

Mestiza power* de Conchi León, escritora sin fronteras

Susana Leticia Báez Ayala
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
sbaez@uacj.mx

Patricia Andrea Beltrán Henríquez
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
patricia.beltran@uacj.mx

Palabras clave:

Conchi León, Hipertexto, Dramaturgia mexicana, Frontera, Multiculturalidad.

Resumen:

La dramaturgia escrita por mujeres en México se inserta en una multiplicidad de liminalidades en los albores del siglo XXI. Tanto las fronteras geopolíticas como las textuales, culturales, lingüísticas, de género, de clase, etc., emergen en los textos y representaciones que nos ofrecen estas creadoras. Concepción León (1973, Mérida, Yucatán). Conchi, desde la frontera sur del país, cruza los límites de la península para universalizar la complejidad en la que se mueven sus protagonistas femeninas; su ópera prima *Mestiza power* (2005) la coloca entre las autoras representativas del teatro mexicano actual. La estructura hipertextual, irradiante, fractal de la obra ofrece al lector/receptor absoluta libertad, para interpretar y apropiarse de la polifonía que el texto contiene.

Mestiza power by Conchi León, writer without borders

Key Words:

Conchi León, Hypertex, Mexican theater, Border, Multiculturalism.

Abstract:

Written by women in Mexico dramaturgy is inserted into a multiplicity of liminalities in the twenty-first century. Both geopolitical boundaries as textual, cultural, linguistic, gender, class, etc. Emerge in the texts and representations offered by these creators. Concepción León (1973, Mérida, Yucatán). Conchi, from the southern border, crosses

* Trabajo que forma parte de la investigación *Feminidades/masculinidades irradiantes en la dramaturgia de frontera(s) de México*, a cargo de ambas investigadoras en la UACJ (2014-2015).

the boundaries of the peninsula to universalize the complexity of their female protagonists move; *Mixed power* his debut (2005) puts it between representative authors of the current Mexican theater. Hypertext, radiant, fractal structure of the book provides the reader / receiver absolute freedom to interpret and appropriate the polyphony that the text contains.

1. De silencios y subalternidades en la dramaturgia escrita por mujeres en México

La lectura no es inocente ni aséptica a las teorías que constituyen la mirada de quien lee. ¿Desde qué experiencia, de qué deixis enunciamos lo vivido? Adrienne Rich manifiesta que ella lo hace desde la experiencia vivida, «para reestablecer el contacto entre nuestros modos de pensar y hablar y el cuerpo de este ser humano en particular, una mujer.» [1999: 33] Siguiendo esta lógica, si partimos de la praxis que marca en diversos periodos de la historia a los cuerpos femeninos, destaca la miopía cultural en relación a los aportes de quienes nacen en ellos. Resulta extensa ya la bibliografía que destaca el silencio en el que las palabras creadoras de las mujeres han quedado relegadas, borradas, a partir de valores hegemónicos.

Este trabajo busca reconfigurar la condición de silencios en los que las dramaturgas mexicanas se hallan insertas; buscamos integrar tanto las herramientas teóricas de la crítica literaria, de los estudios feministas y la visión antropológica para denotar la diversidad de lecturas que *Mestiza Power* de Conchi León ofrece a los lectores de cualquier latitud, ahí su carácter universal, como lo demuestran las puestas en escena que se han realizado del texto desde el 2005, a la par que las publicaciones en las que ha sido compilada la obra y los reconocimientos que le ha merecido a su autora. Dividimos este ensayo en cinco apartados: un breve estado de la cuestión de los trabajos que en torno a las mujeres en la dramaturgia mexicana han aparecido en las últimas dos



décadas, en seguida revisamos las múltiples violencias de género a las que se enfrentan estos personajes mestizos del sur de México, para luego dar paso los atisbos antropológicos del mundo maya, la migración, la pobreza y la cosmovisión que el texto refiere. No aparecerán conclusiones, dado que no interesa sino mostrar el abanico de historias y opciones que somos cada una/o de nosotras/os.

Los estudios feministas, a partir de la década de los ochenta del siglo XX, destacan –entre otros asuntos– la participación de las mujeres en la literatura. Aquí no interesa hablar ello solo por el hecho de documentar a la historia cultural de las mujeres; nos parece relevante por los aportes que ofrecen con sus trabajos a la cultura. Si a México nos referimos, en específico a la dramaturgia escrita por mujeres en el siglo XX y los primeros años del XXI, resulta escasa la información.

Algunas investigaciones y/o ediciones que abordan este tema coinciden en ser trabajos recientes, en los que se enfatiza la urgencia de explorar las ausencias. Estela Leñero Franco (2000) alude a tres generaciones de dramaturgas mexicanas, consigna los aportes de estas a principios, mediados y finales del siglo XX, alude a Elena Garro, Sabina Berman, entre otras, para demostrar la pluralidad de temas que las mujeres abordan en sus obras, a la par enfatiza la preocupación de las autoras por la experimentación en la escritura y la puesta en escena. Luisa Josefina Hernández¹, señala que «la dramaturgia en el mundo entero y a través de los siglos no es un género favorecido para las mujeres» [2002: 199], siendo ella una figura señera en este campo literario. Reyna Barrera destaca que: «la creación dramática, durante mucho tiempo, fue considerada por los escritores como único feudo de su imaginación, prohibido a las mujeres» [2003: 9]; desarticulando este prejuicio, la investigadora ofrece

¹ Los trabajos en torno a las dramaturgas mexicanas son escasos, como lo señalamos aquí, recién apareció una compilación de ensayos, entorno a Luisa Josefina Hernández [Véase, Prado y Becerra, 2011].



una antología en la que compila a doce autoras dramáticas². Jacqueline Bixler y Claudia Gidi en *Las mujeres y la dramaturgia mexicana del siglo XX: aproximaciones críticas* (2011) integran ensayos de diversos críticos en torno a destacadas dramaturgas del siglo XX³. Otro material relevante es la antología que nos ofrece Silvia Peláez *Dramaturgas mexicanas contemporáneas*, en la que integra a cuarenta voces⁴ del teatro escrito por mujeres.

No toda la crítica, ni las autoras, asumen ningún tipo de marginalidad. Josefina Hernández, subraya el papel de las féminas en la actuación teatral, ámbito en el que asegura siempre han destacado. Sin embargo, la ausencia de información en las otras áreas, denota un silencio impuesto por factores sociales, patriarcales, falocráticos: «La obra de las mujeres es más o menos comparable a la de los hombres, ni “unos ni otros son marginados o silenciados” [aunque] es notable la exigua cantidad de mujeres que escriben teatro» [2002: 199].

Por lo anterior, los esfuerzos historiográficos que aluden a las mujeres en la dramaturgia parecen enlazarse con las reflexiones que desarrolla la teoría postcolonial respecto a quién elabora la historia de quién. Si la participación de las mujeres en la creación dramática es de largo alcance, la pregunta obligada es: «¿puede realmente hablar el individuo subalterno haciendo emerger su voz desde la otra orilla? [...] ¿Con qué voz puede hablar la conciencia del individuo subalterno?» [Spivak, 1998: 15] Si la cultura patriarcal asignó a las mujeres el

² Véase: Bertha Hiriart, Edna Ochoa, Estela Leñero Franco, Ivonne Reyes Chiquete, María Morett, Norma Barroso, Silvia Peláez, Susana Robles, Thelma Dorantes, Verónica Musalem, Ximena Escalante, Gabriela Ynclán.

³ Véase: Sabina Berman, Ximena Escalante, Carmina Narro, Leonora Carrington, Luisa Josefina Hernández, Rosario Castellanos, Elena Garro, Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe.

⁴ Véase: Zarla Abreu, María Elena Aura, Leonor Azcárate, Virginia Bauche, Sabina Berman, Vivian Blumenthal, Carmen Boullosa, Olivia Cairo, Pilar Campesino, Lourdes Canale, Maribel Carrasco, Bárbara Colio, Mireya Cueto, Ximena Escalante, Carmen de la Fuente, Ángela Galindo, Elena Guiochíns, Luisa Josefina Hernández, Virginia Hernández, Berta Hiriart, Estela Leñero, Concepción León, María Luisa Medina, Sylvia Mejía, María Morett, María Muro, Verónica Musalém, Carmina Narro, Edna Ochoa, Silvia Peláez, Marcela del Rfo, Claudia Rfos, Susana Robles, Norma Román Calvo, Gilda Salinas, Alejandra Trigueros, Teresa Valenzuela, Maruxa Vilalta, Gabriela Ynclán y Denisse Zúñiga.



espacio privado y la escritura del texto teatral implica un vínculo con el espacio público, dado que para cerrar el ciclo se espera ver en un escenario lo creado, ¿cómo se puede fracturar este silencio?

De forma paralela, a la posición que tiene las mujeres en el teatro en México, es preocupante la borradura que en esta esfera creadora se le asigna a las obras escritas por aquellas personas que no habitan los centros culturales en México; quienes viven y trabajan alejados de la Ciudad de México, en donde desde la época colonial se concentran los poderes fácticos y simbólicos en nuestro país.

Los/as escritores/as que se ocupan de realizar sus obras desde los márgenes suelen vivir los procesos de exclusión y normalización a los que se refiere Michel Foucault. Las instituciones exigen renunciar a la patria chica, trasladarse a la metrópoli para abrirse camino y conseguir un cierto estatus en el ámbito cultural. Sin embargo, de la década de los noventa a la fecha se vive un proceso de insubordinación de las/os excluidas/os. La gente que se dedica, al teatro en sus diversas ramas, opta por quedarse en sus lugares de origen y/o de residencia. Los treinta volúmenes de la Colección Teatro de Frontera, que coordina Enrique Mijares Verdín, de 1996 a la fecha, son prueba de la consistencia de este posicionamiento, no regionalista, sino ciudadano de quienes escriben y realizan teatro en las fronteras norte y sur, a la par que en otras internas del país.

Mijares Verdín ha editado autores de la frontera norte de México de la talla de Víctor Hugo Rascón Banda, quienes destacan a nivel nacional e internacional. Mijares (2010) ha expresado en distintos momentos que los receptores del texto y el espectáculo teatral aceptan la convención teatral si se sienten interpelados por los asuntos que se muestran en escena. Postulado que lleva a los Talleres de Dramaturgia hipertextual que imparte en los Estados del norte del país y en otras fronteras de México, como por ejemplo el Istmo de Tehuantepec. Entre los aporte de este académico de la Universidad Juárez del



Estado de Durango, se encuentran volúmenes en lo que reúne las obras de dos autoras de fronteras: *Virginia Hernández* (2005, volumen 15), quien vive en Ensenada, en el noroeste de México y *Conchi León. Dramaturga de la península* (2013, volumen 29), quien reside en la península de Yucatán. Si bien en el resto de la colección aparecen las obras de distintas dramaturgas, estos números destacan por ser monográficos de sendas escrituras liminales, que se intersecan a pesar de la distancia geopolítica que las define.

Enrique Mijares en su libro, *La realidad virtual del teatro mexicano* (1999), documenta que la obra de Jesús González Dávila: *Las perlas de la Virgen* (1996), le permitió observar nuevas formas de hacer teatro en el norte del país. Más adelante desarrollará el concepto de teatro hipertextual (2010), en el que destaca la estructura de los textos, los cuales se distinguen por su polisémica, intertextualidad, fragmentariedad, fractalidad, rizomáticas, nódicos [Báez, 2013].

Conchi León, Concepción León Mora, nace en Mérida Yuctaán en 1973. Actriz y dramaturga, Diplomada en Dirección de Teatro para Niños, literatura, protocolo, periodismo y dramaturgia. Escribe y estrena su obra *Mestiza power* en el 2005, texto que se mantiene en diversas carteleras nacionales e internacionales hasta la fecha, con el cual obtiene diversos reconocimientos. El libro de Conchi León nos transporta a otras fronteras de la dramaturgia mexicana: el sur del país. La certera mirada del investigador duranguense, Mijares, permite que accedamos a las once obras que se compilan en él: *Todo lo que encontré en el agua*, *Las chancletas U.S.A.*, *Crónica de un presentimiento*, *Tolok Paradise*, *La otra crueldad*, *Santificarás las fiestas*, *Las creyentes*, *En medio del mar salado*, *Piedra de lluvia* y *Mestiza power*.

Las obras compiladas nos acercan a una diversidad de temas. El de la locura senil, la prostitución y abuso infantil, la trata de mujeres, las arbitrariedades de la autoridad hacia la propiedad indígena, la migración de origen yucateco hacia los EUA, la problemática que quienes se quedan en los



lugares de origen esperando el imposible retorno de quien partió, la equidad de género hacia las mujeres desde la estructura patriarcal; la normalización de lo femenino, que como dice Marcela Lagarde solemos realizar las «guardianas del orden», es decir las madres, tías, abuelas, hermanas, vecinas, etcétera. Una posible mirada al tema del aborto (aunque esto no es explícito en el texto) de *Crónica de un presentimiento*, en donde tres mujeres cuidan un número respetivo de hongos a la orilla del mar. *Tolok Paradise* cruza otras fronteras internas a la geografía y diversidad cultural del mundo indígena. Nos ofrece las denuncias policiacas documentadas a lo largo de cinco años. Un mundo de microhistorias que indagan en el abuso de poder político. El texto nos lleva de una microhistoria a otra. Si bien en ella el personaje masculino resulta protagónico, el femenino juega un papel central como motor de la acción y la toma de justicia que se busca. La violencia intrafamiliar en sus vertientes físicas, sexuales y simbólicas se entreteje en *La otra crueldad*. La santería y sus laberintos se indagan en *Los creyentes*. El mito de las sirenas aparece en *En medio del mar salado*. *Mestiza power* cierra el volumen. Destaca por ofrecer la mirada del mundo indígena y mestizo desde la perspectiva de las mujeres mayas; el texto nos entreteje una multiplicidad de subordinaciones que las mujeres mestizas viven. Violencia sexual, discriminación de clase, abusos laborales como trabajadora doméstica, violencia intrafamiliar, falta de acceso a la educación, discriminación al interior de su etnia, discriminación entre mujeres de su propia cultura.

2. Mestiza Power, fragmentación de las violencias de género

Más allá de los temas que se entrecruzan en esta obra, su recepción implica la ruptura con los cánones literarios hegemónicos. León crea una dramaturgia hipertextual; su texto se distribuye en cinco escenas, cada una



corresponde a un nodo, un rizoma de lo femenino del mundo mestizo, romper con las estructuras lineales. Al adéntranos en ellas, lo primero que emerge suele ser el desconcierto en el receptor. *Mestiza power* integra en el primer segmento el diálogo entre tres mujeres: Mestiza 1, Mestiza 2 y Mestiza 3. Esto implica un distanciamiento con personas concretas, nos inserta en la virtualización de lo femenino, integra la posibilidad de personajes intercambiables. Cada una de ellas podría ser cualquiera de nosotras, con independencia de vivir la realidad del mundo maya o cualquier otra, en donde la condición de vulnerabilidad se evidencia, a la vez que se perciba la capacidad de resistencia y/o residencia de los personajes al decidir en torno a sus destinos. La no singularización de los personajes los delinea como universales; *Mestiza Power* ha sido representada en diferentes partes de México, Latinoamérica EUA y Europa⁵, logrando la con-vivencia teatral, dado que las problemáticas que enuncia no son privativas de una región, los dilemas humanos, que muestra, aluden a la condición humana universal, incluso masculina.

La segunda parte del texto cambia la forma discursiva, encontramos tres monólogos, en los que las mestizas nos ofrecen su testimonio de vida: la relación de una empleada doméstica y su patrona, la de una vendedora ambulante que contesta una encuesta y la de una hierbera que habla de sus dones místicos para curar a través del viento. Cada uno de estos apartados podría leerse de forma independiente, gracias a su autonomía, dejan abiertas las posibilidades de resolución del mismo a quienes nos/se identifican con su problemática.

⁵ Véase la página web de la autora, en donde ofrece información de las puestas en escena de la obra. <http://www.conchileon.com/mestiza-power-teatro-regional-yucateco.html>





Las voces de los personajes, las escenas, sus dilemas humanos se nos ofrecen de manera fragmentaria; las perspectivas son múltiples (por ejemplo en *Las chancletas de EUA*). Cada escena o fragmento emerge como pantallas en el ciberespacio. Mijares (2010) insiste en que toda literatura es una virtualización de la realidad, en donde el receptor navega de un nodo a otro, dependiendo de su interés por explorar las opciones que ofrecen los *links* (intertextualidades, intratextualidades).

Estas Mestizas nos insertan en el complejo ámbito de la violencia física, económica, laboral, institucional, de clase, de etnia, de edad, de nivel educativo que se interseca en los cuerpos y las vidas de estas mujeres. La violencia de género que vivimos las mujeres en México ha derivado en la necesidad de crear leyes, considérese la *Ley general de acceso a una vida libre de violencia para las mujeres* (2007), como resultado de un estudio acucioso en torno a los feminicidios en diez Estados de la República Mexicana. No obstante, la realidad concreta sigue arrojando datos de la multiplicidad de limitantes que atraviesan las mujeres en nuestro país. *Meztiza power* alude a una triple segregación de las protagonistas, por ser; mujeres, pobres e indígenas.



La mirada del feminismo postcolonial permite asomarnos a la condición de subalternidad, de explotación y silencio en la que las mujeres indígenas han vivido por siglos en México, en Latinoamérica y otras latitudes colonizadas. A decir de Segarra (2000) rasgos como el bilingüismo de las comunidades, el aprendizaje de la historia y las glorias del pueblo colonizador, los valores e idiosincrasia impuestos a las comunidades autóctonas, entre otros factores, impiden la conciencia del Yo, frente al Otro-Colonizador que disciplina.

Mestiza power representa un discurso transgresor; quien toma la palabra son los sujetos subalternos, marginados, cuyo destino es el silencio. Estas tres mestizas se enuncian desde el bilingüismo que entreteje el texto; la obra responde al concepto de ‘literatura menor’ propuesto por Deleuze y Guattari (citado por Segarra, 2000: 79) para referirse a la literatura que realiza un grupo minoritario en la lengua del colonizador, desterritorializándola, este empleo adquiere un significado político, en donde los asuntos individuales poseen un valor colectivo. La voz, las michohistorias, los dilemas humanos de cada una de estas mujeres enuncia y denuncia el rezago histórico-político en el que hayan los grupos minoritarios (mujeres, niños, jóvenes, indígenas, vendedores ambulantes, curanderas/os, etc.) se hallan frente a los grupos dominantes (Estado, clase media, instituciones educativas, de salud, de bienestar social). La teoría poscolonial, aunada a la crítica feminista, destaca Segarra al reivindicar el valor literario de los textos escritos por mujeres: «abre el canon a otras voces procedentes de espacios no hegemónicos» [Segarra, 2000, 84].

Conchi León, en estos términos, ofrece una escritura poscolonial, desterritorializante de la colonización que impone la hegemonía lingüística, patriarcal, falocrática, occidental. Esto lo consigue a través de un uso coloquial del lenguaje, un fino humor, ironía y sarcasmo.



MESTIZA 1: Yo tengo nervios, los nervios me dan fuerte, hasta cuando yo vea ya se fue de lado mi boca. Toy tomando agua y se sale de mi boca. Jach así (Gesto). Sobándolo, sobándolo se me curó.

MESTIZA 2: Flaquita, que me veía. ¡Manitas me quedó! Cuando me vino la mala enfermedad me pasé a morir. Vendimos los pavos y me llevó al doctor.

MESTIZA 3: Me salieron unas manchas negras en mi cara, me embadurné huix (*orín*) de nene y se me quitaron. ¡Nada de doctor, nada de nada! [2013: 247]

Es evidente la ‘falta de concordancia’ sintáctica, morfológica en el uso del español por parte de esos personajes subalternos. No obstante, el que desde la lengua del Colonizador enuncien sus condiciones de vida, ya es un acto dialéctico. La intercalación de términos en maya, como huix, alerta al receptor del terrero liminal que pisa. A la par se destaca la cosmovisión y los saberes tradicionales de la medicina indígena.

Las mujeres enuncian su postura económica y política ante el Estado, quien ejerce una violencia institucional al no crear programas sociales, de vivienda de salud, económicos que les permita a estas comunidades trascender la condición de pobreza extrema. Las becas que da el gobierno, además de insuficientes para la resolución del rezago social, hieren la subjetividad de los individuos, quienes observan el engaño institucional del que son objeto. La fina ironía constituye otro acto discursivo que descoloniza el lenguaje: «El gobierno sí te ayuda. Te da una casita –chiquitita– como de paloma, pero sí te la da» [2013: 247]. El uso de los diminutivos y la referencia a los palomares cuestiona la ineficacia de las políticas de vivienda que los gobiernos implementan para las poblaciones empobrecidas.

La violencia intrafamiliar que enuncian los personajes femeninos puede ser visto como otro acto descolonizador del silencio: nombrar equivale a liberar, en el sentido no de la denuncia legal, sino del re/conocimiento del Yo (ultrajado) y el Nosotros (cómplice). Un acto local, doméstico, nombra lo universal. Las tres mujeres refieren las violencias que han vivido y/o ejercido



insertas en un contexto de pobreza, de ahí que las jóvenes, deciden casarse a temprana edad:

MESTIZA 3: Jach éramos pobres [...]

MESTIZA 2: Te da tu puño así de comida. Puro eso, puro eso. Me fastidié... Dije, mejor me voy a casar, ahíta. Así que me casé con ese señor [...] Cuando quedó grande mi hijo, supe que tenía mujeres y lo dejé. Vine a trabajar a Mérida [2013: 248].

Este fragmento se interconecta con *Es que somos muy pobres* de Juan Rulfo, al recrear la situación de extrema pobreza que viven las mujeres, ya no en el espacio rural, sino en las ciudades. Alude a las nuevas estructuras económicas en donde las mujeres se insertan en el sector informal de la economía, lo que no les asegura un bienestar; ni el trabajo doméstico, ni el comercio informal ni el saber popular les otorga condiciones para romper con su de condición marginal histórica; la cual queda plasmada en los testimonios de estas mujeres.

Las Mestizas constituyen sujetos sociales que no acceden a la educación: «Es que antiguamente los papás no te dejaban estudiar. Pensaban que solo quieres aprender para escribir cartas al novio» [2013: 249]. Jovencitas cuyo único destino es el matrimonio, en donde la voluntad paterna es incuestionable:

MESTIZA: A mí a los doce años me pidió mi marido con mi papá para que yo poble. Primero dijo, ¡No!, ta muy chica pa casarse. Luego dijo, ¡Sí!, ta bien, que vaya. Yo no lo conocía... Me dijeron: ‘Este es’, me casé y me fui a poblar. [2013: 250].

Estas mujeres se hallan destinadas a responder al ser femenino hegemónico: el ser de y para los otros. Su responsabilidad es la reproducción humana, el aprender los oficios propios de su sexo, como hacer tortillas:



MESTIZA 1: Cuando me enseñó a tortear mi mamá, viro la tortilla y se rompe un pedazo, uas, otro uas, otro, así hasta que volvió ella y lo vio, tsssss, me quemó mi mano en el comal. Pero mira, rápido lo aprendí [2013: 248].

El mundo infantil en el que crecen estos personajes se encuentra cargado de violencia familiar, de carencias económicas; una vez casadas no mejora su condición. La obra integra los monólogos de cada una de ellas: Adrelaidina (Cuando las chachas se van), Soco Soyoc (la mestiza del Ray-Ban) y Rosa Amén (La del Gran Poder), cada uno es una especie de ventana electrónica que condensa la situación de abandono social e institucional al que están condenadas por ser de una etnia en México.

Soco Soyoc aparece en escena con unos lentes Ray-Ban, los cuales tendrá puestos todo el tiempo. El énfasis en el uso de este artículo ‘suntuario’ del entorno neocolonizador (EUA), contrasta en una escena en la que los elementos culturales del ámbito maya destacan. Este tipo de lentes oscuros se relacionan con el mundo occidental y con la clase media y/o alta. El cine ilustra el clasismo que sostienen este tipo de objetos-símbolo, considérese a Audre Hepburn, quien aparece como intertexto en *Desayuno con diamantes* (1961). La publicidad de este producto desde principios del siglo XX ha sido dirigida a destacar los modelos estéticos anglosajones en hombres y mujeres; será hasta la década de los ochenta que figuras como Michael Jackson los usará como parte de su atuendo. Si bien la publicidad apela a la imagen, también lo hace desde un discurso médico. Los Ray-Ban en Soco Soyoc aluden a estos sincretismos culturales, en los que en apariencia el neoliberalismo permite el acceso a todo tipo de bienes, con la única condición de poseer e recurso económico para adquirirlo. El debate antropológico respecto a la influencia cultural, la aculturación, hibridación, interculturalidad entre dos grupos como el maya y el occidental implica detractores y apologistas de la integración. Soco Soyoc mientras ejerce su oficio de vendedora ambulante explica a Mestiza 1 la razón por la cual lleva puestos sus Ray-Ban:



MESTIZA 1: ¿Y qué, son sus nuevos lentes? ¿Ya hay sus Ray-Ban?

SOCO: Nooo, lo que pasa es que tengo cataratas, no me puede dar el sol, ayer me operaron mi ojo. Pero si no vendo no como. ¿Qué quieres que yo haga? ¿Sabes qué pasa?, que hace años me dio un siaso (sillazo) mi marido en mi cara. ¡Cuando sentí el golpe, bom! Caí al piso y dije: ya' sta, allá quedé. Pero nada, no morí, nada más me salió la catarata. Me operó el doctor y mientras, traigo mi lente [2013: 257].



La imagen de una subalterna con un elemento de prestigio de la sociedad colonizadora rompe la imagen convencional de la mujer indígena. Mientras pela las toronjas para venderlas, desgaja su vida. Informa de la situación de violencia simbólica y verbal que ejerce su hermana sobre ella; destaca el problema de alcoholismo y posible drogadicción en el que está su hijo, los problemas que con la autoridad que ha tenido, incluso ha estado el joven en la cárcel: «[...] ¿será que mi hijo come drogas? Agarro su boca, su lengua, todas sus muelas, no tiene mascado drogas, sólo lo está diciendo mi hermana. Es cabrona ella, ¡lo tira a joder!» [2013: 258]



Menciona el carácter iracundo del marido: «le encantaba pelear, un día que no pelea no está contento, creo que ta chich naac (triste) [...] su modo de mi marido es pegar, me acorreateaba con un palo, cuando me dice alcanzar, yo me privo, no sé nada» [2013: 258] La violencia física que sufre a manos del marido, crea un patrón de conducta que reproduce el hijo, quien también golpea a Soco Soyoc. Ante la pregunta, de Mestiza 1, si denunció al marido por estos hechos, Soco responde que no. La experiencia de su hija la hizo desistir:

[...] Mi hija si metió a su marido en el cárcel, ah! Pero porque él le desnegó su ojo de por vida. Pero lo sacó rápido, porque la amenazó su Rafaela y mi yerno le dijo: «Los días que yo pase en la cárcel son los balazos que te voy a meter». Mare, al día siguiente lo fue a sacar [...] [2013: 259]

La complejidad de la inequidad en la que viven estas mujeres queda manifiesta en la obra, pero la autora no coloca a los personajes en un panorama oscuro. El fragmento en el que Adrelainina cuenta su historia permite distinguir la capacidad no solo de resistencia, sino de autodeterminación que van entreverando estas mujeres, el empoderamiento económico:

ADRELAININA: Tengo mal carácter, no soporto un hombre junto a mí... [...] No me gusta que me manden. ¿Te van a mantener? Tampoco, mejor sola toy feliz [...] Toy trabajando de vender en Mérida [...] Prefiero así estar sola, Si sale la venta comí, si no, no comí [...] Soy feliz así, meciendo, meciendo en mi hamaca... Un chan tupito (un lado de la hamaca) para mi mamá; platicamos, meciendo, meciendo... Nada me falta » [2013: 256].





Sin que estos personajes enuncien una conciencia de género y/o feminista sus experiencias de vida consiguen en el apartado *Las aguadas*, último del texto, insertar al receptor en un ambiente casi onírico, lúdico, sensual. La naturaleza, sus aromas, su presencia interpela al sentido del olfato: «Las mujeres llevan ramos de romero, albahaca, ruda y rosas; las van deshojando, estrujándolas y echándolas al agua, donde lavan sus manos y sus cabellos en un baño ritual» [2013: 256]. No es el objetivo de este trabajo referir la puesta en escena, sin embargo vale la pena mencionar el impacto que tuvo en el proceso de identificación la representación que tuvo lugar en Ciudad Juárez en el 2006, el teatro del IMSS se impregnó de los olores de estas hierbas aromáticas, consiguiendo que se creara una atmósfera única. Las tres mujeres mientras lavan sus cabellos narran una especie de leyenda, en donde una mujer que rompe con los paradigmas tradicionales se autoexcluye en la selva, allí pare un hijo, recoge una perra hambrienta y a esta la presiona para que le cante al niño mientras la madre hace los trabajos domésticos. Cuando sucede esto, el realismo mágico maravilloso se inserta en el texto, así como la estructura en abismo en donde cada mujer es un nodo dramático.

Si bien los monólogos centran la mirada en las micro historias de estos tres personajes femeninos, la estructura de la obra es abierta, ya que las escenas



podrían continuarse a partir de la microhistoria de cualquier otra mujer, de cualquier otro espacio y tiempo, en el que su condición femenina la mantenga en subordinación y su condición histórico-política-cultural en un estado de colonización del que sus palabras permiten salir: «SOCO: [...] ¡No, de mí no hablo! [...] Porque no, porque no me gusta. ¿Sabes qué? Mejor cierra tus ojos para que ya no me veas, porque yo ahorita cierro mis ojos y tú no estás... ¡Desapareciste!» [2013: 262].

3. Atisbos antropológicos en *Mestiza Power*

Merced de la peculiar expresión del pensamiento irradiante, la estructura del texto muestra –como en un caleidoscopio– coloridos fragmentos de la vivencia común, evocados de manera asociativa con el ritmo y el tiempo propio de la oralidad. Desde el punto de vista antropológico estos fragmentos son notables, no solo porque de entrada tratan problemáticas relevantes de la sociedad maya actual, como son aquellas vinculadas con los procesos de salud/enfermedad/sanación, la pobreza, la migración a los centros urbanos próximos, el género y la violencia intrafamiliar, sino también porque funcionan como pequeñas ventanas que dejan entrever la identidad anclada en las estructuras míticas del pensamiento mágico que delinear la construcción simbólica del mundo y de la sociedad maya yucateca. Con todo, aquellas vicisitudes de la vida cotidiana quedan siempre enmarcadas en la tensión constante que genera la irrupción del influjo de los procesos de modernización en los patrones tradicionales de la subsistencia y la cultura de los mayas yucatecos, entrañablemente ligados al cultivo del maíz y la apicultura, base alimenticia y material de las familias mayas.

En adelante, destacamos la obra de Conchi León, más allá de su valor literario, por su riqueza y valía como un texto rico en elementos simbólicos y



culturales que rescatan las vivencias y las subjetividades de los campesinos mayas de hoy, a través de las voces femeninas.

4. Migración, pobreza y otredad

La reciente revelación de Conchi León como escritora nos ofrece una mirada a los fenómenos mayas tan propios de su tiempo. A través de las voces femeninas de *Mestiza Power* se vislumbra una sociedad maya que boga a contracorriente, en un contexto que en las últimas décadas se ha transformado a toda prisa. Un sinfín de pequeñas comunidades mayas han quedado desbordadas por los procesos de modernización, que de suyo pretende arrastrar el acelerado desarrollo de centros turísticos en la Riviera Maya y Cancún y el crecimiento de las ciudades, que han sacudido el *habitus* (ecológico y cultural) tradicional de los mayas.

Conchi León corre el velo para mostrarnos las paradojas y los conflictos que, derivado de estos procesos de modernización, engendran la migración a las ciudades y centros turísticos y, por implicación, el empleo asalariado. Al principio constituía una migración de carácter temporal, pero poco a poco se ha vuelto cada vez más definitiva.

La migración de los campesinos mayas tiende a explicarse por la baja productividad del campo, por el agotamiento de los suelos, la sequía y los ciclones. En las comunidades mayas sobra pobreza, marginalidad y rezago social. En este escenario, la migración a contextos urbanos promete oportunidades e ingresos que hacen soñar con una vida mejor. No obstante, es difícil alcanzar este sueño cuando la mayor parte de los migrantes mayas obtienen empleos que sobrellevan bajos salarios, condiciones laborales abusivas y carentes de las prestaciones sociales mínimas.

La complejidad de este fenómeno queda bien retratada en *Mestiza Power*, donde la dramaturga nos mueve, como un péndulo, en un ir y venir



entre los espacios, los saberes y las prácticas tradicionales de vida doméstica de las mujeres mayas y su vida en ciudad de Mérida, referente urbano de Yucatán por antonomasia. En fragmentadas vivencias, la obra pone de manifiesto la conflictiva inserción de las mujeres mayas dentro de una sociedad citadina que atropella, rechaza y estereotipa la identidad indígena. Para las mujeres mayas, generalmente jóvenes, que migran a la ciudad las oportunidades de trabajo asalariado se relacionan con los roles tradicionales asignados a la mujer en el hogar, es decir como criadas o sirvientas, despectivamente llamadas en México como las *chachas*. Tal como se aprecia en el siguiente extracto:

MESTIZA 2: En Mérida hay quienes te humillan en tu trabajo.
[...]

MESTIZA 1: Taba yo pobre, pobre. Fui a pedir ayuda con una patrona porque no hay que comer. Dijo así la patrona: «Te voy a dar quinientos pesos y me dejas a tu hija más chica –así no gastas en ella–, cuando se te gaste el dinero, vuelves, te doy otros quinientos y me firmas un papel para que yo me quede con la niña»

MESTIZA 3: ¡Volteo! ¡Si mi hija no es perro pa que yo la regale! [2013: 252]

ADRELAIDINA: Noo, con esa señora no vuelvo, paga muy poco. Además, esa señora a veces te paga, a veces no. Voy a volver a mi pueblo, es quincena, debe pagar, le cobro y dice: «Ay, reina, no he ido al cajero, luego te doy, chula». Si no tengo efectivo, ¿cómo me voy a regresar a mi pueblo? ¿Caminando?

ADRELAIDINA: [...] Te dice la señora, haz esto, haz lo otro. Lo haces, ya trabajaste, luego tienes hambre, ta chillando tu barriga porque ya lo trabajaste... Toy trabajando, es justo que te den buena la comida, porque lo que toy cobrando no es una cantidad. Con trabajo una gargantita, un ala de pollo, eso te dan. Pero esa señora, como eres pobre, te ven mestiza, te dan la comida asedo [añeja], si no soy animal...



SEÑORA: A Ella nunca le hizo falta nada, yo la llenaba de regalos, hasta mis cosas le di muchas veces. Que ella no las agarraba por orgullosa, es distinto.

ADRELAIDINA: ¡Ja! Si me daba cosas, me dice «pa que no te molestes que no te pagué esta quincena, te voy a dar estos zapatos». ¿Puedes creer que me daba unas chanclas todas rotas? ¡Zapato, tremendo tacón así! Grandotote. ¡A me caigo...! Luego me daba vestidos... ¡¿No está viendo que puro hipil uso?! Si no soy catrina. Es su maldad de la señora, me trata de humillar... [2013: 253-254]



En *Mestiza Power*, Conchi pone énfasis en que el abuso y los atropellos que sufren las mujeres no son solo por ser pobres, sino también por ser indígenas. Vestir a la usanza maya (huipil), apropiarse desde su ideosincracia del español, tener una baja escolaridad son signos sobre los que se cargan una serie de connotaciones negativas y estereotipadas –vinculadas con la noción de barbarie y otras relacionadas con esta, como incivilizados, sucios, ignorantes,



etc. De allí que muchas prefieren, en lugar de los trabajos asalariados, dedicarse al comercio informal, como vendedoras, que les permite gozar de mayor autonomía (p. e. en los horarios).

5. Cosmovisión maya

La actual cosmovisión de los mayas yucatecos es un crisol de una constelación simbólica fraguada en un devenir histórico milenario, trastocada dramática e incesantemente por los procesos de aculturación delineados desde los tiempos coloniales hasta nuestros días. *Mestiza Power* es a todas luces una pieza teatral cargada de elementos simbólicos que ilustra cómo la cultura maya irrumpe la naturaleza para crear un paisaje humanizado, colmado de significados, que son transmitidos de generación en generación. Inmersa en la visión de mundo de los mayas yucatecos, Conchi León delinea con sensibilidad y poética los trazos de una naturaleza atiborrada de espíritus que habitan el paisaje yucateco, que conmueven los aspectos más apreciables de la vida social y familiar de los campesinos mayas, a saber la obtención del maíz y la salud.

Si bien el pensamiento religioso maya no es de ningún modo equidistante de aquel configurado en los tiempos prehispánico, permanece la visión de un orden natural resguardado por espíritus guardianes o centinelas – como los *Balamoob*, *Yuntziloob*, *Aluxes*– que pueblan los diferentes planos cósmicos (cielo, tierra, inframundo) y cuadrantes terrestres (norte, sur, este, oeste), dominan los fenómenos climáticos (lluvia/ sequía) y son dueños y protectores de los animales y las plantas del monte. La naturaleza de estos espíritus es ambivalente, a veces se los invoca para hacer el bien y otras para causar daño. Son identificados con los vientos o los aires, aunque también es frecuente encarnen las formas de personas o animales. La significación, la función y la presencia que encierran estos espíritus en el pensamiento maya es bien conocida por Conchi León, por lo que no extraña que sea uno de los



tópicos frecuente en los diálogos de *Mestiza Power*. Tal como se observa en la oración que pronuncia una de las mujeres maya en la obra:

SOCO: [...] ¿Dónde estás, Viento Amarillo? Demuestra tu bondad en mí. ¿Dónde estás, Viento Rojo? Demuestra tu bondad en mí. ¿Dónde estás, Viento Negro? Te estoy llamando para que demuestres tu poder. Les llamo a los señores Balam. A los cuidadores de las milpas. A los dueños de los vientos. A todos ello los estoy llamando para que me muestren su poder [2013: 262].

Dado que los mayas conciben la relación con estos espíritus o dueños de la naturaleza en términos de reciprocidad deben compensarlos por permitirles cultivar y obtener otros recursos del monte (animales, madera, miel), ofreciéndoles parte de los productos de la milpa, de los panales y de la cacería. Los dueños de la tierra y del monte son peligrosos de por sí, porque transmiten aires que son nocivos para la salud, especialmente cuando la persona esta calurosa. La alteración del orden natural aunado a la falta de reciprocidad por parte del campesino y su familia constituye un agravio a los guardianes y dueños del monte y por ende pueden ser castigados con enfermedades, padecimientos, accidentes o incluso la muerte [García y otros, 1996; Hirose, 2003, 2008; Beltrán y Huicochea, 2010]

La autora atisba, en los diálogos de *Mestiza Power*, la peligrosidad de los malos vientos, los aires y los remolinos; no solo pone de manifiesto un desequilibrio en la reciprocidad entre los campesinos mayas y los espíritus que habitan el paisaje, sino también devela los galimatías de la atmósfera social al interior de las comunidades mayas. A través de las voces de sus personajes femeninos emergen el descontento, los desbarajustes, el desconcierto que pulsán la vida familiar y comunitaria, cristalizados en sentimientos de envidia, celos, miedo y desconfianza. Entonces, la mala fortuna, la enfermedad, la tristeza, la apatía y la locura aparecen como un signo que, derivado del pensamiento mágico, que los mayas atribuyen a la brujería. Al cabo, los



hechizos que tienen el propósito de dañar a otros dan cuenta de las transgresiones a los valores y las conductas que tienden a conservar la armonía de la convivencia social, alteran la cohesión y la solidaridad de las comunidades mayas. Aunque Conchi León pone al descubierto esta importante faceta de la cotidianidad maya, la brujería rebaza el género femenino:

ROSAMÉN: [...] Llevo años en esto. ¡Cosas que no he visto! Una mujer castigó a su marido porque se enteró que él iba a tener un hijo con otra. Le hizo un trabajo fuerte. A la hora de dar a luz, la mujer murió allí y cuando dijo salir el niño, salió en cuatro patas, era un animal horrible que enseguida corrió al monte. El marido quedó loco. Esas cosas existen. Los vientos son poderosos... [2013: 263-264].

Tampoco es exclusivo del género femenino el oficio de curanderas, la autoridad más importante en las comunidades mayas, el *H meen*, figura masculina. Su ámbito de competencia se relaciona con la ritualidad relacionada con el cultivo del maíz. Mantiene el equilibrio entre los campesinos mayas y los señores del monte, dueños de la milpa, y por implicación, curar las enfermedades causadas por la falta de reciprocidad por parte de los campesinos. Las mujeres, en su calidad de curanderas, están privadas del prestigio que conlleva la tarea de perpetuar el equilibrio cósmico, no porque no puedan lidiar con los espíritus de los montes y la milpa, sino por la asignación de los roles de género. De hecho lo hacen cuando envían malos vientos, como se aprecia en este fragmento:

ROSAMÉN: [...] Como mi marido curaba y ahora que murió yo tengo el «don» (virtud, el poder), pues me dejaron de hablar mis vecinas, ¡ah! En su corazón de ellas está el odio, no en el mío. A veces me entran ganas de enviarles un mal viento y acabarlas. ¡Lo puedo hacer! Hay gente que no lo sabe y otros lo saben y no lo creen. [...] Una vez que se descubre que le tienen hecho maldad a aquella persona, se le cura. Esa persona te está fregando, se lo vamos a devolver. ¿Qué es lo más quiere esta persona? Ah, su milpa... Por allá lo vamos a fregar: le mandamos un viento que le detenga las nubes de la lluvia y se le seca su milpa, ¡ah! ¿Más fuerte? Entonces le mandamos un viento en forma de remolino y le destruye su milpa, uno por uno le va arrancando su cosecha, lo levanta todo. Luego el aire se va... desaparece... ¿A quién van a



culpar así? ¿A quién van a meter a la cárcel? ¿Al viento? [...] A veces en las casa [sic] está el mal, yo entro con el don y como si fuera escoba lo barro todo [2013: 263].

En los diálogos de *Mestiza Power* se condensan los avatares de la cotidianidad de las mujeres yucatecas, entretejidos con los hilos de la tradición forjada con los vestigios de la antigua cosmovisión maya y la inevitable proximidad con una otredad, cuyo pivote y derrotero centellean los tintes de una truncada sociedad moderna, de corte occidental. La salud es un campo claro de esta situación. Es evidente que en actualidad la población maya consulta a los doctores y a los fármacos como parte de su cotidianidad, a los cuales recurre con frecuencia, y entre risas miran hacia atrás, cuando muchos cerraban sus puertas y se escondían en sus casas para evitar ser vacunados contra el sarampión o el paludismo. No obstante, la medicina tradicional continúa desempeñando una función destacada en el cuidado de la salud.

Hasta ahora el modelo hegemónico de la medicina científica se basa en un paradigma excluyente, que no considera los saberes y prácticas tradicionales en el cuidado de la salud de la población indígena [Menéndez, 1980]. La autoridad y la legitimidad que tiene la medicina científica en las políticas e instituciones de salud promovidas por el Estado mexicano ha incidido en la transmisión de los saberes y prácticas de la medicina tradicional, en la modificación y el abandono de ciertas prácticas curativas, como las punciones, que considera peligrosas [Gubler, 1996: 16].

A pesar de los esfuerzos del Estado mexicano por sustituir la medicina tradicional por la medicina científica, es habitual que la población maya solucione sus problemas de salud recurriendo ya sea a la biomedicina, ya sea a la medicina maya tradicional. Sin duda hay puntos de encuentro en ambos sistemas y en ciertos contextos es posible complementar o alternar agentes de salud, recursos y terapias tradicionales y biomédicas; estos sistemas médicos muestran diferencias en los modelos explicativos de la enfermedad, que revelan



distintas representaciones respecto al cuerpo, el efecto que el entorno social y natural tienen sobre este. Estas diferencias suscitan que la medicina científica no reconozca una serie de enfermedades que son identificadas por la medicina tradicional maya, tales como las causadas por el castigo de deidades, espíritus o difuntos, la unión abrupta entre los contrarios frío/ calor, el mal de ojo, los efectos nocivos de ciertos animales, la brujería [Beltrán y Huicochea, 2010]. El proceso curativo de las enfermedades tradicionales comprende la experiencia en ambos sistemas médicos. En la voz de la curandera Rosamén, León bosqueja con gran realismo, la aflicción y la búsqueda de atención implicados en el proceso curativo, que muestra la alternancia de ambos paradigmas médicos:

ROSAMÉN: [...] vino la nuera de mi vecina con su nené en sus brazos, ta la niña morada, morada, espuma tiene en su boca. Taba alterada la nuera, me dice: «Ay, Rosamén, cura a mi niña, ya me fastidié de llevarla al doctor y la niña no queda bien, día y noche vomita... se me va a ir. [...] Hay que hacer rápido el trabajo o nos la gana el mal aire y la lleva.» Empezó a llorar la muchacha, alterada estaba. Le dije: «¿Qué lloras? Tú tienes que confiar. Vamos a buscar de dónde ta viniendo el aire... Mmm, tú vives en una casa sin albarrada con un patio grande. En medio del patio hay una mata de guayaba. Tu hija taba jugando allá y al tratar de esconder un juguete escarbó la tierra de golpe le entró el mal viento en su boca de ella y se tragó su espíritu, su cuerpo lo dejó pero su espíritu lo está llevando lejos, lejos... hasta que la niña muera.» [2013: 263- 264].

En suma, *Mestiza Power* constituye una valiosa pieza teatral del México profundo, cuanto más lúcida, diáfana, natural y vanguardista resultan ser las temáticas y voces que captan la idiosincrasia, la polifonía, la cosmovisión, los procesos y las problemáticas que hoy por hoy atraviesan las comunidades mayas. Transmite con humor e ironía la complejidad social que envuelve el mundo maya, al igual que cualquier otro en el que las condiciones de subalternidad emerjan.



BIBLIOGRAFÍA

- ADRIENNE, Rich, «Apuntes para una política de la ubicación», en Marina Fe (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas*, (trad. Charlotte Broad), México, FCE/FFyL/PUEG, 1999, pp. 31-51.
- BARRERA, Reyna (comp.), *Escena con otra mirada: antología de dramaturgas*, México, Plaza y Valdés, 2003.
- BELTRÁN HENRÍQUEZ, Patricia y L. HUICOCHEA, *Informe final del proyecto «Eficacia curativa entre los mayas peninsulares del municipio de Hopelchén Campeche»*. Estancia posdoctoral 2009-2010, Campeche, ECOSUR, 2010 (inédito).
- BÁEZ AYALA, Susana, «El teatro breve e hipertextual en los albores del siglo XXI», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, Barcelona, 7, junio, 2013, pp. 72-95.
- GARCÍA, Hernán, Antonio SIERRA y Gilberto BALAM, *Medicina maya tradicional, confrontación con el sistema conceptual chino*, México, Educación, Cultura y Ecología (EDUCE), 1996.
- GIDI BLANCHET, Claudia y Jaqueline Eyring Bixler (coord.), *Las mujeres y la dramaturgia mexicana del siglo XX: aproximaciones críticas*, México, Ediciones El Milagro, Universidad Veracruzana, Universidad de Sonora, Universidad Virginia Tech, 2011, 304 pp.
- GUBLER, R., «El papel del curandero y la medicina tradicional en Yucatán. Alteridades», *Antropología de la curación*, 12: 11-18. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996.
- HERNÁNDEZ, Luisa Josefina, «Luisa Josefina Hernández», en Elba Andrade e Hilde F. Cramsie, *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas. Antología crítica*, Madrid, Verbum, 2002, 199-224.
- HIROSE LÓPEZ, Javier, *La salud de la Tierra: el orden natural en el ceremonial y las prácticas de sanación de un médico tradicional maya*,



Tesis para optar al grado de Maestro en Ciencias, con especialidad en Ecología Humana, Yucatán, Centro de Investigación y Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional, Mérida, 2003.

_____. *El ser humano como eje cósmico: Las concepciones sobre el cuerpo y la persona entre los mayas de la región de los Chenes, Campeche*. Tesis para optar al grado de doctor en estudios mesoamericanos, México, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Filológicas, Posgrado en Estudios Mesoamericanos. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008.

LEÑERO FRANCO, Estela, «Dramaturgas mexicanas del siglo XX» [en línea], *La Jornada Semanal*, 19 de septiembre del 2000, <http://www.jornada.unam.mx/2000/11/19/sem-estela.html> [15-01-2014].

LEÓN, Conchi, «Mestiza power», en *Conchi León, dramaturga de la península*, Enrique Mijares, comp. y pról., México, Editorial Espacio Vacío, UJED, FONCA, CONACULTA, 2013, pp. 247-268.

_____. www.conchileon.com

PELÁEZ, Silvia (ed.), *Dramaturgas mexicanas contemporáneas*, México, CITRU, s/f.

PRADO G. Gloria y Luzma Becerra, (eds.), *Luisa Josefina Hernández: entre iconos, enigmas y caprichos navegaciones múltiples*, Toluca, México, ITESM, UI, UNAM, UAEM, 2010, 208 pp., (Colección Desbordar el canon)

SEGARRA, Marta, «Feminismo y crítica poscolonial», en *Feminismo y crítica literaria*, en Marta Segarra y Àngels Carabè (eds.), *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria, Instituto de la Mujer, 2000, 71-93.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, «¿Puede hablar el subalterno?» en, *Orbis Tertius*, 1998, vol. III, núm. 6, 44 pp. [José Amícola, trad.].



MIJARES VERDÍN, Enrique, «El hipertexto: dramaturgia del siglo XXI», en *Frontera abierta III. La realidad hipertextual del teatro mexicano*, Durango, CONACULTA del Noreste, 2010, pp. 29-31.

