaciones de la clase media mexicana se construyó durante la época colonial cuando, los conquistadores españoles inculcaron a su descendencia el sentido de superioridad étnica, económica, social y cultural” (López Santillán 2008, 190).

Datos demográficos.

Nombre	Edad	Estado civil	Lugar de nacimiento	Lugar De residencia	Escolaridad	Último Lugar de estudios	Ocupación	Lugar De Trabajo	Salario/ Ingreso mensual	Número de personas viven en su hogar	Relación con ellas	Religión	Fecha De la Entrevista
Adriana	19	Soltera	Mérida	Mérida	Bachillerato	Facultad de Psicología UADY	Estudiante	Independiente. Recibe apoyo económico de familiares.		7	Madre, 4 hermanas y abuela	Católica	31 de mayo 2019
Rick	28	Soltero	Mérida	Tixkokob	Licenciatura en mercadotecnia	FCA UADY	Asesor inmobiliario	Independiente	15,000	3	Madre y hermano menor	Católico	31 de mayo 2019
Brayan	24	Soltero	Mérida	Mérida	Secundaria	Secundaria Técnica #56	Comerciante	Independiente	15,000	4	Familia	Católica	02 de junio 2019
Valentina	23	Soltera	Mérida	Mérida	Licenciatura en turismo	Tecnología Turística Total	Ventas	Rentadora de autos	14,000	4	Ambos Padres y hermano	Católica	06 de junio 2019
Dante	27	Casado	Mérida	Mérida	Preparatoria	CBTIS 120	Empleado	Cadena comercial OXXO	8,000	4	Familia	Católico	13 de junio 2019

Tabla 1. Elaboración propia.

Es decir que las ideas racistas que se originaron en durante la colonia española estuvieron presentes y se mantuvieron al momento en que surgió la clase media mexicana pero ¿cómo fue que se dio este proceso? López Santillán explica que este sector de la población ha heredado las inseguridades clasistas y racistas, pues en un inicio los indígenas buscaban ascender socioeconómicamente abandonando su vestimenta u otras características étnicas hasta que, luego de la Revolución, se generaron importantes cambios institucionales orientados hacia la disminución de las diferencias sociales y étnicas en favor de crear una identidad nacional “mestiza” que exaltaba el pasado indígena. Con el proceso de mestizaje, la población que se considerada como tal “mestiza”, se volvió el más numeroso y ese proceso le permitió disminuir las diferencias tanto sociales como étnicas, aunque al mismo tiempo, al adoptar la cultura del grupo hegemónico se reconfiguraron los prejuicios hacia los indígenas, lo que resultaría en una clase media mexicana “heredera de las inseguridades éticas y sociales de los criollos y los mestizos, [con] actitudes abiertamente racistas y clasistas contra todo lo que es indígena y/o pobre” (López Santillán 2008, 191).

Estructurando el campo a partir del público.

Los resultados de las entrevistas fueron ilustrativos para determinar algunos de los aspectos que tenían mayor importancia en el *campo de la comedia regional yucateca* al momento de realizar la investigación. A continuación se presenta el producto del análisis de éstas, como una base para plantear más adelante que ciertas características del *campo* están sujetas a determinados aspectos racistas debido a, entre otras razones, su cercanía con aspectos que tienen que ver con la cultura maya, así como la manera en que se han tratado los temas relativos a las culturas indígenas en nuestro país; sin perder de vista el aspecto interseccional

del racismo, pues aunque es cierto que este fenómeno cuyas manifestaciones en la comedia regional tienen una profunda relación con lo indígena, no se limita únicamente a ese factor, sino que también se conecta a cuestiones que tienen que ver con clasismo, un fenotipo moreno, la procedencia de una comunidad rural o al nivel de estudios. Tales elementos pueden en muchos casos no hacer referencia a lo indígena, pero seguir siendo racistas.

Sin embargo, es necesario recordar que este *campo*, como cualquier otro, está sujeto a cambios que pueden ser producidos ya sea por los *agentes* o *instituciones* que tengan mayor dominio, por circunstancias sociales que pudieran influir en el flujo del *capital*, o por la demanda del público consumidor de los productos de este *campo*, entre otros factores posibles. La investigación no puede hacer más que estudiar una reducida fracción del *campo* en un breve momento de su historia. Pero al mismo tiempo, lo anterior permite ver elementos que pudieran cambiar muy poco o permanecer hasta convertirse en *habitus*, como también matices, ya sea en diferentes momentos a lo largo de la existencia del *campo* o en comparación con otras fracciones de éste, e incluso en contraste con otras investigaciones actuales o futuras que pudieran abordar el mismo tópico desde otras aproximaciones teóricas y metodológicas.

Regresando al análisis de las entrevistas, cabe retomar el concepto de *comedia regional yucateca* que fuera empleado para esta investigación, el cual planteaba que se trataría de todo aquel modo de entretenimiento orientado a hacer reír, pero que además contara con una fuerte carga de elementos culturales yucatecos. Al preguntarle a los entrevistados qué era lo que consideraban *comedia regional yucateca* todos ellos coincidieron en mayor o menor medida con el concepto antes mencionado, destacando elementos tales como hablar de temas locales, el uso y/o exageración del acento, lenguaje propio del estado, como también la vestimenta tradicional yucateca. Aunque también se

comentaron temas como el travestismo, así como el uso de groserías tanto en español como en maya (sólo dos de los sujetos hablaron de estos temas). Esta información, al dar sustento al término de *comedia regional yucateca* planteado, permite sentar las bases para conocer el alcance del *campo* que conforma este tópico el cual, dicho sea de paso, es considerablemente amplio abarcando todo modo de entretenimiento que cumpla con dicha temática, desde obras con actores o títeres, parodias, programas de televisión, caricaturas, videos en plataformas digitales, etc.

De igual manera se detectaron algunos de los *agentes* más representativos del campo, al cuestionar a los sujetos acerca de los comediantes regionales que conocían además de Tila María Sesto, siendo los más predominantes Dzereco y Nohoch, nombrados por cuatro de los cinco entrevistados, seguidos de Mactá y el Chino Fernández que fueron nombrados por tres personas. Sobresale el hecho de que los Dzereco y Nohoch son *comediantes regionales ortodoxos* emparentados con los Herrera; mientras que Mactá y el Chino Fernández son comediantes que emplean un lenguaje soez, que suelen relacionarse con Tila María Sesto. También fueron mencionados otros actores (o los personajes que representan) como Mello Collí, Candelaria y la Bruja Cuchi quienes tuvieron dos menciones cada uno, pero que igualmente comparten el estilo propio de la *comedia regional yucateca* que emplea un lenguaje soez. También fueron mencionados otros comediantes como Cholo o Cuxum, que pertenecieran a la categoría de *comedia regional ortodoxa*. Vale subrayar que hubo una notable preponderancia de menciones de actores que emplean un lenguaje soez, incluso teniendo en cuenta que los más mencionados fueran Dzereco y Nohoch, por lo que se deduce que el público de Tila María Sesto suele tener inclinación por los artistas que recurren a un lenguaje soez, pero reconoce a los artistas *ortodoxos* más representativos o con un mayor *capital puro*. Así mismo fueron aludidas las colaboraciones que algunos comediantes suelen

tener con Tila María Sesto, haciendo énfasis en que se caracterizaban por una comedia directa, sin filtros y con insultos; además de señalar la existencia de dos tipos de comedia o teatro regional: uno limpio o familiar, es decir, el *ortodoxo*; en contraste con el otro más fuerte o para adultos. Con estas respuestas se nos presenta nuevamente la competencia entre los dos tipos de comedia, pero también las alianzas estratégicas que ocurren al interior del *campo*, ya sea que se trate de uno u otro tipo de comedia, pues los actores con un mejor reconocimiento van a tender a realizar colaboraciones con otros, siempre y cuando empleen el mismo tipo de comedia. Con lo anterior se aprecia la importancia del *capital social* en el *campo*. En el primer capítulo se mencionó cómo Ricardo Adrián “Mello Collí” fue quien introdujo a escena a Oscar con el personaje de Tila María Sesto, pero también a otros personajes como Ruperta Perez Sosa, el cual también contaba con un respetable *capital simbólico* al momento de realizar la investigación. Ricardo Adrián a su vez había trabajado, aunque por un corto período, con Cholo, uno de los personajes con mayor reconocimiento en la historia de la *comedia regional yucateca*. De la misma forma, Tila María Sesto presentaría obras frecuentemente con personajes como El chino Fernández, Nani Namu, Mactá, además durante el año 2019 habría trabajado con personajes como la Bruja Cuchi y Ruperta Perez Sosa. De esta manera es como los comediantes interactúan e intercambian *capital social*, transfiriéndolo a sus compañeros, pero también beneficiándose del que ellos les proveen.

Con el conocimiento de quiénes eran los *agentes* con un mayor dominio del *campo*, lo siguiente sería determinar algunos de los factores que los llevaron a adquirir mayor *capital simbólico* en algún punto de sus carreras, tomando por ejemplo el caso de Tila María Sesto. Ya que se trata del público quien otorga dicho *capital*, se buscó profundizar en las cualidades de los consumidores con respecto a su pertenencia a una clase social popular; se les cuestionó

acerca de algunos de sus consumos culturales haciendo énfasis en todo lo relacionado con la *comedia regional*. En su mayoría los individuos afirmaron que, al asistir a alguna de las presentaciones de Tila María Sesto u otros actores, en general pagarían entre 100 y 120 pesos, pero que estarían dispuestos a pagar hasta 300 pesos si fuera un evento de su particular interés en el que desearan sentarse en las primeras filas. Además de que para sus otras inversiones recreativas como ir al cine o salir a comer con amigos, la inversión económica estaría más o menos dentro del mismo rango, es decir, en promedio 100 pesos, pero con la disposición de gastar un máximo de 300 pesos en una sola salida si fuera necesario, o si considerasen que valiera la pena. Al respecto el autor Bourdieu planteaba que, dadas las condiciones materiales de la clase media, los productores artísticos estarían orientados a ofrecer productos rentables y que pudieran abarcar una mayor cantidad de público (García Canclini 2005, 65)

Los espectáculos de *comedia regional yucateca* encajan en esta lógica de mercado, al ofrecer de dos a tres horas de entretenimiento por un costo accesible por lo que constituyen una alternativa viable para un público que puede pertenecer tanto a la clase media como a las clases populares; mientras que consumir *comedia regional yucateca* por medios digitales se consideraría aún más económico e incluso “gratuito”, pues en el caso de los entrevistados tener acceso a internet en el hogar no se consideraría un gasto sino una necesidad. Al respecto, los entrevistados comentaron que sólo irían a tales eventos en caso de que por motivos subjetivos estuvieran interesados en alguna obra o parodia, por lo que la mayor parte de sus acercamientos a la comedia de Tila María Sesto se daba por redes sociales; no sólo eso, sino que gran parte de su tiempo libre lo invertían en la red a través de sus teléfonos inteligentes, e incluso varios de ellos no utilizaban ya otros medios de comunicación como la radio, televisión o medios impresos. Es evidente la importancia que tienen los medios digitales para

la *comedia regional* actual. Además, las parodias sobre películas y series actuales, u obras relacionadas con temas de moda suelen tener un mejor recibimiento por parte del público. En otras palabras, el ajuste constante a temas, herramientas y contextos contemporáneos ha consistido en una estrategia primordial para los comediantes regionales con el fin de llegar a un público más amplio, adquiriendo mayor reconocimiento. Esta estrategia también había usado en el pasado por parte de comediantes regionales que adquirieron espacios en la televisión abierta o que también realizaban parodias de películas que en ese momento eran recientes, como se vio en el capítulo 1.

En contraposición al avance de los medios electrónicos, uno de los entrevistados afirmó que el teatro ya no se encontraba en su “auge”. Cuestión que podría ser cierta para un público joven. Aunado a esto, en una entrevista con Tila María Sesto, comentó lo siguiente:

Mi más grande meta a largo plazo [...] era precisamente, llegar al público joven [...] que son chicos que ya están en otra onda, ya están en las cuestiones de las redes sociales, en internet, etc. [...] esa meta me la propuse cuando empecé a subir los videos y, casualmente, en diciembre cuando pego con el viral de cómo entender al yucateco, me doy cuenta que en mis presentaciones de teatro empieza a ir mucho público joven, o sea, justo lo que quería lograr, se estuvo logrando, se está logrando (SIPSE 2015)

Al ver el impacto que tienen las nuevas plataformas digitales de entretenimiento no sólo en el *campo* sino en la sociedad en general, adquiere un nuevo sentido el hecho de que el primer acercamiento de algunos de los entrevistados con el personaje de Tila María Sesto, haya sido a través del video: “Cómo entender a un Yucateco” el cual tuvo muy buen recibimiento en redes sociales. El video, al hacerse “viral”, le otorgó un *capital temporal* al personaje (en lo que duraba la “viralidad” del mismo) que después se convirtió en *capital simbólico*, y que de igual manera sería una importante aportación a su *capital puro*. Éste consistía en una explicación de palabras las cuales provienen de la lengua maya, aunque no

sean propiamente mayas, y que forman parte del vocabulario habitual de los yucatecos. Dicho video fue, en palabras del propio Óscar Martínez, el que le dio un gran impulso a su carrera (SIPSE 2015), y esto se debió no sólo a que los yucatecos se identificaron con las explicaciones dadas en el video, sino también a las personas de otros estados quienes encontrarían gracioso e interesante el vocabulario tan particular que se emplea en Yucatán, tanto para los que ya estuvieran familiarizados con éste, como para quienes no lo entendieran pues encontrarían curiosa o graciosa la explicación acerca de cómo entender las palabras empleadas en el este estado, pero también la manera de presentarlas mediante un personaje exagerado, con un acento muy marcado que utiliza un traje regional.

Capital cultural, habitus y racismo

El hecho de que uno de los momentos más relevantes en la carrera del personaje, sea un video que explica un aspecto tan importante en la cultura yucateca como lo es el vocabulario, que también es un elemento fundamental para la misma *comedia regional yucateca*, da cuenta de que uno de los *capitales* de mayor importancia para este *campo* es el *cultural*. Esto significa que para entender la *comedia regional yucateca* se requiere de un *capital cultural* relacionado con la manera en que se expresan los yucatecos, el cual es necesario tanto para comediantes como para el público. Este tipo particular de *capital* tiene una importancia fundamental en el *campo de la comedia regional*, ya que sin él no podría considerarse “regional”, además de ser un eje que reproduce la identidad yucateca haciendo que el público se sienta identificado. El *capital cultural* manifestado por el público y los comediantes forma parte de un *habitus* presente, no sólo en la *comedia regional*, sino en la cultura yucateca en general, que tiene que ver con el comportamiento cotidiano de los yucatecos, su manera de expresarse, sus

costumbres, etc. En la comedia regional se retoma parte de este *habitus* exagerando ciertos elementos como el acento o utilizando otros, como la vestimenta que se considera como tradicional en la región la cual, aunque no sea utilizada de manera cotidiana por el público mayoritario de la comedia de Tila María Sesto, ni por quienes consumen *comedia regional yucateca* en general, es fácilmente reconocida por los yucatecos. Como es el caso de Brayan quien expresó que las *mestizas* son llamativas por portar el hipil, debido a que no es ropa que se acostumbre a usar para el día a día:

Por el hecho de usar su hipil es algo llamativo, porque no es una ropa que esté normalizado para usar diario, o a menos que estés bailando jarana. (Brayan, 2019)

En realidad se trata de una vestimenta que se utiliza bastante en ciertas comunidades rurales de la península de manera cotidiana (Ruiz Ávila 2012), pero se interpreta que en el medio en que vive el entrevistado, la ciudad de Mérida, sólo un pequeño grupo de personas, las *mestizas*, utilizan el hipil de manera regular mientras que el resto de las personas no suelen usar la vestimenta típica a menos que estén involucrados en algún evento folklórico. Lo que nos conduce a otro elemento que forma parte fundamental del *habitus* presente en la *comedia regional yucateca*: El personaje de la *mestiza*. Tila María Sesto es un ejemplo ilustrativo de la representación que se le ha dado a la *mestiza* en la *comedia regional* que utiliza un lenguaje soez como una figura con una personalidad fuerte, sin filtros, extrovertida, pero que emplea un lenguaje vulgar u obsceno, en palabras de los entrevistados. Todos los ellos estuvieron de acuerdo en la importancia que tiene la *mestiza* como personaje en la *comedia regional yucateca*, pero también se expresaron opiniones diversas sobre cómo algunos actores con el estilo de Tila María Sesto le han atribuido la personalidad mencionada previamente:

Pues no está mal [el personaje de la mestiza], siempre y cuando no la malinterprete porque te digo, la comedia regional puede ser tanto educativa, como graciosa, como hacen estos sujetos. [No está mal siempre y cuando] no salgan de lo que es realmente la verdad de lo que es una mestiza [...] Porque una mestiza jamás te va a gritar y decir todas esas palabras que ellos usan y ni hacer esos bailes que ellos hacen, las coreografías. (Dante, 2019)

Por un lado, está la idea de que no hay nada de malo en interpretar a una *mestiza* de esa forma, sino que el verdadero problema sería que se llegue a pensar que las *mestizas* “reales” son así. Similar a esta idea, se comentó que personajes como Tila María Sesto, sólo toman aspectos superficiales de la *mestiza* pues ser una mestiza “real” implicaría más que la vestimenta o el acento:

Creo que en ella [Tila María Sesto] siento que la parte de mestiza lo toma nada más usando la ropa y el acento [...] Sin embargo siento que ser mestiza como que es más allá de eso, como que nada más toma lo como muy visible porque si quitamos todo eso, lo demás es muy actual, es muy contemporáneo, es muy moderno. Ya para lo de mestiza siento que no sólo abarca usar el hipil y tener el acento. (Adriana, 2019)

En contraposición a las dos opiniones anteriores, hubo quien comentó que sí existían similitudes entre las personas consideradas como *mestizas* y el personaje de la *mestiza* que podemos ver en la *comedia regional* que recurre a un lenguaje soez. E incluso podemos apreciar en la siguiente respuesta que estaríamos ante lo que podría considerarse un *estereotipo*:

Pues creo que es un personaje muy importante, o sea, creo que en sí la personalidad que refleja una mestiza como una...no por sonar mal pedo o clasista, o no lo sé, no sabría cómo describirlo, pero como que tiene un estereotipo muy claro ¿no? Como que es un tipo de persona que habla fuerte, o sea, habla como este personaje, sin filtros a mentadas de madre, más que nada como que mestizas de mercado ¿ya sabes? Que siento que tienen las cosas así como son, al menos las que conozco (Rick, 2019)

De lo anterior se entiende que las *mestizas* que se presentan de manera cómica se asemejan a las vendedoras que utilizan hipil ubicadas en los mercados del centro de la ciudad de Mérida. Opinión que coincidió con la de Dante:

Porque te repito, las mestizas tienen una forma de vida un poco distinta a las que los actores regionales transmiten. Yo digo que se acoplan más al tipo de convivio de las trabajadoras del mercado o de lugares del centro que es típico de ver este tipo de vestimentas, te repito el tipo de convivio que tienen ellos o manejan ellos, que es donde más agarran este tipo vida para sus personajes, y entonces digamos que allí arruinan un poco un poco el término de mestiza. (Dante, 2019)

E incluso hubo quien comentó que, para considerar como *mestiza* a una persona, bastaría con utilizar la vestimenta típica como también vivir en Yucatán, o al menos eso sería suficiente para representarla. En contraste con quienes comentaron que no bastan los aspectos superficiales, o quien comentó que la *mestiza* de la *comedia regional yucateca* con un lenguaje soez es muy diferente a la *mestiza* “real”:

Bueno es que la terminología «mestizo» pues seríamos todos, pero utilizamos la palabra mestiza para denominar aquella mujer de residencia yucateca que utilice un hipil o un terno de manera visual, para identificarla o representarla. (Brayan, 2019)

Otro aspecto interesante de la respuesta anterior es la aparición tácita del discurso mestizofílico nacional, según el cual todos seríamos mestizos por pertenecer a una nación que surgió de la mezcla entre españoles e indígenas, en comparación con la manera en que se emplea el término *mestiza* en Yucatán.

Lo que podríamos interpretar de las respuestas anteriores es que existe una idea general de lo que se considera una *mestiza*, es decir, un estereotipo. En lo que difieren las opiniones es si la idea de lo que consideran “real” de una *mestiza*, corresponde o es al menos cercano a lo presentado en la *comedia regional yucateca* que acude a un lenguaje soez. Es decir que hay quienes piensan que las cualidades representadas por las *mestizas* como personajes cómicos forman parte de estereotipo, pero como una exageración de determinados atributos, o quienes opinan que tales aspectos no tienen absolutamente nada que ver con el *estereotipo* general de una *mestiza* “real”; en otras palabras, lo que hay en la *comedia*

regional yucateca que emplea un lenguaje soez, es una representación folklorizada de la *mestiza*. Pero a todo esto ¿cuál sería ese *estereotipo* general? O en otras palabras ¿qué características tendría una *mestiza* en el imaginario del público de la *comedia regional yucateca*? Para responder a esta pregunta se les pidió a los entrevistados que describieran lo que para ellos sería una *mestiza* “real”, más allá de un personaje cómico. Las respuestas presentadas a continuación exponen ideas similares o con las mismas connotaciones, aunque no siempre son expresadas de la misma manera; algunos aspectos relacionados con el racismo como una determinada clase social o vivir en un ambiente rural, fueron una constante:

Para mí a una visualización más real, cuando yo he ido a comunidades o pueblitos cercanos, porque en Mérida casi no ves gente así, pero es gente obviamente que usa un hipil, que por lo general son morenos, no tienen un trabajo estable, por así decirlo porque se dedican al campo, generalmente ellos tienen sus matas de naranjas, limón, tienen gallinas o animales que ellos crían, y se dedican de eso, de sus recursos, por lo general el mestizo es el que a veces tiene un trabajo pero muy igual de campo y cosas así [...]Quizás no tengan una construcción de baño que más que un problema sería como una facilidad, agua quizá, he conocido comunidades que todavía usan agua de pozo y cosas así. (ibid.)

Una de las cualidades que se le atribuyen a la *mestiza* es el venir de “comunidades o pueblitos”, entendidos estos como municipios o comisarías del estado los cuales suelen considerarse como zonas rurales, hecho que se relaciona con otra de las características atribuidas a las mestizas: el trabajo en el campo y la crianza de animales de traspatio. De igual manera se les suele asociar con condiciones de carencia material. También se les piensa como personas con tradiciones arraigadas o para quienes son importantes tanto su cultura como la lengua maya, como se aprecia a continuación:

Pues yo describiría a una mestiza que fuera de lo que es la vestimenta y el acento y lo que es el lenguaje creo que una mestiza de verdad tiene conocimiento en la lengua maya, tiene conocimiento también en como tradiciones, también conocimiento en gastronomía, conocimiento en cultura y en historia, creo que más que nada la parte como cultural, puedes decir una persona culta, por pues yo veo que bueno, en pueblos, yo a los pocos que he ido he visto mestizas que como que de verdad tienen muy arraigada la cultura y como que no la sueltan, de verdad tienen amor hacia la cultura yucateca y lo demuestran también enseñándole

a sus nietos lo que es la lengua maya, enseñando la gastronomía que conocemos, no como una cuestión económica sino más que nada desde hecho todo a mano realmente, o sea, no se basan en electrodomésticos sino como que son ellas, como que lo que hacen. Al menos yo pienso que eso sí sería una mestiza de verdad [...] Yo creo que más que nada se dedican a lo que es el hogar, lo he visto, son las que se dedican a lo que es el hogar, tienen a veces a sus gallinas, tienen como animales de los cuales sacan pues alimento y también los cuales cuidan. Yo creo que son unas personas muy activas en cuestión, no sólo del hogar sino también de familia, familiarmente. Mayormente mestizas pues encontramos en comisarías, pueblitos. (Adriana, 2019)

Otra idea que fue una constante al describir a la *mestiza* fue el trabajo en el hogar y la dedicación a la familia. Además se refirió que dichas familias podrían ser numerosas, aunque esto no fue tan mencionado, al menos de forma explícita:

Yo creo que es una persona yucateca como de raíces indígenas que todavía usa la vestimenta típica de Yucatán y tal vez que no sea precisamente de la capital, sino que sea de algún pueblito, que tiene así como muchas costumbres y tradiciones. Está como que todo muy arraigada a ese tipo de cosas. Yo me imagino una persona un poco gordita, chaparrita físicamente porque pues es así la mayoría de la fisionomía de las yucatecas y su vida cotidiana en alguna casita que tiene su techito de paja, una casita maya que se dedique a su casa que sean amas de casa no me imagino una mestiza trabajando yendo a trabajar a algún lugar, que se dedica a su casa, a su familia tal vez tiene varios hijos y ya nietos tal vez, que se dedique a cocinar, su pasatiempo puede ser ir a la iglesia, eso lo veo mucho cuando he ido al pueblo de mi abuelita, ir a la iglesia, pues salir a dar la vuelta. (Valentina, 2019)

Aunque Valentina fue la única en utilizar la palabra “indígena” para referirse a las raíces culturales de las *mestizas*, mientras que otros de los entrevistados se limitaron a utilizar palabras como “tradiciones” o “costumbres” arraigadas, se puede entender que se refieren a la cultura maya por las recurrentes alusiones a elementos propios de ésta como la “casita maya” en este caso, pero sin duda la lengua es el más recurrente.

En cuanto a personalidad, se describió a las *mestizas* como personas muy amigables, sin embargo la característica sobre la personalidad que más se mencionó fue la cualidad de ser personas muy trabajadoras:

Ok, pues digamos que ¿de dónde viene? Por lo general, pueblitos ¿no? O sea, algún pueblito tanto lejano como podría ser cercano a Mérida, siempre población pequeña. No sé por qué, pero las que me ha tocado conocer que no son de Mérida, al menos que no veo en Mérida, son más abiertas a platicar ¿ya sabes? Como que te hacen la bromita ocasional sobre todo las del mercado; cuando estás ya en el mercado, en Mérida sí, pero cuando te las encuentras como que solas ya son más retraídas, te cuesta más trabajo a menos que tú des pie a algún tipo de relación o algo, a platicar, va [...] Por lo general como que cuando las veo están vendiendo, o sea, como que el comercio, comercio, comercio, únicamente comercio; no conozco a una mestiza que se dedique a otra cosa. O sea, con comercio me refiero a que igual hacen cosas para que ellas mismas vendan, no solamente digamos que compran para vender ¿ya sabes? A ver ¿qué más? ¿Qué más? Se preocupan mucho por trabajar, o sea, no conozco a ninguna mestiza que no esté todo el día trabajando ¿ya sabes? Desde las 6, 5 de la mañana. Como que muy chambeadoras. Al menos esa impresión tengo o eso conozco de ellas. (Rick, 2019)

También se les llegó a asociar con bajos niveles de estudios, planteando una relación entre esta característica con otras antes mencionadas como lo fueran las labores domésticas, dedicarse a la familia e incluso con cuestiones relacionadas con tradiciones:

Una mestiza la considero una persona muy humilde, trabajadora, y sobre todo muy amigable en todos los aspectos, o sea, te inspira tranquilidad y confianza [...] Me la imagino un poco ya mayor, cansada, trabajadora, pues mayormente sus ocupaciones son en el campo: recolecta madera, cosechar alimentos para luego comercializarlos [...] De una mestiza su lugar de vivienda sería básicamente en un lugar casi aislado, tranquilo, digamos para ellos. A ellos no les gusta el ruido, contaminación u otras cosas de las urbes [...] lugares más alejados de la población. Ahora en cuestiones de su familia serían humildes como ellas. Porque ellas enseñan lo que es la humildad. Ahora hablando de nivel de estudios, si seguimos las tradiciones, a lo mejor ellas ni si quiera han estudiado, siguen las reglas antiguas de casarse y criar a los hijos, aunque sí sé que muy pocas alcanzan algunos grados de estudio, pero a lo mucho son la primaria. (Dante, 2019)

Para complementar las descripciones ofrecidas por los entrevistados, se les preguntó acerca de qué problemas podría tener una persona así, siguiendo la idea de lo que para ellos implicaba ser una *mestiza* “real”. Las respuestas variaron entre cuestiones de carencia material y bajos niveles de estudios:

Pues tal vez... siempre está el punto de la ignorancia, tal vez que no haya tenido acceso a una educación como otras personas, porque eso es lo que he visto. No sé qué otro tipo de problemas... no sé, que por ejemplo, cuando venga una tormenta y su casita se cae o algo así. (Valentina, 2019)

Aunado a lo anterior se añadió la discriminación como una posible dificultad que podrían enfrentar las *mestizas*:

Yo al menos pienso que uno de sus problemas podría ser la discriminación, creo que el problema de verdad sería ese o al menos una pelea con otra persona, pero más que nada yo creo que la discriminación más que nada por las personas que no conocen realmente en lo que se basa lo que es la cultura, nuestra cultura. (Adriana, 2019)

Este problema además fue asociado con los otros antes mencionados, ya que el motivo por el que esas personas podrían ser discriminadas sería por pensarles como personas pobres, pero se les concebiría de esta manera por utilizar hipil, es decir, por verse como *mestizas*:

Todos somos del mismo origen, de alguna manera y aun así vemos mala a esa gente [...] Algunos, porque sí porque te dicen "wey no utilices hipil pal diario" o algo así no sé, a veces pienso eso y luego digo "stop the hate" jaja me odio [...] No sé, hay mucha discriminación hacia esa gente, digamos que es un grupo más vulnerable [...] Porque obviamente das por sentado que son discriminados porque vienen de un ambiente rural [...] Asocias lo rural con pobreza entonces [...] Porque somos muy clasistas en México, entonces asocias al mestizo con que viene del campo, con que es pobre, con que no está a tu nivel y empieza la discriminación. Es una cadenita de humillación que no termina... porque somos clasistas. (Brayan, 2019)

En el párrafo anterior se aprecia que varios problemas están relacionados entre sí, al menos en el imaginario de los entrevistados. Pero también se llegó a vincular algunas de las cualidades que en un primer momento se presentaron como positivas, como que ser personas trabajadoras se relacionaba con no tener estudios o con pertenecer a una clase social baja:

Pues puede ser por clase social, pues digamos que por lo general la gente con...siento ¿eh? Como que con menos estudios son los que más trabajan, en aspecto de trabajos físicos o... ¿ya sabes? Entonces como jamás he visto a una mestiza millonaria, entonces digamos que por lo general son de clase media hacia abajo, son los que más se rompen la madre para trabajar ¿no sé? Siento que tiene algo que ver. Siento que una mestiza como siento que representa como el matriarcado, siento que tiene más peso una mestiza que su esposo ¿ya sabes? Entonces siento que uno de sus principales problemas sería el...no sé si controlar, pero como que mantener todo en orden en casa, desde los niños, y por niños me refiero a hijos y nietos, porque ya ves que luego son las que se encargan de criar a los nietos. Comida, dinero, el esposo igual que luego hay que controlarlos porque llegan bien pedos y la chingada. No sé siento que sus preocupaciones son muy de hogar. (Rick, 2019)

El personaje de la *mestiza* es importante para la *comedia regional* y aunque existen opiniones distintas sobre si la imagen que transmiten los comediantes con el personaje corresponde a la idea que tienen de una *mestiza* “real”, lo cierto es que existe un claro estereotipo al respecto. Mientras que los *comediantes* con un lenguaje soez, como Tila María Sesto se suelen presentar de manera folklorizada como *mestizas* con un carácter fuerte, pero al mismo tiempo vulgar. Hay quienes piensan que esto no se corresponde con la realidad, a menos que se hable de las *mestizas* de mercado, pues el estereotipo que existe es el de una mujer con valores tradicionales, dedicada a la familia, al campo, que viene de un ambiente rural y que es trabajadora, pero que también o por lo mismo, es pobre e ignorante, sin estudios. Tales datos dan cabida a una serie de interrogantes ¿Es lo interpretado por los comediantes que emplean un lenguaje soez de alguna manera una exageración del estereotipo? ¿El aspecto vulgar de estos personajes tiene algo que ver con la idea de que las *mestizas* son pobres e ignorantes? ¿O se trata más bien, como algunos opinaron, de un secuestro de los aspectos folklóricos de la *mestiza* por parte de los comediantes los cuales promueven una imagen distorsionada de ésta? Al presentar la imagen de una *mestiza* vulgar, los comediantes podrían, sin quererlo, reproducir un estereotipo racista incluso si se le atribuyen otras características positivas como un carácter fuerte y extrovertido, pero ¿es acaso dicho estereotipo menos racista que aquel que se tiene de una *mestiza* “real”? Desafortunadamente, la información extraída de las entrevistas no es suficiente ni siquiera para aproximarnos a la respuesta de ninguna de estas preguntas. Sin embargo, existe la posibilidad de tener una perspectiva más amplia de este panorama de incertidumbre si tomamos en cuenta otro elemento que se ha sido constantemente vinculado tanto a la *comedia regional* como a la idea que se tiene de la *mestiza*: la cultura maya.

Lo que se entiende por cultura maya viene a ser uno de los componentes más importantes del *campo de la comedia regional yucateca*, así como del *habitus* de los yucatecos que conforman su público. Decimos “lo que se entiende”, debido a que no sería correcto hablar de la cultura maya en general, ya que cuando se menciona tal tópico se hace referencia a una idea que se suele aprender de los libros de texto de educación básica en la que las culturas indígenas son presentadas enfatizando al ‘indio muerto’, reduciéndolas a concepciones superficiales y distorsionadas (Moreno Figueroa 2012). En muchas ocasiones cuando se hace referencia a la cultura maya, no se piensa en la identidad étnica actual, viva, sino en la antigua civilización maya precolonial. Esto lo podemos apreciar en el siguiente diálogo, que corresponde a la sexta parte de la serie de videos de Tila María Sesto de “Cómo entender a un yucateco”, además de que también se menciona que hay una diferencia entre las palabras en maya y las palabras que provienen del español yucateco, hecho que muchas veces es malinterpretado por el público de Tila María Sesto:

Sí me gustaría aclarar que estas palabras son palabras yucatecas. Y hago el énfasis porque nunca faltan los cabrones que me dicen en Facebook, que me dicen en los comentarios: “Tila me encantan tus palabras en maya”. Sí obviamente tengo que admitir que varias de estas palabras son en maya porque pues venimos de la civilización maya, o sea, los más chingones. (Martínez 2017, a partir del segundo 53)

La aclaración hecha por Tila María Sesto es ilustrativa en cuanto a sus videos, y lo que su público piensa de estos, lo cual concuerda con las respuestas ofrecidas por los entrevistados quienes comentaron que existe una importante relación de la cultura maya con la *comedia regional*, argumentando que el lenguaje derivado de la lengua maya evidencia dicho vínculo:

Pues es un pilar básico [la cultura maya], porque utilizas partes, palabras en maya, dentro de la comedia regional. Es que no es comedia regional para que los entienda la región sino como

haciendo burla o exagerando cosas regionales, o sea cosas pertenecientes, que a su vez pues la misma región va a entender porque es lo que convive día a día. (Brayan, 2019)

Tal es la importancia que se le da a este elemento que incluso se planteó que sin esta característica cultural no se podría llamar *comedia regional*:

¿Qué relación tiene [la comedia regional con la cultura maya]...? Pues una muy importante ¿no? O sea, al fin y al cabo la cultura maya es la que pues moldeó la sociedad de la península, o sea, moldeó tanto el idioma como el acento, muchas tradiciones se ven derivadas de ¿no? Entonces siento que sí es muy importante la relación si no, no se podría llamar comedia regional. (Rick, 2019)

Aquí se entiende que en todo este *habitus* del público, lo que se piensa como cultura maya es fundamental para entender la *comedia regional yucateca*, tema que a su vez tiene que ver con el estereotipo de la *mestiza* y la folklorización de la misma, como también de la cultura maya. Además, cabe mencionar que los entrevistados presentaron un estereotipo prácticamente igual al hablar de personas mayas, aunque nunca llegasen a decir que considerasen que las *mestizas* sean indígenas, también se les describió como personas de escasos recursos, sin estudios, que viven en medios rurales, etc.¹²Para esclarecer el vínculo entre todos estos elementos, además del origen del intercambio entre la cultura maya y la cultura yucateca, o bien de las ideas de los *mestizos* al igual que los indígenas mayas como personas con carencias y sin educación, en el siguiente apartado se plantea una breve cronología del racismo en Yucatán.

¹²Se les pidió a los entrevistados que describieran cómo pensaban que sería una persona indígena maya, debido a que varios plantearon la importancia de esa cultura para la *comedia regional yucateca*, pero las respuestas que dieron fueron casi exactamente las mismas e incluso al analizarlas se manifestó un estereotipo fundamentalmente igual al de la *mestiza*, por lo que profundizar en esa parte de la entrevista sería redundante.

Proceso histórico del racismo en Yucatán

Como se explicó en el estado del arte sobre el racismo, este es un fenómeno que se manifiesta de distintas maneras dependiendo del contexto histórico, social y cultural del lugar en que ocurre. Es por ello que antes de abordar las formas en que éste se expresa en la *comedia regional yucateca*, es conveniente ilustrar de manera breve los orígenes del racismo en el estado puesto que el racismo en Yucatán presenta algunas características que se diferencian de otras expresiones del mismo fenómeno en México, aunque en principio puedan parecer similares. Para explicar el proceso que inició dicho fenómeno serán retomadas las investigaciones de Ricardo López Santillán y de Eugenia Iturriaga Acevedo. Esta última realizó un riguroso estudio sobre el racismo en Mérida, visto desde la perspectiva de las élites en *Elites de la ciudad blanca. Discursos racistas sobre la otredad* (2016), por lo que constituye un antecedente importante para esta investigación. El capítulo tres, *La élite yucateca a través de la historia* (Iturriaga 2016, 107-136) plantea una variedad de puntos relevantes para explicar el proceso histórico por el que pasó el racismo en Yucatán. Mientras que López Santillán, en el capítulo cuatro de su texto *Etnicidad y clase media. Los profesionistas mayas residentes en Mérida* (2011), habla acerca de la violencia simbólica que afectaría a personas de origen maya; en cuanto a dicho capítulo, el primer apartado (páginas de la 137 a la 148) hace referencia a la construcción de las fronteras interétnicas en Yucatán, como también a las particularidades del proceso histórico del estado que devinieran en dichas fronteras. Ambos textos coinciden en que existen en la actualidad situaciones de asimetrías sociales, prejuicios y discriminación con fundamento en el origen étnico de las personas mayas en la Península las cuales, al igual que diversas manifestaciones de racismo en

América latina, se originaron a partir de la colonización española, por lo que partiremos desde ese punto.

Antes de la llegada de los conquistadores los mayas se dividían fundamentalmente en nobles (*jalach uiniko'ob*) y plebeyos (*macewualo'ob*). Con la llegada de los españoles, esta situación cambió radicalmente, pues aunque las instituciones coloniales respetaron los pueblos, se eliminaron los señoríos para controlar áreas de mayor población. Debido al tipo de suelo de la Península y a la carencia de metales preciosos, los territorios de Yucatán no resultarían atractivos como botín para los colonos, lo que provocó que se instaurara un sistema sociopolítico en que principalmente se sometía a la población para el servicio personal, es decir, un sistema basado principalmente en el trabajo forzoso. (López Santillán 2011, 139-140)

Durante la colonia el sistema de relaciones interétnicas en la península estuvo basado en una jerarquía elemental. En el sistema de estratificación en que se fundamentaba la sociedad de castas los *ts'uul'ob* (extranjero en maya), se encontraban en el estrato más alto; esta categoría hacía referencia a todos los blancos por igual. En el segundo sector social se encontraban los *kaz dzul*, “medio blancos”, es decir mestizos. En el sector más bajo se encontraban los indígenas mayas, designados como *macehuales*, un nahualismo que significa “gente común”, adoptado por los españoles, o *huinic*, autodeterminación en maya que significa “hombre” (Iturriaga 2016, 107-109).

Por otro lado, junto con el acaparamiento de la producción agrícola de los mayas y el repartimiento, el servicio personal, abolido el 1549 en el resto de Nueva España, pervivió en Yucatán. Posteriormente, en la segunda mitad del siglo XVIII, las reformas borbónicas amenazaron con eliminar el trabajo forzoso, aunque la intención no era liberar a los indígenas

del trabajo, sino otorgarles la libertad de contratarse con quien quisieran. En Yucatán hubo mucha resistencia contra dichos cambios y, aunque el obispo Gómez de Parada logró la abolición temporal del sistema de servicio personal, éste fue más tarde restaurado por los colonos con la complicidad de los caciques mayas con el argumento de que el trabajo forzoso era de utilidad pública. Adicionalmente, mientras que en el resto de Nueva España desde finales del siglo XVIII los censos clasificaban tres grupos poblacionales (indio, mestizo y blanco o español), esto no aplicaba en Yucatán en donde “las élites blancas se empeñaron en mantener un imaginario social fundado en la división entre mayas y blancos” (López Santillán 2011, 140-141).

Posteriormente, aun con el nuevo sistema político-económico que trajo consigo la Independencia, esto no supuso un debilitamiento de las asimetrías étnicas y de clase, con lo que “fue posible cierta movilidad social y económica pero no política. Las relaciones a nivel ideológico se mantuvieron para todos los tipos de castas en el plano de la discriminación, donde el color de la piel era definitivo en el trato que recibían” (Iturriaga 2016, 112). En Yucatán, la hacienda como unidad socioeconómica y territorial tenía su propia jerarquización con algún “blanco” rico residente en Mérida como propietario; los “criollos” podían ser mayordomos; los “naturales” (hijos ilegítimos de español e india) eran los mayores o capataces; y los “indios” eran la mano de obra encargados de los trabajos más duros y exigentes (López Santillán 2011, 142).

Más adelante en 1841 el gobierno yucateco promulgó su independencia en defensa de las políticas centralistas. Al año siguiente, el Ejército centralista de López de Santa Anna exigió su reintegración a México, a lo que la élite yucateca respondió armando a los indios y pactando con ellos mejores condiciones de vida para que se unieran a la lucha. Sin embargo,

después del triunfo de los yucatecos “las cosas no cambiaron para los indios, por lo que, descontentos y armados, comenzaron la llamada Guerra de Castas en 1847” (Iturriaga 2016, 112-113). Este trágico suceso histórico “no resolvió la cuestión de la convivencia interétnica en Yucatán; al contrario, lo único que logró fue revitalizar la distancia racial construida por los «blancos»” (López Santillán 2011, 142). Debido a estos sucesos, los rebeldes serían representados como salvajes, primitivos, bárbaros y asesinos; mientras que quienes no se rebelaron, los “indios leales”, recibieron el título de hidalgo, igualando su rango con el de los mestizos, aunque seguían siendo representados como seres inferiores (Iturriaga 2016, 113-114).

No fue hasta los períodos de gobierno de Salvador Alvarado (1915-1921) y de Felipe Carrillo Puerto (1922-1924) que se tomaron algunas medidas que favorecieron a la población indígena. Por un lado Alvarado, debido a la idea de nación producto de la Revolución y de las leyes de Reforma en la que “los individuos pertenecientes a grupos autóctonos eran ciudadanos como cualesquiera otros” (López Santillán 2011, 143), buscó la educación laica, propuso la separación entre el Estado y la iglesia, inició el reparto de tierras, buscó que los peones fueran liberados de sus deudas, como también reglamentar el trabajo en las haciendas. Aunque los hacendados restablecieron las tiendas de raya de 1918 a 1920 con Alvarado ya de regreso en la Ciudad de México debido a la imposibilidad de ser gobernador del estado (Iturriaga 2016, 125). Mientras que Felipe Carrillo Puerto fomentó la revaloración de la identidad maya, promoviendo un regionalismo basado en el pasado de esa población indígena; además se encargó de la repartición de tierras a campesinos mayas y culpaba a los hacendados de la miseria indígena (Iturriaga 2016, 127-128). Sin embargo, como plantea López Santillán, luego de estos dos gobiernos, las relaciones interétnicas volvieron a ser

marcadamente asimétricas, pues aunque no se llegó a tomar una postura abiertamente racista, los gobiernos locales comenzaron a distanciarse del indigenismo que caracterizaba a las instituciones nacionales, debido a que “en Yucatán las élites políticas pactaron con las élites económicas para resistirse a las políticas federales y tratar de mantener sin cambios importantes la estructura social fundada en las diferencias étnicas” (López Santillán 2011, 143-144).

Indio, huiro, mestizo y los de pueblo

Queda clara, con todo lo anteriormente planteado, la razón por la cual existen los prejuicios, estereotipos o expresiones que relacionan lo indígena con cuestiones de pobreza, atraso académico, etc. En el próximo apartado se analizará una obra de la compañía cómica de Tila María Sesto en la que es posible observar cómo muchas de estas ideas racistas, no sólo persisten, sino que tienen un papel fundamental en el *campo* de la *comedia regional yucateca*. En dicha obra se utilizaron con frecuencia algunas palabras que hacen referencia a lo indígena como un insulto, por lo que en seguida se presenta una breve explicación de estos términos retomada de Brenda García Tinajero, quien realizó una investigación acerca del sistema de categorización sociétnico en Mérida (2001). Las categorías que son relevantes para esta investigación son: “mestiza(o)”, “huiro(o)” e “indio”, pues son mencionadas constantemente a lo largo de la obra que se analizará. García Tinajero considera que ,debido a que las clases dominantes han construido una serie de estereotipos y prejuicios hacia la población indígena maya, esas concepciones¹³ tienen una profunda relación entre sí en cuanto a su connotación debido a la manera en que pueden ser utilizados como un insulto, a su trasfondo, al grado que

¹³ La investigadora también se refiere al término “macehual”.

incluso su significado tácito puede ser empleado para explicar un término u otro pues tales categorías tienen en común el hecho de que “llevan implícito el rechazo y la desvalorización la población indígena. Por lo que cuando se utilizan, el significado social resulta de carácter ofensivo y humillante aludiendo siempre a la población mestiza”. (García Tinajero 2001, 76)

Empezando por explicar categoría mestizo o mestiza, la cual se emplea en Yucatán de manera distinta o tiene otro significado al que pudiera tener en otros estados, pues hace referencia a personas de origen étnico maya. García Tinajero explica algunas de sus características, tanto las externas (como la indumentaria) como aquellas asociadas a las ideas abstractas en torno esta nomenclatura, ya sean sociales o culturales. Las mujeres conocidas como mestizas se suelen caracterizar por el del hipil, el cual consiste en un “vestido blanco, ancho y largo, adornado en la parte superior con flores bordadas de vistosos colores. Debajo de este, las mestizas usan el llamado justán o fustán que es una especie de fondo largo con encaje en la parte inferior que sobresale al hipil y es fabricado de la misma tela que este” (García Tinajero 2001, 65-66). Otras características externas suelen ser el uso del rebozo, sandalias de plástico o huaraches, collares y aretes largos, como también tener el pelo largo sujeto con peinetas a manera de “chongo” como “zorongo” (ibid.).

En cuanto al aspecto, es decir, rasgos físicos que se les atribuyen, están la piel morena y las “facciones toscas” como los labios gruesos, el pelo lacio y la cara redonda. (García Tinajero 2001, 67)

Cabe recordar que para propósitos de esta investigación se hace énfasis en el estereotipo de la mestiza, ya que el personaje que estudiado interpreta a una, pero además se reconoce que se trata de una categoría mayormente utilizada hacia el género femenino debido a que son las principales portadoras del atuendo mestizo. Además, se suele esperar que quien

vista de esa manera de forma cotidiana hable en lengua maya, debido a que la “indumentaria y la lengua están íntimamente ligadas en el uso y la conformación de la categoría mestizo en tanto que la vestimenta es un rasgo que salta a la vista y la lengua aparece como un elemento indisociable de la indumentaria” (García Tinajero 2001, 71).

Otro término que puede utilizarse para referirse a un individuo que caería en la categoría de “mestiza(o)” es “gente de pueblo” por el vínculo con lo rural con el que se les relacionaba durante los años setenta y ochenta en que los mestizos eran considerados como campesinos; cabe señalar que “debido a la disminución de las actividades en la agricultura del estado pocos aún se dedican a cultivar la tierra, aunque la gran mayoría lo hace en sus solares para proveerse de alimentos como betabel, lechuga, rábanos, ives, frijol y maíz para el autoconsumo” (García Tinajero 2001,68).

Además, se les suele ubicar dentro de este sistema clasista en la posición más baja considerados como los más pobres, relacionándolos con trabajos u oficios físicos como la albañilería o la jardinería en el caso de los hombres, mientras que en el de las mujeres, se les relaciona con empleos como domésticas o el comercio de hipiles, frutas y verduras (ibid.).

En cuanto a los términos “huero” e “indio”, los significados que ofrecen estas categorías son similares, pues ambos hacen referencia en cierta medida a comportamientos socialmente reconocidos como incorrectos o “corrientes”, con relación a un origen étnico. Por un lado, el “término indio además de referirse al bajo nivel escolar y a los comportamientos «poco refinados», alude a los rasgos fenotípicos y al origen étnico” (García Tinajero 2001, 79). Mientras que la palabra huero puede emplearse para referirse a la pertenencia al grupo mestizo y alude a la carencia de vestimenta, “modales” o “refinamiento” considerados como correctos, e incluso puede utilizarse para nombrar a aquellos indígenas

mayas quienes aun con cierto grado de instrucción escolar conservan actitudes que se consideran como “poco refinadas”, atribuidas a su identidad étnica (García Tinajero 2001, 81).

Otro concepto que vale la pena mencionar, debido a que también es utilizado en la obra con relativa frecuencia por cierto personaje, es el de “naco”. Esta palabra está definida como sinónimo de “indio” además de tener otras connotaciones similares a las de “huero”: “coinciden en las definiciones: «que se percibe como vulgar o de mal gusto», «que se percibe sin urbanidad o sin civismo», «que se percibe como indígena», «de bajos recursos», «que es ignorante y torpe, que carece de educación»” (Academia Mexicana de la Lengua s.f.).

Es necesario tener en cuenta cuál es la connotación que tienen estos términos en la actualidad para plantear con mayor claridad las ideas racistas que se presentan en la obra, debido a su uso frecuente a lo largo de ésta, pero también a que son palabras que suelen utilizarse en contextos clasistas con relación a un tono oscuro de piel, cualidades vulgares, alcoholismo e ignorancia.

La obra: Saladdín

La obra que será analizada a continuación es una parodia de la película de Disney, Aladdín (2019), realizada por parte de la compañía de teatro de Oscar Martínez. Ésta tuvo una duración de dos horas aproximadamente, e inicialmente fue promocionada para presentarse en una gira de seis fechas en distintos lugares de la península, aunque debido a que los boletos se agotaron en determinadas locaciones, se fueron añadiendo fechas al calendario de presentaciones, lo que demuestra el importante *capital simbólico* que tenía del personaje al momento de realizar el estudio.

En la primera parte de la tabla se presentan las fechas junto con los lugares que fueron anunciados como parte de la gira inicial realizada a mediados del 2019. Mientras que en la segunda mitad de la tabla se presentan las fechas que se fueron añadiendo conforme al éxito que fue teniendo la obra:

Gira Saladdín.

Gira inicial		
Fecha	Ciudad	Locación
28 de mayo	Mérida	Teatro Armando Manzanero
29 de mayo	Cancún	Teatro de Cancún
04 de junio	Ciudad del Carmen	Teatro Carmelita
05 de junio	Campeche	Circo Teatro Renacimiento
06 de junio	Calkiní	Teatro de la ciudad
16 de junio	Tuxtla	Teatro Emilio Rabasa
18 de junio	Villahermosa	Teatro Esperanza Iris
Fechas adicionales		
Fecha	Ciudad	Locación
13 de junio	Cancún	Teatro de Cancún
19 de junio	Mérida	Teatro Armando Manzanero
30 junio	Mérida	Daniel Ayala
07 de agosto	Mérida	Teatro Armando Manzanero
08 de agosto	Chetumal	Salón Bellavista
09 de agosto	Cozumel	Gran Salón Hotel Cozumel & Resorts
10 de agosto	Playa del Carmen	Teatro de la ciudad

Tabla 2. Elaboración propia con base en la propaganda de la obra en redes sociales de Tila María Sesto.

De las cuatro presentaciones que se realizaron en Mérida tres de ellas tuvieron lugar en el teatro Armando Manzanero, mientras que una de ellas se llevó a cabo en el teatro Daniel Ayala, los cuales, debido a su ubicación, capacidad e historia, tienen una gran importancia

en la escena artística de la ciudad¹⁴, otorgando *capital temporal* a quien se presente en dichos escenarios no sólo al momento preciso de actuar en el escenario, sino durante todo el tiempo que se anuncian las fechas de las funciones. Para el ejercicio de observación participante, fue posible asistir a dos funciones: la primera, el miércoles 19 de junio a las 9:30pm, y la siguiente el miércoles de 7 de agosto a las 7:00pm. En ambas ocasiones en el teatro Armando Manzanero. En la función del 19 de junio, el teatro se llenó mientras que en la del 7 de agosto la mitad de este se encontraba vacío, aunque al salir la fila para la función de las 9:00pm era bastante larga alcanzando a rodear la esquina de la calle en la que se encontraba la entrada al teatro, dando la impresión de que la asistencia a ella sería al mucho mayor, lo que nos lleva a suponer que la primera función de la segunda fecha no alcanzó a vender todas sus entradas no por falta de interés por parte del público, sino por las disposiciones de horarios de éste.

La trama de la obra gira en torno a Saladdín, un ladrón que junto a su mono Abu vive de manera humilde hasta que un día conoce a la princesa Jazmín, quien había escapado del palacio del Sultán, su padre, para conocer la ciudad, teniendo como resultado que Saladdín se enamore de ella. Sin embargo Saladdín, debido a una equivocación, es culpado de robar el celular del Sultán, el cual se le cayó luego de dar un breve discurso al pueblo. Con esto Jafar, el consejero del Sultán quien pretende casarse con la Princesa para heredar el reino, le

¹⁴ El teatro Armando Manzanero cuenta con una capacidad para 1220 personas siendo el más grande de la colonia Centro de Mérida, mientras que el teatro Daniel Ayala es el tercero más grande de la misma colonia (superado por el teatro José Peón Contreras) con una capacidad máxima para 614 personas según el Sistema de Información Cultural (SIC). El primero ubicado en la calle 62 con 61 y 59 (número 495), y el segundo en la calle 60 con los mismos cruzamientos (número 499), de la colonia centro; ambos situados a una calle de distancia de la Plaza grande (el malecón de la ciudad).

ofrece un trato a Saladdin: ir a prisión por un crimen que no cometió, u obtener para Jafar la lámpara mágica que se encuentra en la cueva de las maravillas a la cual sólo Saladdin puede entrar por tener un corazón noble. Saladdin accede y obtiene la lámpara, pero no es capaz de entregársela a Jafar, pues por culpa de Abu la cueva se derrumba quedando ambos atrapados. Ante esta situación aparece la genio de la lámpara quien le ofrece tres deseos a Saladdin, los cuales planea usar para convertirse en un príncipe y así obtener el corazón de la Princesa. En la siguiente tabla se presenta a los actores principales como también el papel que interpretaron en la obra.

Reparto de actores de Saladdin

Nombre del actor	Nombre artístico	Papel en la obra
Oscar Martínez	Tila María Sesto	Genio de la lámpara
Jonathan Fernández	El Chino Fernández	Saladdin (ladrón)
Miguel Coello	Ruperta Pérez Sosa	Princesa Jazmín
Aldo Pascual	La bruja Cuchi Cuchi	Sultán (padre de la Princesa)
Roberto Bastarachea	Bobstar	Jafar (consejero del sultán)
Julian Núñez	July Spears	Abu (mono mascota de Saladdin)

Tabla 3. Elaboración propia.

A continuación, se presenta la descripción de la obra, con la mayor fidelidad que fue posible al orden en que fue presentada, para facilitar la comprensión del contexto en que se enunciaban los diálogos.

En la primera escena aparece un narrador que da una breve sinopsis introductoria e inmediatamente después comienza la obra con un musical en que se describe el lugar donde se desarrolla la historia. Habla de un país con inseguridad, asaltos, alcohol, pobreza, entre otras características que se le atribuyen a México, en su mayoría negativas. Después de esto aparece el Sultán dando una especie de informe para su pueblo y al terminar, aparece en

escena Saladdín quien al hablar con Abu se describe a sí mismo como una persona muy atractiva de la siguiente manera:

SALADDÍN: Soy el prietito de barrio, un stripper atrapado en el cuerpo de un maya.

A lo largo de la obra se hacen varias referencias a la cultura maya como también a rasgos fenotípicos atribuidos a ella, cuestión en la que se profundizará más adelante conforme aparezcan más ejemplos en la obra que sean lo suficientemente ilustrativos como para mencionarlos. Generalmente cada vez que se quiere describir a un personaje físicamente surgen estos elementos. En esta escena Saladdín quiere decir que se considera atractivo a pesar de ser moreno y de presentar algunos rasgos que se les atribuyen a los indígenas mayas.

Inmediatamente después de la escena en la que se ve a Saladdín junto con Abu, el primero choca accidentalmente con Jafar, quien se enoja y discute con él. Estos son algunos de los insultos que utilizó el personaje para referirse a Saladdín:

JAFAR: Zarrapastroso, marginal, naco de miarda¹⁵.

El personaje de Jafar recurría a esta clase de insultos clasistas con mucha frecuencia, sobre todo al interactuar con Saladdín; también, como se verá más adelante, suele acompañar esta clase de insultos con la palabra “indio” o “naco”, cuya connotación se señaló en el apartado anterior.

Al continuar su discusión con Saladdín, Jafar pierde la paciencia al ver que éste no puede entender mucho de lo se le dice o responde de manera vulgar. Aquí se establece que

¹⁵ En la *comedia regional yucateca* que emplea un lenguaje soez se suele pronunciar la palabra “mierda” como “miarda”, por lo que así es como se manejará en diálogos próximos.

Saladdín es un personaje más bien despistado, torpe y sin modales, a lo que Jafar le comenta lo siguiente:

JAFAR: Es lo que detesto de la raza de ustedes, pobres nacos asquerosos.

La palabra “raza”, no aparece tanto en la obra como otros términos que pudieran considerarse racistas, pero vale la pena resaltarlo pues se menciona cuatro veces, en una obra que incluso sin señalarlo ya hace bastantes referencias a rasgos fenotípicos en vinculados directamente a características morales o sociales negativas.

En la siguiente escena, Jafar habla con el Sultán, para preguntarle con quién se casaría la Princesa, ya que esta se encontraba en edad de buscar pareja, pero sobre todo para cuestionar la decisión del Sultán de buscar a alguien de fuera del reino para que se convirtiera en el pretendiente de su hija, a lo que el Sultán responde lo siguiente:

SULTÁN: ¿Con quién la vas a casar? Puro huiro hay aquí, si el chiste es mejorar la raza [...] ¿No estás viendo cómo está mi hija? Ve su cabeza, de este tamaño, sólo ve su espalda, de este tamaño, sus patas de este tamaño (mientras dice esto, el Sultán extiende los brazos indicando que las partes corporales mencionadas son grandes).

Con lo anterior está claro que el Sultán piensa que su hija no es físicamente agraciada por lo que, con el fin de que su descendencia lo sea, necesita casarse con alguien de fuera del reino, ya que en él todos son “huiros”, que como ya se había mencionado, hace referencia a personas sin modales, con poca o nula formación académica, como también puede ser sinónimo de “indio” o hacer alusión al grupo catalogado como “mestizo”. Se dejan entrever, tanto en éste como en otros diálogos expuestos más adelante, remanentes de un discurso

eugenésico¹⁶ según el cual se busca “el mejoramiento de la especie” acudiendo a un discurso científicista, argumentando la posibilidad de ir reduciendo las características biológicas consideradas como negativas, mediante una selección artificial de individuos con cualidades consideradas superiores (Todorov 2013,194). De igual manera, durante la misma conversación el Sultán se expresa inconforme o confundido por la reacción del pueblo ante su discurso pues se mostraron descontentos, a lo que Jafar le comenta que “son huiros, no lo pueden evitar”. Cabe mencionar que aunque no queda claro, “el reino” en que se desarrolla la historia se ubica en un municipio ficticio de Yucatán, pues el Sultán llega a mencionar que se encuentran en Agrava, Yucatán, además de que se hace referencia a municipios como Oxkutzcab o Tixkokob, que aparentemente se encuentran cerca del reino, por lo que al decir que hay “puro huiro” en ese lugar, es posible que se esté planteando una caricaturización de los municipios del estado en general; no hay información suficiente para afirmar el planteamiento anterior, aunque sí se mencionan con relativa frecuencia a lo largo de la obra características que se le atribuyen a las personas de municipios, es decir, entendidas como personas que no son residentes de la capital urbanizada.

Después de la escena anterior Jafar le insinúa al Sultán que él podría casarse con la Princesa, pero es rechazado. Con esto, el Sultán sale de escena, no sin antes dejar caer su

¹⁶ México pasó por un período experimental en que se vio inclinado a esta clase de discursos durante el siglo XX, en que se promovieron regulaciones legales con argumentos científicistas, en que se atribuían características consideradas peligrosas para el progreso de la nación a grupos como mujeres, indios, prostitutas, pobres, entre otros, que el Estado buscaba controlar pues se pensaba que cuestiones como la criminalidad o la pobreza podrían ser heredadas (Urías Horcasitas 2004).

celular, el cual es encontrado por Saladdín; al ver esto Jafar, acusa a Saladdín de haber robado el celular señalándolo de la siguiente manera:

JAFAR: Rata callejera, zarrapastroso, marginal ¡indio!

Es a partir de este punto que las palabras “indio” e “india” empieza a ser usadas con bastante frecuencia a lo largo de la obra, principalmente por los personajes de Jafar, Jazmín y la Genio de la lámpara.

Después de esto Jafar ordena a los guardias que atrapen a Saladdín, pero como logra escapar Jafar dice lo siguiente acerca de los guardias:

JAFAR: Estoy rodeado de puro imbécil, municipales tenían que ser.

Esto hace referencia a la idea de que los policías municipales son incompetentes y estúpidos, lo cual expresa una asociación entre la profesión con determinadas cualidades negativas, a las cuales en un diálogo posterior se añaden características físicas.

Mientras Saladdín escapa de los guardias choca con la Princesa, a lo que enojada expresa lo siguiente:

JAZMÍN: Eso me pasa por salir con la gente india [...] Debí haberme quedado en el palacio con mi aire acondicionado como buena india, tapada con mi cobertor de tigre de Xmatkuil¹⁷ [...] Pero quería conocer esta zona suburbana.

¹⁷ Feria que tiene lugar una vez al año en la localidad homónima, durante el mes de noviembre, la cual es popular en Yucatán. En ella además de juegos se venden diversos productos y es conocida una sección en la que se venden cobertores con estampados como también otros artículos del hogar.

Luego continúa quejándose acerca de su decisión de haber salido del palacio, pero después dice que quiere una foto para Instagram con la gente de pueblo, por lo que se acerca a Saladdín y se toman una fotografía juntos mientras la Princesa dice:

JAZMÍN: Aquí con el indio.

En esta escena podemos ver cómo la Princesa, en su enojo con Saladdín por haber chocado con ella, se refiere a las personas del reino como “gente india”, es decir como algo inferior que en apariencia le es ajeno por ser Princesa, incluso se toma una foto con Saladdín “el indio” por ser algo inusual. Pero se califica a sí misma como “india” por tener un cobertor con un estampado de tigre, es decir que en este caso el apelativo “indio” se refiere por un lado a una baja posición socioeconómica, pero también a los gustos que se asocian con ella.

Al continuar la conversación entre la Princesa y Saladdín, éste último, debido a que está interesado en la Princesa, trata de halagarla preguntándole si es turista porque le parece atractiva, a lo que la Princesa responde:

JAZMÍN: No soy turista [...] En realidad yo soy werita de ojos azules, pero como soy antorchista y salgo a correr en el sol y con la antorcha me la pongo aquí (a la altura de su rostro), con gas morado, quedo negra, carbón, topacio [...] La otra vez salí a correr en tacones, pero como las indias no podemos andar en tacones porque está chueco nuestro pie, me estaba cayendo.

En esta parte podemos ver que lo que se considera estético son las facciones caucásicas, pues por un lado Saladdín intenta halagar a la Princesa preguntándole si es extranjera, mientras que ella responde justificando su fenotipo, implicando que no es naturalmente morena sino que cambió por determinadas circunstancias; al mismo tiempo plantea que las características físicas “indias” son inferiores. Pese a que el racismo que se maneja en este tipo de comedia suele orientarse más hacia lo cultural, aún existen muchos

elementos del *racismo científico* en su interior, sobre todo al momento de señalar los elementos estéticos, presentando lo blanco como lo bonito y lo moreno como lo feo, e incluso asociándolo con deficiencias físicas como se mostró en la escena anterior al insinuar que las “indias” tienen el pie chueco.

El diálogo continúa con Saladdín invitando a Jazmín a tomar cerveza, pero esta no lo entiende por la manera en que se le plantea, por lo que Saladdín le dice que no sea “huira”, es decir que no sea ignorante o que no sea tonta por no entender lo que se le dice. El diálogo transcurre más o menos de la siguiente manera:

SALADDÍN: ¿Qué te parece si vamos por unas Kawasaki?

JAZMÍN: ¿Y yo para qué quiero una moto?

SALADDÍN: ¡No seas huira! Que vayamos por unas caguamas, unas cervezas para que me entiendas.

Después de esto Jafar encuentra a Saladdín hablando con la Princesa, y le amenaza con enviarlo a prisión a menos que vaya a la cueva de las maravillas para conseguirle la lámpara mágica, a lo que Saladdín accede. Una vez allí Saladdín empieza a dudar del trato que se les ofreció debido a que no le parece la manera en que les está tratando Jafar, pero como éste necesita que Saladdín haga el trabajo se disculpa con él y le dice con una voz más amable:

JAFAR: ¿Dónde está el indio de mierda? ¿Dónde está el indio de mierda? ¡Aquí está!

Saladdín y Abu entran a la cueva, pero antes se les advierte que no toquen nada más que la lámpara, indicación que es ignorada por Abu quien toma un objeto de su interés causando que la cueva se derrumbe. Antes de quedar atrapados en la cueva, Jafar intenta obtener la lámpara para después dejar morir a Saladdín junto con Abu enterrados, pero este

último se la roba unos momentos antes de que la entrada quedara bloqueada por las piedras; entonces le muestra a Saladdín lo que acaba de hacer a lo que éste responde:

SALADDÍN: Tenías que ser de la Serapio Rendón.

Aquí se establece una vinculación directa entre acciones delictivas y las colonias del sur de Mérida (como lo es la Serapio Rendón). Esto se relaciona con el hecho de que “a grandes rasgos puede observarse que la mitad norte a la población norte alberga a la población de recursos altos y medios, mientras que la mitad sur, es asiento de los sectores pobres y marginados” (Reyes Domínguez 2013, 42).

Después de esto Abu frota la lámpara causando que aparezca la Genio, quien le explica a Saladdín que tiene tres deseos, para después interpretar una canción acerca de sus poderes los cuales están a disposición de quien posea la lámpara. En la canción¹⁸ Tila María Sesto utiliza las palabras huir, india y mestiza casi como sinónimos para describirse a sí misma aunque no de manera despectiva, sino como un recurso humorístico para cambiar algunos elementos de la canción que se está parodiando originalmente titulada “Un amigo fiel en mí”:

Ni David Copperfield ni el mago Frank pudieron nunca imaginar, la suerte que este indio gozará con este genio que le fue a tocar.

Ya ni Peña tuvo este poder, puedes del tianguis todo poseer.

Todo lo que este idiota quiera hacer, sólo mi nalga tiene que frotar.

Mi amo Saladdín, atáscate que aquí, te lo están dando lo agarras, eh. Tienes una amiga fiel en mí.

¹⁸ Esta canción puede encontrarse en el canal de Youtube de Tila María Sesto, como parte de la propaganda para la obra en el video titulado *Nos metimos a una plaza a bailar y esto paso –final inesperado- Tila María Sesto* (Oscar Martínez 2019).

La Tila es la ley y te va a conceder, las puerquesas que me pedirás. Tienes una huira fiel en mí.

Como política en campaña, sólo es pedir y ya. Soy algo así como Carlos Slim, pero mestiza y mucho más sensual.

Ya no tienes que robar, te pueden atorar. Yo estoy para sacarte del pedo hoy. Tienes una mestiza fiel en mí.

Ese bato aquel, esto puede él, ver que voy a hacer, con el chango aquel. Y que puede ¡pum! Miren aquí, y que puede de esta caguama abrirlo así y lo de adentro desaparecer.

Pobre Chino no debes estar, asustado y con cara de güey. Puedes hasta mi curp certificar, en Wikipedia mi perfil está.

Puedes contar con tu mestiza mágica y tus mamadas realizando voy. Cambiar tu vida esquelética, mándame whats y veras quien yo soy.

Mi amo Saladdín, di cualquier estupidez. Yo estoy prendida porque usted tiene una amiga fiel, una amiga fiel, tiene una india fiel, una india fiel, tiene una huira fiel en mí.

Vemos que cada vez que se presenta o se describe al personaje se utilizan con frecuencia palabras como india, huira y mestiza; hasta este punto se puede observar que tales expresiones son una constante en todas las escenas ya sea para que un personaje se describa a sí mismo, o para hacer referencia posiblemente a su procedencia, personalidad poco refinada e incluso al gusto por la cerveza pues también es un elemento recurrente a lo largo de la obra; esto cuando no se emplean dichos términos para referirse a otro personaje, porque cuando es el caso se suelen utilizar estas palabras como un insulto (sobre todo la palabra india/o) o para señalar la ignorancia de dicho personaje.

Después de la canción Saladdín y la Genio hablan acerca de cómo podría el primero utilizar sus deseos, ya que si bien no puede desear que la Princesa se enamore de él porque está prohibido pedir eso, se le sugiere que pida convertirse en príncipe para así estar al mismo nivel que la Princesa, con lo que tendría mejores oportunidades de acercarse a ella. Es a partir de esta escena que comienzan a aparecer más referencias a la cultura maya, ya sea para hacer alusión a una antigua civilización de gran importancia o para referirse a un fenotipo que no

se considera estético, pues suele emplearse para hacer burla de la apariencia de algún personaje. Por ejemplo, cuando se presenta a Saladdín ya convertido en príncipe ante el Sultán, Jafar y la Princesa, uno de ellos le comenta que más bien parece “príncipe de Apocalypso”, una película basada en la cultura maya del siglo XVI; este comentario se hace de manera despectiva dando a entender que no parece un verdadero príncipe, o al menos uno atractivo, sino un indígena maya. Otro ejemplo se da en la escena antes mencionada en la que la Genio habla acerca de una diputada de Campeche que en redes sociales mencionó que los yucatecos suelen menospreciar a los campechanos¹⁹, lo que le lleva a decir que las personas de estos dos estados aun teniendo diferencias provienen de la “misma raza superior que son los mayas”; nuevamente podemos apreciar que se utiliza la palabra raza aunque en este caso sea para referirse a los mayas, lo hace hacer alusión a la antigua civilización maya y no a la cultura maya actual²⁰. Un tercer ejemplo por mencionar puede apreciarse en el diálogo que inicia toda esta escena, pero se menciona hasta ahora debido a que su análisis será más extenso que los dos primeros. Dicho diálogo también aparece en un video que se utilizó para promocionar la obra en redes sociales (Youtube y Facebook), titulado *Saladdín: Príncipe Ali (Parodia) / Tila María Sesto* (2019), y que da pie a una canción en la que se nos muestra cómo Saladdín llega a Agrava bajo la identidad del príncipe Ali, nombre falso que

¹⁹ Nota al respecto en la versión digital del Diario de Yucatán “Nelly Márquez, diputada de Campeche: Yucatán siempre ha abusado de nosotros.” 6 de junio de 2019. <https://www.yucatan.com.mx/mexico/nelly-marquez-diputada-de-campeche-yucatan-siempre-ha-abusado-de-nosotros>

²⁰ Tanto en la obra como en las entrevistas y otros videos de Tila María Sesto, siempre que se nombra algo positivo de la cultura maya se da a entender que se habla de la cultura maya precolonial. La recurrente dicotomía entre exaltar al indígena muerto y olvidarse del vivo, producto del indigenismo posrevolucionario y del proyecto de Estado nación mestizofílico.

tomó para no ser reconocido por la Princesa o Jafar. Al comienzo de la escena se ve a la Princesa y al Sultán hablando acerca del deseo de este último de que su hija escoja un marido. El diálogo también contiene otros elementos que pueden analizarse como racistas, además de que nuevamente se menciona la cultura maya, por lo que a continuación se pone el diálogo extenso y no sólo el que hace referencia a lo maya:

SULTÁN: Ya está listo todo para tu fiesta: ya está el conjunto, la cerveza, lo único que falta es que escojas marido ¿ya lo escogiste? ¿ah?

JAZMÍN: ¡Ay papi! Es que todos los hombres que me estás poniendo para que sean mis maridos ¡Ay, puro werito de ojos azules! Ya te dije que a mí no me gusta eso. A mí me gusta que el hombre esté negro, gordo, que parezca policía municipal ¡Caramba!

SULTÁN: ¡Pero hija, no estás pa' ponerte tus moños ahurita! Si vete cómo estás, pareces artesanía maya; ve tu boca de qué tamaño está, ve tu espalda de qué tamaño está ¡no estás pa' ponerte moños!

JAFAR: ¿Ya está lista mi futura esposa?

SULTÁN: ¡Ah, mira! Él tiene buen sueldo, tiene un montón de lana, gana más que un policía si es delegado.

JAZMÍN: Pues si es que a mí nunca me ha gustado que estén delgados, a mí me gustan más gordos.

JAFAR: De eso se trata, de mejorar la raza, india.

SULTÁN: Eh, eh, eh, ta' bueno, si no es rottweiler. Mira (ahora dirigiéndose a Jazmín), lo que pasa es que él tiene un montón de dinero; tiene hasta más dinero que todos los empleados de acá.

Por un lado se puede deducir, por lo que dice Jazmín, que su padre si bien no desea específicamente que ella se case con una persona blanca, todos los pretendientes que le ha presentado cumplen con esa característica, posiblemente debido a que esto se corresponde con la idea de que esta clase de personas están económicamente mejor posicionadas. Al mismo tiempo la princesa dice que no está interesada en personas con esa apariencia sino que prefiere que estén “gordos” y “negros”, además les atribuye estas características a los policías municipales; nuevamente se menciona dicha profesión en asociación con un determinado

tipo de cuerpo como también un fenotipo, como en un principio cuando Jafar había comentado que los “municipales” eran “imbéciles”. Ante esto, Jafar le comenta que lo importante es “mejorar la raza”; además termina la frase llamando “india” a Jazmín, dando a entender que esa es la “raza” a mejorar. Aunque en este caso no se utilice la palabra “raza” más que de manera coloquial y no en un sentido literal, aún conserva en esencia el nexo entre características fenotípicas con una supuesta superioridad estética, por lo menos.

Continuando con la obra, la escena anterior es seguida de una canción en la que el príncipe Ali, quien es en realidad Saladdín, entra a la ciudad y es presentado. Como es costumbre, en la canción se mencionan algunos aspectos físicos u otros relacionados con la conducta del personaje antes y después de convertirse en príncipe u otras que tienen que ver con su personalidad. He aquí la canción:

Canción: Príncipe Ali (parodia)/ Tila María Sesto

Va en camino a la ciudad, ahí va al palacio municipal ¿quién es el primero que le va a chiflar?

Ahí viene atrás, no la va a cagar, al tipo van a adorar.

Príncipe Ali feo y prietín, pero con labia

Como idiotas se le quedan viendo así.

Productos les tirará, como rey del carnaval, zoquete sensacional y sin mentir.

Príncipe Alí, un toletín, él sí que aguanta. Él se fleta con cualquier anti-motín.

Calzones aflojaran, con su pinta de chacal. Es bruto, pero con varo, el príncipe Ali.

Ya no vende estéreos robados, ahora tiene para un Iphon 10. Tiene varios volchitos tuneados ¡qué gran colección, te digo que es tan macizo como él!

Príncipe Ali, te hace feliz, él sí que aguanta. Es un puerco que te juguetea así.

El sólo te mirará, las nalgas vas a aflojar, al chino vas a adorar, es Príncipe Ali.

Aunque no lo soporte su jefa, ahora todos lo quieren aquí.

Ya no sientes al verlo vergüenza. Orgullosos de él, le sirven bien, le quieren bien, pero también te quieren joder.

Príncipe Ali. Príncipe Ali, es un fifi, Ali aguanta, tan hermosa mesticita es para ti.

Por eso hoy lo verán, tirando rostro y galán:

Con su baika Yamaha, todo un catrín; con su gorra de marca, tenis naiki, sus lentes negros, sus mofles nuevos, sus 20 cuates que gloria dan...

¡Al príncipe Ali!

Al igual que en escenas anteriores, al describir a este personaje se destaca que es moreno, feo, “chacal”, bruto y puerco, como también que solía robar. Se expone que estas cualidades no las ha perdido pese a ser ahora un príncipe con grandes recursos económicos.

Después de la canción en la que se presenta al Príncipe, la genio habla con el Sultán actuando como la representante de Ali para comentarle que están interesados en permanecer un tiempo en el reino como también en conocer a la Princesa, a lo que el Sultán responde alegremente que pueden quedarse el tiempo que gusten. Después el príncipe intenta hablar con Jazmín para cortejarla, pero esta le rechaza diciéndole que “no está disponible y menos para un indio”. Ella afirma ser una princesa “de alcurnia”, a diferencia del príncipe Ali, pero la genio sale en defensa de este acusando a Jazmín de no ser ninguna princesa “de alcurnia”, sino que muy por el contrario es una “india”. Aquí las partes más destacables de dicha escena:

GENIO: No puedes juntarle dos billetes de quinientos a una india porque en seguida empieza a creerse de alcurnia [...] A ti a un kilómetro se te nota lo india [...] Alcurnia...no puedes ocultar lo negra, tu boca ¡pareces una paleta payaso! [...] Además con su chancleta verde fosforescente ¡desde el espacio se te nota lo india! [...] Además de que estás negra, te vistes toda de verde ¡pareces una chocoreta gigante [...] El peso de su cabeza ya le está ganando...se va a ir de boca.

Cabe señalar que esta escena es larga y no fue posible transcribirla por completo, pero muchos de las frases que emplea la genio con el fin de ofender o sobajar a Jazmín las termina con la palabra “india”. Como se puede observar, dichas ofensas giran en torno al fenotipo de la princesa: su cabeza, su boca, pero sobre todo su color de piel aun cuando, dicho sea de paso, el personaje de Jazmín no está cerca de ser lo que se consideraría como “negra” tal

como se le llama en repetidas ocasiones, aunque sí sea una persona morena; simplemente se trata de una manera de enfatizar en que mientras más oscuro sea el tono de piel, peor es para quien recibe dicho calificativo. Cabe mencionar que, pese a que la población negra suele ser excluida del discurso nacional e incluso como “identidad racial”, en el teatro regional (a inicios del siglo XX) han existido personajes como “el negro” o “el negrito” los cuales dieron cuenta de la racialización y el racismo hacia dichos personajes, pero también de la tensión entre proximidad y distancia social con tales figuras (Cunin 2009, 45-46); este antecedente en el teatro regional yucateco del fenotipo afrodescendiente puede guardar alguna relación con esta clase de bromas. Pero también es posible que la insistencia en emplear el término “negra”, ya sea de manera despectiva o cómica, se deba a una combinación de estereotipos indígena/negro²¹ asociados en este tipo de comedia que se permite ser abiertamente racista. De esto mismo derivan los insultos que comparan a Jazmín con alguna golosina de chocolate como la “chocoreta” que viene a ser una bolita de chocolate con un recubierto verde claro, similar al color del traje de la Princesa; o en el caso de la “paleta payaso”, una paleta de malvavisco con cobertura de chocolate, con ojos y boca de gomita, lo que en el caso de este diálogo supondría que se estaba haciendo burla al maquillaje pues la gomita de la paleta que representa la boca es roja. Esta constituye una de las partes más ilustrativas acerca de cómo se manifiesta el racismo en la *comedia regional yucateca*, pues todo el humor del chiste gira en torno a inferiorizar a un personaje por su tono de piel, por sus comportamientos que se consideran de “india” y por lo tanto deben ser tomados por insulto, o por su fisionomía denotando el tamaño de la cabeza del personaje; además de que no se trata de un breve

²¹ Similar al caso de Bartolomé García Correa, el primer gobernador de Yucatán de ascendencia maya (1930-1934), quien siendo “afromestizo” sufrió discriminación tanto por su fenotipo afrodescendiente como por su ascendencia maya (Bartolomé García Correa and the Politics of Maya Identity in Postrevolutionary Yucatán 2008).

intercambio de palabras, sino que se da de un personaje a otro, mientras que este último escucha pacientemente a que terminen de insultarle o no tiene capacidad de responder, sin mencionar que tiene una duración tal que hace evidente que tiene la intención de hacer notar al público que ese es el centro del chiste: Ver a una persona denigrando a otra por ser, parecer, o comportarse como “india”, lo cual se da a entender que es una cualidad intrínsecamente mala.

Como se ha podido apreciar a lo largo de este análisis, prácticamente en cada escena de la obra se mencionan ya sean las palabras “indio”, “huiro” o “mestizo”, o bien se hace referencia a algún elemento de la cultura maya, o al tono de piel de algún personaje para describirlo o para insultarlo, aunado a otros elementos como el alcohol y la delincuencia. No hay necesidad de enunciar cada ejemplo, diálogo, escena o canción en que esta situación se da, sin mencionar que esto llevaría a narrar casi toda la obra. Sin embargo, con el propósito de exponer de manera más clara la manera en que estas ideas han permeado de manera amplia este tipo de comedia, a continuación, se plantea la descomposición de una de las últimas canciones de la obra a la cual nos referiremos como “Un indio ideal”, por ser esta frase el estribillo. Dicha melodía constituye el final de una escena en la que el príncipe Ali acude a los aposentos de la princesa para decirle que no es el príncipe elegante que piensa, sino que en realidad se comporta como una persona “de barrio”, como el tipo de persona que le interesa a Jazmín. Entonces Ali le invita a pasear en su alfombra voladora que es cuando inicia la canción, en la que se describe a “un indio ideal”. Ya que el personaje de Jazmín canta de manera nasal y aguda, lo que dificultó mucho escuchar con claridad varias palabras, no fue posible transcribir textualmente todas las estrofas de la canción, sin embargo, pueden rescatarse paráfrasis en las que se describe que este “indio ideal” tiene “manos de cargador y

piel de albañil”. Además, se le caracteriza como “puerco y mal educado”, también como un delincuente pues se menciona que suele llevar una navaja. Abonando más a la idea de que es una persona vulgar, se dice que cuando “escupe lo lanza hasta celestial” distancia. Nuevamente se hacen referencias al su gusto por el alcohol, que a estas alturas podría también plantearse como alcoholismo, pues se menciona que “sube a su bicicleta y se va, y vuelve con caguamas”²².

Todas estas ideas que vinculan el color de piel con conductas delictivas, alcoholismo, un comportamiento vulgar o sin educación, con la palabra “indio” o “huero” sobre todo, pero también con ciertos elementos de la cultura maya, a las personas “de pueblo”, o “de municipio” en algunos casos, o con la palabra “mestiza”, dan cuenta de lo interiorizado que se encuentra este tipo de racismo, no sólo en el *campo de la comedia regional yucateca* sino también en el público que la consume.

Aunque la obra no termine en esa escena, sería redundante continuar con el análisis por lo que lo dejaremos hasta aquí, pues se repiten los mismos elementos hasta el final, por ejemplo, en uno de los últimos diálogos en que Jazmín es abandonada por Saladdín y comenta que se quedó “sola, india y negra”. También es verdad que esa clase de diálogos racistas se hacen menos frecuentes ya en la última parte de la obra, o cuando menos ya no se hace énfasis en ellos, como ocurriera por ejemplo en la canción “Un indio ideal” o el diálogo unilateral en que la genio Tila María Sesto comienza a hacer una descripción despectiva de la Princesa. A pesar de esto, es un hecho que las palabras, diálogos, o chistes que puedan ser interpretados

²² Esta parte puede escucharse en un fragmento de un video en que el canal de Youtube URBA TV realizó un reportaje para hablar acerca de la obra de Saladdín, a partir del minuto cuatro (URBA TV 2019).

como racistas, están presentes a lo largo de toda la obra, no hay una sola escena que se escape a esto, e inclusive el propio personaje de Jafar cuyo sentido humorístico se fundamenta en gran medida en ser clasista, pero utilizando palabras como “indio”, “huero” o “naco”. Baste con decir que este capítulo concluye con la idea de que el racismo en la *comedia regional yucateca* es una realidad algunas veces sutil, pero otras es completamente explícito.

Capítulo 3. Hacia una propuesta de consumos culturales

Este tercer capítulo está dedicado a ciertos aspectos que en un primer momento no fueron contemplados como parte de los temas centrales abordados en la investigación, es decir el racismo y el *campo de la comedia regional yucateca*, pero durante el transcurso de ésta, especialmente al analizar los resultados del ejercicio empírico tanto de las encuestas como de la observación no participante, demostraron ser tópicos de gran importancia para comprender mejor las dinámicas de ambos fenómenos, o que al ser tomados en cuenta mostraban una perspectiva más amplia de ellos. Estos temas serán expuestos con relación a los conceptos principales de este trabajo a manera de complemento, y son los siguientes: El entretenimiento junto con los medios de comunicación masiva, particularmente el internet que se posicionó como el medio principal para el consumo de *comedia regional yucateca* en la actualidad.

Pero por el otro lado también se pretende retomar en este último capítulo conceptos como la “cultura”, para después pasar al de “interculturalidad” con el fin generar una propuesta distinta para abordar el fenómeno del racismo en la *comedia regional yucateca*, así como plantear ideas o preguntas que puedan ser de utilidad para el desarrollo de futuras investigaciones sobre el tema. Al mismo tiempo se trata de nociones las cuales no podían pasarse por alto, no sólo por el hecho de que al revisarlos presentan una relación evidente con las nociones fundamentales de la presente investigación, sino que además, a fin de cuentas esta es una tesis para la licenciatura en Desarrollo y Gestión Interculturales, por lo que sería una lástima dejar pasar la oportunidad de tocar estos temas aunque sea de manera sucinta, demostrando así lo aprendido durante la carrera, como también la importancia de ésta para la evaluación de temas como lo es el racismo.

Racismo, entretenimiento y medios de comunicación masiva

Louis Althusser planteaba la importancia de la ideología para asignar roles a los distintos grupos al interior de una sociedad de clases en su texto: *Ideología y aparatos ideológicos del Estado* (1980). Partiendo de la teoría marxista, este autor afirmaba que la reproducción de las relaciones de producción estaba asegurada es gran parte debido a la existencia y ejercicio de poder de tanto del aparato represivo de estado, como de los aparatos ideológicos de Estado (AIE). Es en estos últimos en los que se encuentra la categoría de AIE culturales, entre los cuales podemos nombrar la literatura, el arte, los deportes, etc. La razón para retomar a este autor, junto con sus planteamientos acerca de cómo la ideología, por distintos medios moldea a la sociedad que también la produce y reproduce, es subrayar la importancia de determinados modos de entretenimiento como puede serlo en este caso la *comedia regional yucateca*. Como se señaló en el primer capítulo, el teatro regional yucateco cuenta con una considerable tradición que data del siglo XIX hasta nuestros días; independientemente de las vertientes o cambios que pudiera experimentar, lo cierto es que ha sido un medio para representar la realidad del estado de gran importancia a través del tiempo. Visto desde esta perspectiva es que se pretende señalar el valor intrínseco de hablar del racismo en tales manifestaciones artísticas, pues al mismo tiempo que son medios en los cuales se pueden ver reflejadas cualidades de las sociedades en que se generan, también tienen un impacto en ellas, influenciándolas; es así como determinados consumos culturales pueden producir, pero sobre todo reproducir ideologías, con sus respectivas cargas ya sean positivas o negativas, al grado de que incluso pueden ser influenciadas a una nación. De esta forma la “identidad de una nación se transforma con el paso del tiempo y con los intercambios entre las sociedades. No se

transforma de golpe, pero poco a poco, se va modificando al contacto repetido con ciertas prácticas culturales” (Bordat 2010:5).

Al igual que la sociedad y la cultura, el entretenimiento también ha cambiado por lo que lo que ahora lo que se entiende por *comedia regional* ya no se limita únicamente al ámbito teatral, sino que, como como ha podido observarse a lo largo de todo el texto, actualmente abarca una variedad de medios audiovisuales, siendo los digitales de una importancia indiscutible e incluso siendo considerados como los más importantes por tener la capacidad de alcanzar a un público amplio al igual que la televisión, pero con el cual ahora es posible interactuar para recibir retroalimentación prácticamente inmediata de éste.

Sin embargo, tales transformaciones en las formas de presentar la comedia no han impedido que prevalezcan estereotipos al igual que prejuicios racistas que vienen arrastrándose desde la época de la colonia, con manifestaciones en medios de comunicación masiva que pueden incluso ser tomadas como referencias a la realidad aunque discursivamente el racismo no constituya un problema fundamental en el país, en concordancia con lo planteado por nuestra colega y egresada de la Licenciatura en Desarrollo y Gestión Interculturales Camila Balzaretti Medina:

Concretamente en México aun cuando en la teoría, leyes y normas formales de convivencia, el racismo se encuentre “erradicado”, la realidad es que está presente y se ejercita cotidianamente [...] Estas *imágenes* y los *estereotipos* constituyen sin duda contratos narrativos, en los cuales las concepciones se aceptan como referencias de la realidad. Precisamente uno de los espacios donde estas realidades toman forma es en los *medios masivos de comunicación* donde las preconcepciones populares se traducen y manifiestan entre otros en narraciones *audiovisuales*. (Balzaretti Medina 2019,34)

Los medios de comunicación masiva, como el internet o la televisión, han permitido que la *comedia regional yucateca* se mantenga como un medio de entretenimiento contemporáneo al trascender al teatro, pero también ha permitido que la ideología racista que ésta conlleva se reproduzca a escalas y en formas distintas en el proceso.

Se ha comentado acerca del racismo en los medios de comunicación, pero ¿cómo podemos identificarlo? El investigador Toby Miller (Red Integra, 2018) plantea que el racismo y la xenofobia en los medios de comunicación puede darse en estos medios de comunicación mediante la exclusión, es decir que determinado grupo étnico no tenga representación alguna en esos espacios; pero tal exclusión no sólo se refiere a esa ausencia de representación sino también a que el mercado laboral está dominado por el grupo hegemónico sin dejarle oportunidades a otros grupos, o dejándoles solamente posiciones subordinadas y no en puestos elevados. La otra forma en que pueden mostrarse esos fenómenos es mediante la inclusión, o sea que sí hay representación de otros grupos étnicos en los medios de comunicación, pero se trata de una representación fundamentalmente negativa o completamente distorsionada que no representa la realidad de dicho grupo. Con base en estas propuestas conceptuales, se esclarece la manera en que podemos aproximarnos a un análisis más preciso del racismo en la *comedia regional* o al menos plantearnos las preguntas que sentaran las bases para lograr ese propósito: Hablando de la exclusión ¿cuántos de los artistas que representan a una mestiza asumen esta identidad étnica fuera del personaje? Y si los hay ¿qué tanto *capital simbólico* tienen? ¿Alguno de los *agentes* dominantes del *campo* de la *comedia regional yucateca* se considera maya o produce su contenido en esa lengua? En cuanto a la inclusión, recordemos que algunos de los entrevistados opinaron que los *comediantes regionales yucatecos* que acuden a un lenguaje soez no presentaban más que una idea equivocada, folklorizada de la *mestiza* empleando únicamente elementos superficiales para apropiarse de su imagen, y sin embargo, el estereotipo que estos tenían al respecto no era mucho mejor ¿cuál sería entonces una representación positiva de la *mestiza* en la *comedia regional yucateca*? No es posible afirmar que no la hay sin explorar a fondo la *comedia regional ortodoxa*, pero desafortunadamente

haría falta toda una investigación distinta a la presente tesis para obtener una respuesta objetiva; mientras tanto, podemos tomar el ejemplo de la *mestiza* encarnada por la actriz Ofelia Zapata, “Petrona”, mencionada en el apartado de artistas y personajes, como una muestra de las características positivas que puede llegar a simbolizar esta figura con una personalidad fuerte e independiente, que se definía a sí misma como una mujer “arrefaldada y broncada [...] Arrefaldada, porque se levanta el hipil sin ningún rubor para que no le estorbe en sus maniobras de defensa contra los hombres y contra el mundo, porque Petrona -con todas sus cualidades- se bate a cada momento contra el mundo para imponerse como mujer” (García, Prieto Stambaugh y Zapata 2007, 72).

Cabe destacar que estas características persisten a la fecha incluso en la *comedia regional yucateca* que emplea un lenguaje soez²³, pero que se ven opacadas por otras cualidades negativas personificadas en ese tipo de comedia.

Con todo lo expuesto en este apartado se busca argumentar, no sólo que el racismo está presente en las distintas plataformas en los que tiene cabida, sino que también se busca exponer las razones de porqué constituye un problema. No sería exagerado plantear que el racismo se ha consolidado como parte de un *habitus* fundamental en la *comedia regional*, como un recurso humorístico recurrente. Hay por lo menos un diálogo por cada escena en que se hace alguna referencia despectiva, o burlona como mínimo, al tono de piel de algún personaje en relación a cualidades negativas, en que se emplee la palabra “indio” como un insulto e inclusive en que se retomen ideas de raza, de eugenesia, de un tono de piel que a mayor grado de pigmentación correspondería a peores cualidades sociales, morales, intelectuales, al grado de que hay una parte de la obra en que todo el humor está

²³ El personaje de Tila María Sesto suele describirse a sí mismo como defensora de las mujeres.

fundamentado en ver al personaje de Tila María Sesto (la genio) denigrando al personaje de Ruperta (Jazmín) por ser “india”, por ser “morena” y por tener comportamientos asociados con una clase social baja, a pesar de que se plantea a la Princesa como parte de la alta.

Tampoco se pretende tomar la postura de que la *comedia regional yucateca* que emplea un lenguaje soez es completamente dañina para la sociedad, ni que se trate de un tipo de consumo que deba ser evitado a toda costa. El racismo en la comedia no es exclusivo ni de México, ni mucho menos de Yucatán. Se pueden enumerar toda clase de series televisivas que manejan estereotipos de maneras tan explícitas que incluso pueden llegar a interpretarse como una burla al racismo, y no como racistas en sí. El problema con el racismo en la *comedia regional yucateca* es que no es posible para muchas personas percibirlo a simple vista por motivos que han sido mencionados a lo largo de esta tesis: la idea de que todos somos iguales por lo que no podemos discriminar, lo que se refleja en planteamientos como: ¿qué tiene de malo utilizar la palabra indígena como insulto, si todos tenemos ancestros indígenas? O en este caso particular ¿qué tiene de malo que me ría de una mestiza si es algo que forma parte de la cultura yucateca? Sería muy difícil, cuando no imposible, que se erradique del todo el racismo en la *comedia regional yucateca* o del entretenimiento en general, principalmente porque la mayoría de las personas que incurren en esto lo hacen de forma inconsciente, pues se trata de ideas que están presentes en su cultura como un *habitus*, simplemente se echa mano de ellas cuando cumplen el fin de hacer reír al público y con ello de ganar su reconocimiento, es decir acumular diversos tipos de *capital*. Así que la propuesta no es tanto que se deje de consumir o producir esta clase de comedia, sino visibilizar el racismo para que el público que desee seguirlo consumiendo lo haga desde otra postura, una a la que intentaremos aproximarnos conforme nos acerquemos al final de este texto.

La importancia del factor cultural

Mucho se ha hablado acerca de la importancia de los elementos culturales, del contexto social, histórico y cultural, del *capital cultural* o de los consumos culturales, pero a todo esto ¿Qué se entiende por cultura? Claro que cada una de las nociones antes mencionadas tienen significados independientes del concepto de cultura, pero no cabe duda de que comprender este último ayudaría al momento de exponer la relación entre las distintas acepciones que se han venido manejando. Además de que se ha hecho énfasis en la importancia del contexto para estudiar el fenómeno del racismo o al momento de estructurar el análisis de un *campo*, lo que supone otro argumento para valorar el concepto de cultura para un trabajo que tuviera lugar en Mérida, la primera ciudad en obtener el título de Capital Americana de la Cultura en dos ocasiones, una en el año 2000 y otra en el 2017 (Gavea Producciones S.A. de C.V. 2016); lo que ha de suponer que, al menos discursivamente, la cultura es un tema importante para el gobierno local, aunque la concepción política que se tenga de la cultura pueda no coincidir con la que se pretende retomar desde lo académico, ya que como menciona García Canclini, los distintos ámbitos de la sociedad producen diversas definiciones de cultura de acuerdo a sus necesidades discursivas o políticas; estas ideas variadas sobre la cultura afectan de igual manera a la producción y consumos de bienes culturales (García Canclini 2005, 40), tal como podría considerarse a la *comedia regional yucateca*. De esta forma cabría cuestionar ¿Qué es lo que se entiende por cultura en la *comedia regional yucateca*? Desde la perspectiva de los entrevistados podría inferirse que se trata de una serie de elementos distintivos de un lugar o de un grupo de personas que pueden ser materiales o inmateriales, tales como la vestimenta, la comida, la lengua o las palabras, el acento, las tradiciones, pero esta es una idea aún demasiado ambigua para explicar lo que representa la cultura. Tampoco se pretende encontrar

una definición absoluta de “cultura”, pues esa es una discusión que lleva ya mucho tiempo: “Ya en 1952 dos antropólogos, Alfred Kroeber y Clyde K. Klukhohn, recolectaron en un libro célebre casi 300 maneras de definirla” (García Canclini 2005, 29), eso sin tomar en cuenta las que se hayan sumado desde entonces hasta el momento en que se están escribiendo estas palabras. Sin embargo, eso no significa que no haga falta delimitar los alcances de dicho concepto. La propuesta que Clifford Geertz hace en *La interpretación de las culturas* (2003) es lo bastante amplia como para englobar todas las cuestiones antes mencionadas, pero al mismo tiempo le da una definición concreta proponiendo que “el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido [...] la cultura es esa urdimbre, y que el análisis de ésta no es, por tanto, una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significado” (Geertz 2003, 20). En otras palabras la cultura vendría a ser como un entramado de significaciones. Además complementa esta definición proponiendo que la cultura no es una entidad, sino un contexto: “Entendida como sistemas de interacción de signos interpretables [...] algo a lo que atribuir de manera casual acontecimientos sociales, modos de conducta, instituciones o procesos sociales. La cultura es un contexto dentro del cual pueden describirse estos fenómenos de manera inteligible, es decir, densa” (Geertz 2003, 27).

Esto implica que las culturas son las situaciones que rodean al hombre, de las que forma parte y que influyen en éste o, en otras palabras, “son mecanismos de control -planos, recetas, reglas, construcciones, lo que los técnicos en computación llaman programas para regir en comportamiento” (Geertz 2003, 51). Como se mencionó con anterioridad, distintos sectores de la sociedad generan y emplean sus propias concepciones del término e incluso pueden darse, por ejemplo, en el lenguaje común en que es frecuentemente utilizada la

palabra “cultura” para “designar a un conjunto más o menos limitado de conocimientos, habilidades y formas de sensibilidad que permiten a ciertos individuos apreciar, entender, y/o producir una clase particular de bienes, agrupados principalmente en las llamadas bellas artes y en algunas actividades intelectuales” (Bonfil Batalla 1999-2000, 20).

Es decir, la idea de que la cultura o lo cultural se limitaría a determinadas actividades artísticas e intelectuales relacionadas con museos, orquestas, o todo lo que coloquialmente se entiende por “alta cultura” propias de individuos privilegiados, según esa acepción general. Aunque estas ideas han sido debatidas por investigadores como Esteban Krotz (Cinco ideas falsas sobre "la cultura" 1994) quien menciona que “las bellas artes” no son más que una parte de la cultura y tampoco se les puede atribuir únicamente a entidades materiales como museos, pues las culturas son manifestaciones de algo vivo (Krotz 1994, 34). A pesar de ello, el Estado o los grupos hegemónicos suelen imponer su idea de lo cultural a un conjunto de elementos “que ni abarca la totalidad de los objetos culturales que integran los diversos patrimonios que realmente existen, ni tiene el mismo significado para quienes participan de grupos culturalmente diferenciados dentro de la sociedad mexicana” (Bonfil Batalla 1999-2000, 34). Basta con indagar un poco por el portal de la Secretaría de la Cultura y las Artes (SEDECULTA 2020), para entender que la idea de difusión cultural del estado sigue respondiendo a cuestiones como museos, zonas arqueológicas, danzas folklóricas, teatros, aunque también hay que destacar que se han integrado a este conjunto programas educativos y de desarrollo de la juventud. Por su parte Bourdieu retoma en la *La distinción, criterio y bases sociales del gusto* (1998) la diferenciación con base en ese tipo de consumos culturales, aunque no plantea que estos puedan englobar la totalidad de la idea de cultura, sino que esos consumos conforman un *capital cultural* que permite pertenecer a una clase

social o a otra, argumentando que las clases altas sí prefieren consumos que corresponderían a esa idea “bellas artes”, mientras que las clases medias optarían por espectáculos más simples.

Los consumos culturales, evidentemente, están profundamente relacionados con el concepto de cultura. García Canclini explica esto en relación a las prácticas sociales planteando que al decir que éstas son parte de la cultura se pierde de vista la frontera entre sociedad y cultura, que es necesario ver cómo ambas se complementan argumentando que la cultura aparece como parte de cualquier producción social, pero también en su reproducción. También acude a Althusser quien, como se mencionó en el apartado anterior, postulaba que la sociedad se producía a través de la ideología, y nuevamente a Bourdieu, quien pensaba a la cultura como un espacio de organización social y reproducción de las diferencias, como formas distintas y necesarias para “llegar a la síntesis, recomponer la totalidad y ver cómo está funcionando la cultura, al dar sentido a esa sociedad. En este proceso la cultura aparece como parte de cualquier producción social, y también de su reproducción” (García Canclini 2005, 37).

Esto explica la relación entre un consumo cultural, como lo podría ser la *comedia regional yucateca*, con el concepto de cultura, pero también se tiene una mejor perspectiva de cómo funciona el *habitus* o el *capital cultural* en ese *campo*. Las clases medias que interactúan con dicho *campo* no sólo requieren un determinado *capital cultural* para consumir ese tipo de comedia, sino que en un proceso inverso acumulan *capital cultural* propio de su clase social al preferir ese estilo cómico, que es donde se reproducen las diferencias. De igual manera, la clase media ya posee un *habitus* que le permite disfrutar de este tipo de humor el cual muchas veces recurre al racismo debido a que heredó los prejuicios de coloniales con la idea de una nación mestiza.

La interculturalidad y el racismo

El concepto de interculturalidad

No sería posible hablar de interculturalidad dejando de lado el concepto de cultura, pero una vez que han sido explorados los alcances de ese término surgen las siguientes preguntas ¿qué es la interculturalidad entonces? Y ¿Por qué es importante? Responder a estas interrogantes en este último apartado, antes de proceder con las reflexiones finales, supone un ejercicio simbólico necesario para, adicionalmente, esclarecer de manera personal la cuestión de ¿Cuál es la importancia de la licenciatura en Desarrollo y Gestión Interculturales? Siendo esta una pregunta cualquier estudiante de esta licenciatura podría hacerse en algún momento. Pero tampoco ha de entenderse que abordar este tema se deba a una mera justificación de un alumno por darle sentido al recorrido académico que ha realizado, de ninguna manera; lo que se pretende es generar una propuesta de consumo cultural desde la interculturalidad. Habiendo ya señalado la importancia de la cultura o de los factores culturales en torno al entretenimiento, la interculturalidad podría funcionar como una opción conceptual, no sólo para analizar en tema del racismo, sino también para tener otra perspectiva como público de espectáculos que puedan presentar contenido de ese tipo. Pero antes de llegar a eso, es necesario retomar la primera pregunta ¿Qué es la interculturalidad?

Al igual que varios de los conceptos revisados en esta tesis, la interculturalidad es una noción que ha sido tratada por diversos autores, por lo que tiene múltiples definiciones en el campo de lo académico y lo político. Aunque de manera general se le entiende como la interacción, el diálogo, el intercambio entre culturas distintas, como una “modalidad interlocutiva de las interacciones e intercambios [...] que consiste en negociar, llegar a acuerdos y decisiones para crear las condiciones materiales y simbólicas básicas que abran

paso a sociedades pluralistas y a estados incluyentes, en cuyas redes y ámbitos se pueda dialogar en pie de igualdad y se produzcan mutuos enriquecimientos” (Godenzzi 2005, 9).

Además es un término que suele vincularse, con otras concepciones como por ejemplo: La multiculturalidad. La diferencia entre ésta y la interculturalidad es que la primera es una categoría empleada únicamente para referirse a la existencia de diversas culturas al interior de un país, mientras que la interculturalidad se refiere a una interacción entre ellas que pueda darse de manera que sea asequible una sociedad plural mediante el diálogo, el intercambio, como también el consenso (López 2000, 185-186).

A pesar de que usualmente se entienda la interculturalidad como ese diálogo respetuoso entre culturas, el intercambio justo entre una y otra, Catherine Walsh propone que hay tres tipos distintos de interculturalidad que pueden ser adoptadas por un Estado, tres perspectivas, siendo la primera la *relacional* la cual supone de igual manera, sí, un intercambio entre personas, prácticas, saberes y tradiciones, pero que podría darse en condiciones de igualdad o desigualdad, de manera que se vuelve un problema pues minimiza e invisibiliza problemas como el racismo o los conflictos en contextos de dominación y poder, porque se asume que siempre han existido estas relaciones entre culturas, por ejemplo con la idea del mestizaje (Walsh 2012, 63). Con respecto al problema de las desigualdades sociales invisibilizadas, en *La Reproducción* (1996) Bourdieu argumenta que estas pueden ser explicadas desde la diferencia pues, aunque la sociedad busque la igualdad en lo abstracto, se orientará a remarcar las diferencias materiales que los individuos producen y reproducen, adquiriendo, o no, un determinado *capital cultural* en el proceso; con esto quienes tienen mayor *capital cultural* pueden continuar monopolizándolo, pues serán los más propensos a recibirlo a causa de sus diferencias materiales previas que se los permite, con lo que se crea

la ilusión de las desigualdades existen, no por lo que se tiene, sino por lo que se es, desplazando la diferencia al terreno de lo simbólico²⁴.

La segunda perspectiva es la *nominal*, la cual al reconocer la diversidad cultural de un territorio tiene por objetivo la asimilación de las distintas culturas hacia la hegemónica con el fin de mantener la estructura social establecida, cerrando la puerta al debate acerca de las causas de las asimetrías sociales (ibid.). Los planteamientos de estas perspectivas podrían estar relacionadas con el hecho de que la noción de interculturalidad en Latinoamérica se originó en contextos indígenas con la propuesta de generar mejores condiciones de vida para esos grupos étnicos, con la idea de visibilizar la existencia de esas culturas y con la promesa de integrarlas a la nación. Como dato adicional, la noción de interculturalidad surgió simultáneamente en Europa, a la par que en América latina, pero allí se formuló como medida ante una realidad migratoria emergente (Guido Machaca 2013, 20).

La tercera perspectiva expuesta por Walsh es la *interculturalidad crítica* la cual propone, como su nomenclatura indica, cuestionar el problema que supone una estructura social colonial y racializada, como también su relación con la lógica del capitalismo del mercado para llegar a una verdadera construcción de sociedades diferentes (Walsh 2012, 65).

Esta última perspectiva es fundamental para la construcción de la propuesta a la que se pretende llegar. Con esto hay que entender la interculturalidad como la interacción e intercambio recíproco entre culturas en un marco de respeto, pero también es necesario

²⁴ En el libro 2, *El mantenimiento del orden*, se hace referencia a esto en cuanto a la trayectoria escolar y de cómo las diferencias en el *capital cultural*, derivadas de factores como la pertenencia a una clase social, previo a entrar al sistema educativo determinan en cierta medida el éxito de dicha trayectoria (Bourdieu y Passeron 1996).

reconocer las asimetrías sociales, la desigualdad, además del racismo, la discriminación y los estereotipos que existen entre ellas, sin pretender que todos somos iguales por formar parte de una supuesta nación mestiza, o que todos tenemos las mismas oportunidades al interior de este sistema social racializado.

La importancia de la interculturalidad

Al entender en qué consiste la interculturalidad, pudiera parecer que su relevancia se explica por sí misma, sin embargo aún hay mucho que decir al respecto por lo que es conveniente hacer explícita la pregunta: ¿Por qué es importante la interculturalidad?

Carlos Giménez plantea que de cierta manera la mayoría de las interacciones sociales cotidianas podrían traducirse en “situaciones de multiculturalidad” (Giménez 1997, 132), que vienen a ser aquellas que involucran individuos, grupos o instituciones culturalmente diferenciados entre sí, entendida dicha diferencia en un sentido amplio de contrastes que incluyen etnia, religión, lengua, nacionalidad, entre otras características a las que se podrían añadir incluso el género o la edad, tomando en cuenta las disparidades que pudiera haber de una generación a otra; de esta forma, podríamos seguir enunciando características tales como ingreso económico o nivel de estudios. Aunque existen momentos en los que es necesario exaltar algún aspecto de los muchos que componen determinada cultura, ya sea para denunciar las injusticias sociales que recaen sobre dicho matiz, o para exigir los derechos que le corresponden a determinado grupo, es necesario señalar la idea de que las construcciones culturales pueden variar aunque hablemos de personas de un mismo país, e incluso de una misma región, de maneras que pueden ser tan sutiles como exageradas. A estas se les conoce como situaciones de *multiculturalidad significativa* (ibid.), cuando las diferencias culturales

son mucho más acentuadas al grado de que se vuelven un elemento central e inclusive la causa de algún conflicto, en relación con disputas étnicas, religiosas, de lengua o de nacionalidad.

Es decir que estamos en contacto constante con elementos multiculturales, aunque estos puedan manifestarse de maneras sutiles o diametralmente significativas, por lo que la interculturalidad se presenta como una alternativa oportuna para abordar las diferencias culturales, ya sea en lo cotidiano, lo político o lo académico. Ante este panorama, con respecto a los temas revisados en esta tesis cabe preguntarnos ¿Cuál sería entonces la importancia de la interculturalidad en el contexto específico de Mérida?

Hemos repasado ya, de manera general el tratamiento que el país ha tenido acerca de lo indígena y del racismo, como también el caso particular del estado de Yucatán. En un país que se reconoce a sí mismo como una nación pluricultural, que cuenta con una población de 15.7 millones de personas que se consideran indígenas (INEGI 2011), en un estado que concentra el 29.6% de la población hablante de lengua indígena de la nación (ibid.), en una ciudad que ha sido reconocida como la Capital Americana de la Cultura, uno podría pensar que la cultura es un tema primordial, como también lo sería entonces el racismo relacionado con ésta, y sin embargo Mérida se siguen desarrollando dinámicas en las que determinados elementos de la cultura maya, de la que discursivamente hay tanto orgullo, tales como los apellidos, hablar la lengua “maya, usar hipil, ser originario de una población rural o conservar costumbres comunes de las pequeñas localidades yucatecas, propicia también ser objeto de rechazo y menosprecio, de exclusión y de agresiones verbales” (Reyes Domínguez 2013, 45).

En cuanto a situaciones de multiculturalidad cotidianas, puede que una persona no se auto adscriba una identidad indígena y sufrir del racismo de todas maneras, lo que supone

que quienes sí se consideran mayas enfrentarían otras dinámicas de segregación aún más profundas en relación con sus diferencias culturales, lo cual es especialmente relevante teniendo en cuenta que Mérida “es la ciudad mexicana con mayor proporción de población indígena. El porcentaje es de 42% y está conformado mayoritariamente por mayas yucatecos” (Colectivo Múuch Kaanbal, 2011:12).

A pesar de esto, como se ha vislumbrado en los resultados empíricos de esta investigación, cuando se habla de cultura maya, se hace pensando en aspectos folklóricos, superfluos, que más tienen que ver con la cultura yucateca actual y el tratamiento histórico que se le ha dado a la relación de lo maya con lo yucateco por parte del Estado; o en la idea de la antigua civilización maya. Pero cuando se habla de indígenas, no únicamente mayas, sino en general, se les vincula inmediatamente con “comunidades rurales y pobres o, si están en las ciudades, en el servicio doméstico, trabajando en los mercados o pidiendo limosna en las calles. El único lugar de prestigio que puede ocupar el indígena es en el pasado prehispánico” (Llanes Salazar 2018, 36-37).

Un acercamiento intercultural a los consumos culturales

Sin duda la interculturalidad es necesaria en un contexto como el de Mérida, o el de México en general, pero ¿Cómo podemos acudir a ella para emplearla en acciones concretas más allá de lo discursivo para combatir el racismo?

La interculturalidad puede parecer un concepto abstracto, y lo es, pero al igual que el racismo que se busca combatir, es posible que se manifieste en acciones cotidianas, en lo político, en lo académico o en el entretenimiento. Para lograr esto es necesario reconocer la diversidad cultural que nos rodea a tanto a nivel regional como nacional, pero este es un

ejercicio que debe realizarse trascendiendo a las cuestiones folklóricas, a la idea de una nación homogénea y más aún a los estereotipos tan negativos que se tienen de las culturas indígenas vivas en el país. También es necesario entender que la interculturalidad no es un fenómeno estático sino una propuesta activa para interactuar con situaciones de multiculturalidad tanto cotidianas como significativas, que hace falta repensar conceptos diversidad, pero también hay que evitar caer en posturas como la interculturalidad *relacional* o la *nominal*, ya que hablar en términos culturales puede invisibilizar las dinámicas racistas (Carlos Fregoso y Domínguez Rueda 2018, 28).

Lo que se requiere es *interculturalidad crítica*. Aunque la propuesta para alcanzarla que se expone a continuación está pensada específicamente para el contexto del racismo en la *comedia regional yucateca*, la intención es que sea de utilidad para extrapolar estas ideas a futuras investigaciones que tengan un mayor alcance.

El racismo es un fenómeno sobre el cual algunos autores afirmarían que no tiene una fecha clara de origen, por lo que sería pretencioso pensar que podemos ponerle fecha de caducidad. Lo mismo ocurre con el racismo en la *comedia regional yucateca*, la idea no es tomar acciones para que todo aquel que recurra a un humor racista sea satanizado, en especial debido a que al no reconocerse el racismo en nuestra sociedad, quienes producen contenido de este tipo no lo hacen con la intención expresa de ser racistas, pues en un estado en que se valora tanto lo cultural pero que además es visiblemente conservador, sería contraproducente para un artista hablar de forma negativa hacia la cultura maya, o hacia los indígenas mayas. Ese es el problema fundamental del racismo en México, que no se considera racista emplear la palabra “indio” como insulto mientras no te refieras a auténticos indígenas, como tampoco se considera racista juzgar a alguien por su tono de piel si uno también es moreno, a menos

que lo haga una persona de otro país. Así de sutil es el fenómeno en el país, pero no por ser sutil hay que subestimar las consecuencias estructurales que pueda tener.

Al tratarse de un fenómeno tan complicado, no se pretende eliminarlo sino visibilizarlo. Incluso eso ya constituye una tarea difícil, esta tesis es prueba de ello, pues se requirió toda una investigación únicamente para poder afirmar de manera objetiva que el racismo está presente en la *comedia regional yucateca*.

La propuesta sería entonces que tanto el público como los *agentes* productores de *comedia regional* reconocieran que el fenómeno es una realidad. Esto no tanto para que deje de consumirse o producirse, sino para que quienes lo hagan puedan elegir de manera consciente, e incluso que puedan consumirlo desde otra perspectiva. Hay todo tipo de comediantes, series, películas y toda forma de entretenimiento posible relacionado con la comedia que emplean un humor racista, principalmente recurriendo a estereotipos, pero la diferencia es que en muchos casos se hace evidente que se habla de eso, estereotipos; de tal manera que el público puede encontrar gracioso esa clase de humor porque sabe que son representaciones exageradas y distorsionadas, alejadas de la realidad, o en el peor de los casos puede llegar a admitir abiertamente que es racista porque cree que esas nociones son reales, aunque para ello tendría que asumir la desaprobación social que eso pueda llegar a tener. Es así como se pretende llegar a un consumo de *comedia regional yucateca* interculturalmente crítico, pero primero es necesario reconocer el racismo.

Aunque se entiende que aceptar el racismo conlleva un arduo trabajo de deconstrucción personal, lo fundamental es la información; hay que desmentir las ideas equivocadas que sustentan el racismo en la *comedia regional yucateca* tanto como en cualquier otro ámbito. Para contribuir a esta tarea, a continuación se presentan algunas

reflexiones que ayudarían a la realización de esta, con base en los resultados empíricos de la investigación:

Primero, el tema más recurrente, la vinculación entre un tono de piel moreno u oscuro con cualidades negativas. Esta idea está profundamente vinculada con la noción decimonónica de “raza”, como con el *racismo científico* el cual sostenía la existencia de razas humanas y de una jerarquía entre estas, en la que había razas superiores e inferiores, teniendo estas últimas cualidades negativas que eran inseparables de un determinado fenotipo. Sin embargo, esta idea de una jerarquía racial asociada a atributos biológicos o naturales lleva más de medio siglo descartada, pues la “ideología y las atrocidades racistas del régimen nazi de Europa y los cataclismos de la Segunda guerra mundial, y luego el movimiento por los derechos civiles de los negros en los EE.UU. (con sus protestas contra la segregación racial legal) sostuvieron finalmente la campaña política por el desmantelamiento del racismo científico” (Wade 2000, 20).

Además, la ciencia moderna ha descalificado el concepto de raza, debido a que los rasgos físicos corresponden únicamente al 0,01% de los genes (Angier 2000), es decir que los humanos somos genéticamente en un 99,99%. Las razas no existen y no debemos atribuirle cualidades morales o intelectuales a una persona por su tono de piel.

La segunda idea corresponde al discurso de que somos una nación mestiza. Esta creencia ya ha sido tocada en varias ocasiones durante esta investigación, por lo que no hace falta profundizar demasiado en el contexto histórico; basta con recordar que la construcción de una nación mestizofílica, ha invisibilizado las diferencias culturales de los distintos grupos étnicos que habitan en el país, con el argumento de que todos somos mestizos producto de la combinación de las culturas indígenas con la española. México no es una nación homogénea,

y los mexicanos no somos todos culturalmente iguales; existe una gran diversidad de gente que por su adscripción étnica indígena tiene una manera distinta de entender la realidad, a la de las personas que simplemente se consideran mexicanos “mestizos”.

Adicionalmente, esa concepción de una nación mestiza está relacionada con el siguiente punto: al excluir a los indios del discurso nacional, consolidó el pensamiento de que las antiguas civilizaciones indígenas estaban culturalmente separadas de los indígenas vivos, bajo el razonamiento de que estos últimos habían pasado por un proceso de mestizaje. Al igual que la reflexión anterior, se puede llegar a entender la falsedad de esta idea revisitando la historia de nuestro país, mas no aquella impuesta por el Estado sino que es necesario consultar otras fuentes que den una perspectiva distinta.

El planteamiento anterior se relaciona con el siguiente, en el sentido de que se ha separado discursivamente a los indígenas precoloniales de los indígenas vivos, viendo a los primeros como parte de grandes e importantes civilizaciones, mientras alrededor de los segundos se ha generado el estereotipo del indígena pobre, ignorante, vulgar, anclado permanentemente a un ambiente rural. Para desmitificar esta idea es necesario conocer más a fondo a las culturas indígenas actuales. Ya que existe una inmensa diversidad de culturas indígenas en el país, sólo nos enfocaremos en el contexto de Yucatán, pues cada cultura indígena es diferente y sería incorrecto hablar de todas como un conjunto homogéneo:

Para empezar es fundamental que la sociedad yucateca comprenda que la cultura maya está viva, no se limita a las pirámides, ni se le puede encontrar únicamente en museos, o libros de historia. Cuando se hable de cultura maya hay que pensar en los mayas vivos también para adquirir una revalorización de nuestra idea de lo indígena. En la actualidad distintas agrupaciones mayas se encuentran en luchas sociales y ambientales, asumiendo su

identidad étnica como un recurso primordial en estos conflictos. Podemos nombrar por ejemplo la lucha contra la granja porcícola de PAPO (Producción Alimentaria Porcícola) por parte del pueblo maya de Homún, los conflictos ejidales en Chablekal, las denuncias contra la tala ilegal en Kanxoc e incluso el proceso de consulta por parte del pueblo maya a nivel peninsular en contra del Tren Maya (Equipo Indignación A.C. 2017, 2020).

En cuanto a los estereotipos que se tienen de los indígenas, los mayas o *mestizos* en Yucatán, que los visualiza como personas que sólo existen en ambientes rurales, ya se ha mencionado que en la ciudad de Mérida habita un número considerable de indígenas mayas, pero para complementar esta idea podemos retomar la investigación de Ricardo López Santillán (2011), quien ofrece un riguroso estudio en el cual demuestra no sólo que varios indígenas mayas han migrado del campo a la ciudad, sino que además pasaron por un proceso de ascenso de clase social (a una clase media acomodada), pero que además cuentan títulos de licenciatura e incluso de posgrado en algunos casos. Esto contribuye al desmantelamiento del estereotipo de indígena pobre y sin educación. Claro está que muchos indígenas sí se encuentran en condiciones de carencia material, como tampoco tienen acceso a la educación, pero es evidente que esto no representa a la totalidad de estos, sin mencionar que esos problemas no se deben a su adscripción étnica, sino a las condiciones estructurales racistas con las que el país ha tratado a quienes no forman parte de la cultura hegemónica capitalista neoliberal.

Estos datos constituyen sólo un primer paso para llegar a un consumo intercultural crítico de la *comedia regional*, pues se trata de un proceso largo hasta revalorizar la oferta de entretenimiento que llega a nosotros. Tampoco se está planteando que para cualquier caso “los estándares de justificación, los principios morales o, incluso, la verdad, dependen

necesariamente del contexto cultural en el que se formularon” (Aguirre García 2011, 59). Optar por el relativismo cultural como argumento para validar una situación de este tipo sería un error. Es cierto que la *comedia regional yucateca* cuenta con particularidades que son difíciles de entender por fuera del contexto de la península, pero esto no justifica el racismo. Aunque es difícil que éste desaparezca de algo tan subjetivo e involuntario como lo es el humor, al ser conscientes del problema podemos encaminarnos a nuevas formas de tratarlo. Aun con todo esto, sigue pendiente una interrogante más ¿Cómo hacer llegar esta información al público? Es en aquí donde podemos apreciar el valor de la licenciatura en Desarrollo y Gestión Interculturales. Un profesional de la interculturalidad debería ser capaz de formular las herramientas para llevar a cabo esta tarea, pues se nos enseña a investigar, a difundir, a divulgar, a obtener recursos; pero también a cuestionar al sistema hegemónico establecido y a sus consecuencias. Por el momento, y habiendo visto la importancia que tienen las plataformas digitales para la difusión de este tipo de entretenimiento, se propone que se empiecen a analizar estos fenómenos por estos canales, como lo han hecho instituciones como Red Integra, o como ocurrió con el foro en que se habló sobre racismo en la comedia: “El Racismo No Es Un Chiste” (2020) de Racismo MX, el cual fue bien difundido en redes sociales. Pero lo que es igual de importante es que al llevar a cabo estos ejercicios se haga de una forma que sea tanto atractiva como inteligible para distintos tipos de personas con acceso a dichos canales de comunicación.

Reflexiones finales

El *campo de la comedia regional yucateca* que existía al momento de realizar esta investigación no es igual al que existía hace una o dos décadas, ha cambiado conforme al modo en que fueron variando las preferencias del público en cada época. El *campo* que fue investigado para la elaboración de la presente investigación se caracteriza por una fuerte necesidad de utilizar redes sociales, de tal forma que los artistas pueden mantenerse en contacto constante con el público, además de recibir retroalimentación entre una presentación y otra, ya sea que se lleve a cabo en un teatro, en una plaza comercial, o en un evento privado. Sin embargo, se podría afirmar que cuestiones como las alianzas entre personajes con gran reconocimiento del público, o la competencia entre distintos tipos de comedia, el recurso de las parodias, la adaptación a nuevos medios o herramientas emergentes, son cualidades que han tenido relativa constancia. Después de todo, al plantear la *comedia regional yucateca* como un *campo*, queda implícito que se trata de una competencia entre *agentes* por el dominio de éste, lo que al mismo tiempo implicaría estrategias para lograr este fin, tales como la adaptación o las alianzas; lo que cambia de un *campo* a otro es la importancia de los distintos *capitales*, como también la manera de acceder a ellos. En el *campo de la comedia regional*, el *capital social* es uno de los más influyentes, tomando como ejemplo el hecho de ser introducido a éste por otro artista con un mayor dominio sobre el campo, es decir, tener un mentor, o formar una compañía con otros artistas reconocidos; también es fundamental para el crecimiento de un artista el *capital* particular que otorga el público al preferir a unos artistas sobre otros, el reconocimiento de los consumidores aquí nombrado *capital simbólico*, pues son los consumidores quienes determinan en gran medida tanto el crecimiento de un artista, como el curso de trayectoria laboral al elegir los productos artísticos que mejores les

parezcan; es cierto que se forman alianzas estratégicas entre los artistas que recurren a la *comedia regional* que emplea un lenguaje soez, lo que se les retribuye como *capital simbólico* y contribuye a la construcción de su *capital puro*, pero lo que los posiciona finalmente como candidatos para dichas alianzas es el hecho de que ya tengan algún reconocimiento por parte del público, muchas veces adquirido gracias a las redes sociales por contenido popularizado en Youtube o Facebook, demostrando así la relevancia que tiene el *capital simbólico* en el campo, por encima del *capital social*. Además, el *capital simbólico* puede convertirse en *capital económico* dependiendo del éxito de las presentaciones.

De igual manera cabe señalar el proceso en que los comediantes pueden ascender para tener dominio de sus respectivos *campos*. Hablando de la *comedia regional yucateca* que utiliza un lenguaje soez, se entiende que algunos comediantes inician en restaurantes-bares o en eventos particulares como fiestas o ferias, entreteniéndolos públicos pequeños o medianos que no necesariamente asisten al lugar en que se presentan para ver sus actuaciones, sino que ellos (los artistas) están allí como un complemento, un valor agregado para divertir a quienes acudan a dichos restaurantes-bares, ferias, fiestas, etc. Esto les permite adquirir poco a poco *capital puro* que posteriormente podría convertirse en *capital temporal* al momento de presentarse en teatros como el Armando Manzanero, en que la gente paga por boletos de entre 100 y 300 pesos con la única intención de verlos actuar, muy al contrario del inicio de sus carreras. Una vez que adquieren suficiente *capital simbólico* al pasar por ese proceso, pueden hacer pequeñas giras por la península e incluso llegar a estados fuera de ésta.

Otro *capital* de suma importancia es el *cultural*, el cual da cuenta de características que han logrado mantenerse hasta cierto punto iguales que le dan a la *comedia regional yucateca* un sentido característico como el uso una vestimenta tradicional como lo es el hipil,

el acento de la región, el uso de palabras provenientes del maya que forman parte del lenguaje del llamado español yucateco. Dichas características han pasado de ser un *capital cultural* necesario tanto para producir como para consumir este tipo de comedia, a consolidarse como un *habitus*, que si bien podría adaptarse con el paso del tiempo a nuevas generaciones de artistas, o de la demanda de nuevos públicos, es difícil que presente cambios radicales sin perder su esencia o sin dejar de ser considerada *comedia regional yucateca* al uso, pues aunque existe el debate de si puede considerarse *comedia regional yucateca* a aquella presentada por artistas con un humor que recurre bastante a palabras altisonantes, lo cierto es que sigue acudiendo a los elementos de la cultura yucateca antes mencionados.

Dicho esto, es necesario subrayar que del mismo modo en que tales elementos propios de la cultura yucateca han logrado prevalecer a los cambios en la *comedia regional yucateca* a través del tiempo, en ese *habitus* también se han venido arrastrando prejuicios, junto con estereotipos e ideas racistas en general como parte de esta clase de humor. Tampoco se busca plantear la idea de que todo comediante regional es racista o que apele a tales recursos sólo por el hecho de utilizar los elementos culturales antes mencionados como parte de su comedia; el racismo en este contexto es más complicado de analizar que eso; ni mucho menos que cualquier persona que se vista de *mestiza* sin serlo, o utilizar palabras en maya como parte de su repertorio humorístico, estaría incurriendo en estereotipos negativos. Aquellos son elementos que pueden responder a factores como la folklorización de la cultura maya, la cual es en muchos casos producto de políticas estatales que podrían o no estar en busca de ese fin, o a un sincretismo orgánico producto de un intercambio histórico entre la cultura maya y la cultura yucateca que se presenta en sus centros urbanos, o a otros factores sociales los cuales requerirían un estudio completo por sí mismos al intentar rastrear sus orígenes. Las actitudes que podrían catalogarse como racistas se distinguen por una intención de

inferiorizar al otro, como lo demuestra la escena en la que Tila María Sesto llama india a Jazmín una y otra vez, o a lo largo de toda la obra en la que se vinculan cuestiones de pobreza con falta de educación e ignorancia con un fenotipo determinado para emplearlo como un insulto o como burla. En muchas ocasiones también es posible que se acuda a esa clase de recursos de manera menos explícita, denotando dichas características, con un “aunque” o un “pero” para después mencionar cualidades positivas de un personaje como en la estrofa de la canción “príncipe Ali, feo y prietín pero con labia”, con lo que se busca transmitir que a pesar poseer cualidades fenotípicas que se consideran malas, puede llegarse a tener cualidades morales positivas, pero se destaca porque se piensa como algo poco común. La propia obra de Saladdín hace evidente el hecho de que este humor racista se ha consolidado como parte de un *capital cultural*, teniendo múltiples diálogos de ese tipo a lo largo de todas las escenas, como también el hecho de que algunas de estos diálogos fueran los que causaran más risas en el público al momento de realizar la observación no participante.

Se podrían enumerar las veces que se utilizaron palabras como “indio”, “huero”, “naco”, “mestizo” en alusión a cualidades físicas, morales, sociales o intelectuales negativas, o las ocasiones que se relacionó un tono de piel oscuro con conductas delictivas o vulgares. Se podría entrevistar a más personas para preguntarles qué es lo que piensan del personaje de la *mestiza* en la *comedia regional yucateca*, qué consideran como una *mestiza* “real” o qué conocen de la cultura maya que tan importante parece ser en la *comedia regional yucateca*. Pero lo cierto es que el racismo está presente en ella, como lo está en el entretenimiento. La *comedia regional yucateca* no es más que un reflejo de los estereotipos y los prejuicios que tiene la sociedad; por eso es posible acudir a ellos como recurso humorístico, porque se trata de algo que la gente entiende, reconoce e incluso con lo que se identifica, pero que le cuesta trabajo aceptar.

El racismo se manifiesta en distintas maneras y guarda una profunda relación con la cultura en que se encuentra presente. Podemos ver en el escenario que se hagan chistes sobre lo fea, lo tonta o lo vulgar que es una persona debido a su fenotipo, y la gente puede reír cuando se le llame “indio” a un individuo por su falta de capacidad, de educación o por ser pobre; del mismo modo podemos ver en lo cotidiano cómo la gente hace lo posible por no mencionar sus apellidos si estos provienen de la cultura maya porque “no suena bonito”, o cómo hacen lo posible por alejarse del sol para “no quemarse” además de buscar desesperadamente productos para aclararse la piel, o cómo utilizan filtros en redes sociales para lograr el mismo fin pero de manera simbólica. También podemos observar las luchas indígenas en las que el Estado o las grandes empresas ignoran las necesidades culturales, sociales y ambientales de estos grupos porque “no entienden lo que es mejor para el país”, porque “se oponen al progreso”; en otras palabras porque su concepción diferente de la realidad, su cultura, no es aceptada ni respetada en el territorio que habitan.

El racismo es un fenómeno abstracto e ideológico, pero tiene consecuencias reales para quienes lo sufren que pueden ir desde lo personal, en el ámbito escolar o en el laboral, hasta lo económico, lo territorial y lo ecológico.

Es por ello que no hay que subestimar al racismo ni mucho menos negarlo. Utilizar frases como “hay que mejorar la raza” o reírse de un chiste racista para después pensar “es sólo una broma”, es lo mismo que negar el racismo. Aunque se entiende que tampoco es posible cambiar el sentido del humor de una sociedad de un día para otro si el que un individuo lo logre en meses, e incluso años, ya supone todo un reto a nivel personal.

Del mismo modo que es necesario reconocer y visibilizar el racismo, ya sea en la *comedia regional* o en cualquier otro ámbito, también hay que aceptar que se trata de un fenómeno que no va a desaparecer pronto, y eso siendo optimistas. Pero eso no significa que

no sea posible combatirlo. Aunque en este momento carezco de los recursos argumentales para plantear cómo combatir el racismo en conflictos de grandes escalas con implicaciones legales, que involucran instituciones gubernamentales o a grandes transnacionales, luchas por la defensa del territorio y la autonomía, etc. No me cabe la menor duda de que se están tomando acciones al respecto, sólo hace falta apoyarlas.

Sin embargo, sí está dentro de mis posibilidades llevar a cabo unas cuantas reflexiones sobre cómo podemos combatir el racismo en la *comedia regional yucateca*. Como ya se había mencionado antes, la información es fundamental. Es necesario aprender más sobre el racismo, sobre cómo identificarlo, de dónde viene, cuáles son sus causas y sus consecuencias en un determinado contexto, cómo le afecta a mi cultura como también a las que me rodean. Luego hay que interiorizar ese conocimiento. Por ejemplo, en el caso de la comedia, si se reconoce un chiste racista, tampoco hay que esperar que de un momento para otro a una persona le pueda dejar de dar risa un estilo de humor que es parte de su *habitus*; si a dicho individuo en esta condición le hace gracia un chiste racista, es probable que termine riendo a pesar de aceptar que acepte el racismo en tal situación porque la risa suele ser una acción involuntaria. Si no es posible evitarlo, no hay que satanizar a las personas a las que les parezcan graciosas las bromas racistas vistas en la *comedia regional yucateca*, pero una vez terminadas las risas podrían preguntarse a sí mismas ¿por qué me parece esto gracioso? ¿qué relación tiene conmigo? ¿Cuál es la gracia en ver que denigren a una persona por su tono de piel? Este mismo ejercicio podría llevarse a cabo en cuanto a otros elementos de la *comedia regional yucateca*. Por ejemplo podríamos reflexionar acerca del personaje de la *mestiza* al preguntarnos ¿por qué es gracioso ese personaje? E incluso es posible profundizar más en esto al cuestionarnos ¿de dónde viene la palabra “mestiza”? ¿por qué la empleamos para referirnos a una persona que utiliza un hipil? ¿quiénes usan hipil y en qué contextos? Así

podemos continuar pensando en otros elementos culturales que le dan su toque característico a la *comedia regional*: El acento y las palabras que han influenciado al español yucateco, es decir elementos de la cultura maya.

Nuevamente la información es esencial, para combatir al racismo en este nivel, en cuanto a consumos culturales, al igual que con la información sobre el fenómeno del racismo, también es necesario reconocer a una cultura que tanta influencia ha tenido en el estado como lo es la maya. Pasado el punto en que reconocemos el racismo en la *comedia regional yucateca*, lo siguiente es adquirir la capacidad de hablar de lo maya sin que se piense únicamente en los aspectos folklóricos como danzas, museos, zonas arqueológicas, celebraciones o eventos “culturales” promovidos por el Estado, ni mucho menos en estereotipos racistas de ignorancia y pobreza. Hay que aprender a hablar de lo maya sin pensar únicamente en hipiles e insultos en esa lengua.

También hay que reconocer que los estereotipos existen por una razón. Se ha comentado que la procedencia étnica no debe relacionarse con características intrínsecas e inamovibles de pobreza y falta de educación. Es evidente que el ser indígena no te hace a una persona menos capaz de adquirir recursos económicos o de llegar a los niveles más altos de la educación superior. Los estereotipos crean la ilusión de que una parte de determinado grupo representa las características totales del conjunto, de que por pertenecer a éste inevitablemente se tendrán las cualidades atribuidas al estereotipo. Pero aunque esto no pueda ser más falso, lo cierto es que los estereotipos también suelen responder a una parte visible de la realidad, la cual no puede ni debe ser negada, pero que tampoco debe ser asumida como una verdad absoluta que no puede cambiarse. En México sí existen estos problemas en cuanto a los pueblos indígenas ya que “89.7% de ellos viven por debajo de la línea de pobreza; la gran mayoría habita en municipios de alta o muy alta marginación y con los índices más

bajos de desarrollo humano.” (Schmelkes 2013). En cuanto a la educación, porcentaje de analfabetismo presentado por la población hablante de alguna lengua indígena era del 27% para el 2010, mientras que el 28% de este mismo grupo de 15 años o más no había concluido la educación primaria (ibid.).

Para lograr una aproximación intercultural crítica ante este panorama, no hay que caer en estereotipos, pensando que esto ocurre porque “así son los indígenas”, pero también hay que tener cuidado de no caer en la ilusión de la meritocracia y pensar que “los pobres son pobres porque quieren”. El hecho de que existan indígenas que han salido de estas condiciones podría alimentar esa idea falsa, pero al ver cómo es que se logró esto en esos casos podemos entender que se debieron sortear diversos mecanismos, discriminación, migración forzada, entre otras tantas dificultades, sin mencionar que fue un proceso que tomó un par de generaciones para concretarse en situaciones específicas que lo permitieron.

En México no todos tienen las mismas oportunidades, ni todos poseen las mismas herramientas, los mismos *capitales* para acceder a una vida digna; las diferencias culturales suponen un desequilibrio en el desarrollo personal de los individuos. Pero no hay que caer en el racismo y asumir que se debe al color de la piel o a la adscripción étnica, sino que hay que criticar las causas estructurales, sociales e históricas, hay que criticar al Estado que sólo se ha ocupado de lo pluricultural en el discurso, pero que en la práctica ha sido racista. Criticar para después asumir posturas políticas, tomar acciones concretas sobre la base de esas críticas. Es así como podemos aspirar a llegar a la *interculturalidad crítica*, porque es necesaria para reconocer la diversidad cultural para llegar a ese diálogo, a ese intercambio recíproco y respetuoso. Hay que construir puentes entre culturas, pero hay que hacerlo con los materiales correctos, y la interculturalidad es uno de ellos.

Anexos

Guía de preguntas para el público de Tila María Sesto

Encuesta de control
Nombre:
Edad:
Estado civil:
Lugar de nacimiento:
Lugar de residencia:
Escolaridad:
Lugar donde cursó su último grado escolar:
Ocupación:
Lugar donde trabaja:
Salario o ingreso familiar mensual:
Cuántas personas viven en su hogar y qué relación tiene con ellas:
Pertenencia religiosa:
Entrevista
En su opinión ¿en qué consiste la comedia regional?
¿Además de Tila a qué otros personajes de la comedia regional conoce?
¿Qué relación tienen entre ellos o qué relación tienen con Tila?
¿Cómo fue que conoció a Tila y desde cuándo?
¿Cuántas obras ha visto?
¿Cuál es la que más recuerda y por qué?
Respecto a esa obra ¿qué es lo que más recuerda y por qué?
¿Cómo describiría a Tila?
¿Qué hace gracioso al personaje y por qué?
¿Qué opina del personaje de la mestiza en la comedia regional?
¿A qué considera que se debe que tal personaje sea muy utilizado por comediantes yucatecos?
¿Cómo describiría a una mestiza (apariencia física y personalidad, ocupación, pasatiempos, procedencia, residencia, etc.)?
¿Qué piensa acerca de estas ideas en torno a la mestiza?
Valor económico y simbólico
¿Qué medio(s) utiliza para consumir o estar al tanto de la comedia regional? ¿Con qué frecuencia?
¿Con qué frecuencia acude al teatro?
¿Qué tipo de espectáculos consume cuando acude al teatro?
Cuando acude a estos espectáculos ¿en qué sección suele sentarse (atrás, en medio, al frente)?
¿Cuánto suele pagar?
¿Cuál considera que debería ser el precio adecuado para entrar a estos espectáculos?
¿Cuál considera que debería ser el precio de estar en primera fila?
Otros consumos
¿Qué otros espectáculos consume?
¿Qué otros consumos de entretenimiento tiene o en qué suele ocupar su tiempo libre (cine, libros, museos o espacios culturales, televisión, internet y redes sociales, etc.)?
¿Qué tanto tiempo le dedica a [pasatiempo mencionado en la pregunta anterior (lectura, redes sociales, televisión)] o con qué frecuencia acude a [lugar mencionado en la pregunta anterior (cine, museo, biblioteca, librería, zonas arqueológicas)]?
¿Cuáles son los medios de comunicación que más utiliza (internet y redes sociales, radio, televisión, periódico u otro medio)?

Referencias

Bibliografía

Aguirre García, Juan Carlos

2011 “El relativismo cultural: Desafíos y alternativas”, en *Sophia*, número 7, p. 58-66.

Althusser, Louis.

1980 “Ideología y aparatos ideológicos del Estado”. en *Posiciones*. México: Grijalbo.

Angier, Natalie.

2000 “La genética descalifica el concepto de raza”. en *El País*, 13 de septiembre de 2000.

Baranger, Denis.

2004 *Epistemología y metodología en la obra de Pierre Bourdieu*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Bonfil Batalla, Guillermo.

1999-2000 “Nuestro Patrimonio Cultural: un Laberinto de Significados”, en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, Vols. XLV-XLVI, p. 16-39.

Bordat Elodie.

2010 *Cine e identidad: un análisis de las políticas de fomento al cine en Argentina y en México en el siglo XX*. (Axe VI, Symposium 26). Independencias - Dependencias - Interdependencias, VI Congreso CEISAL, Jun 2010, Toulouse, Francia.

Bourdieu, Pierre.

2002 *Campo de poder, campo intelectual*. Tucumán: Montessor.

1994 “El campo científico”, en *Redes. Revista de estudios de la ciencia y la tecnología*, Vol. 2, número 1, p. 131-160.

2007 *El sentido práctico*. Argentina: Siglo XXI Editores Argentina S.A.

1998 *La distinción, criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus.

1995 *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

2000 *Poder, derecho y clases sociales*. España: Editorial Desclée de Brouwer, S.A.

Bourdieu, Pierre, y Jean-Claude Passeron.

1996 *La Reproducción. Elementos para una teoría de la enseñanza*. Barcelona: Fontamara.

Campos y Cobarrubias, Guillermo, y Nallely Emma Lule Martínez.

2012 “La observación, un método para el estudio de la realidad” en *Revista Xihmai*, Vol. VII, número 13, p. 45-60.

Careaga, Gabriel.

1986 *Mitos y fantasías de la clase media en México*. México: Océano.

Carlos Fregoso, Gisela, y Fortino Domínguez Rueda.

2018 “Cruce de vías: genealogías teóricas sobre el racismo para entender el problema de la educación en México” en *Racismo, interculturalidad y educación en México*, de Bruno Baronnet, Gisela Carlos Fregoso y Fortino Domínguez Rueda (coords.), p. 17-38. Veracruz: Universidad Veracruzana.

Castellanos, Alicia.

2003 “Imágenes racistas en ciudades del sureste” en *Imágenes del racismo en México*, de Alicia (coord.) Castellanos, 35-142. México: UAM/ Plaza y Valdéz.

Castoriadis, Cornelius.

2001 “Reflexiones en torno al racismo”, en *Debate feminista*, Vol. 24, p. 15-29.

Corbetta, Piergiorgio.

2007 *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: McGraw-Hill.

Cunin, Elisabeth

2009 “Negros y negritos en Yucatán en la primera mitad del siglo XX. Mestizaje, región, raza.” en *Península*, Vol. 4, número 2, p. 33-54.

Fallow, Ben

2008 “Bartolomé García Correa and the Politics of Maya Identity in Postrevolutionary Yucatan, 1911-1933” en *Ethnohistory*, Vol. 55, número 4, p. 553-578.

Gall, Olivia.

2013 “Mexican Long-living Mestizophilia versus a Democracy Open to Diversity” en *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, Vol. 8, número 3, p. 280-303.

Gall, Olivia.

2014 “Prejuicio y racismo” en *El siglo del prejuicio confrontado*, de Fanny Blanck-Cerejido, p. 75-110. México: Paraiso editores.

García Canclini, Nestor.

2005 *Diferentes, desiguales y desconectados, mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

García, Óscar Armando, Antonio Prieto Stambaugh, y Ofelia Zapata .

2007 *Ofelia Zapata "Petrona" : una vida dedicada al teatro regional*. Mérida: Instituto cultural de Yucatán.

Geertz, Clifford.

2003 *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Geulen, Christian.

2009 *Breve historia del racismo*. Barcelona: Alianza editorial.

Giménez, Carlos.

1997 “La naturaleza de la mediación intercultural.” en *Migraciones*, número 2, p. 125-159.

Godenzzi, Juan C.

2005 “Introducción/ diversidad histórica y diálogo intercultural. Perspectiva latinoamericana.” en *Tinkuy. Boletín de investigación y debate*, número 1, p. 7-14.

Guido Machaca, Benito.

2013 “Hacia la interculturalización de las políticas públicas.” en *ISEES*, número 12, p. 17-30.

Iturriaga, Eugenia.

2016 *Las élites de la ciudad blanca, discursos racistas sobre la otredad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Krotz, Esteban.

1994 «Cinco ideas falsas sobre "la cultura".» en *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, Vol. 9, número 191, p. 31-36.

Llanes Salazar, Rodrigo.

2018 «"Andar de huaraches". Racismo y pueblos indígenas en México.» en *Caja de herramientas para identificar el racismo en México*, de Gabriela Iturralde Nieto y Eugenia Iturriaga Acevedo (coords.), p. 36-40. Ciudad de México: Contramarea editorial.

López Austin, Alfredo, y Leonardo López Luján.

2002 “La periodización de la historia mesoamericana.” en *Arqueología mexicana*, Ediciones especiales número 11, p. 14-23.

López Beltrán, Carlos.

2000-2001 “Para una crítica a la noción de raza” en *Ciencias. Revista de la Facultad de Ciencias*, UNAM, México, número 60-61, p. 98-106.

López, L. E.

2000 “Interculturalidad y educación en América Latina. En Asociación de Publicaciones Educativas”. TAREA. en *Educación primaria al final de la década. Políticas curriculares en el Perú y los países andinos*. Lima: Autor.

López Santillán, Ricardo.

2008 *Clase media capitalina: Recomposición de su espacio social y urbano (1970-2000)*. Mérida: UNAM.

2011 *Etnicidad y clase media. Los profesionistas mayas residentes en Mérida*. Mérida, Yucatán: UNAM.

Moreno Figueroa, Mónica G.

2012 «“Yo nunca he tenido la necesidad de nombrarme”: Reconociendo el Racismo y el Mestizaje en México.» en *Racismos y otras formas de intolerancia. De norte a sur en América Latina*, de Alicia Castellanos Guerrero y Gisela Landázuri Benítez (coords.). México: UAM.

Muñoz Castillo, Fernando.

2012 *Héctor Herrera: el arte de hacer comedia*. México D.F.: Escenología Ediciones.

Muñoz, Fernando.

1987 *El teatro regional de Yucatán*. México: Grupo editoria Gaceta.

Núñez Becerra, Fernanda.

2005 «La degeneración de la raza a finales del siglo XIX. Un fantasma "científico" recorre el mundo.» en *Los caminos del racismo en México*, de José Jorge Gómez Izquierdo (coord), 67-88. México: Plaza y Valdes editores.

Peniche Barrera, Rodán.

2015 “El teatro regional en el aula.” en *Archipiélago*, Vol. 22, número 80, p. 40.

Platero Méndez, Raquel.

2014 “Metáforas y articulaciones para una pedagogía crítica sobre la interseccionalidad.” en *Quaderns de psicologia*, Vol. 16, número 1, p. 55-72.

Quintal Avilés, Ella Fanny.

2005 «'Way Yano'One': aquí estamos. La fuerza silenciosa de los mayas excluidos.» en *Visiones de la diversidad. Relaciones interétnicas e identidades indígenas en el México actual*, de Miguel A. Bartolomé (coord.), p. 289-367. México: INAH,.

Restrepo, Eduardo.

2012 “Historizando raza.” en *Intervenciones en teoría cultural*, de Eduardo Restrepo, 151-172. Popayán: Universidad del Cauca,.

Reyes Domínguez, Guadalupe.

2013 «Distancia, confrontación y desconfianza. Imágenes infantiles sobre los niños "blancos" y "ricos".» en *Imaginarios sociales en una sociedad compleja: Yucatán*, de Luis A. Vázquez Pasos y Eugenia Iturriaga Acevedo (editores), p. 41-64. Mérida: Ediciones de la Universidad Autónoma de Yucatán.

Ritzer, George.

1997 *Teoría sociológica contemporánea*. México: McGraw-Hill.

Ruiz Ávila, Dalia.

2012 “Hipiles yucatecos, flores multicolores. Estética e identidad sociocultural.” en *Península*, Vol. 7, número 1, p. 103-122.

Sartori, Giovanni. Homo videns.

1998 *La sociedad teledirigida*. Buenos Aires: Taurus.

Taguieff, Pierre André.

2001 “El racismo.” en *Debate feminista*, Vol. 24, p. 3-14.

Todorov, Tzvetan.

2013 *Nosotros y los otros, reflexión sobre la diversidad humana*. España: Editorial Biblioteca nueva SL.

Tubino, Fidel.

2005 “La praxis de la interculturalidad en los Estados Nacionales Latinoamericanos.” en *Cuadernos Interculturales*, Vol. 3, número 5, p. 83-96.

Urías Horcasitas, Beatriz.

2004 “Degeneracionismo e higiene mental en el México posrevolucionario (1920-1940).” en *Frenia*, Vol. IV, número 2, p. 37-67.

Wade, Peter.

2000 *Raza y etnicidad en Latinoamérica*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

Walsh, Catherine.

2012 “Interculturalidad y (de)colonialidad: Perspectivas críticas.” en *Visão Global*, Vol. 15, número 1-2, enero-diciembre, p. 61-74.

Wieviorka, Michel.

2009 “Del racismo científico al nuevo racismo.” en *El racismo: una introducción*, de trad. Antonia María Castro, 21-50. Barcelona: Gedisa.

Tesis citadas

Balzaretti Medina, Camila Elena.

2019 “¿Diversidad en el contenido audiovisual? Simplemente María o la permanencia y repetición del estereotipo del indígena en la televisión abierta mexicana”. Tesis de licenciatura en desarrollo y gestión interculturales. UNAM, CEPHCIS.

Castillo Rocha, Carmen.

2007 “El teatro regional en tierras mayas”. Tesis de doctorado en filosofía. Universidad de Hamburgo.

García Tinajero, Brenda Lorelane.

2001 “Sistema de categorización socioétnico y prejuicios en la ciudad de Mérida”. Tesis de licenciatura en antropología social. Universidad Autónoma Metropolitana.

García Yeladaqui, Luisangel.

2019 “Representación de "lo negro" en la escena teatral de Mérida Yucatán. 1890-1944”. Tesis de maestría en historia. CIESAS.

Pascual Cillero, Eva.

2014 “Comedia, comicidad y humor”. Trabajo de fin de grado en Lengua y Literatura Hispánica. Universidad de la Rioja, Facultad de letras y de la Educación.

Uicab Martín, Christi Verónica.

2019 “La performatividad de la mestiza en el travestismo regional”. Tesis de licenciatura en literatura latinoamericana. UADY, Facultad de Ciencias Antropológicas.

Referencias digitales

Academia Mexicana de la Lengua. «Naco ¿Qué significa la palabra naco?» Academia Mexicana de la Lengua. s.f. <https://www.academia.org.mx/espin/respuestas/item/naco> (último acceso: 21 de enero de 2020).

Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión. «Cosntitución política de los Estados Unidos Mexicanos.» Cámara de Diputados LIXV Legislatura. 20 de diciembre de 2019. http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf_mov/Constitucion_Politica.pdf (último acceso: 2020 de enero de 28).

Diario de Yucatán. «“Chepita Kakatúa”: La vulgaridad es la ausencia de creatividad.» Diario de Yucatán. 27 de marzo de 2018. <https://www.yucatan.com.mx/imagen/chepita-kakatua-la-vulgaridad-la-ausencia-creatividad> (último acceso: 3 de enero de 2020).

- Equipo Indignación A.C. 2017. Indignación. 30 de enero de 2020. <http://indignacion.org.mx/category/defensa/mayas/> (último acceso: 30 de enero de 2020).
- García, Alicia. «La prostitución en el teatro regional yucateco.» Arte y cultura el rebeldía. 14 de junio de 2015. <https://arteyculturaenrebeldia.com/2015/07/14/la-prostitucion-en-el-teatro-regional-yucateco-alicia-garcia/> (último acceso: 3 de enero de 2020).
- Gavea Producciones S.A. de C.V. «Mérida, Capital Americana de la Cultura.» Revista Yucatán. 10 de enero de 2016. <http://www.revistayucatan.com/v1/noticias/merida-capital-americana-de-la-cultura/> (último acceso: 28 de enero de 2020).
- Gobierno de México. «Convención Internacional sobre la eliminación de todas las formas de discriminación racial.» INALI. 31 de agosto de 2010. https://www.inali.gob.mx/pdf/Convencion_eliminacion_discriminacion.pdf (último acceso: 28 de enero de 2020).
- . SIC México. Sistema de Información Cultural. 19 de mayo de 2014. http://sic.gob.mx/ficha.php?table=teatro&table_id=413 (último acceso: 19 de enero de 2020).
- . SIC México. Sistema de Información Cultural. 12 de octubre de 2016. http://sic.gob.mx/ficha.php?table=teatro&table_id=529 (último acceso: 19 de enero de 2020).
- Gobierno estatal de Yucatán 2018-2024. SEDECULTA. 29 de enero de 2020. <http://www.culturayucatan.com/> (último acceso: 29 de enero de 2020).
- INEGI. «Censo de población y vivienda 2010.» INEGI. 3 de marzo de 2011. <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2010/default.html#Documentacion> (último acceso: 2020 de enero de 24).
- Martínez, Oscar. «¿Como entender a un Yucateco? foo, chop, cuja / Tila Maria Sesto.» Youtube. 10 de octubre de 2017. https://www.youtube.com/watch?v=X4ymkT8n8_E (último acceso: 20 de enero de 2020).
- . «Nos metimos a una plaza a bailar y esto paso -final inesperado- / Tila Maria Sesto.» Youtube. 11 de junio de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=ucvSYS8kINK> (último acceso: 20 de enero de 2020).
- . «Saladdín: Príncipe Ali(Parodia) / Tila María Sesto.» Youtube. 12 de mayo de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=s4ncBwvSIfg> (último acceso: 19 de enero de 2020).
- ONU. «La Declaración Universal de Derechos Humanos.» Naciones Unidas. Forjando nuestro futuro. 14 de enero de 2020. <https://www.un.org/es/universal-declaration-human-rights/> (último acceso: 20 de enero de 2020).

- Racismo MX. «El Racismo No Es Un Chiste» Youtube. 18 de junio de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=kR1QWbADX7M> (último acceso: 20 de julio de 2020).
- Red Integra. «Toby Miller - Racismo y Xenofobia en los medios de comunicación.» Youtube. 28 de agosto de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=dF0OK-pUbkc&list=WL&index=13&t=0s> (último acceso: 2018 de enero de 2020).
- Ruiz, Jessica. «Nelly Márquez, diputada de Campeche: Yucatán siempre ha abusado de nosotros.» Diario de Yucatán. 6 de junio de 2019. <https://www.yucatan.com.mx/mexico/nelly-marquez-diputada-de-campeche-yucatan-siempre-ha-abusado-de-nosotros> (último acceso: 18 de enero de 2020).
- Scary Kids Mx. «Entrevista a Tila María Sesto.» Youtube. 24 de agosto de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=JwBEjX7QzTY> (último acceso: 19 de enero de 2020).
- Schmelkes, Sylvia Irene. «Educación y pueblos indígenas: Problemas de medición.» INEGI. enero de 2013. <https://www.inegi.org.mx/rde/2013/01/10/educacion-y-pueblos-indigenas-problemas-de-medicion/> (último acceso: 30 de enero de 2020).
- SIPSE. «Tila María Sesto nos comparte su receta del éxito.» Youtube. 28 de junio de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=o2UsjVkiQpw&list=WL&index=21&t=0s> (último acceso: 19 de enero de 2020).
- URBA TV. «Saladín con Tila Maria.» Youtube. 13 de junio de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=3AwBHy58tJs&t=279s> (último acceso: 20 de enero de 2020).