

## Sueños que danzan en el agua. Mestizas y mayas en el teatro de Conchi León

Ileana Azor Hernández

Recuerdo a esas mujeres Filipinas bailando, sin sonreír, con los zapatos gastados y las arrugas en la frente, alrededor de los ojos, pienso en los surcos que crecieron en mí, por cada año que guardé esta historia, por cada amiga, hija, espejo....

Conchi León

*La danza que sueñan las mujeres*

Hace por lo menos dos décadas que hablar de mujeres dramaturgas, que se dedicaran a producir o a dirigir en México ha dejado de ser una excepción. A mediados de 2010, el DF — por referirnos sólo a una fecha cercana y a un espacio cultural privilegiado en el país — ofrecía una cartelera teatral en la que actrices de televisión y cine producen sus propios proyectos escénicos, los textos escritos por mujeres con perspectiva feminista o de género representan más del cincuenta por ciento y quienes los dirigen también le imprimen esa mirada.

Igualmente fuera del *mainstream* hay propuestas que buscan darle voz a otros sujetos y dimensiones sociales. Algunas de ellas pueden ser las obras y los montajes de Concepción León Mora (1973) en Mérida, Yucatán, quien desde hace más de quince años ejerce la creación escénica, partiendo de miradas muy diversas como la investigación antropológica y el testimonio, la estructura cinematográfica, la revalorización de la cultura regional y con ello la defensa de la sustentabilidad, el rescate de ritualidades y el desmontaje de los cánones artísticos de su entorno.

Actriz, directora, dramaturga y pedagoga, Conchi León ha viajado por su obra — sola o con su grupo “Sa’as Tun”, fundado en 2005 — a Chicago, Massachusetts, Nueva York, Washington, Los Ángeles, Cádiz, Manila, Buenos Aires, Lima, Barcelona y a muchos estados de la república mexicana. Enfocadas e inspiradas en personajes femeninos, ha publicado y estrenado obras, entre las que se encuentran: *Las creyentes*, *Mestiza Power*, *Todo lo que encontré en el agua*, *Tolok Paradise*, *La ropa sucia se lava en casa*, *Crónica de un presentimiento*, *Puch de amor*, *Bad Romance*, *Postales Revolucionarias del México Bicentenario*, *Metamorfosis antes del agua*, *Del amor de ayer*, *Ensayos de un exterminio* y *Las Huiras de la Sierra Papakal*.

La construcción de estas teatralidades que desafían la tradición hasta cierto punto detenida del teatro regional yucateco, se estudian aquí no desde la aplicación de una corriente de la teatrología, la semiótica o la hermenéutica, entre muchas otras, sino retomando algunas ideas de las propuestas analíticas que sobre el arte contemporáneo y la estética han aportado Nelly Richard, Néstor García Canclini y Jacques Rancière, así como aquellas relacionadas con la geopolítica del conocimiento de Walter Mignolo que rescata los saberes subalternos olvidados por las epistemologías legitimadas. También se ven a la luz de la perspectiva que las investigaciones arrojan sobre las políticas públicas (empleo, derechos jurídicos, educación, salud...) y las problemáticas en torno al género en Yucatán, así como las del teatro para el desarrollo, que sustentan creadores y teóricos tales como Tim Prentki.

### **¿Crear desde los márgenes?**

#### **La cultura indígena y mestiza como una opción de ubicuidad**

Conchi León empezó a escribir para “existir”, como le recomendaría Beatriz Rodríguez, la entonces directora del Centro Cultural del Niño Yucateco donde trabajaba, pero sobre todo para poder compartir las experiencias de los niños con quienes se relacionaba en un taller de teatro a mediados de la década de los noventa. Después vinieron los tiempos en que las discapacidades auditivas de sus alumnos la llevaron a armar varios guiones escénicos de otros espectáculos, diseñados y actuados por y para ellos. Por eso es que podemos hablar de una “dramaturgia de urgencia”, como casi todo lo que la ha movido como creadora. Escribe para el grupo con el que trabaja, sus alumnos, las actrices de su proyecto, pero especialmente para ella, su oscuridad, sus inalcanzables pesadillas, una voz que tiene y no se calla (Muñoz, *Nuevos dramaturgos* 138). Esa, que es al mismo tiempo la de muchas mujeres indígenas y mestizas de Yucatán de las que forma parte, entre otras cosas por

ese legado que su abuela le dejó en el ADN biológico, pero sobre todo en cada cuento o canción de su niñez.

Estadísticas de los años noventa — del Instituto Nacional Indigenista y el de Geografía e Informática — reportan que un 52.5% de la población del estado es maya ([http://www.sobrino.net/Dzidzantun/los\\_pueblos\\_mayas\\_de\\_yucatan.htm](http://www.sobrino.net/Dzidzantun/los_pueblos_mayas_de_yucatan.htm)), mientras cálculos referidos a los maya-hablantes en la presente década hablan de un 37.3% de la población (<http://www.mayas.uady.mx/articulos/consideraciones.html>). La Asociación Civil Indignación, Promoción y Derechos Humanos informó el año pasado que el 59% de los yucatecos es indígena y de ellos el 30% son mujeres mayas (*Mujeres y Justicia en Yucatán* 7). De 60 grupos etnolingüísticos registrados en el Censo General de Población y Vivienda del año 2000, 11.9 millones son indígenas y en Yucatán más de 1.8, lo que hace un 65.5% de la población (Conapo 17-18).

Lo interesante es que no es tanto un teatro del recuerdo, porque León sale también a buscar a sus protagonistas en cada ocasión que le surja la inquietud, investigando donde quiera que se encuentren, para poder tomar el pulso de una realidad sobre la que se pregunta todos los días. Cuando tratan de clasificar su teatro, prefiere denominarlo “de testimonio”, porque aunque se inserta de cierta manera en la trayectoria del llamado “teatro regional” que recoge la música, el voceo popular y la diversión de un público participante, se distancia de él por el enfoque, los temas, el formato, el lenguaje. “Lo femenino, lo íntimo” es su tema recurrente — recalca en la entrevista que le hace el investigador Fernando Muñoz Castillo para la antología de teatro yucateco (Muñoz, *Nuevos dramaturgos* 138) —, pero también lo son la recreación de universos míticos y rituales, el humor directo o irónico de las empleadas domésticas y las marchantas, las leyendas de sus yerbateras, los proyectos de los jóvenes que se van a Estados Unidos por falta de oportunidades o las relaciones de nietas y abuelos, hijas, hermanas, tías y madres. Estas mujeres, niñas y adolescentes meditan, se preguntan, revisan sus itinerarios sentimentales, toman decisiones que rompen con tradiciones opresivas y se reafirman, entre alegres y desconcertadas, porque nunca antes se hubieran imaginado haber asumido tal determinación.

Festivales Internacionales, Muestras Nacionales de Teatro, Encuentros de la Red de Mujeres, solicitudes de instituciones, la han ubicado en un mapa que cada vez más integra presencias teatrales alejadas de la capital del país. Editada en México y Argentina, traducida al inglés, prologada por la veterana y respetada Jesusa Rodríguez, convocada para foros mundiales de mujeres, Conchi León, sin embargo, no se ha trasladado de Yucatán a otro

estado, buscando más difusión a su obra o mayores apoyos. Gana becas o co-inversiones — entre 1999 y 2001 recibió *Alas y Raíces a los Niños Yucatecos*, en 2004 México en Escena/CONACULTA hizo posible que *Mestiza Power* llegara a los escenarios y en 2010 el Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico de Yucatán (PECDA) le permitirá su próximo estreno —; pero lo más importante es que no ha perdido su humildad, porque lo que realmente valora es hablar con la señora mestiza que le vende las frutas y las que están junto a ella en el Mercado Grande de Mérida, ir a Xoquen a investigar — alertada por dos antropólogos yucatecos —, sobre la fantasmagoría ritual de sus calles y habitantes o leer sus obras cuando aún están en pleno proceso de escritura a un círculo de colegas para escuchar sus puntos de vista.

Por eso se siente heredera de las mujeres fuertes de su familia a quienes dedica sus historias, se preocupa poco por las observaciones que le pueda hacer algún crítico a las “imperfecciones estructurales” de sus textos y en su página de internet ([www.conchileon.com](http://www.conchileon.com)) sus obras aparecen bajo el rubro de *guiones*, como si de cine o televisión se tratara, con monólogos extensos y cortes constantes que más recuerdan a la edición cinematográfica que al oscuro teatral por actos. Algunos de sus contemporáneos habla de *narraturgia* — presente desde los griegos y en escritores mexicanos contemporáneos de la talla de Oscar Liera, apunta de Ita (27) —, más que de dramaturgia, como si los géneros teatrales o sus variables más coloquiales ya no importaran tanto, sino la fluidez de los discursos y su entrañable diálogo con el público.

El ya citado crítico mexicano Fernando de Ita antes de terminar la primera década del siglo XXI caracterizó a estos dramaturgos, grupo al que pertenece León y que representan la penúltima hornada de autores, — a la que denomina “sexta generación” (27) — como de estar influenciados por el cine y no por el teatro.

Los rompimientos de tiempo y espacio, la introspección, las elipsis, las escenas simultáneas, son algunos de los elementos incorporados a su dramática. Estoy seguro que muchas de sus obras fueron pensadas con movimientos de cámara: acercamientos, tomas medias, tomas de picada, en fin, la mecánica de la imagen. Para una generación que aprendió a leer y escribir en la computadora, la realidad es más virtual que objetiva, más inventada que cierta. Sin embargo ahí está la familia, la ciudad, el crimen, la pobreza, la desigualdad, la falta de empleo, el desamor, el deseo, el dolor de cabeza. (27)

Orgullosa de sus raíces mayas y sedienta de conocer aún más su entorno, Conchi León es imparable: en lo que va de año 2010 ha estrenado tres espec-

táculos escritos y dirigidos por ella, está preparando varias ediciones de sus textos, enseña en la Escuela Superior de Artes de Yucatán, escribe crónicas, trabaja en el próximo estreno, *El reino de las salamandras*, ofrece funciones de *Mestiza Power* o *Las huiras de la Sierra Papakal* en distintas ciudades y municipios y sigue recibiendo invitaciones a eventos y confrontando sus búsquedas artísticas.

Cuando leo los textos de Walter Mignolo, quien defiende el rescate de los saberes ancestrales para la academia latinoamericana, no puedo menos que pensar en la escritura de esta mujer que no se formó en universidades formales, pero que entiende que todo lo que la ha rodeado ha sido también su escuela y su punto de partida para decidir y emprender acciones creativas. Su aporte más bien está en esa zona que Mignolo, en su conferencia de 2009 en Chile, explicó de la siguiente manera:

... hay un tipo de conocimiento cuya función es fundamental para la expansión de la democracia y que no se produce necesariamente en las universidades. Un conocimiento gestado en la experiencia social, histórica y personal de individuos y colectivos sociales. Un conocimiento que surge desde el mismo actuar político, se convierte en pensamiento que se revierte sobre el actuar. (párr. 5)

Y es que la obra de León se inscribe, sin duda alguna, en esa tradición “cimarrona” y contestataria que funda relaciones sociales redentoras y reelabora las historias de sabiduría maya para integrarlas de otra forma a un contexto donde se pueda construir una sociedad más plena por ser más inclusiva de diferentes perspectivas y motivaciones. Por eso su enfoque es relevante y no costumbrista, con admiración cultural y no con sorna, con profunda devoción y sentido del humor, pero no con demérito discriminatorio. Ajenas a esa subjetividad moderna centralizada, blanca, europea y patriarcal, estas mestizas yucatecas que son la fuente de su creación “atesoran la educación indígena que recibieron, los ritos, los mitos y la dignidad de una manera apremiante” (León, *Antología didáctica* 499), constituyendo pensamientos y formas de vida fronterizos. Si bien hablan el castellano y reconocen las formas “urbanas” de comportamiento — vestuario, comidas, actividades laborales y sociales —, sobre todo disfrutaban la impactante presencia de vocablos mayas, el voceo yucateco y los que resultan de las más creativas mezclas con el idioma, exhiben su “hipil”, viven de sus ocupaciones y cultura rurales, luchando por mantener su propio canon, aunque muchas veces la figura masculina les juegue una mala pasada.

### **Teatralidades “mestizas”: Las huellas de lo ingobernable**

En el siglo XIX florece el teatro en Yucatán. Mario Herrera Bates “Sankuja”, primero de una dinastía de exponentes del regionalismo escénico, nace en 1887 y es el padre de Héctor Herrera (1934-2010), reconocido como el fundador del teatro regional yucateco, quien junto a otros autores, empresarios, arquitectos, actores, actrices, músicos, bailarines, cantantes y artistas inauguran una tradición que continuó durante el XX y vinculó de manera ancilar la crítica política con el teatro. La dramaturgia española, la zarzuela, el sainete, la opereta, el género chico (teatro por horas o tandas), los espectáculos teatrales-circenses, el melodrama, el drama realista, el teatro épico o la comedia costumbrista ampliaban el panorama de lo que ha sido un sustrato de la escena yucateca en los últimos ciento cincuenta años. Autores como el español Antonio García Gutiérrez, quien escribe una obra sobre la conquista española en Yucatán representada por mayas, los yucatecos José Antonio Cisneros, José García Montero, Juan A. Mateos, José Peón y Contreras, Eligio Ancona y Rita María Cetina Gutiérrez, entre muchos otros, van sentando las bases de una teatralidad compleja en formatos y temas (Muñoz, “La dramaturgia yucateca” 5, 9-10, 29, 33). El teatro regional en lo específico, de raíces mayas y evangelizadoras, con vocación de revista musical de los principales acontecimientos de la ciudad, ha recogido las voces mayas, los tipos y problemas sociales, las canciones tradicionales y las de moda, las últimas noticias políticas, los programas y personajes televisivos, las leyendas y la mitología. Parodia de la vida cotidiana se convirtió en el referente de un teatro que hasta hoy es identificado como específico de la península y de Mérida en particular y sienta las bases de una manera de comunicarse con la audiencia. Provenientes del siglo XIX se mantienen otras dos corrientes en la dramaturgia: las del teatro maya y las de los textos escritos en Yucatán (Muñoz, “La dramaturgia yucateca” 28).

Conchi León, recoge parte de ese espíritu, sobre todo el del teatro regional, pero va más allá. Construye deslizamientos de esa teatralidad con enfoque costumbrista y en apariencia traduce escénicamente, en lo que llama “teatro testimonial”, lo que observa y escucha de sus protagonistas, pero es muy difícil recordar las historias que se cuentan porque en realidad no lo son, sino en todo caso trozos de fuertes presencias, personajes rotos, llenos de desencuentros, acciones, desahogos, deambulando en espacios y formas de la duermevela, en permanentes forcejeos con la memoria, o pendientes de sus escauceos con la reconciliación. Quizá por eso, su proceso de elaboración estética tenga algo de lo que caracteriza al campo abierto<sup>1</sup>, porque aunque

permanece dentro de las formas de organización teatral establecidas, al menos para casi todo el teatro independiente de los estados — creación de un hecho artístico con financiamiento externo, muchas veces precario, cobro de taquilla, relación convencional con el público —, al mismo tiempo va más allá y produce algo cercano al efecto que la cultura expandida ha capitalizado en manifestaciones del arte en el siglo XXI.

Néstor García Canclini ha explorado en sus últimas investigaciones el impacto de los ejercicios considerados extra-artísticos en el desarrollo cultural a fines del siglo XX y especialmente en el siglo XXI. En su artículo “Arte y fronteras. De la transgresión a la postautonomía”, después de hacer un recorrido por el arte de vanguardia en el siglo XX, cuya proyección transgresora ha quedado sobrepasada por la ausencia de paradigmas de desarrollo o explicaciones sociales estructuradas, observa algunas experiencias que se sitúan en un ámbito opaco, donde el arte, la mercadotecnia, la moda, la publicidad, las batallas políticas, los movimientos sociales, las distintas disciplinas de las ciencias sociales, interactúan como nunca antes intercambiando estrategias, puntos de vista, alimentándose unas a otras, borrando sus fronteras.

No son los esfuerzos de los artistas ni de los críticos por perforar el caparazón, sino la reestructuración radical, las nuevas ubicaciones dadas a lo que llamamos arte, lo que está arrancando al arte de su experiencia paradójica de encapsulamiento-transgresión. (García Canclini párr. 6)

...

El arte se volvió postautónomo en un mundo que no sabe qué hacer con la insignificancia. Al hablar de este arte diseminado en una globalización que no logra articularse no podemos pensar ya en una historia con una orientación, ni un estado de transición de la sociedad en el que se duda entre modelos de desarrollo. Estamos lejos de los tiempos en que los artistas discutían qué hacer para cambiar la vida o al menos representar sus transiciones diciendo lo que el sistema hegemónico ocultaba o lo que estaba por venir. El arte trabaja ahora en las huellas de lo ingobernable. (párr. 10)

Por su parte Jacques Rancière aclara cómo la política no es necesariamente el ejercicio y la lucha por el poder, sino ante todo “la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos” (18). Por lo que un artista y su obra están inscritos en la esfera

de lo político si la política “consiste en configurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era... [y así] este proceso de disensos constituye una estética de la política” (19); de manera tal que en ese proceso construye “espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común”, interrumpiendo “las coordenadas normales de la experiencia sensorial... [y] ligando lo que es propio del arte a una cierta manera de ser de la comunidad” (17 y 19).

Conchi León se mueve pues en territorios ambivalentes, ya que como veremos comparte los parámetros tradicionales del teatro, mientras introduce esas voces anónimas, haciendo visible lo que Rancière define como el proceso de distanciamiento permanente del enigma, la ausencia, la des-substanciación de los sujetos, para encarnarse en el continuum comunitario que no puede ser sometido a las reglas del consenso.

En *Mestiza Power* (2005), por ejemplo, rescata historias verdaderas de rostros anónimos y relegados, las contrasta con la visión oficial y establecida por los medios, la costumbre y el imaginario urbano y las reubica en una estructura donde no hay folklore étnico, sino música del grupo Queen, desmontaje de una canción de la trova yucateca, vestuario de la época del *Titanic* con “hipiles” tradicionales, enfoque poético en contrapunteo con el humor, recreación del habla y reflexión distanciada. En sus diálogos se entrelazan conjuntos aparentemente incompatibles, formas ingobernables que parecen monólogos y escenas y que no terminan de serlo, guiones terminados y a la vez partitura de la creación dinámica de los equipos y los públicos que abarrotan las funciones, con lo que León ha logrado conformar fenómenos de comunicación entusiastas que se vuelven en su contra, pues en el fondo desorientan a un espectador que no siempre logra encontrar lo que ya esperaba en su trayectoria posterior.

Esto explicaría en parte que después de *Mestiza Power*, obra que le dio reconocimiento nacional e internacional, se pensó que la autora seguiría con su fórmula de retomar los mismos trayectos personalísimos y míticos o los caminos del “mestizaje folklórico”, pero ya desde antes, con *Las creyentes* (2002), se introduce en universos extrañamente disruptivos: una madre que intenta “amarrar” al marido que la engaña con brebajes de una hechicera, aunque la bebida finalmente lo mata, apenas repara en su pequeña hija que ella misma arrastra por calles y tugurios en busca de la solución milagrosa. El mundo de las adivinatoras de pueblo, más que salidas o consuelo para una existencia precaria, se convierte en otra variante del mercadeo de creencias y adivinaciones mediáticas, trasiego de pasiones oscuras y desconectadas en

familias — sociedades — disfuncionales, una suerte de preámbulo para la misa negra con la que termina la pieza, entre macabra y festiva.

*Las hermanas* [tres, como las de Chejov] *enredan al papá en la hamaca y lo acomodan en el piso como si fuera un ataúd. Encienden veladoras. Lloran...rezan. La niña les lleva cubetas para su llanto. NIÑA. Mientras echo un puño de tierra al ataúd de papá, escucho llorar a mis hermanas. Yo no lloro. Tampoco dije nada. Mamá no está para verlo, estaría muy orgullosa de mí, porque aprendí a no decir nada... Hoy, yo gané. (Luces multicolores, la niña es coronada como una reina, aplausos.)*

*Carcajadas en off de la santera. Los rezos van en crescendo... (Las creyentes 156)*

En *Crónica de un presentimiento* (2007) y *Todo lo que encontré en el agua* (2008) se trasladan las protagonistas al mundo urbano de los *table-dance*, los concursos radiofónicos y su mediatizada interlocución, el mundo de las telenovelas, los *realities* o los rituales de la convivencia familiar, con el telón de fondo del mar y el agua por todas partes, ya sea en un remojón de cubeta que recuerda la tortura o en toda la extensión del océano. La autora juega con textualidades literarias — Nabokov, García Márquez — y musicales — Eugenia León, Queen, Maria Callas, Tracy Chapman, Q-Lazarus — mientras más que personajes en sus obras encontramos entidades múltiples, deseosas de compañía y realización personal, incompletas, descoyuntadas, necias y obsesivas, desapegadas de sus rutinas y obligaciones, desmemoriadas, llenas de mutilaciones reales, fingidas o inventadas, adolescentes, maduras, con las mismas interrogantes que no terminan de responderse o que se encadenan en parlamentos que finalizan con una palabra que inicia la siguiente intervención.

ELISA. (*empezando a moverse*) Si empezara a correr ahora mismo, a toda la velocidad que me rindieran las piernas, sin decir nada, sólo correr, con zapatos de tacón o descalza — da igual —, de día o de noche, sobre el pavimento o la hierba. Si empezara a correr ahora mismo... estoy segura que llegaría a una distancia lo suficientemente alejada como para que mi mamá no pudiera sentirme, no pudiera presentirme... Me llama a las 6 de la mañana — empezando el día — y me lo dice con tal naturalidad. En ese momento **siento**...

THELMA. (*uniendo su primera palabra a la última palabra de Elisa*) **Siento** que si me despierto en este momento el cocodrilo va a estar acostado a mis pies. Todas las noches este sueño. Avanzo sobre el mar

sin hundirme... alcanzo a ver otros cocodrilos con el hocico abierto esperando verme caer y muy en el fondo **una sirena...**

ANGI. (*al mismo tiempo que Thelma*) **Una sirena**, el cadáver de una sirena, en el pozo de la casa de mi infancia. Me fui a meter, porque quiero desaparecer todos mis miedos... (*Crónica de un presentimiento* 2-3)

A veces lo que presenta es un aparente diálogo, que no se llega a realizar, relaciona a entes despersonalizados, mimetizados con animales como las mantis religiosas, los ciempiés, los cocodrilos, las vacas, las sirenas, los hongos-bebés. Son en definitiva fracturas de un mundo que queda en suspense y nunca aclara del todo sus secretos y en ambos textos se manejan como barajas de un juego que está por empezar, o resumen posibilidades de vidas, aspiraciones, destinos sometidos a la sombra del agua que en este caso es remanso, peligro, tumba, tabla rasa, promesa, libertad.

Para *Tolok Paradise (El paraíso de la Iguana)* (2006) vuelve sobre las leyendas vivas: “pensando que no quería ser una extranjera de mis propias raíces... escribí esta obra, respetando las denuncias y persiguiendo a Juan Rulfo, deseando que cada vez más Pedros Páramos regresen a su pueblo y sepan mirarlo en su esplendor” (39). *El diario del comisario* de Silvia Terán y Christian Rasmussen le sugirió las primeras pistas: Gaspar Canul Nahuat comisario de Xoquen entre 1999 y 2004 recibió denuncias inusitadas sobre hombres-perros y mujeres que se convertían en gatos. Detonante de un universo poblado de iguanas (tolok), ataques de zorrillos, mestizas iluminadas por luciérnagas, las tres cruces animadas, las profecías del fin del mundo, hechizos, ceremonias de bautismo (el rito de paso conocido como “hetzmeck”) y la corrupción de las autoridades municipales, la obra más cercana al teatro épico brechtiano tiene narradores (Teyita, Chelo, Comisario) y el juego del habla local con el humor del campesino mestizo que fantasea y se defiende de la realidad, olvidando o haciendo como que nada pasa.

TEYITA. ... es mejor mecerse en la hamaca, ponerlo todo en risa o apuntar las estrellas, que ponerte a pensar... duele más saber, es mejor que nadie te venga a contar las cosas, no saber leerlas; porque el día que te enteras, te sientas a nombrar a todos tus muertos y con ellos mandas maldiciones a los soldados asesinos: mil maldiciones a ellos y a sus hijos, y a los hijos de sus hijos — aunque sean inocentes — igual que esos niños inútiles que nunca volverán a trabajar la tierra y ella se seca esperando las nuevas manos que iban a venir a acariciarla. (*Tolok Paradise* 51)

*La ropa sucia se lava en casa* (2009) vuelve sobre lo urbano. Primas y primos adolescentes, abuela, tía y padres que pasaron al otro lado — Estados Unidos primero, la muerte después — son la fórmula inicial para desmontar de manera humorística una familia que se desmorona, pero resiste por el empeño de un centro — la tía Karla —, que decide seguir luchando para que al menos los más jóvenes que han dejado a su cargo continúen unidos y hagan su vida lo mejor que puedan. Consiguiendo comida, ropa, organizando una fiesta de quince años — ritual de paso típico de la clase media — Karla se convierte en el centro de un anticiclón que busca la estabilidad en lo precario de sus existencias. Rica en expresiones mayas y modismos yucatecos, permeados por el ascenso de anglicismos y el inglés de los turistas y de los que casi lo son porque ya no se acuerdan de lo que dejaron atrás, el habla va llevando la acción a su clímax cuando se descubre parte de la verdad que la tía Karla oculta para no preocupar a la parte de la familia que le han dejado a su cuidado, una vez que los padres y tíos cruzaron la frontera, buscando alguna salida económica para los que se quedaron en Mérida. El tema migratorio se mezcla con el de la educación y las costumbres patriarcales transmitidas de generación en generación y frente a las cuales las primas más jóvenes se rebelan. Una generación que rechaza lo propio — Chichén Itzá, el calor asfixiante, la pobreza de sus calles o simplemente los nombres de los primos que dejaron atrás — frente al deslumbramiento de lo que no conocen o lo que comparan desde su experiencia más superficial y que se presenta como muy prometedor.

JORGE. Yes, but you don't supposed to forgot your city, your house, your family. I don't even remember the name of my cousins.

MIKE. Sí, yo tampoco me acuerdo bien de los nombres de todas... y menos de los primos. (28)

...

CARLOS. Debimos quedarnos aquí o con la abuela.

MIKE: Pues... es muy incómodo, los primos, las primas, la abuela, la verdad yo siento que ya ni soy de esta familia.

JORGE. Yo tampoco.

CARLOS. Me estoy desesperando, y la tía que no deja que preguntemos ni digamos nada, nos trae como embozados y todos nos ven con cara de pendejos porque nos la pasamos hablando inglés.

MIKE. Pues sí pero la tía insiste en que le hagamos así. Ni siquiera fuimos a ver la casa de Oxcutzcab.

JORGE. ¿Qué le quieres ver? ¿A poco piensas regresar a vivir aquí algún día?

MIKE. Ninguno de nosotros piensa regresar.

CARLOS. No, la verdad... este viajecito me hartó lo suficiente.

...

MIKE. Está muy cambiado aquí... o será que a uno le cambia la mirada. Siento que ahora hablo otro idioma, que soy otro, que yo también como los tenis o las mochilas o los lentes; también tengo marca y es muy distinta a la de la gente que vive aquí. Me emocionaba más la idea de ver al Canelo que a la abuela, la comida me cayó muy mal... estoy hasta la madre. (31-33)

Rach quiere cruzar con ellos de regreso y alejarse de la banda que lo amenaza por las deudas y del otro lado ir a ganar dinero y no estudiar, pero le advierten que sus planes ni son fáciles de conseguir ni ellos lo pueden ayudar en nada. Una fractura que va pesando cada vez más en cada una de las decisiones que se toman y que ni lo farsesco presente en los preparativos de la fiesta logra despejar del todo.

### **La violencia: el rostro más brutal**

Según la Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en el Hogar (ENDIREH) 2006, en Yucatán el 76 por ciento de las mujeres que vivieron violencia física de sus parejas o ex parejas decidieron no denunciar por distintos motivos. (*Mujeres* 8)

No se puede afirmar desafortunadamente que en este estado de la república mexicana o en América Latina y otros países del mundo no haya notables evidencias de comportamientos violentos contra la mujer. Es conocido el lamentable índice de feminicidios en Chihuahua, pero esto ocurre cada vez más en Centroamérica y si ésta es una realidad extrema no lo es menos la presión psicológica o física que se ejerce sobre la mujer en el trabajo, en la casa y en el ámbito público judicial, escolar, laboral, clínico.

La lucha por los derechos de las mujeres tiene en México como es sabido una larga historia, desde las maestras anarquistas y otras que se organizaron en el siglo XIX — en publicaciones desde 1826, inscritas en la Universidad Nacional a partir de 1879, encabezando acciones independentistas y revolucionarias cuando menos a partir de 1810 y ocupando cargos locales desde 1923 —, hasta aquellas que en 1916 celebraron precisamente en Mérida, Yucatán, los dos primeros congresos feministas del país que buscaban la obtención del sufragio, el cual no se consiguió aprobar hasta 1953. Como

en el resto del continente las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado fueron las más fructíferas en este movimiento, que fue inclinándose cada vez más desde los ochenta a una inserción en las instancias institucionales y a dividirse en “tantas corrientes como las que pueden surgir de las experiencias de los cuerpos sexuados en la construcción de las individualidades” (Aralia López cit. en Gargallo 46).

Entender que dejar de creer “la política de la identidad [como] un problema de conciencia, para ubicarla en el horizonte de la política económica, de los derechos humanos y de la construcción de subjetividades móviles, capaces de enfrentar cambios de sí y de fuera” (Gargallo 35-36), es algo que nos permitirá llegar a los cimientos de los problemas que hoy enfrentamos; así como poder lograr una práctica que genere conocimientos en la perspectiva de pensar ese orden alternativo de todas y todos, el cual Gargallo propone como el sostén de un mundo mejor.

En 2003 el Programa Estatal para la Equidad de Género 2001-2007 propuso cuatro áreas de interés: combate a la violencia, desarrollo económico, desarrollo educativo, salud y bienestar. En 2008 se aprobó la Ley de Acceso de las Mujeres a una Vida sin Violencia en el estado de Yucatán; en septiembre de 2009 se celebraron las Jornadas de Acceso a la Justicia de Mujeres Indígenas en Mérida, Yucatán, cuyo documento final incorpora diez compromisos relativos a respetar los sistemas de normas, tradiciones y lengua maya, programas de formación y sensibilización sobre derechos indígenas con perspectiva de género, así como incorporar defensores intérpretes con conocimientos de la cultura y lengua mayas y realizar un diagnóstico de acceso de las mujeres indígenas a la justicia. Se han iniciado programas de atención a hombres que han decidido abandonar la violencia — PHRSV — (Goyri 11), pero aún así, finalizando 2010 la situación para la mujer yucateca en general, y la mestiza e indígena en particular, continúa siendo alarmante.

“La Procuraduría General de Justicia recibió 394 denuncias de violencia intrafamiliar; mil 762 por incumplimiento de las obligaciones familiares; 274 por violación; y 312 por abusos deshonestos. (1er Informe de Gobierno. Octubre de 2008)” (*Mujeres* 9), pero las cifras no coinciden, permanecen muy por debajo de otros registros y se definen con valores cuestionables, pues se tipifican como deshonestos los abusos, cuando no los hay que puedan ser catalogados de honestos. En cuanto a las contradicciones en las estadísticas, por ejemplo en ese mismo periodo — julio 2007/septiembre 2008 — los Centros Municipales de Atención a la Violencia de Género del Instituto para la Equidad de Género de Yucatán (IEGY) ofrecieron 1,125 asesorías jurídicas y

sicológicas a mujeres, mientras que la Secretaría del Salud de Yucatán atendió sólo en 2008, 800 casos de mujeres por violencia intrafamiliar, de las cuales el 60% presentó lesiones físicas. “Un promedio mensual de 56 mujeres son puestas a un paso de la muerte, víctimas de las agresiones físicas de esposos, amantes, novios, padres y hermanos”, declaró Maribel Quijano Güemez en marzo de 2009, por el conocimiento que le otorga su labor como trabajadora social de la Clínica de Atención al Adolescente y la Violencia Familiar del Hospital O’Horán de Mérida, la capital del estado (*Mujeres* 10). Alrededor del 60% de los casos atendidos en ocho meses de 2008 en el departamento jurídico del Ayuntamiento de Umán eran por violencia intrafamiliar y en el primer quinquenio de esta década que recién concluye — 2000-2005 — que se haya “condenado en sentencia a tan sólo 93 casos de un total de 2,276 averiguaciones previas integradas por el Ministerio Público,... significa que el 96% de los casos de violencia familiar formalmente investigados por las autoridades competentes, quedan impunes” (*Mujeres* 11)<sup>2</sup>.

En cuanto al campo educativo el “48 por ciento de la población de 16 a 19 años de edad asiste a la escuela; entre la población de 20 a 29 años la asistencia escolar es particularmente baja: poco más de uno de cada diez asiste a la escuela y la brecha de género persiste” (IEGY 42)<sup>3</sup>.

Lamentablemente, no constituyen casos aislados las prácticas discriminatorias hacia las personas pobres, analfabetas, indígenas, con discapacidad y migrantes, particularmente niñas y mujeres que no pueden recibir educación básica ni capacitación para el trabajo, en parte debido a la creencia de que el hombre debe ser el proveedor económico, y la mujer la cuidadora doméstica exclusivamente. (IEGY 47)

Por lo tanto, la integración a la vida laboral, así como la distribución del trabajo doméstico entre ambos cónyuges dista mucho de estar equilibrado. “La población femenina económicamente activa ocupada, por lo general se encuentra desempeñando largas jornadas laborales, mal remuneradas y sin prestaciones sociales” (IEGY 62)<sup>4</sup>.

No es de extrañar entonces que Conchi León haya declarado más de una vez que aprendió de su madre la diferencia entre “hablar fuerte” y ser violento y cómo sus vivencias se reflejan en las obras que escribe, pues tanto Soco Soyoc — personaje que interpreta como actriz —, de *Mestiza Power*, así como las protagonistas de *Las huiras de la Sierra Papakal* hablan fuerte y son sinceras sin ofender. “Nadie le dice a una mujer en mis obras, eres una bruta, eres una india”. Si el sexo masculino ha estado acaparando

el espacio en los últimos años, prefiere demostrar el protagonismo de las mestizas. Paradójicas son entonces sus mestizas, pues si bien se plantan en el escenario a expresar sus convicciones, a veces aceptan lo que les ocurre, como cuando en sus diálogos iniciales las venteras de *Mestiza Power* caracterizan la vida cotidiana familiar de la infancia de manera inamovible: padres abusivos, madres disciplinarias y recias que defienden a sus hijas — como cuando se las quieren comprar —, pero al mismo tiempo defensoras de los valores patriarcales, que las impulsan a dejar la escuela — si es que podían ir — y buscar un marido que las sostenga económicamente, aunque las maltrate. Aguantan abusos mientras los hijos están pequeños, pero luego se van. Soportan las humillaciones de las personas que les quieren imponer las costumbres urbanas hasta un día que se separan de esa realidad. También hay hijos ya mayores abusivos y frente a ellos son más vulnerables. Alguna vez León ha reconocido que ven la violencia como algo natural, sobre todo las mayores, por eso se envuelven en la melancolía como en un caracol, pero al final levantan su voz.

Adrelaidina, la que dejó la casa donde servía, Soco Soyoc, la ventera de los Ray-Ban y Rosa Amén, la del gran poder, son las protagonistas de *Mestiza Power*: tres mujeres, tres mestizas, tres herederas de la cultura maya. Pero hasta que no ves una función con las tres actrices no comprendes la capacidad de dilatación del mundo sensorial y energético de estos seres que a su vez son la síntesis para aglutinar síntomas de formas de vida aún vigentes. Uno de sus muchos valores es poder hablar de — accionar, convocar — los temas más dolorosos con sentido del humor, sin victimizaciones, mientras el público se divierte por el tono positivo de lo superado y la recreación visual y sonora de las expresiones y modismos; por otra parte, el rescate y la recreación de sus ritos — quemar chiles, hacer tortillas en escena, atrapar vientos, soñar presagios, echar las cartas, rezar y hacer “limpias” con agua de hierbas (siempre el agua en escena y en el imaginario de la autora), contar historias, ejecutar danzas en hamacas, el centro del universo y de su anclaje en la tierra (pues conjugan lo erótico, lo maternal, lo sensual) — y confesar sus preocupaciones, afianzan una manera de enfrentar la tradición donde aceptas lo bueno, te ríes, celebras lo positivo y decides renunciar a hombres abusivos, hermanas chismosas, patronas racistas y vecinas envidiosas para construir tu propio destino.

También Teyita en *Tolok Paradise*, Karla en *La ropa sucia se lava en casa*, Ana en *Todo lo que encontré en el agua* asumen su *modus vivendi* como algo que las mantiene vivas, pero no se resignan a cumplir las voluntades de

los demás, ni siquiera lo que de la propia realidad les imponen. Lo rural o las formas que de ese mundo aún sobreviven van desapareciendo, quizá como la lengua, lo que se ofrece desde la ciudad tampoco resulta exento de conflicto, pero atrapar lo que es aún rescatable es tomar el control de esas situaciones sociales y actuar sobre ellas (Prentki 116) y desde ellas, en lugar de dejarse someter por lo que el patriarcado ha establecido desde tiempos remotos. Por eso es un teatro para el desarrollo que conserva lo apegado a costumbres que sustentan el entorno y amplifican la voz de los que no son escuchados.

El mestizaje del teatro de Conchi León se resiste a una forma clasificatoria, una manera de escribir y hacer sobre la escena, es ingobernable como su creadora, que propone en cada entrega una variante teatral donde los sujetos sin voz han tomado la palabra y la acción para hacer de su universo un espacio sostenible donde se pueda crear y vivir en paz.

*Universidad de las Américas, Puebla, México*

## Notas

<sup>1</sup> Néstor García Canclini, Nelly Richards y Jacques Rancière indagan en las redistribuciones de objetos e imágenes que se encuentran dispuestas en un rango más allá de los campos que se asumen como artísticos, para insertarse en un juego de articulaciones, visibilidades y pensamiento de sus relaciones, en función de lo que son capaces de producir en el rango de las experiencias sensibles.

<sup>2</sup> La Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en el Hogar (ENDIREH) reportaba en 2006 que: 77 de cada 100 mujeres de 15 años y más casadas o unidas, han sufrido de algún tipo de violencia emocional; 56 de cada 100 mujeres de 15 años y más casadas o unidas, han sufrido de algún tipo de violencia económica; 25 de cada 100 mujeres de 15 años y más casadas o unidas, han sufrido de algún tipo de violencia física; 16 de cada 100 mujeres de 15 años y más casadas o unidas, han sufrido de algún tipo de violencia sexual (IEGY 57).

<sup>3</sup> La histórica desventaja femenina en el desarrollo social se confirmó con los datos del censo de población de 2005. En el ámbito educativo el analfabetismo entre la población del género femenino del estado de Yucatán mantuvo altos índices: en los grupos de edad de 20 años en adelante, por cada 100 hombres analfabetas, había más de 100 mujeres que no saben leer ni escribir (IEGY 43).

<sup>4</sup> La mesa de trabajo encargada del tema Participación Política y Toma de Decisiones y del foro del IEGY llegó a las siguientes conclusiones: persistencia de la Violencia de Género en todas sus modalidades, lo cual dificulta el acceso y la participación de las mujeres a espacios políticos de toma de decisiones; presencia de estereotipos de género que colocan a las mujeres en el ámbito privado y a los hombres en el espacio público; la maternidad, socialmente concebida como incompatible para las mujeres con aspiraciones de éxito laboral y político; presencia de políticas públicas hechas por hombres desde el punto de vista de los hombres teniendo como destinataria a una población con requerimientos mixtos, porque las necesidades masculinas son percibidas como universales y las femeninas como necesidades “específicas” o “especiales”; ausencia de reconocimiento al papel desempeñado por las mujeres en la sociedad, particularmente en la construcción de espacios para la participación democrática y equitativa y en la aportación económica; la asimilación y reproducción de un sistema patriarcal ancestralmente

edificado, el cual ha excluido a las mujeres de los espacios de toma de decisiones; escasez de visión y actitud con perspectiva de género en gran parte de las pocas mujeres ubicadas en los estratos de poder jerárquico más elevados; dificultad en las mujeres para conciliar la vida doméstica y la pública, en parte, porque las mujeres se resisten a compartir las responsabilidades domésticas con los hombres y éstos son reacios a participar en este espacio. En síntesis, socialmente no se ha concebido que el doméstico deba constituir un ámbito de corresponsabilidad para unas y otros; feminización de la pobreza en Yucatán; crisis de la masculinidad, pues el hombre, al socialmente ser etiquetado como el proveedor, se desploma emocionalmente cuando la mujer gana más que él; mujeres mayas excluidas de la toma de decisiones y de la participación política. Adicionalmente, sufren triple discriminación, por ser mujeres, pobres e indígenas; deficiencias en la construcción, difusión y aplicabilidad de las leyes, lo cual obstaculiza la concreción de la justicia; falta de transversalización de la perspectiva de género en las políticas públicas; ausencia de una política de estado que tome en cuenta de forma sistemática las diferentes condiciones de los hombres y las mujeres en la participación política, toma de decisiones y medios de comunicación (IEGY 70-71).

### Obras citadas

- Conapo. *Proyecciones de indígenas de México y de las entidades federativas 2000-2010*. México: Conapo, 2005.
- De Ita, Fernando. “Las dos puertas”. *Conjunto* 145/146 (2007-2008): 20-28. Print.
- García Canclini, Néstor. “Arte y fronteras: De la transgresión a la postautonomía”. Web. 9 octubre 2010. <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-71/garcia-canclini>>.
- Gargallo, Francesca. *Ideas feministas latinoamericanas*. México: Universidad de la Ciudad de México, 2004.
- Goyri Ceballos, Jaime A. y Sergio A. Moreno Cabrera. *Ideas y reflexiones del trabajo con Hombres en atención a la violencia intrafamiliar en Mérida, Yucatán*. Mérida: Programa Editorial Reflexión: Género y Sociedad, 2009.
- “Historia de la Ciudadanía de las Mujeres en México”. Instituto Griselda Álvarez A. C. (2002). Web. 12 octubre 2010. <[www.griseldaalvarez.org/pdf/femenino.pdf](http://www.griseldaalvarez.org/pdf/femenino.pdf)>.
- Instituto para la Equidad de Género en Yucatán. *Logros y retos en el proceso de la transversalización de la perspectiva de género en la Administración pública estatal*. Mérida: Programa Editorial Reflexión: Género y Sociedad, 2009.
- León Mora, Concepción. *Crónica de un presentimiento. Antología Crítica de Teatro Latinoamericano*. Lola Proaño-Gómez y Gustavo Geirola (compiladores). Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro en Argentina (en proceso de edición). Cito copia computarizada.
- \_\_\_\_\_. *Las Creyentes. Nuevos Dramaturgos de Yucatán*. Fernando Muñoz Castillo (comp.). México: Tierra Adentro/CONACULTA, 2004. 142-156.
- \_\_\_\_\_. *Mestiza Power. Antología didáctica del teatro mexicano (1964-2005). Volumen II (1990-2005)*. Óscar Armando García (coord. y ed.). México: UNAM, 2008. 497-522.

- \_\_\_\_\_. *Trilogía Regional: Mestiza Power, Tolok Paradise, La ropa sucia se lava en casa*. Prol. Jesusa Rodríguez (en proceso de edición). Copia computarizada.
- Mignolo, Walter. "El pensamiento descolonial." Web. 6 octubre 2010. <<http://666ismocritico.wordpress.com/2009/02/16/walter-mignolo-el-pensamiento-descolonial>>.
- Mujeres y Justicia en Yucatán "Naach Yano'on (Qué lejos estamos!)"*. Informe de Indignación. Promoción y defensa de los derechos humanos A.C., Chablekal (2009): 42 pp. Web. 12 octubre 2010. <[www.kaosenlared.net/noticias/mujeres-justicia-yucatan-naach-yanoon-lejos-estamos](http://www.kaosenlared.net/noticias/mujeres-justicia-yucatan-naach-yanoon-lejos-estamos)>.
- Muñoz Castillo, Fernando. "La dramaturgia yucateca del siglo XIX (II)." *Tramoya* 101 (2009): 5-37.
- \_\_\_\_\_. (comp.). *Nuevos dramaturgos de Yucatán*. México D.F.: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2004.
- Prentki Tim. "Social Action Trough Theatre". *Contemporary Theatre Review* 12 (2002): 115-33.
- Rancièrè, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Santana, Rosa. "Denuncian ante relatora de ONU ausencia de justicia en Yucatán". *Proceso* 11 octubre 2010. Web. 12 octubre 2010. <<http://www.proceso.com.mx/rv/modHome/detalleExclusiva/84289>>.
- Secretaría de Relaciones Exteriores. "Jornadas de acceso a la justicia de mujeres indígenas en Mérida, Yucatán". (2009). Web. 12 octubre 2010. <[www.sre.gob.mx/derechoshumanos/images/.../BOLETiNDGDH146.pdf](http://www.sre.gob.mx/derechoshumanos/images/.../BOLETiNDGDH146.pdf)>.
- Vizuet, Quetzalcóatl. "Historia informal del Teatro Regional Yucateco". *Teatro* 20 (2009): 39-41.
- Walsh, Catherine. "Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder". Entrevista a Walter Mignolo. *Polis* 4. 1 (2003) Web. 6 octubre 2010. <[www.revistapolis.cl/4/wal.pdf](http://www.revistapolis.cl/4/wal.pdf)>.