



**CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS
SUPERIORES EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL
UNIDAD PENINSULAR**

**REPRESENTACIÓN DE “LO NEGRO”
EN LA ESCENA TEATRAL DE MÉRIDA
YUCATÁN.
1890-1944.**

T E S I S

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

MAESTRO EN HISTORIA

P R E S E N T A

LUISANGEL GARCÍA YELADAQUI

DIRECTORA DE TESIS: DRA. NAHAYEILLI JÚAREZ HUET

MÉRIDA, YUCATÁN. ENERO DE 2019

AGRADECIMIENTOS

A lo largo de toda esta grata experiencia que significó para mí estudiar la maestría, varias instituciones y personas me permitieron culminar de forma satisfactoria, ayudando o alentándome durante todo el proceso. En primer lugar agradezco al CONACYT por haberme otorgado una beca nacional para estudiar la maestría, al CIESAS Peninsular por aceptarme en su posgrado en historia y brindarme así una oportunidad para proseguir mis estudios. Reconozco también la labor de todos los profesores con quienes cursé alguna asignatura durante estos dos años. Agradezco enormemente el interés y la dedicación de cada uno de las lectoras que en distintas etapas revisaron mi trabajo de investigación, quienes con sus atinados comentarios y sugerencias me permitieron mejorar y enriquecer mi trabajo. Ellas son la Dra. Gabriela Pulido Llano, la Dra. Maricruz Castro Ricalde y la Dra. Laura Muñoz Mata. Asimismo agradezco a la Dra. Laura Machuca Gallegos por haberme recomendado bibliografía importante, a la Dra. Patricia Fumero Vargas por sus recomendaciones y al Dr. Arturo Taracena Arriola por facilitarme algunas imágenes fotográficas de su colección personal. Finalmente quisiera expresa toda mi gratitud a mi asesora de tesis, la Dra. Nahayelli Juárez Huet, por todo el apoyo que me brindó desde el inicio de mi investigación, por su constante interés en mi investigación, por sus consejos en cada una de las sesiones de trabajo, por motivarme a “soltar la pluma” y por siempre confiar en mí.

De igual manera reconozco la ayuda y asistencia de los archivistas y bibliotecarios, quienes hicieron de mi trabajo de archivo una tarea más fácil. Agradezco a todos los encargados de Fondo Reservado de la Biblioteca Yucatanense, en especial a Tomás Puc Itzá, coordinador de esta área. Asimismo a Bruno Euán Esquivel y a María Elena Ruiz Gonzáles, encargados del Fondo Reservado Ruz Menéndez del CEPHCIS. Por último, agradezco a Ana Graciela Marrufo Heredia, jefa del Centro de Investigaciones Escénicas de Yucatán. Tampoco puedo dejar de agradecer a los actores y actrices de teatro que me permitieron entrevistarlos. Por su amabilidad, disponibilidad y por la imprescindible información que me brindaron, agradezco a los hermanos Héctor Manuel y Fernando Herrera Cabrera “los Chetos”, a Jazmín López Manrique “Tina Tuyub” y a Xhaíl Espadas Ancona, quien también funge como directora de Educación Artística en la Escuela Superior de Artes de Yucatán.

Finalmente doy las gracias a mis padres, Rocío Yeladaqui Arceo y Ernesto García Benítez, quienes en todo momento me alentaron a estudiar la maestría, brindándome su apoyo moral y económico. Por todo este tiempo que no estuve en casa, agradezco su paciencia y

cariño. Y a mi novia y compañera, Sheila Mariely Améndola Lavadores, la persona que me motivó para aplicar a la maestría, gracias por ser mi soporte y por impulsarme a seguir adelante en toda esta nueva etapa de mi vida.

RESUMEN

La tesis titulada *Representación de “lo negro” en la escena teatral de Mérida Yucatán. 1890-1944*, analiza las representaciones que se hicieron de los personajes negros en la escena teatral de Mérida, así como en otras manifestaciones culturales presentes en la ciudad durante esos mismos años. Estos personajes, en donde también incluyo a los femeninos como la mulata, fueron representados bajo ciertas características, atributos y aspectos asociados con los grupos negros.

Desde una perspectiva más amplia, se puede observar que las representaciones de “lo negro” que hallamos en la capital yucateca no son exclusivas de esta última, sino que son parte de un proceso de circulación y tránsito de representaciones, el cual abarca varios países europeos, a Estados Unidos y América Latina. Dentro de dicho proceso, la conformación de ideologías nacionalistas y regionalistas y la aparición de discursos racistas serían el telón de fondo durante la última década del siglo XIX y las primeras cuatro del XX. Por lo tanto, reconstruyo el contexto de las representaciones de “lo negro” en Mérida a partir del establecimiento de puentes artísticos con Cuba, dando como resultado un flujo de artistas y compañías teatrales, cuyos personajes principales representaban a negros y mulatas. Asimismo, las influencias cubanas quedarían reflejadas en la escena teatral de Mérida, pues los actores yucatecos se inspirarían del teatro vernáculo cubano para dar forma a su teatro regional.

La tesis principal del presente trabajo es que la aparición de los personajes negros en la escena teatral meridana, se debió a la circulación de representaciones de “lo negro” y al fluido intercambio artístico y cultural que se tenían con Cuba, de donde llegó una buena parte de las representaciones. Así, las imágenes que se tenían en Mérida de los negros y las mulatas tomaron formas estereotipadas, esencializando a estos personajes. Finalmente en las conclusiones se apunta que la ideología regionalista y el racismo científico de finales del siglo XIX, ayudan a explicar parte del proceso que llevó al paulatino abandono de los personajes negros y mulatas en beneficio del mestizo maya-español, el cual se afianzó como el personaje típico del teatro regional yucateco y fue diferenciado de otros como los negros, quienes ocuparon el lugar de extranjeros.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
1. CONTEXTO ARTÍSTICO Y CULTURAL DEL TEATRO EN MÉRIDA DE 1890 A 1944	22
1.1.- PANORAMA GENERAL DE LA CIUDAD Y DE LA ESCENA TEATRAL	24
1.1.1.- <i>TEATROS DE MÉRIDA HACIA FINALES DEL SIGLO XIX Y PRIMERAS DÉCADAS DEL XX</i>	29
1.1.2.- <i>BALANCE DE LAS PRESENTACIONES EN LOS TEATRO Y CINES DE MÉRIDA DE 1890 A 1944</i>	31
1.2.-EL TEATRO Y OTRAS FORMAS DE ENTRETENIMIENTO ALEDAÑAS: EL CIRCO Y EL CINE	38
1.2.1.- <i>OCIO Y ACTIVIDADES RECREATIVAS</i>	38
1.2.2.- <i>ESPACIOS QUE CONVERGEN. PUENTES DEL TEATRO CON EL CINE Y EL CIRCO</i>	42
1.2.3.- <i>LA ESCENA TEATRAL MERIDANA FRENTE A LA OFERTA CIRCENSE Y CINEMATOGRAFICA</i>	45
1.3.-SELECTA Y ESCOGIDA CONCURRENCIA. EL PÚBLICO EN LOS TEATROS DE LA CIUDAD	49
1.4.-EL ESCENARIO DE LAS CALLES: EL CARNAVAL	59
2. TEATROS VECINOS. REPRESENTACIÓN DEL PERSONAJE NEGRO EN EL TEATRO BUFO CUBANO Y EN EL TEATRO REGIONAL YUCATECO	69
2.1.- SURGIMIENTO DE TEATROS VERNÁCULOS. REPASO HISTÓRICO DEL TEATRO REGIONAL YUCATECO Y DEL BUFO DE CUBA.	72
2.1.1.- <i>EL TEATRO REGIONAL DE YUCATÁN</i>	72
2.1.2.- <i>EL TEATRO BUFO CUBANO</i>	84
2.2.-ESTABLECIMIENTO DE PUENTES ARTÍSTICOS. RELACIONES E INFLUENCIAS ENTRE EL BUFO CUBANO Y EL REGIONAL YUCATECO	90
2.2.1.- <i>DE LA HABANA A YUCATÁN: COMPAÑÍAS DE TEATRO BUFO CUBANO EN MÉRIDA DURANTE LAS PRIMERAS CUATRO DÉCADAS Y MEDIA DEL SIGLO XX</i>	95
2.3.-REPRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES NEGROS EN LOS BUFOS CUBANOS. EL GRACIOSO NEGRITO Y LA MULATA DE FUEGO	99
2.4.-LOS PERSONAJES NEGROS EN MÉRIDA. EL NEGRO MIGUEL Y OTROS TIPOS POPULARES	104

3. ESTEREOTIPOS Y REGIONALISMO: REPRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES NEGROS EN MÉRIDA	118
3.1.-LA TEORÍA DE LAS REPRESENTACIONES SOCIALES	119
3.1.1.- <i>CONCEPTUALIZACIÓN Y PRINCIPALES ELEMENTOS DE LAS REPRESENTACIONES SOCIALES</i>	121
3.2.-LAS REPRESENTACIONES SOCIALES VINCULADAS A LOS PERSONAJES NEGROS DE LA ESCENA TEATRAL DE MÉRIDA	128
3.2.1.- <i>EL ENTORNO COTIDIANO DE LAS REPRESENTACIONES DE LOS PERSONAJES NEGROS</i>	132
3.2.2.- <i>REPRESENTACIONES ESTEREOTIPADAS DE LOS PERSONAJES NEGROS Y SU CIRCULACIÓN EN MÉRIDA</i>	137
3.3.- LA REPRESENTACIÓN DEL NEGRO COMO EXTRANJERO. EL REGIONALISMO YUCATECO, LA REPRESENTACIÓN DE “LO NEGRO” EN LA SOCIEDAD MERIDANA DE LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX	149
CONCLUSIONES	160
ANEXOS	
1 PRINCIPALES COMPAÑÍAS CUBANAS QUE SE PRESENTARON EN MÉRIDA ENTRE 1890 Y 1943	166
2 PRINCIPALES RECINTOS TEATRALES Y CINEMATOGRAFICOS EN MÉRIDA	168
BIBLIOGRAFÍA	171

INTRODUCCIÓN

Originalmente el interés por este tema surgió de mi tesis de licenciatura en donde también abordé temáticas afro, más específicamente la participación de los esclavos ingleses en la Batalla del Cayo de San Jorge, acontecimiento que ocurrió en el actual Belice.¹ No obstante, posteriormente me di cuenta de que podía ligar esta investigación con una cuestión familiar. Por parte de mi abuela materna poseo ascendencia beliceña, que nuestra familia parece haber olvidado. Hemos perdido contacto con los parientes del vecino país, conocemos muy poco sobre nuestras raíces beliceñas y en realidad no es un tema que se comente o discuta en las reuniones familiares. Podría decir que nuestro pasado afro-beliceño ha perdido relevancia dentro de mi familia, se ha ido borrando. Sin embargo, existen culturales y físicos que nos remiten a ese pasado. El cabello crespo en algunos miembros de la familia, los platillos culinarios que hasta hoy en día se preparan y el idioma inglés² que mi abuela jamás olvidó son algunos elementos característicos de los grupos afrobeliceños, los cuales sobreviven al paso del tiempo. Cabe mencionar que la invisibilización de este pasado afro o negro, no es exclusivo de la experiencia de mi familia, sino que se extiende a varios contextos de México, entre ellos el de Yucatán.

Mi tesis trata de explicar por un lado, los procesos históricos que propiciaron la aparición de los personajes negros y mulatas en la escena teatral de Mérida durante la segunda década del siglo XX, así como en otros espacios de la vida cotidiana que abarcan las historias sobre tipos populares y la propaganda comercial y de entretenimiento hasta mediados de los años 40; y por el otro, analiza sus representaciones. Como bien ha señalado Stuart Hall, dentro del proceso de representación subyace un interés por delimitar las diferencias entre lo propio y la otredad, interés que radica en asignar un significado a las cosas, personas, lugares e incluso acontecimientos.³ ¿En qué medida las representaciones de “lo negro” en la escena teatral yucateca pueden arrojar luz sobre los procesos que intervinieron para que la población afrodescendiente, presente en Yucatán desde la época colonial, quedara excluida de lo construido como yucateco, y lo negro se afianzara como un elemento extranjero, más específicamente cubano?

¹ La Batalla del Cayo de San Jorge se recuerda como una fiesta nacional en Belice, la cual se celebra los días 10 de septiembre.

² En Belice el idioma oficial es el inglés.

³ Stuart Hall, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, 2010, Enviñón Editores, Popayán, pp. 419 y 420.

Decidí situar la temporalidad de mi tema en la última década del siglo XIX, cuando Yucatán experimentó un desarrollo que incluyó la construcción de vías férreas, el establecimiento de bancos y negocios, el auge de exportaciones e importaciones, pavimentación de calles y la instalación de luz eléctrica.⁴ Tal dinamismo social y económico se alcanzó gracias al capital obtenido por medio de la explotación del henequén, el cual para el año de 1930 ya había propiciado un periodo de gran esplendor económico que a su vez condujo a un rápido proceso de modernización para la capital.⁵ Asimismo, en ese mismo periodo las actividades comerciales que se desarrollaron en Mérida establecieron intercambios con algunos mercados externos, lo cual atrajo a inmigrantes extranjeros.⁶ Retomo la periodización que Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo proponen para comprender mejor las circulaciones culturales de lo “afro” (que puede implicar lo negro)⁷ en el espacio caribeño a lo largo del siglo XX y XXI. Un primer momento inicia en la última década del XIX y termina en los años veinte del XX, distinguiéndose por las migraciones de carácter laboral, económico, político e intelectual.⁸ Tres décadas en las que emergen tendencias nacionalistas y regionalistas que junto con distintos movimientos literarios dan lugar a la construcción de los “tipos populares” y expresiones culturales “típicas” de tal o cual territorio.⁹

El segundo momento, que también abarca una parte mi temporalidad (hasta 1944), se halla entre los años treinta y cincuenta del siglo XX, décadas en donde se desarrollaría un importante mercado cultural y de entretenimiento. Los autores subrayan igualmente como un aspecto importante en este periodo, el afán de diversos intelectuales de buscar y establecer las particularidades de las culturas locales.¹⁰ El cine, la radio y la industria musical propiciaron un aumento en el consumo cultural de la época, plasmando, entre otras, representaciones de “lo negro” en canciones, películas, bailes y otras expresiones. En 1935 por ejemplo, Mérida ya

⁴ Cabe destacar que dicho auge iniciaría desde el último tercio del siglo XIX. Asael T. Hansen y Juan R. Bastarrachea, *Mérida. Su transformación de capital colonial a naciente metrópoli en 1935*, 1984, INHA, México, pp. 54-56.

⁵ Luis Alfonso Ramírez Carillo, ...*De cómo los libaneses conquistaron la península de Yucatán. Migración, identidad étnica y cultura empresarial*, 2012, UNAM, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, Mérida, p. 59

⁶ Ramírez Carillo, ...*De cómo los libaneses*, p. 55.

⁷ Sin pretender agotar todo el debate en torno a “lo negro”, entiendo que esta categoría, la cual varía de acuerdo al contexto histórico y regional, puede hacer referencia a: una población o grupo; a marcas morfológicas como el color de la piel o el tipo de cabello; a marcas convencionales como la forma de vestir por ejemplo; y finalmente a ciertas actitudes y aptitudes naturalizadas que se asocian a personas negras.

⁸ Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo, *Circulaciones Culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*, 2011, CIESAS, IRD, Universidad de Cartagena, AFRODESC, México, pp. 16-17.

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ Pérez Montfort y Rinaudo, *Circulaciones Culturales*, p. 17.

contaba con dos estaciones radiodifusoras, así como transmisiones provenientes de la Ciudad de México, de Cuba y de los Estados Unidos,¹¹ además de diferentes recintos destinados a las presentaciones teatrales, cinematográficas, de variedades y circenses.

En cuanto a las relaciones y vínculos de Yucatán con el extranjero, éstas también despuntarían en los últimos diez años del XIX y se mantendrían muy vivas en la primera mitad del siglo XX, enfocándose no solo en el comercio de bienes y productos, sino que una buena parte de los lazos internacionales estarían orientados hacia la industria del entretenimiento y las diversiones.¹² Entre esos intercambios destacó la escena teatral de Mérida de principios del siglo XX, espacio en donde se intensificó el contacto, la comunicación y los intercambios con el extranjero, siendo el teatro bufo, proveniente de la isla de Cuba, uno de los géneros de donde tomaría más influencias. La circulación de las compañías teatrales cubanas, las cuales fueron llegando a Mérida desde la segunda mitad del siglo XIX, es prueba de las relaciones culturales que se gestaron durante el auge económico de Yucatán.¹³ Cabe destacar que la circulación también se desarrolló en sentido opuesto, pues de igual manera los artistas yucatecos eran conocidos en la isla. El teatro regional yucateco, género distintivo de este territorio que mostraba las tradiciones y costumbres de Yucatán, llegó a presentarse en diferentes teatros de La Habana.

A partir de los vínculos entre el teatro bufo y el regional yucateco, encontramos que los meridianos estaban hasta cierto punto familiarizados con la representación de negros y mulatas, que junto con el gallego conformaban los personajes típicos del bufo cubano. Se trata de uno de los primeros canales en los que circulan representaciones de “lo negro”, y que de los espacios teatrales posteriormente se trasladaron a las películas mexicanas que fijaron los estereotipos asociados a los negros y a las mulatas cubanos. Además de las ideas de “lo negro” que llegaron de Cuba a través del teatro bufo, en Mérida se construyeron representaciones sobre personajes negros en las historias de tipos populares y en la propaganda comercial y de entretenimiento que aparecía en la prensa. Las poblaciones negras, que llegaron a Yucatán desde el periodo colonial, formarían parte de esos grupos diferenciados de la cultura yucateca, pero carecieron de protagonismo dentro de la historia regional y por lo regular ocuparon el

¹¹ Hansen y Bastarrachea, *Mérida. Su transformación*, pp. 74 y 75.

¹² Gabriela Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana 1920-1950*, 2010, INAH, México, p. 145.

¹³ Ricardo Pérez Montfort, “De vaquerías, bombas, pichorradas y trova. Ecos del Caribe en la cultura popular yucateca 1890-1920”, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, 2007, CIESAS, México, pp. 249 y 250.

lugar de extranjeros.¹⁴ Lo mismo ocurrió con los personajes populares negros representados en la ciudad de Mérida de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX, a los cuales generalmente se les adjudicaba un origen cubano.

La mayor parte de los personajes del negro y de la mulata empezaron a ser introducidos a la escena teatral yucateca del siglo XX, así como a otros aspectos de la vida cotidiana de la ciudad.¹⁵ El negro que se representó en Mérida estuvo relacionado con el ambiente festivo, con las celebraciones, pues se construyó como un personaje al que le gustaba el baile, el canto y hacer reír; mientras que a la mulata se le vinculó con la sensualidad y el erotismo, elementos que serían adaptados a la industria filmica junto con los típicos números de rumba. En adhesión, el llamado Negro Catedrático, aquel personaje originario de los bufos cubanos que aparentaba elegancia con su forma de vestir y de hablar, también tuvo un espacio de representación para los meridianos en otros ámbitos, así lo atestiguan dos placas colocadas en las esquinas de las calles de la ciudad que retratan a un negro bien vestido, con sombrero y traje.

El teatro regional de Yucatán es un tópico que ya ha sido investigado con anterioridad, no solo en el tiempo que ubico mi tema, sino desde sus orígenes y vínculos con el pasado prehispánico y colonial. Una de estas primeras obras es la de Alejandro Cervera Andrade titulada *El teatro regional de Yucatán* (1947), el autor plantea cómo las tradiciones mayas precolombinas y españolas de la Colonia, fueron los primeros pilares del teatro regional. Asimismo, Cervera Andrade recupera los nombres de los principales actores, guionistas y personajes que aparecían en las obras. Otro de los textos más completos sobre teatro regional es el de Fernando Muñoz (1987), el cual se titula igual que el libro de Cervera Andrade. Además de incluir el pasado prehispánico y colonial del teatro regional, Fernando Muñoz compila algunos fragmentos de trabajos de otros autores, entrevistas realizadas a actores e incorpora una lista con los nombres de las principales obras del teatro regional (con todo y sus autores). Finalmente, un trabajo más moderno acerca del teatro en Yucatán es *El teatro regional yucateco* de Gilma Rosaura Tuyub Castillo (2005). El aporte de esta autora es que clasifica los personajes que solían aparecer en el regional yucateco de las primeras décadas del siglo XX,

¹⁴ Elisabeth Cunin y Nahayeilli Juárez Huet (coordinadoras), *Antología de textos sobre afrodescendientes en la Península de Yucatán*, núm. 12, 2011, CEMCA, CIESAS, INAH, UNAM, Universidad de Cartagena, Université Paris, URCIM, URMIS, México, pp. 9 y 10.

¹⁵ Una excepción sería Diego el Mulato, personaje central de una obra de teatro que lleva el mismo nombre y que fue estrenada en Mérida en 1846.

incluyendo el nombre, la forma de vestir, los atributos físicos y morales y los actores y actrices que los interpretaron.

Si bien es rescatable la tarea que emprenden Cervera Andrade, Fernando Muñoz y Tuyub Castillo para presentarnos la historia del teatro regional desde su pasado prehispánico hasta el siglo XX, encuentro que carecen de una visión más amplia que les permita ver las influencias externas en la formación del regional yucateco, más específicamente los vínculos del teatro regional con el teatro bufo de Cuba. Reconozco que dentro de las tres obras hay indicios de tales relaciones, sin embargo el espacio que se le dedica es mínimo comparado con los elementos mayas y mestizos, además de que el vínculo cubano-yucateco a través de la escena teatral no se plantea de forma explícita. Inclusive aunque Gilma Tuyub tiene la sensibilidad de incluir dentro de su repertorio de personajes a extranjeros como el chino, el árabe o turco y al Negro Miguel, termina (como la mayoría de los autores sobre el tema) por dar un mayor peso al mestizo, a la mestiza y al indio maya.

Para comprender el proceso que llevó a la minimización de los personajes negros en la escena teatral yucateca y la consecuente exaltación del mestizo, es importante considerar los discursos e ideas nacionalistas que cobraron mayor fuerza en el México posrevolucionario. Así, Alan Knight (2004) y Ricardo Pérez Montfort (2000) ofrecen un panorama general del nacionalismo mexicano, sus características y fundamentos principales. Ambos autores reconocen que las aspiraciones por alcanzar la unificación social y cultural (construir una sociedad homogénea) no terminarían de consolidarse, pues las identidades regionales se convertirían en un obstáculo para el nacionalismo. En ese sentido, Arturo Taracena Arriola (2010) estudia el caso particular del regionalismo yucateco, el cual según el autor tendría sus orígenes desde la Colonia, pero sería hasta el siglo XIX cuando la oligarquía yucateca empezó a difundir una conciencia regionalista argumentando que Yucatán y México eran “diferentes”.¹⁶ Así, la cultura yucateca reafirmaba sus particularidades geográficas, su pasado maya y sus virtudes cívicas. De todos estos elementos el pasado maya fue el que predominó, al grado de volverse la base de los orígenes yucatecos, de su historia, de sus tradiciones y sus costumbres.¹⁷

Por su parte, Pérez Montfort profundiza en los aspectos maya-españoles presentes en la cultura yucateca, los cuales de acuerdo a los propios yucatecos los separan del resto de México. Es su texto *De vaquerías, bombas, pichorradas y trova. Ecos del Caribe en la cultura popular*

¹⁶ Arturo Taracena Arriola, *De la nostalgia por la memoria a la memoria nostálgica. El periodismo literario en la construcción del regionalismo yucateco*, 2010, UNAM, México, pp. 16-17.

¹⁷ Taracena Arriola, *De la nostalgia por la memoria*, p. 21.

yucateca 1890-1920 (2007), el autor busca resaltar cómo algunos elementos que supuestamente son singulares de la identidad yucateca, en realidad comparten rasgos con el resto de los territorios caribeños; la música, los bailes e incluso las tan conocidas bombas yucatecas, han tomado forma gracias a las relaciones e intercambios artísticos y culturales con el Caribe. Considero que los textos de Arturo Taracena y de Ricardo Pérez Montfort son útiles para conocer las ideas que transitaron en Yucatán durante este primer periodo de circulación que señalé más arriba y poner en relieve la importancia de los intercambios culturales que existieron en este mismo territorio. Por ello recupero parte de sus aportes para señalar ciertos vacíos en la historia regional vinculada con los grupos extranjeros.

Para la presente investigación, fue indispensable tratar de encontrar diversas pistas sobre cómo era percibido el personaje negro y la mulata en espacios paralelos a lo que era propiamente el teatro, es decir, extender las escenas de su representación complementando con algunas imágenes de la época. De esta manera recurrí a la representación de estos personajes en otros espacios como el carnaval, o bien, en las historias de tipos populares y en la propaganda comercial y de entretenimiento. De esta manera fue que revisé las historias de Roldán Peniche Barrera en *Yucatán Insólito* (2003) y las de Juan Francisco Peón Ancona en *Chucherías Yucatecas* (2002), en las que encontré que algunos de los personajes populares en Mérida de finales del siglo XIX y principios del XX, eran negros aunque supuestamente de origen cubano.

En su libro *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana 1920-1950*, Gabriela Pulido Llano (2010) habla de la formación de los tipos populares cubanos, los cuales tomaron formas estereotipadas asociadas con lo exótico, lo erótico, lo salvaje y lo cómico. Para el caso de Yucatán ¿hasta qué punto estos estereotipos fueron reproducidos o recreados? Pulido Llano analiza cómo la industria fílmica mexicana del siglo XX asimiló y reprodujo esos estereotipos cubanos que del teatro pasaron al cine nacional. Aquí radica el problema de la circulación de representaciones estereotipadas del negro, pues los medios artísticos y culturales suelen transmitir una imagen descontextualizada históricamente, inalterable y que esencializa a estos grupos. Laurie Frederik plantea en su texto *The contestation of Cuba's public sphere in national theater and the transformation from teatro bufo to teatro nuevo: or what happens when El Negrito, El Gallego and La Mulata meet El Hombre Nuevo* (1996), que también en el teatro bufo las representaciones de negros y mulatas encontrarían un espacio de expresión bajo un mirada estereotipada que se centró en lo salvaje, lo bárbaro, lo inferior, lo incivilizado, lo ignorante, lo taimado y lo erótico.

Sin embargo, para el caso de Yucatán ha faltado estudiar las circulaciones culturales así como de las representaciones de “lo negro” de manera específica. Elisabeth Cunin en su artículo “Negros y negritos en Yucatán en la primera mitad del siglo XX. Mestizaje, región, raza” (2009) avanza al entender el papel secundario de los negros en la historia regional. En cuanto a la cuestión de la representación del negro en Yucatán, Cunin da una pista clara de en dónde podemos observar esas representaciones: el teatro regional yucateco, pues aunque principalmente fue escenario de lo maya-español también hubo un espacio para mostrar la percepción que se tenía de los negros.¹⁸ Por tal motivo la autora buscó las obras presentadas en Mérida a principios del siglo XX, en donde hubo negros entre los personajes. No obstante, la autora trata por igual a los personajes populares negros y a los de la escena teatral yucateca, cuando solamente el Negro Miguel fue el personaje que transitó entre ambos espacios. En ese sentido, ¿qué nos dice el hecho de que el único personaje negro que aparece en el teatro regional haya sido cubano? Esta pregunta nos remite a los procesos de diferenciación cultural con los grupos aparentemente ajenos a lo maya y a lo español como los africanos y sus descendientes por ejemplo, lo cual permitía a los yucatecos distinguir aquello que consideraban como propio o característico de su identidad. Tal diferenciación estaría relacionada con un regionalismo que impediría darle un lugar a esos supuestos grupos externos en la formación de la población local, y reconocer sus influencias dentro de la cultura regional.

Salvaje, erótico, exótico y ligado a lo tropical, serían representaciones del negro cubano que proporcionaban una idea sobre lo que era la cultura caribeña, idea que circularía no solo por los centros urbanos más importantes de la isla, sino también de México.¹⁹ Cuando Gabriela Pulido habla de Yucatán, dice que éste figuró como uno de los escenarios importantes que los artistas cubanos pisaron en su trayectoria por México, mas no era el único. Vale la pena mencionar el trabajo de Jan Nederveen Pieterse titulado *Blanco sobre negro. La imagen de África y de los negros en la cultura popular occidental* (2013), pues además de presentar el origen de algunas representaciones de los personajes negros, el autor demuestra que las ideas e imágenes sobre “lo negro”, plasmadas en la propaganda, en el deporte, en la industria del entretenimiento y en

¹⁸ En la actualidad el teatro regional conserva a los personajes mestizos, quienes desde la mirada del yucateco representan la herencia del pasado maya y español. Sin embargo, cuando el género regional empezó, había otros personajes que destacaban por ser de cierta manera ajenos esas dos raíces. Estoy hablando del chino, del árabe o turco y del negro, personajes que fueron representados por actores yucatecos en los años veinte del siglo XX, pero que desaparecieron de los escenarios teatrales de Mérida en los años 50.

¹⁹ Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos*, p. 77.

los tipos populares, transitan en diferentes contextos como el europeo y el estadounidense, a los cuales yo agregaría el latinoamericano y el caribeño.

De igual forma, Maricruz Castro Ricalde ha hecho aportes al tema de las circulaciones culturales. En sus textos “Cuba exotizada y la construcción cinematográfica de la nación mexicana” (2010) y “Rumba Caliente Beats Foxtrot: Cinematic Cultural Exchanges Between Mexico and Cuba” (2013), la autora explora los vínculos e intercambios entre Cuba y México a través del cine de oro mexicano, el cual retrataba lo cubano a partir de temáticas asociadas al trópico, a la sensualidad y a lo salvaje. Esta industria fílmica, sobre todo la que abarcó de los años treinta a los sesenta del siglo XX, propició que la cultura mexicana se viera influenciada por ritmos, canciones y costumbres basados en representaciones cubanas como la mulata rumbera por ejemplo.

Si bien hacia finales del siglo XIX el tránsito artístico entre Cuba y Mérida se volvió más fluido, Yucatán debe ubicarse como parte de una región más amplia, en donde las circulaciones culturales propiciaron intercambios que podemos observar en manifestaciones como la danza, la música y las artes escénicas. En el caso particular del teatro en Yucatán, éste representó los intercambios a través de compañías teatrales cubanas, las cuales fueron llegando a Mérida desde la segunda mitad del siglo XIX mostrando un reflejo satírico de la realidad de la isla. La cuestión de los puentes artísticos entre Mérida y la isla no ha sido tan ampliamente trabajada. Poco se sabe de las compañías teatrales que llegaron a la ciudad, menos de posibles influencias entre el género bufo cubano y el regional yucateco. Saber si el surgimiento de las representaciones negras en los escenarios de Mérida fue una consecuencia de los fuertes intercambios culturales cubano-yucatecos de principios del siglo XX, contribuirá a percibir a la cultura teatral de Yucatán de esa época como una empresa más receptiva y dinámica. Por otro lado, profundizar en los procesos históricos e ideológicos de la época, ayudará a descubrir también algunas pistas por qué en una etapa más moderna del teatro en Yucatán, el negro dejó de ser representado.

Para el caso particular de mi tesis, planteo que la aparición del personaje negro en la segunda década del siglo XX, está vinculada con las estrechas relaciones artísticas y culturales entre Cuba y Yucatán, las cuales podemos recrear a través de la circulación de artistas y en la llegada a Mérida de los bufos cubanos y sus representaciones de lo negro. En ese sentido, parto de la hipótesis que la circulación de las representaciones de lo negro en los escenarios de Cuba y Yucatán, sería también una historia de la asimilación de ideas descontextualizadas histórica y

culturalmente, las cuales dieron forma a representaciones estereotipadas, esencializando a los personajes negros. Asimismo considero que la ideología regionalista, que empezó a cobrar fuerza a partir de los años veinte del siglo XX, así como el telón de fondo sobre la construcción nacional y el racismo científico de finales del siglo XIX, ayudan a explicar parte del proceso que llevó al paulatino abandono de los personajes negros y mulatas en beneficio del mestizo maya-español, el cual se afianzó como el personaje típico del teatro regional yucateco, diferenciándose de otros como el negro, quien ocuparía el lugar de extranjero y quedaría fuera de la identidad yucateca.

Parto de las propuestas de autores como Serge Moscovici (1979), Denise Jodelet (2008, 2007, 2011) y Stuart Hall (2010) que definen a las representaciones como formas de conocimiento presentes en la vida diaria, pues las podemos encontrar en las relaciones humanas, en la comunicación, en los objetos, en las personas y en los acontecimientos. En lo cotidiano, las representaciones permiten a los individuos interpretar y así entender el mundo que les rodea, de modo que éstas involucran ideas, aprendizajes y experiencias cotidianas, elementos que las personas emplean para comprender y explicar la realidad.

Las representaciones poseen una naturaleza colectiva, pues los significados, las creencias y las conductas son elementos compartidos que radican en los grupos y colectividades humanas.²⁰ Entonces, las representaciones abordan la relación de los procesos cognitivos como las creencias, los comportamientos e ideologías (presentes en el individuo o en la colectividad), con el objeto representado. Cabe señalar que la representación más que una copia exacta del objeto, es una reconstrucción e interpretación del mismo.

Entonces, para estudiar las ideas y características asociadas a la representación de los personajes negros en Mérida, recurrí en primer lugar a la escena teatral porque resultó ser una nutrida fuente de representaciones. Posteriormente, el análisis de fuentes me llevó a encontrar representaciones de “lo negro” en expresiones cotidianas como las historias populares y en la propaganda comercial y de entretenimiento, en donde las imágenes y caricaturas buscaban delimitar supuestos modelos de conducta y comportamiento, de aptitudes y de la apariencia física asociados con los grupos afrocubanos.

²⁰ Denise Jodelet, “The Beautiful Invention”, en *Journal for the Theory of Social Behaviour*, vol. 38, núm. 4, 2008, p. 421.

Para abordar las representaciones en la escena teatral meridana, recurrí a la propuesta de la objetivación y el anclaje elaborada por Moscovici.²¹ En la objetivación, los individuos plantean y organizan los elementos que caracterizan aquello que se representa. El resultado es una imagen o idea acorde con el objeto de la representación mediante la cual los individuos otorgarán sentido a la realidad, naturalizando así su aplicación. En lo que respecta al anclaje, como el mismo término dice, es cuando lo nuevo o lo diferente (que ya ha sido objetivado) se consolida en el espacio social a tal grado de volverse parte de la vida cotidiana. Se puede decir que en el anclaje influyen las corrientes ideológicas que estén en vigor, pues a partir de ellas se da un determinado sentido a la representación.

Entonces, mediante la objetivación identifiqué las interpretaciones y posturas usadas para representar a los personajes negros en la escena teatral de Mérida, las cuales pueden extraerse de las crónicas teatrales, así como de los anuncios, carteles y programas de las obras de teatro. Así, en estos textos aparecen los principales elementos descriptivos que conforman la representación de los personajes negros y de las mulatas, desde los rasgos fenotípicos y culturales hasta las actitudes y conductas. Del mismo modo, la revisión de la prensa implica considerar otras representaciones de “lo negro” que aparecen en la publicidad y propaganda comercial y de entretenimiento, espacios que complementarán el análisis. En cuanto a las historias de tipos populares, de donde también se puede obtener posturas sobre la representación de personajes negros, resultan fuentes indispensables para el acercamiento a las ideas vinculadas con “lo negro”. Cabe mencionar que a diferencia de la propaganda y los textos relativos al teatro, las historias populares han sido recopiladas por diferentes autores yucatecos que tratan recordar la vida e historia de los “tipos pintorescos de Yucatán”.²²

El proceso de anclaje resultará de utilidad para comprender que por medio de la circulación y la repetición, la representación de los personajes negros de origen cubano fue siendo asimilada y aceptada en el contexto meridano del siglo XX. Es así como la mulata rumbera por ejemplo, fue un personaje usado por las empresas de teatro cubano que se presentaban en Mérida, por las propias compañías yucatecas y después por el cine mexicano de la época de oro.

²¹ Sobre la objetivación y el anclaje revisar Silvia Valencia Abundiz, “Elementos de la construcción, circulación y aplicación de las representaciones sociales”, en Tania Rodríguez Salazar, María de Lourdes García Curiel, Denise Jodelet (coordinadoras), *Representaciones sociales: teoría e investigación*, 2007, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, UDG, Guadalajara, pp. 60-64.

²² Este es el título que recibe la obra de Santiago Burgos Brito *Tipos pintorescos de Yucatán*, 1946, Ed. Cultura, México.

Durante mi investigación de archivo, que duró de septiembre a diciembre de 2017, pude consultar el Fondo Reservado de la Biblioteca Yucatanense; el Fondo Reservado Ruz Menéndez del CEPHCIS; las secciones de teatros, carnavales y propaganda de la página virtual de la Fototeca Pedro Guerra de la UADY; los Fondos Ofelia Zapata, Tomás Rosado y Libretos Varios del Centro de Investigaciones Escénicas de Yucatán; y los Fondos Poder Ejecutivo y Congreso del Estado 1833-1946 del Archivo General de Yucatán. Mi intención original era encontrar los guiones de teatro en donde había identificado personajes negros. Algunas de esas obras eran del género regional yucateco y otras del género bufo cubano, éstas últimas con la particularidad de haberse presentado en Mérida a principios del siglo XX (algunas incluso se inspiraron en Yucatán).

Mi búsqueda se complicó al darme cuenta de que muchos de los guiones no estaban en las bases de datos, se hallaban desaparecidos, o bien los fondos reservados no contaban con ningún libreto teatral. Sin embargo en la prensa hallé las fechas y los teatros en donde se presentaron las obras que buscaba, así como algunas descripciones de las mismas;²³ en ese momento la información hemerográfica pasa a conformar el grueso de mi trabajo de archivo y de la investigación, pues resultó de gran utilidad para reconstruir el contexto de la época, así como la circulación de artistas y otras empresas de espectáculos.

A partir de la prensa rescato información sobre el tipo de espectáculos que se presentaban, del público que acudía o que se esperaba que asistiera, el precio de las entradas comparado con los costos de algunos bienes y productos, la circulación de empresas y compañías de artistas por la ciudad y sobre los numerosos cines, salones y teatros que existieron en aquel tiempo. Para ir armado el contexto fue necesario recuperar toda la información posible, desde carteleras y programas de circo, cine y teatro, hasta las crónicas teatrales que suelen venir después del debut de alguna compañía. En más de una ocasión, el contenido de los anuncios incluyó el nombre de los integrantes de la compañía, la procedencia de éstos, el tipo de obras que se presentarían y el contenido moralmente aceptable de las mismas, hasta el público que según la prensa asistía a las funciones.

Las crónicas carnavalescas de los periódicos fueron otra fuente para reconstruir las representaciones del negro; en algunas de ellas, los autores cuentan sobre la participación de

²³ Cabe mencionar que sí logré hallar otros guiones de teatro, algunos en el fondo reservado de la Biblioteca Yucatanense y otros en el Centro de Investigaciones Escénicas de Yucatán; no obstante, son de un periodo posterior al que abordo (de 1960 en adelante) y los personajes recurrentes son el indio y el mestizo, habiendo desaparecido otros como el chino, el árabe o turco y el negro.

comparsas de negritos, quienes bailaban por la ciudad con trajes llamativos. En este sentido, el carnaval puede ser considerado como otro tipo de escenario, uno callejero, por lo cual las representaciones del negro no tendrían por qué chocar con las del teatro. Junto con las crónicas, algunas imágenes de propagandas comerciales y de entretenimiento representaron a personajes negros, lo cual me permitió recuperar elementos visuales para mi investigación. Asimismo algunas fotografías de la fototeca Pedro Guerra de la Universidad Autónoma de Yucatán (sobre todo las que se encuentran en la sección de carnavales, propaganda y teatro), sirvieron para enriquecer mi proceso de investigación, pues en ellas quedaron retratados los rostros pintados de negro de quienes se preparaban para alguna función de teatro o para el carnaval.²⁴

Por lo tanto, usé la prensa de los últimos diez años del siglo XIX y las primeras cuatro décadas y media del XX (cuando el negro como personaje dejó de ser referido) no solo para obtener las representaciones asociadas a los personajes negros, sino también para recrear el contexto en el cual se presentaban las compañías teatrales y otras formas de entretenimientos como el cine y los show de circo. De manera particular, es la sección de sociales y de espectáculos en donde aparece la información más nutrida sobre las obras, las compañías y los personajes que eran puestos en escena. El negro sería uno de esos personajes, el cual muchas veces era representado en las empresas de bufo cubano que visitaron Mérida y cuyas temporadas quedaron registradas en la prensa.

Una vez recolectada la información e identificadas las representaciones descriptivas y visuales de “lo negro”, resultó imprescindible analizar cómo a través de una serie de expresiones artísticas e imágenes, los yucatecos vinculaban a los personajes negros con lo extranjero y no con la cultura e historia regional, a pesar de que estos grupos estuvieron presentes en el territorio desde la Colonia. Para esta tarea traté de diferenciar los elementos idiosincráticos que las representaciones pudieran proporcionarme (rasgos, carácter, personalidad, virtudes y vicios), para así identificar la diferencia que se establecía entre los negros cubanos y los yucatecos.

Finalmente otra herramienta de investigación para mi trabajo fue la entrevista, la cual realicé a tres actores clave que cuentan con una larga y nutrida trayectoria en del teatro regional

²⁴ Cabe aclarar que varias de las fotografías seleccionadas no poseían una fecha exacta, o bien eran de un periodo posterior al que abarca. Por lo tanto, para evitar confusiones en la temporalidad, no fueron incluidas en el presente trabajo.

yucateco, que todavía hoy goza de una gran vitalidad.²⁵ Las preguntas me permitieron complementar algunas pistas sobre la historia de los personajes negros del teatro regional y definir mejor los elementos de la identidad yucateca y lo que significa ser yucateco, cuestiones supuestamente características del teatro regional. De igual manera, a través de estas entrevistas busqué indagar más sobre los vínculos entre Cuba y Yucatán.

Con base en lo señalado hasta el momento mi tesis contribuye a la discusión en torno a las lógicas de circulación cultural y sus diversas significaciones y apropiaciones históricas,²⁶ y a los estudios afromexicanos, específicamente en lo relativo a la circulación artística y de representaciones de “lo negro” durante la primera mitad del siglo XX, las cuales no siempre remiten a una población negra colonial por lo regular negada como parte de las historias e identidades regionales del país.

Guía para el lector

El presente trabajo se compone de tres capítulos. En el primero contextualizo la escena teatral de Mérida hacia finales del siglo XIX y primeras cuatro décadas y media del XX, recuperando la ubicación de los principales recintos destinados al entretenimiento, al ocio y a la recreación. Asimismo, atiendo la interacción de los espectáculos teatrales con otras diversiones como el circo y el cine, las cuales se ofrecían en un mismo espacio sociohistórico. En adhesión, dedico un apartado a las festividades y celebraciones del carnaval en Mérida de la misma época, pues como un escenario de las calles, esta manifestación cultural también recuperó la representación de personajes populares en donde el negro y la mulata rumbera formaban parte.

Considero que el análisis de la reacción del público que asistía a las funciones de teatro, me permite recrear mejor el contexto de las representaciones de “lo negro” en Mérida. Por tal motivo, tomé las recomendaciones, quejas, sugerencias y opiniones que la concurrencia emitía, pues en ellas podemos encontrar parte de las ideas que circulaban durante aquellos años. Así, en la reconstrucción de algunas funciones de teatro, noto cómo había cierta exigencia de presentaciones de calidad y que se respetasen las normas morales. En general, en el capítulo uno aparecen vinculados los procesos socioculturales de la época con las manifestaciones teatrales que se desarrollaron en la capital yucateca, con la intención de brindar al lector un panorama sociocultural e histórico más completo.

²⁵ Los entrevistados fueron los hermanos Héctor Manuel y Fernando Herrera Cabrera y Jazmín López Manrique.

²⁶ Ver Pérez Montfort y Rinaudo, *Circulaciones Culturales*, 2011.

Para el capítulo dos, me centro en las historias de dos teatros vernáculos relacionados: el bufo cubano y el regional yucateco. Después hago un repaso histórico de ambos, en donde incluyo sus orígenes, características y desarrollo, paso a los puntos en común y a las influencias que el género regional yucateco tomó del teatro bufo. El uso de música para acompañar las obras, la presencia de personajes populares, los contenidos satíricos y paródicos en las piezas y el hecho de mostrar los elementos propios del lugar (paisajes, situaciones cotidianas, costumbres y tradiciones), son algunas cuestiones que tanto el bufo cubano como el regional yucateco comparten. Tales intercambios y circulaciones culturales quedaron registradas en la prensa yucateca, la cual hizo un recuento de las presentaciones de empresas y compañías cubanas a través de crónicas, notas, carteles y anuncios propagandísticos.

Para cerrar el segundo capítulo analizo cómo se representaron los personajes negros, primero en los escenarios cubanos y después en los yucatecos. Una parte de las representaciones de los personajes negros llegó a los teatros de Mérida de mano de las compañías de bufo cubano, las cuales llegaban con relativa frecuencia. Es importante mencionar que en Mérida también podemos encontrar historias sobre tipos populares negros, así como imágenes caricaturizadas que retrataban a estos últimos. Guardando relación con las empresas de teatro bufo, el origen de los negros de esas historias populares era cubano. Miguel Valdés (alias el “Negro Miguel”) por ejemplo, fue un vendedor de helados cuyo pregón inspiró a músicos y a actores, pues su representación llegó hasta la escena teatral yucateca. En este capítulo, el lector podrá encontrar que las representaciones de “lo negro” en Mérida quedaban circunscritas a unos pocos rasgos fenotípicos (cabello, ojos grandes, labios anchos); a ciertos comportamientos y actitudes naturalizadas (alegres, sensuales y eróticos, salvajes, comediantes y entretenedores), habilidades artísticas vinculadas con la música, el canto y el baile; y a un origen cubano.

El tercer y último capítulo corresponde al abordaje teórico de mi tesis con el que interpreto las evidencias de mis fuentes expuestas en los dos primeros capítulos. Me centro en la teoría de las representaciones sociales, en la construcción de los estereotipos de “lo negro” y en la ideología regionalista. En el apartado sobre la teoría de las representaciones, incluyo el origen y desarrollo de ésta, así como el debate que surge en torno al dualismo sujeto-colectividad como constructores de las representaciones sociales. Posteriormente, en el segundo apartado vinculo la teoría con la representación de los personajes negros en la escena teatral de Mérida, resaltando las principales características de tales representaciones que

también encontramos en otros aspectos de la vida cotidiana. Como antecedente de las representaciones de “lo negro” en el siglo XX, inicio con un breve recuento de las representaciones del negro colonial en Yucatán.

En este mismo apartado me enfoco en el proceso de estereotipar de las representaciones de “lo negro” en Mérida, entendiendo al estereotipo como un tipo de representación que naturaliza y simplifica a un objeto, acontecimiento o persona. Nuevamente hay que decir que estereotipar los personajes negros es un fenómeno que se ha manifestado con anterioridad en diversas partes del mundo. De modo que en este apartado planteo cómo algunas representaciones de los personajes negros en Mérida se consideran estereotipos, al mismo tiempo que retoman ciertos elementos, también estereotipados, presentes en otros contextos históricos y culturales.

Finalmente, el tercer apartado trata de la relación entre la ideología regionalista y la representación de los personajes negros en Mérida. El regionalismo, corriente ideológica que tiene sus antecedentes en la Colonia pero que empezó a ganar fuerza en los años veinte del siglo XX, influyó en la construcción de la identidad yucateca, la cual colocó al mestizo maya-español como el personaje principal del teatro regional yucateco, pues sus características morfológicas y culturales representaban mejor lo propio y auténtico para los yucatecos. En esos mismos años los discursos racistas, que serían sustentados por supuestas bases científicas, permitieron que los gobiernos del México posrevolucionario propagaran ideas para integrar a toda la población a través del mestizaje, delimitar una cultura de carácter oficial y establecer una sociedad homogénea. Por lo tanto, con el paso de los años el personaje negro ya no figuraría dentro de las obras de teatro regional contemporáneo, mientras que el mestizo y la mestiza seguirían siendo los personajes típicos por excelencia.

CAPÍTULO 1. CONTEXTO ARTÍSTICO Y CULTURAL DEL TEATRO EN MÉRIDA DE 1890 A 1944

Introducción

A partir de 1890, la ciudad de Mérida¹ entraría en una etapa de modernización y de desarrollo urbano gracias a la bonanza económica generada por el auge henequenero.² Entre los adelantos tecnológicos introducidos estuvo la inauguración del alumbrado eléctrico en el año de 1892. Asimismo, desde la segunda mitad del siglo XIX los habitantes de Mérida atravesarían por un proceso que incluyó: la construcción de vías ferroviarias, la pavimentación de calles, la instalación de postes telefónicos, el establecimiento de bancos y de grandes negocios, la apertura de escuelas, una mayor afluencia de migrantes nacionales y extranjeros y mayores facilidades para viajar fuera de México.³

Una de las consecuencias del progreso económico fue la aparición de nuevos recintos y espacios recreativos, destinados a satisfacer las necesidades recreativas y de esparcimiento de una población cada vez más numerosa.⁴ Así, el teatro destacaría como una de las principales opciones de entretenimiento en la ciudad, ampliando paulatinamente su oferta a lo largo de las siguientes décadas. Para la segunda década del siglo XX, Mérida ya contaba con un total de ocho teatros diferentes, el Peón Contreras, el Salón Iris, el Salón Independencia, el Apolo, el Circo Teatro Yucateco, el Salón Principal, el cine Fénix y el Salón Hidalgo.⁵ Ya fuesen para teatro, para espectáculos circenses o para shows de variedades, la capital yucateca contaba con varios establecimientos en donde las compañías de artistas, que constantemente llegaban a la ciudad, podían presentarse. A pesar de que otras formas de entretenimiento como el cine cobraron relevancia tras el paso de siglo, la afluencia de empresas teatrales no se detendría. Entrado el siglo XX, los fuertes vínculos cubano-yucatecos propiciarían una fluida circulación de artistas que viajaban de Cuba a Mérida y viceversa.

El teatro, como lo han demostrado varios investigadores (Patricia Fumero, 1996; Perla Zayas de Lima, 2005; Juan Villegas, 2005), también refleja las relaciones y dinámicas sociales.

¹ Mérida es una ciudad de origen colonial fundada en 1542. Es la capital del estado de Yucatán, el cual se ubica al norte de la península que lleva el mismo nombre.

² Asael T. Hansen y Juan R. Bastarrachea, *Mérida. Su transformación de capital colonial a naciente metrópoli en 1935*, 1984, INHA, México, pp. 54-55

³ Hansen y Bastarrachea, *Mérida*, p. 10.

⁴ De acuerdo con la INEGI, para el año de 1890 en Yucatán había un total de 296, 341 habitantes.

⁵ Periódico *La Revista de Yucatán*, enero de 1919.

En la primera mitad del siglo XX, las elites y algunos intelectuales yucatecos pusieron su interés en resaltar aquello que fuera “típico”, distinguir lo culturalmente particular en el ámbito nacional y regional. Justamente dentro de un contexto en el que se gestaba un nacionalismo cultural, los gobiernos postrevolucionarios buscaban legitimar su poder al mismo tiempo que terminaban de pacificar el país. Para dichas tareas, sería necesario una articulación económica, política y social, la cual se conseguiría mediante un proyecto de identificación y unificación nacional. Fueron en la educación, en la cultura y en el arte en donde los discursos oficiales a favor de la articulación nacional cobraron relevancia, pues eran los ámbitos mediante los cuales el Estado pretendía construir una conciencia nacional que recuperara las tradiciones, creencias y expresiones artísticas propias de “lo mexicano”.⁶

Si bien en Yucatán esta especificidad se asociaba a lo maya,⁷ la escena teatral de Mérida de principios del siglo XX mostró a otros personajes “pintorescos” envueltos en situaciones cotidianas, lo cual nos habla de una diversidad de alteridades más amplia de lo que el discurso oficial dejaba ver. Así por ejemplo aparecen los negros, suprimidos de la historia regional oficial,⁸ y junto a ellos los chinos y turcos. En ese sentido, el teatro deja de ser solamente un espacio para la recreación o el entretenimiento y se convierte en un medio que además de la socialización⁹ permite la difusión de ideas, de representaciones, así como de alteridades y el lugar que éstas ocupan.

A través del teatro conocieron muchas influencias cubanas en Yucatán, desde las musicales y dancísticas, hasta ciertos elementos de su teatro nacional (el teatro bufo). La constante presencia de compañías cubanas desde la segunda mitad del siglo XIX, permitió un intercambio cubano-yucateco más fluido.¹⁰ Por ende, la escena teatral resulta un espacio de

⁶ Ricardo Pérez Montfort, “Los estereotipos nacionales y la educación posrevolucionaria en México, (1920-1930)”, en *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco Ensayos*, 2000, CIESAS, México pp. 35-41.

⁷ Ricardo Pérez Montfort, “De vaquerías, bombas, pichorradas y trova. Ecos del Caribe en la cultura popular yucateca 1890-1920”, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, 2007, CIESAS, México, pp. 211-212.

⁸ El proceso de invisibilización hacia la población negra dentro de la historia oficial, es un proceso más amplio que involucra toda una circulación cultural africana a largo del Caribe. Algunas referencias para entender este proceso en Yucatán son: Cunin, Elisabeth. “Negros y negritos en Yucatán en la primera mitad del siglo XX. Mestizaje, región, raza, en *Revista Península*, vol. 4, núm. 2, 2009, pp. 33-54; Cunin, Elisabeth y Juárez Huet, Nahayeilli (coordinadoras). *Antología de textos sobre afrodescendientes en la Península de Yucatán*. CEMCA, CIESAS, INAH, UNAM, Universidad de Cartagena, Université Paris, URCIM, URMIS, núm. 12, México, 2011.

⁹ En Madrid de principios del siglo XX por ejemplo, el crecimiento poblacional y urbanístico ocasionó una mayor necesidad de formas de entretenimiento para sociabilizar, siendo el teatro una de las que más se desarrolló. Carmen del Moral Ruiz, “Ocio y esparcimiento en Madrid hacia 1900”, en *Arbor*, vol. CLXIX, núm. 666, junio 2001, pp. 495-518.

¹⁰ Pérez Montfort, “De vaquerías”, p. 248.

estudio para tales intercambios culturales entre Cuba y Yucatán, fomentando así la circulación de compañías y empresas entre ambos territorios.¹¹

Si bien en el siguiente capítulo abordaré con más detalle el tema, baste señalar que en el teatro regional el personaje chino generalmente aparecía como vendedor de verduras, encaminándose al mercado con canastas colgadas en los extremos de una vara. Del mismo modo, a los árabes o turcos los representaban como comerciantes ambulantes, llevando una maleta de mercancías en el hombro.¹² En cuanto al personaje negro, éste fue introducido a la escena teatral yucateca gracias a las compañías de bufos cubanos que solían presentarse en los teatros de Mérida; aunque hay que señalar que el teatro regional tuvo al “Negro Miguel”, personaje popular de la ciudad que todo indica fue tomado de las calles para ser representado en el escenario.

En el presente capítulo reconstruiré el contexto de Mérida de 1890 a 1944, siendo este último año cuando la compañía cubana de Enrique Arredondo finalizó su temporada en la capital yucateca. Arredondo fue uno de los actores de bufo cubano más reconocidos del siglo XX, llegando a incursionar en la radio, el cine y la televisión. Los puntos a desarrollar en el capítulo son: la descripción de la ciudad y del ámbito teatral; las relaciones entre el teatro y otras formas de entretenimiento con las que convivió; sobre el público que asistía al teatro; y finalmente el teatro de la calle, es decir, el carnaval. Cada uno de los apartados me permitirá responder la pregunta sobre ¿cuál era el trasfondo de la escena teatral meridana que brindó un espacio para la representación de los personajes negros? En general, en el primer capítulo aparecen vinculados los procesos socioculturales de la época con las manifestaciones teatrales que se desarrollaron en la capital yucateca, esperando poder brindarle al lector un panorama cultural e histórico de la época más completo.

1.1.- Panorama general de la ciudad y de la escena teatral

En su obra de 1949 titulada *La emigración cubana en Yucatán*, Urzaiz Rodríguez, cubano que arribó a Yucatán desde temprana edad a causa de los conflictos independentistas en la isla, narra cómo la guerra provocó la llegada de cubanos a Yucatán, quienes se asentaron sobre todo en la capital. Relata que hacia mediados del siglo XIX los únicos medios de transporte eran las calesas y las carretas, pues otros como el ferrocarril todavía no eran introducidos. El

¹¹ Pérez Montfort, “De vaquerías”, p. 249-250.

¹² Arturo Gamboa Garibaldi, “Suplemento Cultural El Búho”, *Diario del Sureste*, 17 de febrero de 1980, p. 9.

alumbrado público (y el de las casas particulares) se hacía por medio de faroles y de aceite; en las calles abundaban los vendedores ambulantes y los perros callejeros; a falta de espacios adecuados, los circos taurinos y las compañías de teatro solían instalar sus carpas en las plazas.¹³

En lo que respecta a las calles, éstas eran rectas y un poco angostas, no contaban tampoco con sistema de desagüe ni estaban adoquinadas, lo cual las volvía polvorosas en temporadas de sequía y lodosas en las de lluvia.¹⁴ En época de lluvias, los charcos hacían el tránsito casi imposible, por lo cual las personas que salían de sus casas debían tomar precauciones. Debido a que las funciones teatrales y circenses de los últimos años del siglo XIX se presentaban en carpas o escenarios improvisados, no podían garantizar que las lluvias no afectaran las funciones, además de que llegar hasta allí implicaría atravesar los lodazales. Por tales motivos, las compañías y empresas avisaban en los periódicos en caso de cancelar a causa de la lluvia, reembolsando a quienes ya habían adquirido sus entradas o bien cambiando el día de la presentación. Un ejemplo de lo anterior lo ilustra la temporada que La Compañía Delgado ofreció en enero de 1890, la cual se canceló en dos ocasiones a causa de las fuertes lluvias, por lo que tuvieron que reprogramar las presentaciones de aquellas noches.¹⁵ En una noche normal, el público podía llegar al teatro en carreta o a pie, levantando el polvo a su paso. Una vez en el lugar de la presentación, solo restaba esperar que la lluvia no se soltase en medio de la función y la arruinara, o que ésta impidiese que las personas regresaran a sus casas una vez finalizada la presentación.

Fue sobre todo de 1870 a 1915 cuando Yucatán atravesaría un proceso de desarrollo económico y sociocultural notable, en parte por el proyecto modernizador porfirista, pero también por el auge henequenero que iniciaría después de 1889 y se alargaría hasta los primeros años revolucionarios.¹⁶ Esta actividad permitió a las familias mejor acomodadas, muchas de ellas involucradas en el negocio del henequén, viajar a Europa y a Estados Unidos. En ese sentido, si bien hubo una mayor oferta en los medios de transporte, no todas las personas podían costearse una travesía fuera del país. Cabe mencionar que las clases altas, que viajaban al extranjero por lo menos una o dos veces al año, fueron las mismas que adoptaron

¹³ Eduardo Urzaiz Rodríguez, *La emigración cubana en Yucatán*, 1949, Club del Libro, Mérida, pp. 27-28.

¹⁴ Pedro Miranda Ojeda, *Diversiones públicas y privadas. Cambios y permanencias lúdicas en la ciudad de Mérida, Yucatán, 1822-1910*, 2004, Verlag für Ethnologie, Hannover, p. 157.

¹⁵ Periódico *La Revista de Mérida*, 30 de enero de 1890, p. 3; 2 de febrero de 1890, p. 3.

¹⁶ Hansen y Bastarrachea, *Mérida*, pp. 54-55.

gustos a la usanza europea, modelo a seguir en la época, perceptibles en la arquitectura de sus viviendas por ejemplo¹⁷ pero también en ciertos consumos culturales.

Por otra parte, este mismo auge económico que inició a fines del siglo XIX, influyó en la llegada de varios grupos migrantes a Yucatán. De acuerdo con Pedro Miranda Ojeda, en 1900, cuando el censo del mismo año para la capital del estado registró un total de 59,195 habitantes,¹⁸ “vivieron en Mérida 553 españoles, 469 cubanos, 118 turcos, 84 chinos, 71 árabes, 49 italianos, 36 estadounidenses, 24 británicos, 17 costarricenses, 18 alemanes y 15 franceses”.¹⁹ Para el año de 1910, salvo por los italianos, alemanes y árabes, la población de origen extranjero en Yucatán aumentó; sin embargo, para el censo de 1921 se observa una disminución en las cifras de todos los grupos extranjeros residentes. Nueve años más tarde habría un nuevo incremento en el número de extranjeros, pero el Sexto Censo de Población de los Estados Unidos Mexicanos revela que para 1940 ya había disminuido.

Población extranjera en Yucatán de 1900, 1910, 1921, 1930 y 1940²⁰

	1900	1910	1921	1930	1940
Cubanos	797	841	356	493	104
Estadounidenses	51	187	50	82	28
Chinos	153	875	773	972	355
Japoneses	5	96	7	37	11
Coreanos	-	306	111	153	-
Turcos	184	576	261	160	17
Árabes	78	6	-	192	33
Alemanes	94	46	37	38	12
Franceses	35	50	39	54	6
Italianos	68	48	35	38	8
Españoles	721	1479	830	1147	167

¹⁷ Entre 1905 y 1911, la construcción de viviendas por parte de la elite se intensificó, la inauguración de la zona conocida como Paseo de Montejo es un ejemplo. Este tipo de casas implementó modelos europeos perceptibles en el estilo de las ventanas, de las puertas, de las rejas, en los jardines y pórticos que se empezaron a construir en las nuevas viviendas. Gladys Arana López y Catherine Ettinger McEnulty, “Los espacios de transición en la arquitectura habitacional porfirista. La vivienda burguesa en Mérida”, en *Academia XXII*, Primera época, Año 4, núm. 7, agosto 2013-enero 2014, pp. 27-41.

¹⁸ *Censo General de la República Mexicana verificado el 28 de octubre de 1900*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1905.

¹⁹ Pedro Miranda Ojeda, “Viajeros y turistas de Yucatán, 1822-1915”, en *Iberoamericana*, vol. XIV, núm. 53, 2014, p. 24.

²⁰ Información recuperada de: *Tercer Censo de Población de los Estados Unidos Mexicanos de 1910*, Estado de Yucatán, Población extranjera, pp. 8-9; *Quinto Censo de Población de 1930*, Estado de Yucatán, Población Nacional y Extranjera, pp. 111-114; *Sexto Censo de Población de 1940*, Estado de Yucatán, Población por Nacionalidad y Sexo, pp. 20-21.

Población extranjera en Mérida, Yucatán de 1900, 1910 y 1940²¹

	1900	1910	1940
Cubanos	469	689	71
Estadounidenses	36	141	20
Chinos	84	644	255
Japoneses	5	19	5
Coreanos	-	129	-
Turcos	118	297	3
Árabes	71	6	21
Alemanes	18	42	11
Franceses	15	42	4
Italianos	49	38	5
Españoles	553	1096	124

Cabe mencionar que durante las dos primeras décadas del siglo XX, otro importante grupo extranjero estaría conformado por migrantes nacionales, quienes arribaron de diferentes partes de la República con la finalidad de desempeñarse como trabajadores en las plantaciones henequeneras de Yucatán.²²

A grandes rasgos, el periodo de prosperidad y de progreso que inició desde los últimos años del siglo XIX trajo un relativo estado de paz y orden, en donde las innovaciones tecnológicas, el interés por consolidarse como metrópoli y mejorar las condiciones urbanas, se materializaron en trabajos de pavimentación, construcción de banquetas y desagües para solucionar los problemas de drenaje.²³ Del mismo modo, la instalación del sistema eléctrico y la utilización del ferrocarril fueron innovaciones que beneficiaron a las empresas y compañías artísticas, pues ahora era posible transportar a la ciudad los pesados equipos y a los numerosos integrantes de circos y teatros.

De acuerdo con Hansen y Bastarrachea, para el siglo XX Mérida se había convertido en el lugar de residencia por excelencia para las personas ricas y sofisticadas de Yucatán, quienes elegían los mejores lugares de la ciudad para construir sus hogares.²⁴ En la época colonial, el centro era el lugar predilecto para las elites, mientras que los barrios (zonas alejadas

²¹ A diferencia de los censos de 1900, 1910 y 1940, los de 1921 y 1930 no desglosan el número de habitantes por cada territorio de Yucatán, por lo cual no pude encontrar cuantos extranjeros había en Mérida.

²² Consultar la tesis de maestría en historia de José Ángel Koyoc Kú titulada *Sin abrigo, ni pan: Los braceros mexicanos en las plantaciones de henequén de Yucatán (1916-1922)*, CIESAS Peninsular, Mérida, 2016.

²³ Miranda Ojeda, *Diversiones públicas y privadas*, p. 171.

²⁴ Hansen y Bastarrachea, *Mérida*, p. 92.

del centro) generalmente las ocupaban los indígenas, los negros y otros estratos socioeconómicos bajos. Tal modelo urbanístico perduraría por muchos años.

Entre 1880 y 1900 fueron construidas nuevas residencias en zonas céntricas en donde hacendados, doctores y abogados vivirían. Estos grupos estaban interesados en todo lo que implicara lo que se concebía como modernidad y progreso, estaban a favor de la introducción de autos, líneas telefónicas y alumbrado eléctrico, pero únicamente en las zonas del centro donde ellos tenían sus hogares.²⁵ Después de 1900 la elite que vivía en el centro de la ciudad se empezó a disgregar. Paulatinamente las familias mejor acomodadas se trasladaron a los suburbios, por lo cual el centro se convirtió en un sitio en donde los sectores comerciales se desarrollaron.²⁶ Pedro Miranda Ojeda argumenta que el crecimiento hacia el norte comenzó hacia las últimas tres décadas del siglo XIX, y que ya para el siglo XX había absorbido algunos pueblos cercanos como Chuburná, Chuminópolis e Itzimná, los cuales pasaron a formar parte de la ciudad.²⁷ El nuevo trazado urbano tendió a imitar a las principales ciudades europeas, el Paseo Montejo con sus casas lujosas y ostentosas es uno de los mejores ejemplos. En contraparte con el norte de la ciudad, el sur concentró las “áreas comerciales populares” como los mercados, las carnicerías y las fruterías.²⁸

En concordancia con las primeras viviendas de la elite, los primeros teatros de Mérida como el Peón Contreras y el Circo Teatro Yucateco²⁹ también fueron construidos en el centro, el primero en diciembre de 1878 (cerrado en 1900 por remodelaciones y reinaugurado en 1908) y el segundo en junio de 1900. Así, desde el año de 1900 el proceso modernizador propició el surgimiento de nuevos teatros, salones y cines, los cuales se ubicaban en la misma zona sin importar que la elite meridana empezara a moverse fuera de ésta. Cuando éstas se trasladaron al norte, los recintos edificados no pudieron mover sus escenarios y estructuras, quedando “atrapados” en el centro, lugar en donde continuaron multiplicándose. Junto con la apertura de más recintos teatrales, esta forma de entretenimiento se abrió a un público más diverso, pues como veremos más adelante, algunos teatros buscaron atraer a los sectores populares.

²⁵ Hansen y Bastarrachea, *Mérida*, p. 103.

²⁶ Hansen y Bastarrachea, *Mérida*, p. 324.

²⁷ Miranda Ojeda, *Diversiones públicas y privadas*, pp. 163-164.

²⁸ Miranda Ojeda, *Diversiones públicas y privadas*, 2004, p. 165.

²⁹ Estos dos recintos fueron de los primeros en dejar de lado el formato de “escenarios improvisados”, pues ya eran espacios más profesionales en donde se podían presentar compañías de teatros, circos y realizar corridas de toros.

1.1.1.-Teatros de Mérida hacia finales del siglo XIX y primeras décadas del XX

La historiadora Patricia Fumero Vargas sostiene que la apertura de recintos destinados al entretenimiento, a las diversiones y a la sociabilidad, fue un fenómeno que se presentó en toda América Latina en un periodo similar (fines del XIX y principios del XX).³⁰ Mérida no fue la excepción. Desde las últimas dos décadas del siglo XIX la sociedad atravesaría por un periodo de modernización, de auge económico y de renovación urbanística que llevaría al desarrollo de una cultura interesada en ofrecer diferentes opciones de entretenimiento y de distracción.

Gracias a los procesos de urbanización y de modernización alcanzados a partir de la última década del siglo XIX, Mérida se fue consolidando como una ciudad “cada vez más atractiva para vivir”.³¹ Por su parte, la sociedad frecuentaba espectáculos, shows y demás presentaciones artísticas, siendo el teatro una de las formas de entretenimiento más concurridas. Las empresas de bufos cubanos ocuparon un lugar importante en la escena teatral yucateca, no solamente por la cercanía entre Cuba y Yucatán, sino sobre todo por los antiguos vínculos históricos y socioculturales, propiciaron frecuentes temporadas de bufos en Mérida.

Pedro Miranda Ojeda plantea que para la década de los treinta del siglo XIX, el público que asistía al teatro pertenecía a las familias mejor acomodadas de la ciudad, mientras que los grupos populares acudían a los números cómicos y a los actos de prestidigitación que se presentaban en las plazas y parques.³² Cabe destacar que con el paso de los años, los prestidigitadores y las piezas cómicas comenzarían a presentarse también en los teatros y salones que se construyeron en la ciudad. Del mismo modo, la oferta cultural de finales del siglo XIX incluyó espectáculos circenses, cuyos antecedentes provenían de los “maromeros callejeros, de los comediantes de las plazas y de los prestidigitadores”.³³ Según el mismo Miranda Ojeda, el circo era una forma de entretenimiento frecuentada sobre todo por los sectores populares de Mérida.³⁴

Durante las primeras tres décadas del siglo XX, la bonanza económica se reflejó en el florecimiento de espacios destinados al teatro, dejando atrás aquellos escenarios improvisados en los patios de las casas. Las artes escénicas, la literatura, la música y la danza florecieron y se

³⁰ Patricia Fumero Vargas, *Teatro, público y estado en San José, 1880-1914: una aproximación desde la historia social*, 1996, Universidad de Costa Rica, San José, p 42.

³¹ Gladys Arana López, “Espacios, sujetos y objetos del habitar cotidiano en el México de entre siglos. Mérida la de Yucatán, 1886-1916”, en *Memoria y Sociedad*, vol. 17, núm. 35, julio-diciembre 2013, p. 241.

³² Miranda Ojeda, *Diversiones públicas y privadas*, p. 239.

³³ Miranda Ojeda, *Diversiones públicas y privadas*, p. 335.

³⁴ Miranda Ojeda, *Diversiones públicas y privadas*, p. 337.

arraigaron a una sociedad con un consumo cultural que algunos autores, por exagerado que suene, lo comparan con el de París o el de Buenos Aires.³⁵ En lo que respecta al cine, la primera demostración del cinematógrafo fue en el teatro Peón Contreras en 1897; con el paso de los años la proyección de películas absorbería a gran parte de la población meridana, desde la élite hasta las clases populares.³⁶ A principios del siglo XX, el Circo Teatro Yucateco fue de los primeros recintos que proyectó películas, pero para el año de 1935 ya existían alrededor de quince salas.³⁷

El público teatral de los últimos años del siglo XIX y primeros del XX solía estar dividido de acuerdo con su clase social y poder adquisitivo.³⁸ Al teatro Peón Contreras,³⁹ escenario de óperas, ballet y obras de autores europeos, acudía un sector privilegiado formado por familias acaudaladas, las cuales tenían la capacidad monetaria para comprar las butacas preferentes, los palcos y demás asientos caros. La contraparte del Peón Contreras fue el Circo Teatro Yucateco, recinto construido en el barrio de Santiago a fines del siglo XIX. Durante la colonia, este barrio era habitado por población indígena, la cual vivía en humildes chozas.⁴⁰ Bajo tales antecedentes, el Circo Teatro se consolidó como un espacio destinado a las presentaciones circenses, las corridas de toros y una que otra escenificación teatral a cargo de compañías modestas, es decir, era un lugar pensado para que las familias de obreros y trabajadores se divirtiesen. En cambio, el Peón Contreras recibía a las grandes compañías que cobraban más por sus espectáculos, lo cual se reflejaba en el precio de las entradas.

De acuerdo con Francisco Montejo Baqueiro, en junio de 1900 se inauguró el Circo Teatro Yucateco, evento al que acudieron más de 3500 personas. Eran tantas las carretas, según narra, que tras de ellas se “levantaban humaredas de polvo”. Asimismo hubo una orquesta que “alegraba el ambiente con selecto repertorio”⁴¹ en lo que iniciaba la corrida de toros a cargo de dos toreros profesionales de origen español. Según el autor, la concurrencia que asistió estuvo formada por todas las clases sociales. Posteriormente, Montejo Baqueiro da un salto de treinta y cuatro años para hablar sobre la apertura de otro teatro, el Colonial,

³⁵ Antonio Prieto Stambaugh y Óscar Armado García (editores), *Ofelia Zapata “Petrona”. Una vida dedicada al teatro regional*, 2007, ESAY, CINEY, Mérida, p. 81.

³⁶ Miranda Ojeda, *Diversiones públicas y privadas*, p. 392.

³⁷ Hansen y Bastarrachea, *Mérida*, pp. 74-75.

³⁸ Prieto Stambaugh y García, *Ofelia Zapata “Petrona”*, p. 82.

³⁹ El teatro Peón Contreras que hoy en día conocemos, fue inaugurado en 1906 después de una serie de remodelaciones. Miranda Ojeda, *Diversiones públicas y privadas*, pp. 410-411.

⁴⁰ Francisco Montejo Baqueiro, *Mérida en los años veinte*, 1981, Maldonado Editores, Mérida, p. 155.

⁴¹ Montejo Baqueiro, *Mérida en los años veinte*, p. 164.

recinto que abrió sus puertas en noviembre de 1934. En esa primera función todos se vistieron de gala y hubo un lleno completo, fue tanta la gente que acudió que muchos no alcanzaron entradas.⁴²

1.1.2.- Balance de las principales presentaciones en los teatros y cines de Mérida de 1890 a 1944

A raíz del desarrollo henequenero y de las transformaciones urbanas de pavimentación y de instalación eléctrica iniciadas en Mérida desde las últimas dos décadas del siglo XIX,⁴³ así como la aparición de la primera radiodifusora⁴⁴ y del cinematógrafo; la oferta cultural tuvo que adecuarse a la necesidad de mayores y mejores espacios destinados al ocio y a la socialización. Así, el teatro se convertiría en una de las formas de entretenimiento más concurridas por los meridianos. A la ciudad llegaban compañías de teatro especializadas en diferentes géneros como óperas, operetas, comedias musicales, dramas y zarzuelas y ya entrado el siglo XX, las revistas ganaron mucha popularidad. Algunas de estas compañías de gran reputación (ejemplo) buscaban satisfacer las expectativas del público yucateco que solía reconocer el buen desempeño de las empresas de teatro, en especial la clase acomodada que estaba acostumbrada a los espectáculos teatrales de calidad.

Recordemos que alrededor de 1870, las innovaciones tecnológicas como el barco de vapor permitieron a las elites meridanas practicar el “turismo internacional”, por lo cual visitaron con mayor frecuencia ciudades como Nueva York, París, Roma, Londres y La Habana.⁴⁵ Rodearse de un ambiente cultural cosmopolita explicaba que este público tuviese altos estándares de apreciación artística. La compañía de Paulino Delgado por ejemplo, la cual se presentó en el teatro Peón Contreras durante la primavera de 1890, cumplió con dichos estándares.⁴⁶ También un tal profesor Roberty, quien estaba a la cabeza de una compañía teatral mexicana que se presentó en el Peón Contreras en agosto de ese mismo año.⁴⁷

⁴² Montejo Baqueiro, *Mérida en los años veinte*, pp. 284-285.

⁴³ Hansen y Bastarrachea, *Mérida*, pp. 54-55.

⁴⁴ En 1922, durante el gobierno de Felipe Carrillo Puerto, apareció la primera radiodifusora en Yucatán con las siglas XEY. Conocida como “La Voz del Mayab”, esta radiodifusora transmitía trova yucateca y jaranas, géneros populares en aquel entonces. Jorge Zapata, “Historia de la Radio en Yucatán”, en *Diario del Sureste*, 2 de enero de 2015.

⁴⁵ Miranda Ojeda, “Viajeros y turistas de Yucatán”, pp. 16-17.

⁴⁶ Periódico *La Revista de Mérida*, 13 de marzo de 1890, p. 3.

⁴⁷ Periódico *La Revista de Mérida*, 8 de junio de 1890, p. 3.

Anteriormente mencioné que en el siglo XIX los grupos populares eran afectos a los números cómicos y de prestidigitación que se instalaban en las plazas y parques. Sin embargo, la Compañía Continental dirigida por Aldo Martini, que logró presentarse en el teatro Peón Contreras, marcó una diferencia. Debutando en agosto de 1890, esta empresa de profesionales ofrecía juegos de prestidigitación, ilusiones, bailes y pantomimas jocosas.⁴⁸ La concurrencia del Peón Contreras estaba sumamente complacida con las presentaciones de Martini y compañía, por lo cual decidieron dar una función en el Circo Teatro Yucateco, posiblemente para atraer al público obrero que frecuentaba el lugar.⁴⁹

Las compañías teatrales de aquellos años en verdad hacían honor a su nombre, pues estaban formadas por una gran cantidad de personas, cada quien con una determinada función dentro o fuera del escenario. En octubre de 1890 por ejemplo, el señor Nogués consiguió que una compañía de zarzuelas viajara desde La Habana para presentarse en Mérida. Entre los integrantes se contaba con: el Maestro Director y Concertador Marín Varona, el Director de Escena Emilio Carratalá, la primera tiple⁵⁰ María Nalbert, el primer tenor serio Antonio Monjardín, entre otros elementos que incluían a tenores cómicos, actores genéricos, barítonos, bajos, bailarinas, apuntadores, un sastre, un peluquero, un pintor escenógrafo, coristas y profesores de orquesta.⁵¹

Todos debían cumplir con sus tareas o de lo contrario cualquier falla se reflejaría en el escenario, ocasionando que las críticas cayeran sobre toda la empresa. Como botón de muestra del desempeño de estas empresas, la noche del 26 de octubre en el teatro Peón Contreras, una compañía cubana de zarzuelas presentó la pieza en dos actos titulada “La Tela de Araña”. Para completar la cartelera, Carmen Ruíz y Luisa Núñez alegrarían los oídos del público con sus melodiosas voces, la primera en la pieza “Niña Pancha” y la segunda en “La Colegiala”.⁵²

Sin ser propiamente una compañía de teatro, en octubre de 1890 una “simpática compañía de diversiones” llegaría a la ciudad: el Circo Orrín.⁵³ Originario de la Ciudad de México, este circo ya había entretenido a los meridianos en ocasiones pasadas, pero esta vez ofrecían un personal y actos totalmente nuevos. Por el tipo de espectáculo, que necesitaba de

⁴⁸ Periódico *La Revista de Mérida*, 31 de agosto de 1890, p. 3.

⁴⁹ Desafortunadamente, se canceló a causa de un “entorpecimiento en el alumbrado eléctrico que allá funciona”, el cual no se pudo remediar teniendo que reembolsar el dinero de las entradas. Periódico *La Revista de Mérida*, 9 de septiembre de 1890, p. 3.

⁵⁰ Tiple o soprano es la más aguda de las voces humanas.

⁵¹ Periódico *La Revista de Mérida*, 21 de octubre de 1890, p. 3.

⁵² Periódico *La Revista de Mérida*, 26 de octubre de 1890, p. 2.

⁵³ Periódico *La Revista de Mérida*, 30 de octubre de 1890, p. 3.

un espacio amplio, el circo Orrín se instalaba en el Circo Teatro Yucateco. Así, para noviembre de 1890 iniciaron una temporada que contó con la actuación de los payasos Ricardo Bell⁵⁴ y Alfredo Bannack, ampliamente conocidos por hacer reír al público meridano.⁵⁵

El circo de los hermanos Orrín reaparecería en Mérida en noviembre de 1892, trayendo consigo a sus conocidos payasos, acróbatas y domadores. Sabiendo de antemano el éxito que los payasos tenían entre los niños, la prensa “advertía” a los papás que tuvieran listos sus bolsillos, pues indudablemente sus hijos pedirían ir al circo para ver al payaso Bell y las piruetas de los acróbatas.⁵⁶ A diferencia de las presentaciones teatrales, los espectáculos circenses parecían atraer más al público infantil, el cual no solía frecuentar los teatros a menos que la función estuviese dedicada a ellos.⁵⁷

En 1892 la Compañía La Rosa dio mucho de qué hablar a la prensa yucateca, en ocasiones por su buen desempeño y en otras por sus fallas. La compañía actuaba en el teatro Peón Contreras, por lo cual debían estar a la altura de los grandes actores que se presentaban en aquel recinto; sin embargo, después de su primera presentación, la prensa concluyó que sería mejor si la empresa interpretase “obras más modestas”.⁵⁸ La perseverancia de estos artistas rindió fruto, pues a finales de septiembre el periódico felicitaba al tenor cómico y a la hija del director de la orquesta por sus hermosas voces, quienes se ganaron “entusiastas y nutridos” aplausos.⁵⁹ No obstante, al siguiente mes las recomendaciones volvieron a oscurecer el desempeño de la compañía. La audiencia, que estaba acostumbrada a las compañías profesionales de ópera y zarzuela, notaba la falta de ensayo tanto en los actores como en la orquesta; asimismo, el público no podía tolerar a las personas ajenas a la compañía que se asomaban en el escenario, entorpeciendo así la presentación de las piezas.⁶⁰

Mérida es conocida por ser una ciudad que alcanza altas temperaturas, factor que afectó las presentaciones de la compañía del señor Pastor en mayo de 1895. Estos artistas estaban trabajando en el teatro Peón Contreras, pero el intenso calor que hacía durante esa

⁵⁴ Para mayores referencias acerca de Ricardo Bell, revisar la tesis de doctorado en ciencias sociales de Hilda Monraz Delgado titulada *Amelia Ángela Bell Feeley (1907-2008): Una vida entre el baile y la educación física. Guadalajara, 1934-1949*, CIESAS Occidente, Guadalajara, 2018.

⁵⁵ Periódico *La Revista de Mérida*, 20 de noviembre de 1890, p. 3.

⁵⁶ Periódico *La Revista de Mérida*, 11 de agosto de 1892, p. 2.

⁵⁷ En enero de 1935 por ejemplo, Daniel “El Chino” Herrera, quien hacía una breve temporada en el teatro Colonial de Mérida, ofreció una función vespertina para los niños en donde escenificaría la pieza de fantasía “Muñecos”, además de regalar 500 juguetes a los primeros niños que fueran a ver la obra. *Diario del Sureste*, 19 de enero de 1935, p. 4.

⁵⁸ Periódico *La Revista de Mérida*, 4 de septiembre de 1892, p. 2.

⁵⁹ Periódico *La Revista de Mérida*, 25 de septiembre de 1892, p. 3.

⁶⁰ Periódico *La Revista de Mérida*, 22 de noviembre de 1892, p. 3.

temporada los obligó a cambiarse al Circo Teatro Yucateco.⁶¹ El Peón Contreras era y todavía es un espacio cerrado, mientras que el Circo Teatro era amplio y bastante ventilado; en su primera función después del cambio de teatro, la empresa presentó las zarzuelas “La Diva” y “El Relámpago”. No obstante, el Circo Teatro también tenía sus desventajas. La falta de un techo de concreto ocasionó que en noviembre de 1900 se suspendiera la función de la Compañía Roncoroni, puesto que la carpa que cubría el escenario fue desgarrada por los fuertes vientos que soplaron durante la tarde.⁶²

A pesar del inconveniente anterior, la compañía del señor Roncoroni se estaba ganando la aceptación del público meridano. Para el 6 de noviembre, estos artistas presentaron la comedia francesa “Durand y Durand”, pieza que hizo reír a la concurrencia que por cierto era numerosa.⁶³ De acuerdo con la prensa, esa noche la compañía cumplió satisfactoriamente con la función, destacando las actuaciones del señor Roncoroni, del señor Sierra, de don Arturo Buxens, del señor Miramón y de las señoras Roig y Rodríguez. Habiendo cosechado tantos éxitos, la Compañía Roncoroni finalizó su temporada el 10 de diciembre de 1900, dejando en los meridianos el recuerdo de grandes artistas.

Durante la Primera Guerra Mundial, el teatro Peón Contreras se mantenía como uno de los principales espacios destinados al entretenimiento. Si bien las cintas y películas ya formaban parte de su cartelera, todavía llegaban empresas y compañías teatrales a este antiguo recinto. Hacia los últimos meses de 1918, arribó al teatro Independencia de Mérida la compañía cubana Espígul, cuyos espectáculos habían sido un éxito total en los principales teatros de La Habana. Entre sus miembros estuvieron: el director de escena Agustín Rodríguez, el maestro director Antonio Ger, la cantante Emilia Rico, las Mulatas Luz Gil y Chelito Criolla, el Negrito Fernando Baby y los Gallegos Marcelino Areán y Luis Guerrero, tres personajes recurrentes del género bufo de Cuba.⁶⁴ El debut de esta empresa, estuvo a la altura de su reputación, pues según una nota del periódico todas las obras fueron “acertadamente presentadas”, siendo del agrado del público.⁶⁵

Si bien todos los artistas de la compañía Espígul recibían ovaciones y aplausos del público, las crónicas cuentan que eran las mulatas Luz Gil y Chelito Criolla las que destacaban,

⁶¹ Periódico *La Revista de Mérida*, 2 de mayo de 1895, p. 3.

⁶² Periódico *La Revista de Mérida*, 27 de noviembre de 1900, p. 2.

⁶³ Periódico *La Revista de Mérida*, 8 de noviembre de 1900, p. 2.

⁶⁴ Periódico *La Revista de Yucatán*, 9 de octubre de 1918, p. 3.

⁶⁵ Entre las obras escenificadas estuvieron “El servicio obligatorio”, “Los Cubanos en Nueva York” y “El Canal de Panamá”. Periódico *La Revista de Yucatán*, 24 de noviembre de 1918, p. 3.

pues al bailar la clásica rumba despertaban un gran entusiasmo entre los espectadores que no paraban de aplaudir.⁶⁶ La rumba nace “en los solares urbanos decimonónicos de La Habana y Matanzas y del universo religioso afrocubano”.⁶⁷ Fue adoptada por el repertorio musical de las empresas de teatro cubano, para acompañar a las representaciones de los personajes del negro y de la mulata.

Hacia las primeras dos décadas del siglo XX, el género de la rumba ganaría mucha popularidad en México, factor que fue aprovechado posteriormente por la industria fílmica mexicana.⁶⁸ Del mismo modo, en esas dos décadas seguirían llegando empresas de teatro bufo cubano para presentarse en la capital yucateca. En octubre de 1918 por ejemplo, Alfonso Rogelini alias “El Negrito Rogelini” y Roberto Gutiérrez “Bolito”, trabajaron juntos en el teatro Olimpia de la ciudad de Mérida, escenificando obras cómicas. Posteriormente, Rogelini llegaría con su propia compañía teatral llamada Compañía de Revistas y Zarzuelas Rogelini, con la cual trabajaría de enero a febrero de 1925 en el teatro Virginia Fábregas.⁶⁹ Rogelini reaparecería en los escenarios meridianos de octubre a diciembre de 1930, consiguiendo éxito y numerosa concurrencia el día de su debut.⁷⁰

Compañías que supieron capitalizar muy bien el gusto del público por este ritmo fue la de Camelia, una empresa cubana que en el año de 1935 consiguió presentarse en el elegante teatro Peón Contreras. Así, en su primera presentación empezaron con una introducción musical a cargo de la Orquesta Cubanacán, seguida de la presentación de los integrantes de la compañía, quienes entonaron un canto en honor a México.⁷¹ Después de todo el preámbulo, el público disfrutó del sainete cubano en un acto “La Mujer de Quién?” y finalmente la revista cubana en doce cuadros “Su Majestad la Rumba”.

Sobre el debut de la compañía Camelia, la prensa escribió que el público meridano llenó por completo el teatro y que las piezas cómicas agradaron a los espectadores.⁷² Cada uno de los actores parece haber cumplido así con las expectativas, sobre todo el señor Mendoza en

⁶⁶ Periódico *La Revista de Yucatán*, 11 de enero de 1919, p. 3.

⁶⁷ Nahayeilli Juárez Huet, “La estética de las religiones afrocubanas en la refracción de escenarios trasatlánticos”, en *Encartes Antropológicos*, vol. 1, núm. 1, marzo-agosto 2018, p. 93.

⁶⁸ Maricruz Castro Ricalde, “Cuba exotizada y la construcción cinematográfica de la nación mexicana”, en *Razón y Palabra*, núm. 71, 2010, pp. 2-3; Gabriela Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana 1920-1950*, 2010, INAH, México, pp. 77-148.

⁶⁹ Periódico *La Revista de Yucatán*, 15 de enero de 1925, p. 4.

⁷⁰ *Diario de Yucatán*, 3 de octubre de 1930, p. 6.

⁷¹ *Diario del Sureste*, 3 de enero de 1935, p. 3.

⁷² *Diario del Sureste*, 4 de enero de 1935, p. 4.

su papel de gallego y un tal “negrito Pous”,⁷³ quienes representaron con mucha gracia a esos “personajes característicos del teatro popular cubano”⁷⁴ dice la nota. Además del gallego y del negrito, aquella noche Humberto de Dios demostró su capacidad para actuar tanto en los roles dramáticos como en los cómicos, así como ser un excelente bailarín. El público estaba acostumbrado a las compañías teatrales cubanas, pues ya vimos cómo éstas llegaron desde finales del siglo XIX.⁷⁵ Los meridianos disfrutaban de las obras cubanas, reían con ellas, se divertían y parecían quedar especialmente maravillados cuando los actores se soltaban a bailar la rumba.

Para enero de 1935, la compañía local de Daniel Herrera se hallaba en plena temporada en el teatro Colonial (recinto cuya inauguración había sido toda una sensación), estrenando obras como “El Conflicto Asiático”. En 1942, el teatro Colonial recibiría a otra gran compañía cubana que ya se había presentado anteriormente. Se trató de la Compañía de Revistas y Zarzuelas Rogelini, que seguía encabezada por Alfonso Rogelini. La noche del debut, escenificaron la zarzuela cubana en tres cuadros “Perfidia” y la revista bufa “Alegrías de Cuba”; según el cartel, el público se asombraría con el gran decorado escénico preparado para las presentaciones.⁷⁶



Imagen 01. Cartel que anuncia el debut de la compañía cubana Rogelini, en el cual resalta la imagen de un negro, personaje que el actor Alfonso Rogelini representaba en las obras. *Diario de Yucatán*, 3 de octubre de 1930, p. 6.

⁷³ En la nota no aparece el nombre ni los apellidos de ese actor que representaba al personaje del negrito, solamente lo llaman “el joven Pous”, quizá para enfatizar que no se trataba de Arquímedes Pous, pues éste murió en abril de 1926.

⁷⁴ *Diario del Sureste*, 4 de enero de 1935, p. 4.

⁷⁵ Es importante mencionar que en esos mismos años (últimas dos décadas del siglo XIX), el teatro bufo cubano también se presentó en otros escenarios de la República, siendo la Ciudad de México otro de sus principales destinos. Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos*, pp. 78-79.

⁷⁶ *Diario de Yucatán*, 19 de marzo de 1942, p. 5.

También en el teatro Colonial, pero un año más tarde, la Gran Compañía de Zarzuelas y Revistas Cubanas Arredondo ofreció una gran temporada. Enrique Arredondo alias “El Negrito Arredondo” llegó con un elenco bastante amplio y completo. El debut de la compañía fue en octubre de 1943, logrando llenos completos en las dos funciones programadas. Por otra parte, el Circo Teatro Yucateco ya esperaba su próxima temporada teatral, la cual estaría a cargo de Daniel Herrera y su compañía.⁷⁷ Daniel Herrera ofrecía espectáculos modernos, con lujosos vestuarios y con aparatos de sonido y micrófonos de alta fidelidad; buscaba que los espectadores no solo se divirtiesen con el show, sino que también fuera más cómodo para ellos. La compañía estuvo integrada por la tiple Gloria Jordán, la cancionera Socorro Hernández, la bailarina acrobática Chuy Carrillo, el actor Mario Herrera, el trompetista Bernardo Alvarado, el baterista Francisco Alba y el Eduardo Requesnes, director de la orquesta “Continental”.⁷⁸

En definitiva, el mayor éxito de la compañía Arredondo fue “Tunkules y Maracas”, estrenada en el mes de diciembre de 1943. La trama de la obra combinaba elementos yucatecos y cubanos, por lo cual Arredondo tuvo que contratar a actores locales para que hicieran el papel de yucatecos.⁷⁹ Incluso los escenarios y la utilería que el público vería tenían que representar objetos y lugares icónicos de Cuba y de Yucatán; así fue como se optó por una serenata romántica, trapiches de caña, un cenote, el azúcar cubano, batidores de chocolate, tabaco, canastas de Halachó,⁸⁰ maracas, hamacas de Chemax, café y sabucanes de Tixkokob.⁸¹ En enero de 1944, la compañía Arredondo se despediría de Mérida, y finalizó su temporada invernal en el teatro Colonial. Los cubanos presentaron por última vez la zarzuela “Los Negros del Manglar” y la revista “De Cubita la Bella”, para después cerrar con la orquesta de Rubén Darío Herrera que rindió homenaje a los artistas que tantos días pisaron el escenario del teatro Colonial.⁸²

⁷⁷ *Diario de Yucatán*, 24 de octubre de 1943, p. 5.

⁷⁸ *Diario de Yucatán*, 24 de octubre de 1943, p. 5.

⁷⁹ Estos actores fueron Héctor Herrera Escalante (padre de Daniel Herrera) y Ofelia Zapata. Ambos fueron reconocidos actores de teatro regional. *Diario de Yucatán*, 3 de diciembre de 1943, p. 7.

⁸⁰ Halachó, Chemax y Tixkokob son municipios de Yucatán.

⁸¹ *Diario de Yucatán*, 12 de diciembre de 1943, p. 14.

⁸² *Diario de Yucatán*, 6 de enero de 1944, p. 7.

1.2.- El teatro y otras formas de entretenimiento aledañas: el circo y el cine

1.2.1.- Ocio y actividades recreativas

Cristóbal Sánchez plantea que desde el segundo cuarto del siglo XIX, las elites de la Ciudad de México establecieron los lugares específicos en donde la población podía expresar sus emociones y liberar su estrés de la vida diaria, es decir, delimitaron los espacios destinados al ocio y al tiempo libre de las masas. Asimismo, estas elites aspiraron al establecimiento de entretenimientos racionales que ofrecieran “elementos útiles para la vida social”.⁸³ Entre las actividades recreativas que cumplían con dichos objetivos estuvo el teatro, el cual fue usado como un mecanismo para instruir a la sociedad.⁸⁴ Privilegiándose por encima de otros espectáculos como las corridas de toros o los shows circenses, la actividad teatral del siglo XIX puede considerarse una actividad con funciones formadoras.

La idea de tiempo libre nace con las sociedades urbanas modernas a partir del siglo XIX, y con ello la concepción del ocio como una alternativa al trabajo.⁸⁵ En ese sentido, Jorge Uría vincula la noción del ocio contemporáneo con el proceso modernizador que inició en Europa tras la revolución industrial.⁸⁶ Los mismos procesos de modernización incrementarían la necesidad de actividades recreativas y de entretenimiento, pues la difusión del ocio ocasionó que las clases medias y populares buscaran acceder a ofertas culturales como el teatro, el circo y posteriormente el cine. En España del siglo XIX por ejemplo, el teatro se volvería el “principal de los ocios”, primero para las elites y posteriormente, en el XX, para las clases medias y las populares.⁸⁷

Así como en Madrid o en Barcelona, el aumento en el consumo cultural y artístico en Mérida estuvo relacionado con la aparición de un mayor número de espacios recreativos a principios del siglo XX, pues tan solo en las dos primeras décadas de ese siglo fueron construidos varios recintos destinados al entretenimiento de la población meridana. Algunos de éstos fueron: en 1900 el Salón Teatro de Santiago, el cual estuvo en el barrio que lleva el mismo nombre; en 1910 el Salón Frontera de la esquina de la calle 47 y calle 58; en 1913 el teatro Independencia, ubicado en la parte baja del Palacio de Gobierno (calle 61 entre las calles

⁸³ Cristóbal Sánchez, *La confusa algarabía. Espectáculos públicos en la ciudad de México, 1822-1846*, tesis de doctorado en historia, CIESAS Peninsular, Mérida, 2018, p. 25.

⁸⁴ Sánchez, *La confusa algarabía*, p. 25.

⁸⁵ Carmen del Moral Ruiz, “Ocio y esparcimiento en Madrid hacia 1900”, en *Arbor*, vol. CLXIX, núm. 666, junio 2001, p. 495.

⁸⁶ Jorge Uría, “El nacimiento del ocio contemporáneo”, en *Historia Social*, núm. 41, 2001, pp. 64-68.

⁸⁷ Serge Salaün, “La sociabilidad en el teatro (1890-1915)”, en *Historia Social*, núm.41, 2001, pp. 127-146.

60 y 62); también en 1913 abrió el Salón Iris sobre la calle 61 entre las calles 60 y 62, en lo que hoy es el Pasaje Picheta en el corazón de la ciudad; el Salón Popular igualmente fue inaugurado en 1913, sobre la calle 60 entre las calles 45 y 47; en 1914 abren sus puertas el Gran Salón Actualidades sobre la calle 61 entre las calles 58 y 60, el Salón Unión en la esquina de las calles 64 y 65 y el Salón Jardín sobre la calle 60 entre las calles 59 y 61; en 1915 el Salón Apolo que estuvo ubicado sobre la calle 57 entre las calles 70 y 72; y finalmente desde 1918 el cine Fénix, que se ubicó en la esquina de las calles 75 y 72.

Mapa con la ubicación de los principales teatros, salones y cines en la ciudad de Mérida de 1890 a 1944⁸⁸



Plano Topográfico de Mérida elaborado por encargo del Comisario Imperial de la Península de Yucatán José Salazar Iñarregui, 1865. En Archivo Histórico Municipal-Ayuntamiento de Mérida, Mérida y su historia, Plano topográfico. Recuperado de http://www.merida.gob.mx/archivohistorico/plano_topografico.html

⁸⁸ Si bien el plano que utilicé fue elaborado en un periodo anterior al de mi temporalidad, me cercioré que el trazado urbano correspondiera con el de los años que van de 1890 a 1944. Inclusive corroboré que el trazado de este mapa de 1865, puede equipararse con un plano actual del centro de Mérida.

Cuadro con las direcciones y los años de inauguración de los principales teatros, salones y cines de Mérida de 1890 a 1944

Ubicación en el mapa	Nombre del recinto	Ubicación	Año de inauguración	Tipo de espectáculos
1	Teatro Peón Contreras	Calle 60 x 59 y 57	Construido en 1878, pero remodelado y reinaugurado en diciembre de 1908	Teatro, películas, bailes y canto
2	Circo Teatro Yucateco	Calle 57 x 68 y 70	Aunque la fecha está marcada en junio de 1900, desde 1890 encontré referencias a este recinto en el periódico <i>La Revista de Mérida</i>	Películas, circo, teatro, bailes, shows de variedades, corridas de toros, peleas de box, prestidigitación
3	Salón Teatro de Santiago	Situado en el patio de la casa municipal del suburbio de Santiago	Agosto de 1900	Teatro
4	Salón Frontera y después Rialto	Localizado al Poniente del parque de Santiago, calle 72 x 57 y 59	Frontera en 1910 y Rialto en 1924	Películas
5	Teatro Independencia, después teatro Virginia Fábregas y finalmente cine Novedades	Se ubicó en la parte baja del Palacio de Gobierno (calle 61 x 60 y 62), junto al Salón Iris	En 1913 Independencia, en 1915 teatro Virginia Fábregas y en 1924 cine Novedades	Teatro y películas
6	Gran Salón Actualidades	Calle 61 x 58 y 60.	Abril de 1914	Películas
7	Salón Unión	Ubicado en el edificio de la Sociedad de la Unión, esquina de las calles 64 y 65	Abril de 1914	Películas
8	Salón Popular, después Pathé y finalmente Encanto	Al poniente del parque de Santa Ana, calle 60 x 45 y 47	Salón Popular desde octubre de 1913 y a partir de 1915 Pathé	Películas
9	Salón Iris y después teatro Olimpia	Calle 61 x 60 y 62, junto al teatro Independencia	En 1913 Salón Iris y en 1919 teatro Olimpia	Películas y teatro
10	Salón Jardín y después teatro Principal	Calle 60 x 59 y 61	En 1914 Salón Jardín y en 1935 ya era teatro Principal	Teatro, películas y presentación de orquestas
11	Salón Pathé	Esquina de las calles 47 y 58	Ésta fue su primera ubicación antes de	Películas

			pasarse al local del Salón Popular en 1915 ⁸⁹	
12	Salón Apolo, después cinema Rívoli y actualmente es el cine Rex	Calle 57 x 70 y 72, en el barrio de Santiago	Salón Apolo en 1915, cinema Rívoli en 1922 y hoy en día cine Rex	Teatro (cuando era Apolo) y posteriormente películas
13	Cine Fénix	Esquina de las calles 75 y 72		Películas y shows de circo
14	Salón Montejo	Esquina de las calles 60 x 47, frente al parque de Santa Ana	Septiembre de 1919	Películas
15	Cine Alcázar	Esquina de las calles 57 y 50, en el parque de Mejorada	1926	Películas
16	Teatro Colonial	Calle 62 x 57	Noviembre de 1934	Teatro
17	Cine Cantarell	Calle 60 x 59 y 61, junto al actual teatro Daniel Ayala	Década de 1930	Películas

1.2.2.- Espacios que convergen. Puentes del teatro con el cine y el circo

La construcción de teatros, salones y cines en la Mérida del siglo XX, está relacionada con el periodo de crecimiento económico, cultural y urbanístico por el que atravesaba. De todas las ofertas de entretenimiento, el teatro ocupó un lugar preponderante para las elites y posteriormente, con la inclusión de otros sectores sociales, para las clases populares.

La prensa se convirtió en el principal medio para difundir y dar a conocer las presentaciones teatrales, así como los shows circenses, de variedades, las proyecciones cinematográficas, entre otro tipo de espectáculos y diversiones. Los periódicos yucatecos llenaron las secciones de sociales con propaganda teatral, con reseñas de las obras escenificadas y con algunas crónicas que relataban todo lo acontecido durante las presentaciones de las compañías. Las críticas solían incluirse dentro de las crónicas, pues el autor dejaba un lugar dentro de éstas para calificar el desempeño de los actores, agregando también la opinión del público. De 1890 a 1910, el diario que dio mayor publicidad a la industria teatral fue *La Revista de Mérida*, mientras que en el siglo XX estuvieron *La Revista de Yucatán*, el cual se convirtió en el *Diario de Yucatán* en 1926, y el *Diario del Sureste*.

⁸⁹ Germán Almeida Sánchez, “Recordando el pasado...el cine mudo hasta los años veinte”, *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, números 241-242, 2007, p. 54.

Al revisar la prensa yucateca de los últimos diez años del siglo XIX encontraremos que las presentaciones teatrales se anunciaban con cierta regularidad, más no con los típicos anuncios y carteles que encontramos en la prensa de la segunda década del siglo XX, sino en columnas de texto sin imágenes. No obstante, sería erróneo pensar que el teatro era la única manifestación artística y cultural que se promocionaba. En la misma prensa, los anuncios de teatro compartieron el espacio con otras formas de entretenimiento como las corridas de toros, los actos circenses y otro tipo de shows como la prestidigitación, los títeres y una vez entrado el siglo XX, el cine. Por ende, al hablar del contexto del teatro en Mérida, no podemos ignorar otras manifestaciones culturales sin sesgar parte de ese mismo contexto. Sin perder de vista que el eje sigue siendo la escena teatral, reconstruiré un panorama artístico de la ciudad que incluya, además de teatro, las otras dos grandes formas de entretenimiento de la época: el circo y el cine.

A primera vista pareciese que cada una de estas formas de entretenimiento tendría sus propios establecimientos, en donde los límites entre una y otra estaban bien definidos. En los periódicos era muy común ver que las proyecciones cinematográficas se anunciaban solo en cines y en salones, mientras que las obras se presentaban únicamente en recintos teatrales, salvo por los últimos diez años del siglo XIX, cuando la falta de teatros obligaba a artistas y a empresarios a improvisar escenarios en los patios de las casas. En la casa habitación del señor José M. Castro Lara por ejemplo, una agrupación infantil de zarzuelas actuó durante el invierno de 1895.⁹⁰ Otro ejemplo de un teatro improvisado estuvo en el local de la Lonja Meridana,⁹¹ donde un club dramático actuaba en un escenario levantado sobre el extenso patio del edificio que se ubicó en lo que hoy es la esquina de las calles 65 y 62 en el Centro de Mérida.⁹²

En cuanto a espectáculos circenses, el Circo Teatro Yucateco con sus amplios y ventilados espacios localizados en la calle 57 entre las calles 68 y 70, era el lugar ideal. Cabe mencionar que además de recibir a estos últimos, en el Circo Teatro solían llevarse a cabo corridas de toros, números de prestidigitación, algunas presentaciones teatrales y eventualmente proyección de películas. Si uno explora un poco más en los anuncios de la prensa, descubre que el circo, cine y teatro a menudo tenían funciones en los mismos recintos, es decir, un cine podía incluir obras de teatro en sus funciones y un teatro proyectar cintas

⁹⁰ Periódico *La Revista de Mérida*, 13 de enero de 1895, p. 3.

⁹¹ Periódico *La Revista de Mérida*, 5 de febrero de 1895, p. 3.

⁹² Actualmente hay un banco.

entre escenificación y escenificación. Ni qué decir del Circo Teatro Yucateco, que además de circo y corridas de toros llegó a incursionar en el entretenimiento cinematográfico.

Comparando el contexto de Mérida con el de la Ciudad de México, Ricardo Pérez Montfort sostiene que hacia fines del Porfiriato, en la gran capital había diferentes establecimientos en donde se presentaban circos, compañías de teatro, corridas de toros, proyecciones cinematográficas y carreras de caballos.⁹³ Así, a principios del siglo XX existían el Teatro Nacional, el Teatro Principal, el Arbeu, el Renacimiento, el Esperanza Iris y Teatro Ideal;⁹⁴ cada uno de estos lugares recibía a las empresas teatrales, ya fuesen óperas, zarzuelas o espectáculos de variedades. Por otro lado, los recintos designados como cosos taurinos eran el San Rafael, el San Pablo, el Huizachal y el Bucareli; y en cuanto a salones cinematográficos, eran dieciséis para 1906.⁹⁵ Por la descripción de este autor pareciese que cada forma de entretenimiento tenía asignado su propio espacio.

En Mérida, el entrecruzamiento entre cine, circo y teatro, brindaba al público espectáculos y diversiones más variadas. Un primer ejemplo ocurrió durante la temporada invernal del Circo de los Hermanos Orrín en 1890. Esta empresa destacaba por sus números ecuestres, actos de acróbatas y equilibristas y secciones cómicas con payasos. Sin embargo, de acuerdo con una nota del periódico *La Revista de Mérida*, en la función del primero de diciembre todos los artistas tomaron parte en el sainete (pieza teatral breve de carácter jocoso) titulado “Un Baile de Máscaras”.⁹⁶ Con funciones así el Circo Orrín brindaba al público un espectáculo más atractivo al combinar ambas formas de entretenimiento. Otro ejemplo lo situamos en la segunda década del siglo XX, cuando el Peón Contreras había sucumbido ante el entretenimiento cinematográfico, puesto que la mayor parte del tiempo sus carteleras solo anunciaban películas. No obstante, los escenarios de este teatro siguieron albergado a empresas teatrales, a cantantes y a otros artistas, tal fue el caso de la empresa De Alegría y Enhart, dúo de cómicos y equilibristas⁹⁷ que combinó sus actos con la proyección de películas, tal y como el anuncio del 5 de febrero dejó saber.⁹⁸

⁹³ Ricardo Pérez Montfort, “Circo, teatro y variedades. Diversiones en la Ciudad de México a fines del Porfiriato”, en *Alteridades*, vol. 13, núm. 26, julio-diciembre de 2003, pp. 57-66.

⁹⁴ Pérez Montfort, “Circo, teatro y variedades”, p. 61.

⁹⁵ Pérez Montfort, “Circo, teatro y variedades”, pp. 63-64.

⁹⁶ Periódico *La Revista de Mérida*, 1 de diciembre de 1890, p. 3.

⁹⁷ Periódico *La Revista de Yucatán*, 3 de febrero de 1914, p. 3.

⁹⁸ Periódico *La Revista de Yucatán*, 5 de febrero de 1914, p. 4.

En 1919, dos cines establecidos en Mérida eran el Salón Pathé y el Salón Frontera, el primero se ubicó en la esquina de la calle 47 y calle 58 y el segundo en la calle 72 entre las calles 57 y 59 (plaza de Santiago); sus carteleras ofrecían exclusivamente películas y series por episodios. Ese mismo año, en la esquina de la calle 75 y 72, el Salón Cine Fénix ofrecía funciones que combinaban la proyección de cintas con la presentación de shows de variedad. Además de exhibir películas, el Salón Cine Fénix contó con la presentación de los artistas del Gran Circo Pubillones, empresa de origen cubano que llegó a Mérida en 1919.⁹⁹ Este ejemplo resulta bastante peculiar, pues como mencioné en las primeras líneas, los circos generalmente se presentaban en el Circo Teatro Yucateco, el cual estaba mejor adaptado para recibirlos.

En un último caso tenemos a otra empresa cubana, solo que esta vez no se trató de un circo, sino de la compañía de teatro Camelia. Los artistas se encontraban en plena temporada en el teatro Principal, localizado en la calle 60 entre las calles 59 y 61, cuando este recinto comenzó a promocionar la proyección de cintas y de películas para complementar el trabajo de los actores.¹⁰⁰ De esta forma, aunque hubiese sido por un breve tiempo, cine y teatro se reunieron en un mismo espectáculo.

Ya en el siglo XX, Mérida entraría en una época de mayor circulación de artistas y de compañías de entretenimiento y de apertura de nuevos recintos para albergarlas. Este siglo parecía augurar un tránsito artístico más fluido. Entre todo ese movimiento cultural, el teatro, el cine y el circo se consolidarían como los tres grandes pilares de entretenimiento y con fronteras transigentes de la ciudad.

1.2.3.- La escena teatral meridana frente a la oferta circense y cinematográfica

Si bien el eje de mi trabajo es el teatro, incorporo la oferta del cine y del circo para reconstruir de manera más completa el contexto de la época.¹⁰¹ A finales del siglo XIX, las notas relativas a la escena teatral de Mérida, más que programas y carteleras, eran crónicas sobre las presentaciones de noches anteriores. Aprovechando el espacio, esas mismas notas finalizaban con los próximos estrenos. Muchas veces omitían datos como el nombre y el origen de la compañía que actuaba, el teatro o lugar de las presentaciones (quizá porque durante los últimos

⁹⁹ Periódico *La Revista de Yucatán*, 4 de enero de 1919, p. 3.

¹⁰⁰ *Diario del Sureste*, 24 de enero de 1935, p. 3.

¹⁰¹ Nicolás Kanellos realizó un trabajo similar en su libro *A History of Hispanic Theatre in the United States: Origins to 1940*, 1990, University of Texas Press, Austin. Allí el autor realizó un recuento de los teatros de Estados Unidos en donde se presentaron compañías de teatro hispano, en un periodo que abarca las primeras cuatro décadas del siglo XX.

diez años del siglo XIX solo estaba el Teatro Peón Contreras y el Circo Teatro Yucateco) y el costo de las entradas; en ocasiones los nombres de los artistas venían dentro de la crónica, así como la reacción del público. En enero de 1890 por ejemplo, una nota sobre la compañía Delgado, la cual se presentaba en el teatro Peón Contreras, jamás dijo de dónde era o de dónde venía, pero sí que se especializaba en escenificar comedias.¹⁰²

En el otro gran recinto de la época, el Circo Teatro Yucateco, dos tipos de espectáculos predominarían: las corridas de toros y los shows circenses.¹⁰³ El Circo de los hermanos Orrín regresaría a Mérida a finales de noviembre de 1892, mediados de diciembre de 1897 y nuevamente a mediados de diciembre pero de 1900. En sus funciones había números de equilibrismo, de acróbatas, de actos ecuestres y los que hacían reír a chicos y a grandes: los payasos. De estos últimos, quienes más sobresalían eran Ricardo Bell y Alfredo Bannack.¹⁰⁴ Cabe mencionar que los hermanos Orrín realizaron actos de filantropía en la ciudad, tales como regalar entradas a los niños de las escuelas o donar las ganancias del día a los asilos y hospitales.¹⁰⁵

A pesar del gusto por el circo y de la competencia que éste implicaba para el teatro, las compañías y empresas teatrales predominaban. Estuvo la compañía lírica-dramática del señor La Rosa que se presentó de septiembre a noviembre de 1892,¹⁰⁶ una compañía de ópera (en las notas no viene su nombre) que se presentó en enero de 1895 en el teatro Peón Contreras¹⁰⁷ y en abril de 1895 llegó la compañía de zarzuela de Isidoro Pastor.¹⁰⁸ Otra victoria para la escena teatral de Mérida ocurrió en enero de 1900 cuando se inauguró el Salón Teatro de Santiago, un pequeño espacio situado en el patio de la casa municipal del suburbio de Santiago. Ese mismo mes, una compañía de zarzuela empezó a presentarse en aquel lugar, pero abandonó Mérida el

¹⁰² Algunas de estas obras fueron: “La Carcajada”, “Veinte Céntimos”, “El Tanto por Ciento”, “Contra Viento y Marea”, “Sombreros de Copa” y “El Otro”. La compañía también escenificó dramas yucatecos entre los que estuvieron “La Cabeza de Uconor” por José Peón Contreras y “El Puñal de la Honra” por el Licenciado Manuel Irigoyen Lara. Periódico *La Revista de Mérida*, enero a febrero de 1890.

¹⁰³ Eso no significa que en el Circo Teatro Yucateco no se hayan presentado compañías de teatro. Por ejemplo, de octubre a diciembre de 1900, la compañía del señor Roncoroni hizo una temporada en este recinto (Periódico *La Revista de Mérida*, 30 de octubre de 1900, p. 2). Asimismo, el 6 de mayo de 1902 otra compañía de teatro, de cual la nota no puso el nombre, se presentaría en el Circo Teatro Yucateco (Periódico *La Revista de Mérida*, 30 de octubre de 1900, p. 2).

¹⁰⁴ Asimismo, uno de los números más destacados y aplaudidos fue el de un niño que realizó una serie de acrobacias y trucos a caballo mientras el animal saltaba varios obstáculos. Periódico *La Revista de Mérida*, 27 de noviembre de 1892, p. 2.

¹⁰⁵ Periódico *La Revista de Mérida*, 28 de diciembre de 1890, p. 3; 25 de diciembre de 1892, p. 3.

¹⁰⁶ Periódico *La Revista de Mérida*, septiembre a noviembre de 1892.

¹⁰⁷ Periódico *La Revista de Mérida*, enero de 1895.

¹⁰⁸ Periódico *La Revista de Mérida*, 2 de mayo de 1895, p. 3.

31 de agosto.¹⁰⁹ En su lugar, el tenor cómico Raúl Contreras, recién llegado de la Ciudad de México, comenzaría sus funciones a las que se irían sumando otros artistas provenientes también de la capital mexicana.¹¹⁰

De igual forma, en el año de 1900 apareció una de las primeras notas hablando de proyecciones cinematográficas en Mérida. Desafortunadamente, en aquella función no se logró el éxito esperado, pues el público que acudió fue escaso.¹¹¹ A pesar de ese primer fracaso, sería cuestión de tiempo para que la sección de sociales de periódicos como *La Revista de Yucatán* y posteriormente el *Diario del Sureste* y el *Diario de Yucatán*,¹¹² se llenara con anuncios de cines y de estrenos de películas. Sin desaparecer por completo, las compañías teatrales seguían presentándose de forma regular, pero era evidente que la competencia con el cine había mermado su oferta. Según una entrevista a Mario Herrera, quien fue un reconocido actor de teatro regional yucateco, a partir de la segunda década del siglo XX los teatros de Mérida se empezarían a volver cines.¹¹³

En 1914 es posible encontrar en los periódicos las carteleras de los grandes cines y salones, los cuales incluían los afiches de las películas con los nombres de los actores.¹¹⁴ Para adaptarse a la situación, los periódicos dedicaban secciones específicas a la publicidad de esos espectáculos, secciones que no eran exclusivas de los cines, pues los teatros tenían reservado su espacio. Cabe mencionar que las compañías teatrales también llegaron a publicar grandes anuncios para promocionar sus presentaciones, en donde en ocasiones retrataban a los miembros del elenco.

La oferta cinematográfica era amplia. Para 1914 seis salones anunciando películas y series episódicas: estaban el Salón Frontera, el Salón Pathé, el Salón Jardín, el Salón Iris,¹¹⁵ el Salón Popular (se localizó al poniente de la plaza de Santa Ana), y el Salón Independencia (se ubicó en los bajos del Palacio de Gobierno, junto al Salón Iris). Pienso que tras que proliferaron los cines, surgió cierta rivalidad entre los diferentes recintos dedicados a la proyección de películas, motivo por el cual recurrían a estrategias para atraer al público. Una de

¹⁰⁹ Periódico *La Revista de Mérida*, 6 de septiembre de 1900, p. 3.

¹¹⁰ Periódico *La Revista de Mérida*, 31 de agosto de 1900, p. 2.

¹¹¹ Periódico *La Revista de Mérida*, 17 de agosto de 1900, p. 2.

¹¹² Digo posteriormente, pues el *Diario del Sureste* sería inaugurado 1932, mientras que el *Diario de Yucatán* en 1926.

¹¹³ Fernando Muñoz, Jazmín Rodríguez y Norma Villareal, “Suplemento Cultural El Búho”, *Diario del Sureste*, números del 120 al 128, enero-marzo de 1980.

¹¹⁴ Eran tantos los cines, que en ocasiones se necesitaban dos o tres páginas del periódico para poder anunciar todas las carteleras.

¹¹⁵ Para el año de 1919, el Salón Iris pasaría a llamarse teatro Olimpia. A partir de entonces, compañías teatrales como la del cubano Arquímedes Pous se presentarían en este lugar.

ellas era no cobrar en la función de la tarde;¹¹⁶ también se optaban por cobrar medio boleto a las mujeres o hacer rifas para los niños. Y como si no hubiese ya suficiente competencia, en febrero de 1914 el Circo Teatro Yucateco entró al negocio proyectando películas como “Cleopatra”.¹¹⁷ Además, dos meses después sería la reapertura del Gran Salón Actualidades¹¹⁸ y la inauguración del Salón Unión, ambos dedicados a la proyección de cintas.

El teatro se tuvo que adaptar a ese contexto de diversidad artística, en donde compartía lugar con otras formas de entretenimiento. El Salón Iris por ejemplo, pausó sus proyecciones en agosto de 1914 para dar cabida a la compañía cómico-lírica dirigida por el tenor Alfredo Varela;¹¹⁹ no obstante, el 26 del mismo mes volverían las películas, dando inicio a una nueva temporada de cine, por lo cual el señor Varela tendría que dividir su tiempo en el salón con las funciones cinematográficas. Una situación similar ocurrió en 1919, cuando después de dos meses de presentaciones la compañía cubana Espígul terminó su temporada en el teatro Independencia, siendo relevados por una temporada de cine.¹²⁰ La alternancia cine-teatro parecía funcionar en el siglo XX, pues mantenía al público cautivo.

La década de los años 20 significó para Mérida un continuo flujo de mercancías, de ideas y de personas, las cuales ingresaban a través de los puertos de Sisal y de Progreso. Gracias a esos intercambios, se logró un desarrollo intelectual y artístico que se reflejó en la medicina, el teatro y la música.¹²¹ Así, en febrero de 1922 se fundaría la Universidad Nacional del Sureste a iniciativa del gobernador Felipe Carrillo Puerto. Ésta pasaría a ser la Universidad Autónoma de Yucatán. Y ese mismo año, siendo gobernador también Carrillo Puerto, se gestionó y obtuvo permiso para una radiodifusora con las siglas XEY. Esta radiodifusora, llamada “La Voz del Mayab”, transmitía música de trova yucateca y jaranas, géneros que gustaban en ese entonces.¹²²

Para 1935, salvo por el teatro Peón Contreras y por el Circo Teatro Yucateco, los recintos que albergaban a las empresas y a las compañías de artistas eran otros. En enero de

¹¹⁶ Periódico *La Revista de Yucatán*, 1 de febrero de 1914, p. 2.

¹¹⁷ Periódico *La Revista de Yucatán*, 1 de febrero de 1914, p. 2.

¹¹⁸ Periódico *La Revista de Yucatán*, 4 de abril de 1914, p. 3.

¹¹⁹ Periódico *La Revista de Yucatán*, 15 de agosto de 1914, p. 7.

¹²⁰ Periódico *La Revista de Yucatán*, 4 de enero de 1919, p. 3.

¹²¹ Victoria Novelo Oppenheim agrega que dichos intercambios de la década de los 20 del siglo XX, “ayudó a formar un pequeño estrato intelectual crítico que se integró a la labor educativa con grupos obreros que, especialmente en la rama de transportes (ferrocarriles y portuarios), pero también en otros gremios, organizaron la resistencia a la política porfirista, publicaron periódicos críticos y crearon sindicatos y agrupaciones políticas. “De revoluciones y cambios culturales. Yucatán 1915-1929”, *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, año 10, vol. X, núm. 2, julio-diciembre de 2012, p. 184.

¹²² Jorge Zapata, “Historia de la Radio en Yucatán”, *Diario del Sureste*, 2 de enero de 2015.

aquel año, los antiguos salones que ofrecían películas desaparecieron para dar paso a las salas de cine. Entre los nuevos lugares estaban el Novedades, el cual fue inaugurado en 1924 en los bajos del Palacio de Gobierno;¹²³ también el Montejo (ubicado en el cruce de las calles 60 con 47 del barrio de Santa Ana), el Cantarell (localizado sobre la calle 60 entre las calles 59 y 61, junto al actual teatro Daniel Ayala) y el Alcázar (en la esquina de las calles 57 y 50 en el barrio de Mejorada). El Pathé aún continuaba funcionando, solo que ya no era “Salón”, sino Pathé a secas; lo mismo con el Salón Jardín, el cual ahora se llama Principal.

Para la cuarta década del siglo XX, la mayoría de los recintos teatrales se habían vuelto cines. Sin embargo, el teatro Peón Contreras aún ofrecía esporádicamente, escenificaciones teatrales. Del mismo modo, el teatro Colonial se alzaba como un nuevo escenario para recibir a las compañías de teatro. En este último se presentarían importantes empresas de bufo como la compañía Rogelini y la compañía Arredondo. El Circo Teatro Yucateco dejaría por un momento sus preferencias circenses para dar cabida a la compañía de Daniel “El Chino” Herrera, reconocido actor de teatro regional yucateco cuyo personaje icónico era el chino. Más tarde, el Circo Teatro Yucateco retomaría el camino con la llegada del Gran Circo Suárez Hermanos, el cual aseguraba contar con “50 atracciones mundiales”, además de “refulgentes artistas de fama mundial” y un “parque zoológico”.¹²⁴

Finalmente quisiera recalcar que en el contexto descrito, circo, cine y teatro se vieron envueltos en toda una serie de interacciones que obligaron al teatro a competir, adaptarse, e incluso a negociar con el cine y con el circo. A través de los ejemplos, casos y situaciones que coloqué a lo largo de la sección, intenté mostrar las condiciones de continuidad en la actividad teatral de los últimos años del siglo XIX y primeras cuatro décadas del XX.

1.3.- Selecta y escogida concurrencia. El público en los teatros de la ciudad

Un elemento importante dentro del teatro, el cual nos permite comprender mejor el contexto, es lo concerniente al público. A partir de las notas teatrales de los periódicos, una primera impresión sobre el público es que era riguroso con las obras que se presentaban. Así como no dudaba en aplaudir y reconocer a los actores cuando desempeñaban adecuadamente sus papeles, también hacía críticas y recomendaciones.¹²⁵ Para ejemplificar tales aseveraciones,

¹²³ Almeida Sánchez, “Recordando el pasado”, p. 54.

¹²⁴ *Diario de Yucatán*, 7 de enero de 1944, p. 7.

¹²⁵ La compañía La Rosa es un buen ejemplo. De acuerdo con una nota de noviembre de 1892, a esta empresa, que se presenta en el teatro Peón Contreras, le reclamaban tres cosas: una notable falta de ensayo por parte de los

retomaré un acontecimiento que Victoria Novelo recupera, en el cual “influyentes y conocidos intelectuales”¹²⁶ mexicanos como José Vasconcelos, Diego Rivera y Pedro Henríquez Ureña, hicieron en 1921 un recorrido por Yucatán para identificar las expresiones artísticas y literarias yucatecas. Una de las actividades fue asistir a una función teatral en el teatro Peón Contreras, donde presenciaron la escenificación de la ópera “Aída”, a la cual Vasconcelos calificó de éxito.¹²⁷

Por lo tanto, en la reconstrucción del público podemos dotarlo de una capacidad para identificar una buena voz, juzgar el desempeño de los actores, reconocer la calidad de las obras y la correcta ejecución de la orquesta. En ese sentido, la concurrencia (al menos la que asistía a las escenificaciones del teatro Peón Contreras) debió haber alcanzado cierto nivel de educación y de aprendizaje, así como estar acostumbrada a un consumo cultural de carácter internacional, pues como mencioné anteriormente, para el siglo XX los avances tecnológicos en materia de transportes facilitaron los viajes de los yucatecos al extranjero.

En el siglo XIX las corridas de toros eran la antítesis del teatro, pues mientras al teatro asistía un público educado e instruido, se pensaba que las corridas ocasionaban la degeneración de la sociedad. Asimismo se creía que la violencia que se presenciaba en este tipo de espectáculos, solo podía conllevar a la barbarie y a la insensibilidad, además de conducir a pleitos, borracheras y demás desordenes.¹²⁸ Por tal motivo, fomentar las actividades teatrales otorgaba a la sociedad una buena imagen y la vinculaba con lo civilizado.¹²⁹

Un término que apareció con cierta regularidad en la propaganda teatral fue “la moralidad”. Los teatros solían asegurar en sus anuncios publicitarios que las presentaciones eran de carácter moral, aptas para toda la familia y moralmente aceptadas por toda la sociedad. De acuerdo con un artículo de *El Estudiante Liberal*,¹³⁰ periódico de 1897 que incluía temas sobre literatura y variedades, Rodolfo Menéndez defendía la existencia de cierto tipo de fiestas y diversiones que producían un efecto moral en los habitantes y les dejaban enseñanzas. Entre

actores, la orquesta que no alcanzaba a cubrir las necesidades de un buen espectáculo y la falta de profesionalismo. Sin embargo, no toda la presentación estuvo llena de aspectos negativos; de manera particular, se felicitaba a la señora Montoya, quien se ganó al público con su hermosa voz; al señor Escalera, a quien el público reconoció por sus buenas aptitudes como actor; al señor Zúñiga se le felicitaba por su excelente voz, aunque todavía le hacía falta estudio; finalmente se reconoció al señor Martínez Casado por saber provocar la risa en el público. Como vemos, la opinión del público podía estar llena de matices, pues no eran solamente críticas. Periódico *La Revista de Mérida*, 22 de noviembre de 1892, p. 2.

¹²⁶ Novelo Oppenheim, “De revoluciones y cambios culturales”, p. 182.

¹²⁷ Novelo Oppenheim, “De revoluciones y cambios culturales”, p. 183.

¹²⁸ Sánchez, *La confusa algarabía*, pp. 51-52.

¹²⁹ Sánchez, *La confusa algarabía*, p. 62.

¹³⁰ Diario cuyo responsable fue Ricardo Franco y los editores Ancona y Compañía.

esas celebraciones estaban las nacionales, por ser “estimulantes de las virtudes cívicas y por el reconocimiento a los héroes y a sus hazañas que trajeron libertad e independencia”. Siguiendo la misma nota, otro tipo de diversiones aceptadas como morales eran las “fiestas de la Instrucción pública y del Progreso material”,¹³¹ es decir, las fiestas de las escuelas, de las industrias y de las artes, aquellas en donde eran inauguradas las mejoras públicas.

Aquellos que trasgredían estos límites, no se irían sin pagar el precio. Tal fue el caso de la compañía La Rosa, que en septiembre de 1892 durante una presentación en el teatro Peón Contreras, los bailarines de la compañía propiciaron un momento de inmoralidad ante la concurrencia.¹³² Al parecer el baile de éstos rebasó los límites aceptados; pasando por alto la presencia de las damas, los bailarines creyeron que agradecerían más excediéndose más allá de lo decoroso. Para futuras presentaciones, se recomendó a la empresa La Rosa tener en consideración que se estaban presentando en un teatro (y no cualquier teatro), no en escenarios de menor categoría en donde la concurrencia está más acostumbrada a ver espectáculos subidos de tono.¹³³

El hecho de que hubiese “damas de categoría” en aquella presentación de 1892 agravó más las cosas, mas no tanto para los caballeros, pues no hubo indicios de hombres escandalizados, de hecho una parte del público pidió que continuaran ¿habría sido el público masculino? La realidad es que probablemente algunos hombres estuviesen más acostumbrados a espectáculos subidos de tono, inclusive que les gustaran. Prueba de ello es un guion de teatro regional yucateco titulado “Cinco minutos con Tundra”, el cual desafortunadamente no tiene fecha ni autor.¹³⁴ La obra toma lugar en Mérida. El argumento trata de dos hombres casados que buscan la manera de ir a ver a Tundra, una mulata que con sus sensuales bailes atrae a todos los hombres, ya sean casados o solteros. Tundra se estaba presentando en la capital yucateca, por lo cual esos dos personajes hacen hasta lo imposible por conocerla, aunque para ello tengan que mentirle a sus esposas.

¹³¹ *El Estudiante Liberal*, 9 de mayo de 1897, p. 2.

¹³² Periódico *La Revista de Mérida*, 25 de septiembre de 1892, p. 3.

¹³³ Periódico *La Revista de Mérida*, 25 de septiembre de 1892, p. 3.

¹³⁴ Lo que sí aparece es el elenco, el cual estuvo formado por Héctor Herrera Escalante y sus hijos Fernando, Mario y Daniel. La dinastía Herrera fue una de las familias precursoras del teatro regional yucateco, presentándose en los escenarios desde la segunda década del siglo XX. Para encontrar más información sobre la familia Herrera consultar: Gilma Tuyub Castillo, *Recuerdos de teatro. Entrevistas a personalidades del teatro regional*, 2010, Ayuntamiento de Mérida, Dirección de Cultura, Fondo Editorial del Ayuntamiento de Mérida, Mérida; Gilma Tuyub Castillo, *El teatro regional yucateco*, 2005, Gobierno del Estado de Yucatán, ICY, CONACULTA, PACMYC, Mérida, pp. 53-56; Fernando Muñoz, *El teatro regional de Yucatán*, 1987, Grupo Editorial Gaceta, México, pp. 123-151.

Contrastando con el baile inmoral de la compañía La Rosa, en septiembre de 1914 debutaron también en el teatro Peón Contreras Las Hermanas Muñoz (alias “Las Mañicas”), dúo de baile de todos los géneros, pero sobre todo de jotas.¹³⁵ Para garantizar que no habría ninguna situación incómoda durante los bailes, el cartel del debut aseguró al público que la presentación era un espectáculo cien por ciento moral y que los concurrentes no presenciarían un show subido de tono.¹³⁶ El texto que acompañaba al anuncio afirmaba que “Las familias pueden asistir a éste espectáculo con la seguridad que nada, ni rozará siquiera la moral más estricta”.¹³⁷

Si bien ya he hablado sobre el tema del ocio, me gustaría reiterarlo a través de la descripción que Rodolfo Menéndez hace del adecuado uso del tiempo libre en Mérida de la última década del siglo XIX. Según él, las diversiones, las formas de entretenimiento, los espectáculos y las fiestas populares, debían ceñirse a las normas morales de la época o de lo contrario serían consideradas “infames y deshonorosas”. Los excesos degradaban a los espectáculos, incluidos los números circenses y las presentaciones teatrales, por lo cual el alcohol y los bailes subidos de tono eran mal vistos por una sociedad que parecía ser muy conservadora de sus normas. De acuerdo con Elisa Muñiz, en el México de las primeras tres décadas del siglo XX el estado buscó implantar sus ideales de moralidad, entre los cuales destacaron el “matrimonio monogámico, la familia nuclear y las relaciones heterosexuales”.¹³⁸

De esta manera, de acuerdo con Menéndez las presentaciones teatrales, los números circenses y los bailes moralmente aprobados, eran aquellos en donde no había “excesos” y que tuvieran por objeto “el ejercicio corporal ó el plácido recreo del espíritu, así como el cultivo de las relaciones entre las gentes decentes y honradas”...y condujeran a que “el pueblo se distraiga de sus penas y trabajos y se dulcifiquen las costumbres por el poderío de la música y de la sociabilidad”.¹³⁹

El proceso que nos ayuda a comprender el interés puesto en promocionar espectáculos morales en Mérida, inició en el último tercio del siglo XIX gracias al desarrollo económico alcanzado por la industria henequenera. Con el progreso económico vino un “afianzamiento social y económico de una parte de la sociedad; una élite que asumió el papel de portadora de

¹³⁵ Baile popular propio de Aragón y de otras muchas regiones españolas.

¹³⁶ Periódico *La Revista de Yucatán*, 22 de septiembre de 1914, p. 5.

¹³⁷ Periódico *La Revista de Yucatán*, 22 de septiembre de 1914, p. 5.

¹³⁸ Carmen Ramos Escandón, reseña del libro de Elisa Muñiz: *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*, en *Revista de Estudios del Hombre*, núm. 17, 2003, p. 247.

¹³⁹ *El Estudiante Liberal*, 9 de mayo de 1897, p. 2.

los valores de la sociedad que pretendía emular los comportamientos y prácticas compartidas en los países considerados modernos”.¹⁴⁰ Para difundir los valores y virtudes que constituían a un ciudadano modelo, la elite se apoyó de los manuales de urbanidad o de buenas costumbres,¹⁴¹ los cuales proliferaron durante la primera década del siglo XX.¹⁴² Es así como la delimitación de las virtudes morales alcanzó a las esferas laborales, sociales, culturales y políticas de Mérida, siendo los espectáculos y las diversiones, junto con su propaganda y publicidad en los periódicos, espacios que debían ofrecer y garantizar contenidos morales.

En octubre de 1918 por ejemplo, se anunciaron las presentaciones de la compañía cubana Espígul como un espectáculo “completamente moral”.¹⁴³ Dos meses más tarde (en diciembre), el periódico recalcaría tal afirmación con toda una página en donde colocó la imagen y el nombre de los principales actores de la compañía; en la parte superior de ésta, aseguraron que el público acudiría a ver un “espectáculo gracioso y altamente moral”.¹⁴⁴ El dúo Rogelini-Bolito, también cubanos, fue otra empresa teatral que en 1918 se promocionó como propia para familias.¹⁴⁵ Anunciarse como apto para toda la familia, implicaba que se respetarían los límites morales.

En la Ciudad de México, la cuestión moral en la década de los años 30 y 40 del siglo XX implicó que cierto tipo de espectáculos, que se presentaban en centros nocturnos y cabarets, fueran catalogados como nocivos y peligrosos desde la mirada de las políticas higienistas del gobierno y los ojos de la iglesia católica y otros “grupos defensores de una moral intolerante”.¹⁴⁶ En ese sentido, la vida nocturna y los espectáculos que en ella se desarrollaban eran asociados con la inmoralidad, de un ambiente urbano y se relacionaba con la pobreza y con los usos del cuerpo en un sentido pecaminoso e hipersexualizado.¹⁴⁷

Años más tarde, en 1942, Alfonso Rogelini se volvió a presentar en Mérida, esta vez dirigiendo su propia compañía. Así, la compañía Rogelini debutó con la zarzuela cubana en tres cuadros “Perfidia” y con la revista bufa “Alegrías de Cuba”, en donde el cartel enfatizó que se

¹⁴⁰ Pedro Miranda Ojeda, “Los manuales de buenas costumbres. Los principios de la urbanidad en la ciudad de Mérida durante el siglo XIX”, *Takwá*, núm. 11-12, Primavera-Otoño 2007, p. 132.

¹⁴¹ Para crear sus lineamientos morales, la elite meridana se inspiró de los manuales de origen europeo, incorporando así en su acontecer cotidiano las prácticas de la sociedad europea. Miranda Ojeda, “Los manuales”, pp. 133 y 146.

¹⁴² Miranda Ojeda, “Los manuales”, p. 149.

¹⁴³ *La Revista de Yucatán*, 9 de octubre de 1918, p. 3.

¹⁴⁴ *La Revista de Yucatán*, 1 de diciembre de 1918, p. 8.

¹⁴⁵ *La Revista de Yucatán*, 26 de octubre de 1918, p. 3.

¹⁴⁶ Gabriela Pulido Llano, *El mapa “rojo” del pecado: Miedo y vida nocturna en la ciudad de México 1940-1950*, 2018, INAH, México, p. 18.

¹⁴⁷ Pulido Llano, *El mapa “rojo” del pecado*, pp. 20-21.

trataba de “un espectáculo Alegre y Moral para familias”.¹⁴⁸ Lo mismo con la compañía del cubano Enrique Arredondo, la cual se presentó en la ciudad en octubre de 1943; para su debut, el cual fue anunciado como “¡El suceso del año!” y como “¡El espectáculo teatral que Mérida entero venia anhelando desde hace tiempo!”,¹⁴⁹ se garantizó un espectáculo apropiado para toda la familia. Había una cierta preocupación por salvaguardar la moralidad en los espectáculos teatrales o por lo menos vender esa idea en los anuncios publicitarios. Dentro de las escenificaciones se permitían chistes, bromas, bailes y canciones, siempre que no sobrepasasen los estándares morales de la época, sobre todo aquellos relacionados con el tema de la sexualidad.



Imagen 02. Anuncio del debut de la Compañía de Zarzuelas y Revistas Cubanas “Arredondo”, en donde aparece Enrique Arredondo caracterizado de “Negrito”. *Diario de Yucatán*, 14 de octubre de 1943, p. 7.

El teatro (y las otras formas de entretenimiento también) debía ser una actividad que fomentara la distracción y el desahogo de la vida diaria. Las penas, los problemas, el trabajo y las obligaciones, eran inquietudes cotidianas que podían olvidarse aunque sea por algunas horas yendo a ver una obra de teatro, pues como decía un anuncio de 1918 “La risa es un elemento indispensable de la vida porque la conforta y aligera”.¹⁵⁰ Asimismo, las funciones teatrales promovían las relaciones humanas, el contacto entre las personas y la difusión de costumbres, tradiciones e ideas, es decir, eran un lugar para sociabilizar. Patricia Fumero Vargas plantea que las manifestaciones teatrales son un espacio de sociabilidad, pues allí se reúnen e interactúan

¹⁴⁸ *Diario de Yucatán*, 20 de marzo de 1942, p. 5.

¹⁴⁹ *Diario de Yucatán*, 15 de octubre de 1943, p. 7.

¹⁵⁰ Periódico *La Revista de Yucatán*, 26 de octubre de 1918, p. 3.

diferentes estratos sociales,¹⁵¹ sobre todo a principios del siglo XX cuando se produce una masificación de las diversiones públicas. Pensar en el teatro como una práctica social en donde se difunden representaciones de la realidad cotidiana, nos permitirá verlo más allá de un espectáculo para entretener.

Algunos anuncios teatrales que hablaban sobre la concurrencia se referían a ésta con frases como “distinguido público”,¹⁵² “selecta y escogida concurrencia”¹⁵³ y “público proveniente de las familias más apreciadas de Mérida”.¹⁵⁴ El Peón Contreras por ejemplo, uno de los teatros más selectos y elegantes de la ciudad que todavía podemos encontrar en la esquina de las calles 60 y 57, era un recinto que ocupaba un espacio de estilo neoclásico, frecuentado por las familias pertenecientes a la elite yucateca y generalmente no daba cabida a las escenificaciones de tipo popular como el teatro regional yucateco.¹⁵⁵

Una nota sobre la compañía Espígul, la cual en 1918 se estaba presentando en el teatro Independencia de la ciudad, afirmaba que el público que noche con noche acudía estaba integrado por las mejores familias de la ciudad.¹⁵⁶ En ese tipo de propaganda, los teatros buscaban captar la atención de las familias mejor acomodadas de la ciudad, así como de una clase media que aspiraba al reconocimiento social que se obtenía asistiendo a este tipo de espectáculos. No importa si eran comedias o dramas, para el siglo XX algunos anuncios apuntaba a un público de estatus social elevado, que estuviese formado por distinguidos miembros de la sociedad y que proviniese de los mejores sectores.

Hasta ahora podemos pensar que el público de la escena teatral meridana provenía únicamente de las familias más acomodadas. No obstante, los teatros hicieron un llamado a otro sector de la población para incrementar la concurrencia: los trabajadores y obreros. Durante el siglo XX las clases populares asimilarían la idea de ocio como un tiempo para la diversión y el esparcimiento, por lo cual también necesitarían espacios y lugares de entretenimiento. En octubre de 1918, apareció en el periódico una nota hablando de las presentaciones de la compañía de Grifell y Coss, las cuales habían sido “muy hermosas” pero no estaban teniendo el éxito esperado debido a los altos precios de las entradas. A pesar de presentarse en el teatro Peón Contreras, el escritor de la nota sugirió a la compañía abrir

¹⁵¹ Fumero Vargas, *Teatro, público y estado*, p 27.

¹⁵² *Diario de Yucatán*, 17 de octubre de 1943, p. 7.

¹⁵³ Periódico *La Revista de Yucatán*, 24 de noviembre de 1918, p. 3.

¹⁵⁴ Periódico *La Revista de Yucatán*, 24 de noviembre de 1918, p. 3.

¹⁵⁵ Prieto Stambaugh y García, *Ofelia Zapata “Petrona”*, p. 81.

¹⁵⁶ Periódico *La Revista de Yucatán*, 3 de diciembre de 1918, p. 3.

“precios populares” para las personas de mediados recursos que quisieran asistir a las obras.¹⁵⁷ Tomar en cuenta las posibilidades adquisitivas del sector medio, estableciendo así entradas a precios más accesibles, permitía que las familias menos acomodadas acudieran a una forma de entretenimiento frecuentada por las elites.

El Circo Teatro Yucateco fue un recinto pensado para las familias de obreros y trabajadores, puesto que mientras el Peón Contreras recibía a las grandes compañías teatrales, el Circo Teatro destacaba por las presentaciones circenses, las corridas de toros y alguna escenificación teatral a cargo de compañías más modestas. Así, en 1912 Francisco Gómez Rul, gerente del Circo Teatro Yucateco, manifestó al Congreso del Estado su inconformidad ante la exención de impuestos otorgada al teatro Peón Contreras. Él argumentó que las entradas a los espectáculos en el Circo Teatro eran más baratas, pues estaban destinadas a la clase trabajadora que no podía pagar espectáculos caros o lujosos como los que solían presentarse en el Peón Contreras.¹⁵⁸ Lo que el gerente temía era que si el teatro Peón Contreras dejaba de pagar impuestos, podría reducir el precio de sus entradas y así atraer a un mayor número de espectadores, entre los que estaría el sector obrero.¹⁵⁹

Situándonos en el año de 1914, cuando el cine ya se había popularizado en Mérida, apareció un recinto cinematográfico que hacía una invitación extensiva al sector obrero: el Salón Jardín. Ubicado sobre la calle 60, en lo que hoy es el Teatro Daniel Ayala, este cine llamaba a la clase trabajadora para asistir a las proyecciones que ofrecía, cobrando veinticinco centavos la entrada. En una parte de su propaganda, se reconocía la dignidad y la honradez como dos cualidades de la clase asalariada.¹⁶⁰ Aunque los obreros ocupaban un lugar significativo dentro de la propaganda del Salón Jardín, el mismo anuncio aclaraba que la invitación era para todas las clases sociales sin distinción alguna.

Otro ejemplo que nos ofrece información sobre el público asistente involucra a María Conesa, cuya compañía de operetas y zarzuela actuaba en el teatro Peón Contreras en octubre de 1918. El reclamo por parte del público era la impuntualidad en las presentaciones, lo cual afectaba a la clase trabajadora que asistía a las funciones. Estas personas asalariadas exigían que las funciones comenzaran a la hora marcada, ya que la mayor parte del público estaba

¹⁵⁷ Periódico *La Revista de Yucatán*, 9 de octubre de 1918, p. 4.

¹⁵⁸ Archivo General de Yucatán, Fondo Congreso del Estado 1833-1946, serie Dictámenes, sección Comisión de Hacienda, caja 14, volumen 14, expediente 43, año 1912.

¹⁵⁹ Al final, el Congreso decidió negar las peticiones de Francisco Gómez Rul, quien solamente buscaba mejorar las condiciones de competencia entre el Circo Teatro Yucateco y el teatro Peón Contreras.

¹⁶⁰ Periódico *La Revista de Yucatán*, 1 de febrero de 1914, p. 14.

“integrado por personas que tienen que levantarse temprano para ir a sus oficinas, talleres, etc., etc.”.¹⁶¹

Si comparamos el salario mínimo con los precios de las entradas a los principales teatros y con los de algunos insumos básicos, ampliamos el contexto en el que se desarrolló la dinámica de la escena teatral meridana. A principios del siglo XX, el teatro Peón Contreras se destacaba por ofrecer los espectáculos más caros en toda la ciudad. Por lo general en este recinto la entrada a una función de teatro costaba alrededor de un peso como mínimo y tres pesos como máximo, salvo en las funciones de matiné¹⁶² cuando las entradas costaban entre cincuenta y veinte centavos. Por lo tanto, podríamos decir que el Peón Contreras no era un teatro tan asequible para las clases obreras, las cuales ganaban un sueldo mínimo de dos pesos diarios.¹⁶³ En contraste con los precios del Peón Contreras, en octubre de 1918 el valor de alimentos como el pan y el kilogramo de manteca, harina y azúcar, no llegaban ni a un peso.¹⁶⁴

Como ya he mencionado, el Circo Teatro Yucateco surge como un recinto para las clases obreras, quienes no podían pagar tres pesos por una función de teatro en el Peón Contreras. Así, en febrero de 1925, un “sensacional espectáculo” que consistía en la “lucha de un tigre salvaje con un toro bravo en una jaula de acero”,¹⁶⁵ costaba un peso con cincuenta centavos la galería.¹⁶⁶

En más de una ocasión las compañías de teatro se vieron obligadas a reducir el precio de sus entradas, estableciendo así precios populares para incrementar las ventas. En diciembre de 1918 por ejemplo, los artistas Grifell y Coss, que se presentaban en el teatro Peón Contreras decidieron bajar a un peso con cincuenta centavos la luneta¹⁶⁷ preferencial y un peso la luneta numerada, y sumado a ello abrieron entradas generales a setenta y cinco centavos. Siete años más tarde, en ese mismo teatro, la compañía de comedias modernas “Fernando Soler” ofrecía

¹⁶¹ Periódico *La Revista de Yucatán*, 27 de octubre de 1918, p. 4.

¹⁶² Funciones que se organizan en las tardes.

¹⁶³ Un peso diario si eran aprendices y cincuenta centavos diarios si para los trabajadores domésticos. Ley del Trabajo, de Salvador Alvarado, Capítulo VI, Salarios, Artículo 83, consultado en: http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1915_210/Ley_del_Trabajo_de_Salvador_Alvarado_1371.shtml (Consultado el 27 de abril de 2018).

¹⁶⁴ El pan costaba cincuenta centavos, la docena de huevos setenta centavos y la manteca, la harina y el azúcar a setenta centavos el kilogramo (*La Revista de Yucatán*, octubre de 1918). Otros productos como el frijol y las lentejas costaban treinta centavos el kg., el arroz cincuenta y seis centavos el kg., el jamón dos pesos con cincuenta centavos el kg. y la carne de cerdo, dependiendo de la parte del animal, entre tres pesos con cincuenta centavos y un peso con sesenta centavos el kg. *Diario del Sureste*, octubre y noviembre de 1943.

¹⁶⁵ Además se lidiarían dos toros. Periódico *La Revista de Yucatán*, 8 de febrero de 1925, p. 3.

¹⁶⁶ Asientos en la parte superior del teatro.

¹⁶⁷ Asientos en la planta baja del teatro y en frente del escenario.

funciones a precios populares, costando un peso la luneta numerada de cualquier fila.¹⁶⁸ En 1930, el Gran Circo Santos y Artigas ofreció “precios de regalo”¹⁶⁹ por motivo de sus últimas funciones en la ciudad. Así, la entrada más cara sería de cincuenta centavos, y además los niños pagaban solo medio boleto. Lo mismo ocurrió en enero de 1935, cuando la compañía cubana Camelia, aquella que se presentó en el teatro Peón Contreras, empezó a cobrar cincuenta centavos por la luneta en lugar de un peso y veinte centavos por la galería en lugar de treinta.

En el teatro Colonial también se llegarían a fijar precios populares. En marzo de 1942, la compañía cubana de Alfonso Rogelini empezó cobrando un peso por luneta y cincuenta centavos por galerías, pero al final la luneta terminó costando cincuenta centavos y las galerías treinta centavos. Un año más tarde, a este mismo teatro llegó la compañía del cubano Enrique Arredondo. Para su debut en octubre de 1943, cobró tres pesos por la luneta y dos pesos por el balcón, bajándolos desde el primero de noviembre a un peso y a cincuenta centavos respectivamente. Sin embargo, en noviembre también volverían a subir los precios, quedando en dos pesos la luneta numerada, a un peso con cincuenta centavos la luneta general y a setenta y cinco centavos el balcón.¹⁷⁰

También en octubre de 1943, la compañía teatral de Daniel Herrera, que se presentaba en el Circo Teatro Yucateco, era otra opción más accesible al cobrar dos pesos por la luneta preferencial, un peso con cincuenta centavos por la luneta general y setenta y cinco centavos por la galería. Con los precios módicos, las ofertas y promociones,¹⁷¹ el teatro dejaba de ser una forma de entretenimiento exclusiva de las familias mejor acomodadas de la ciudad, tal y como había sido durante la mayor parte del XIX, cuando la oferta teatral era menor. Las fuentes demuestran que tras la proliferación de teatros durante el siglo XX, algunos de éstos empezaron a captar la atención del sector obrero con la intención de volverlo un consumidor recurrente.

A pesar de que recintos como el teatro Colonial y el Circo Teatro Yucateco ofrecían precios más económicos, la realidad era que el entretenimiento teatral se colocaba entre los más caros de la época. Acudir a una obra de teatro solía costar más que una función

¹⁶⁸ Periódico *La Revista de Yucatán*, 9 de enero de 1925, p. 3.

¹⁶⁹ *Diario de Yucatán*, 2 de enero de 1930, p. 6.

¹⁷⁰ El precio de las entradas para ver a la compañía Arredondo sufriría varias modificaciones. El 27 de noviembre por ejemplo, la luneta costaría \$1 y el balcón \$.50, pero el 3 de diciembre, con el estreno de la obra “Tunkules y Maracas”, los precios subieron a \$2 la luneta numerada, \$1.50 la luneta general y \$0.75 el balcón. *Diario de Yucatán*, noviembre a diciembre de 1943.

¹⁷¹ Algunas de esas ofertas y promociones incluían las matinés, los descuentos para niños y para mujeres.

cinematográfica, incluso cuando no se presentaba en el Peón Contreras. Volviendo al ejemplo de la empresa teatral de Grifell y Coss, en octubre de 1918 estaba cobrando un peso con cincuenta centavos por entrada. Ese mismo mes y año, el cine más caro de Mérida, que era el Independencia, cobraba un peso por planta baja y sesenta centavos por la alta. Ni siquiera los precios del Peón Contreras, que en ese momento funcionaba como cine, se equiparaban a los del cine Principal, pues al igual que el Independencia cobraba un peso por entrada.

Cuando hablamos de los precios del teatro, es importante recordar que las compañías contaban con un elenco bastante numeroso. Había actores, cantantes, músicos, bailarines, peluqueros, sastres, directores, maestros de orquesta y escenógrafos, por lo cual las ganancias debían alcanzar para pagarles a todos. Aunado a lo anterior, debían pagar la renta del teatro, el transporte de los artistas y de la utilería que les serviría para sus presentaciones, haciendo de las obras de teatro un espectáculo costoso. En resumen, ya fuese por las familias más acomodadas que pagaban por los mejores lugares, o por la creación de los precios populares para los sectores obreros, no podemos negar que una buena parte de la sociedad meridana disfrutaba del teatro y, si sus recursos se lo permitían, no desaprovechaba la oportunidad de asistir a una función.

1.4.- El escenario de las calles: el carnaval

A pesar de ser una celebración que se realiza y se practica en las calles, el carnaval no deja de ser un escenario de representaciones. Los personajes cobran vida a través de las personas, quienes sin ser actores profesionales, se ponen en el papel de diablos, de rumberas, de negritos, de animales, de chinos, de árabes, de soldados, entre muchos otros. Podría decirse que el carnaval es una enorme obra de teatro, cuyo escenario son las calles y en donde personas comunes interpretan a los personajes. En esa escenificación, a veces improvisada, los actores y el público llegan a confundirse, pues ambos toman parte en la celebración.¹⁷²

El carnaval es una celebración de origen europeo, la cual aún se celebra con cierto entusiasmo en varias ciudades costeras de México y el mundo. Esta fiesta se lleva a cabo durante los tres días que preceden al miércoles de ceniza, los cuales se designan con el nombre de “Carnestolendas” y empiezan a contarse, según el calendario de la iglesia, el domingo

¹⁷² Guadalupe Reyes Domínguez, *Carnaval en Mérida. Fiesta, Espectáculo y Ritual*, 2003, INAH, Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida, p. 18.

anterior al miércoles de ceniza.¹⁷³ De manera general, el carnaval es visto como una oportunidad sancionada por la sociedad para que las personas de cualquier edad, género, estatus u ocupación, se oculten detrás de un disfraz o una máscara y se conviertan en un personaje.¹⁷⁴ Los habitantes que participan en los festejos pueden, siempre bajo ciertos límites, romper las normas sociales, políticas y religiosas.

Desde el siglo XVIII el carnaval ya se celebraba en Mérida, pero era una fiesta exclusiva de las familias ricas de ese entonces.¹⁷⁵ Poco a poco, las clases medias se irían incorporando a los paseos de carnaval, convirtiendo a la celebración en una festividad popular. El esplendor de los carnavales iniciaría junto con la bonanza económica y con el desarrollo urbano que se experimentaron desde la década de 1880, a raíz de los procesos de modernización. En ese momento la ciudad ganaría fama por sus carnestolendas, en donde ya tomaban parte todos los sectores de la sociedad, desde las clases altas hasta las medias y bajas. Una crónica carnavalesca de 1913 por ejemplo, afirma que a los paseos organizados por el Liceo de Mérida asistía “una heterogénea y numerosísima concurrencia de todas las clases sociales”.¹⁷⁶ De acuerdo con Renán Irigoyen Rosado, durante las fiestas se derrochaba dinero, las calles eran ocupadas por carros alegóricos, bandas de música, comparsas ruidosas, mascaradas burlonas y elegantes carruajes en donde iban las “muchachas más guapas”.¹⁷⁷

Al principio los carnavales eran organizados por la sociedad coreográfica “La Lonja Meridana”,¹⁷⁸ conformada por las familias más acaudaladas de la ciudad, quienes organizaban los bailes y paseos de carnaval. Posteriormente la reemplazó por la sociedad “El Liceo de Mérida”, destacando por los bailes que celebraban durante las carnestolendas.¹⁷⁹ En 1857 se fundó la sociedad de “La Unión”,¹⁸⁰ fuerte rival del Liceo, pues empezó a organizar sus propios bailes durante los festejos. De la misma manera, las clases populares crearon sus

¹⁷³ Universidad Autónoma de Campeche, *El carnaval*, 1992, El Reproductor Universitario, Serie de Investigaciones de Arte y Folklore, Campeche, p. 31.

¹⁷⁴ Kristin Bervig Valentine y Eugene Valentine, “Theatre in the streets: carnival in Spanish Galicia”, *Mediterranean Studies*, vol. 8, 1999, pp. 219-230.

¹⁷⁵ Renán Irigoyen Rosado, *Los Antiguos Carnavales de Mérida*, 1961, Zamná, Mérida, p. 6.

¹⁷⁶ Periódico *La Revista de Yucatán*, 1 de febrero de 1913, p. 2.

¹⁷⁷ Irigoyen Rosado, *Los Antiguos Carnavales*, p. 12.

¹⁷⁸ La Lonja Meridana fue fundada en septiembre de 1846, estuvo integrada por yucatecos de ascendencia hispana que ocupaban “los estratos superiores de la sociedad yucateca”. Luis Vázquez Pasos, “Élites e identidades. Una visión de la sociedad meridana de la segunda mitad del siglo XIX”, en *Historia Mexicana*, vol. 51, núm. 4, abril-junio 2002, p. 840.

¹⁷⁹ El Liceo de Mérida fue fundado en abril de 1870. Vázquez Pasos, “Élites e identidades”, pp. 844 y 845.

¹⁸⁰ La Unión también estuvo conformada por personas que poseían solvencia económica.

propias sociedades recreativas llamadas: “Paz y la Unión” y “Recreativa Popular”. Éstas también planeaban bailes a los que asistía la clase obrera.¹⁸¹

En su reconstrucción de los carnavales de Mérida, Víctor M. Martínez plantea que alrededor de 1860 la presencia española, cubana, árabe y china realzó las fiestas del carnaval, originándose sociedades benéficas y culturales que participaban en la organización de las carnestolendas.¹⁸² Del mismo modo, Pedro Miranda Ojeda sostiene que hacia finales del Porfiriato el carnaval de Mérida incorporó entre sus personajes a los inmigrantes de la ciudad, apareciendo en los bailes y desfiles españoles, cubanos y chinos.¹⁸³ Sobre estas migraciones chinas, cubanas y libanesas a Yucatán hablaré en el capítulo dos, cuando aborde su representación en la escena teatral meridana.



Imagen 03. Comparsa con motivos orientales para el carnaval de 1896. CEPHCIS, Fondo Reservado Ruz Menéndez, Periódicos Varios, 1896-1910, *El Mundo, Semanario Ilustrado*, núm. 14, tomo I, 8 de marzo de 1896, p. 153.

¹⁸¹ Irigoyen Rosado, *Los Antiguos Carnavales*, pp. 15-16.

¹⁸² Víctor Martínez, *El Carnaval de Mérida a través del tiempo*, 1969, Club Rotario de Mérida, Mérida, p. 8.

¹⁸³ Miranda Ojeda, *Diversiones públicas y privadas*, p. 372.



Imagen 04. Compara del carnaval de 1896 “El Elefante”, acompañada por hombres a caballo usando turbantes. CEPHCIS, Fondo Reservado Ruz Menéndez, Periódicos Varios, 1896-1910, *El Mundo, Semanario Ilustrado*, núm. 14, tomo I, 8 de marzo de 1896, p. 155.

Renán Irigoyen Rosado menciona que en el carnaval yucateco, las tradiciones y costumbres del lugar fueron las encargadas de generar los matices particulares de esta fiesta.¹⁸⁴ En ese sentido, una parte del carnaval buscaba reforzar la identidad yucateca a través del “Paseo Regional”, el cual es un desfile en donde los participantes lucen los trajes típicos de Yucatán, mientras bailan música tradicional yucateca.¹⁸⁵ También encaminadas a recordar las tradiciones y costumbres yucatecas, las “noches regionales” son celebraciones en donde las personas disfrutan de música, comida y adornos que resaltan siempre lo regional y lo típico de Yucatán.¹⁸⁶ Mediante la delimitación de estas secciones regionales, los meridianos reiteraban la diferencia entre las costumbres y tradiciones locales (“lo propio”), frente a los elementos externos (“lo otro”) que también se observaban en las celebraciones. En adhesión, Victoria Novelo menciona que hacia la década de 1920, en Yucatán se inició un estilo pictórico regional, el cual representaba los paisajes locales, sobre todo los vestigios mayas y los ambientes rurales.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Irigoyen Rosado, *Los Antiguos Carnavales*, pp. 3-4.

¹⁸⁵ En ese desfile, los hombres visten con filipina, pantalón, sombreros blancos y los típicos guaraches yucatecos. Por su parte, las mujeres usan zapatos blancos, rebozo, flores, cintas de colores y ternos bordados. Reyes Domínguez, *Carnaval en Mérida*, pp. 104-106.

¹⁸⁶ Reyes Domínguez, *Carnaval en Mérida*, p. 135.

¹⁸⁷ Novelo Oppenheim, “De revoluciones y cambios culturales”, p. 186.

Las comparsas y grupos de estudiantes eran otra parte importante de los carnavales. En estas manifestaciones populares, los indígenas solían tomar parte para cantar y bailar, “simulando costumbres de los blancos como las corridas de toros, la confesión y los azotes”.¹⁸⁸ Así, entre la burla y la parodia, la protesta social salía a flote, pues de forma mordaz y paródica el sector popular criticaba a los grupos dominantes que desde la colonia se habían impuesto. De esta manera, la comicidad estuvo presente tanto en el escenario teatral como en el escenario del carnaval, ya que ambos espacios eran una oportunidad para burlarse de políticos y de autoridades y de caricaturizar a personajes populares.

Entre las comparsas más conocidas del carnaval yucateco estaban Los Xtoles, Los Palitos y Las Jicaritas. Los Xtoles de antaño por ejemplo, vestían de camisa, calzoncillo y sandalias, usaban pendientes de conchas y un arillo de madera adornado de plumas en la cabeza,¹⁸⁹ una clara referencia al pasado maya. En la actualidad la comparsa de Los Xtoles se ha transformado, pues ha dejado de priorizar los elementos mayas para inclinarse más por lo “mestizo”. Así, sin importar si son hombres o mujeres, todos los participantes de esta comparsa usan el típico hipil yucateco, así como algunos adornos en la cabeza que incluyen flores, plumas, lentes y en el caso de los hombres pelucas.¹⁹⁰

Fue en las comparsas en donde aparecerían más personajes negros. Con nombres como “Los Negritos” y “Los Negros Catedráticos”, los meridianos formaron comparsas en donde el negro era el personaje principal.¹⁹¹ Para representar a los personajes negros, los participantes solían pintarse la cara al estilo del *blackface*¹⁹² y usar pelucas de cabello crespo, como lo atestiguan las siguientes imágenes comparsas que representan personajes negros pertenecientes a mi periodo de investigación.

¹⁸⁸ Irigoyen Rosado, *Los Antiguos Carnavales*, p. 19.

¹⁸⁹ Irigoyen Rosado, *Los Antiguos Carnavales*, p. 20.

¹⁹⁰ Ayuntamiento Oxkutzcab 2015 – 2018, “Los Xtoles - Carnaval Oxkutzcab” [Archivo de video en línea], publicado el 11 de febrero de 2016. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=6ZWM8wP_Sh0 (Consultado el 20 de febrero de 2018).

¹⁹¹ Para ver otro ejemplo de un personaje negro ocupando un rol principal, consultar William Beezley “Cómo fue que el negrito salvó a México de los franceses: las fuentes populares de la identidad nacional”, en *Historia Mexicana*, vol. 57, núm. 2, pp. 405-444.

¹⁹² Término usado para hacer referencia al maquillaje que una persona usaba para representar al personaje negro dentro de la escena teatral y de entretenimiento.



Imagen 05. “Comparsa Negros Catedráticos” para el carnaval de Mérida de 1909. CEPHCIS, Fondo Reservado Ruz Menéndez, Periódicos Varios, 1896-1910, “Diario Yucateco”, núm. 24, sin tomo, 27 de febrero de 1909, p. 6.



Imagen 06. “Comparsa La Remolona” del carnaval de Mérida de 1909, en la cual podemos observar que algunos de sus miembros representaron al personaje negro. CEPHCIS, Fondo Reservado Ruz Menéndez, Periódicos Varios, 1896-1910, “Diario Yucateco”, núm. 24, sin tomo, 27 de febrero de 1909, p. 7.

Era común que durante los festejos los periódicos publicaran crónicas acerca de los acontecimientos más importantes del carnaval. Incluían información de los bailes, de los desfiles, de las comparsas y de los carros alegóricos que participaban. En algunas de estas crónicas la representación de los personajes negros quedaría inmortalizada, por lo cual vale la

pena mencionar algunos ejemplos. El primero de ellos ocurrió en las celebraciones de 1913, cuando la comparsa de Los Negros Liberales, cuyos organizadores eran del barrio de Santiago, preparó una serie de piezas y canciones para presentar en el carnaval. De acuerdo con la crónica de ese año, el desfile recorrió toda la calle 59, desde Santiago hasta Mejorada; hubo carruajes, carros alegóricos, ciclistas, policías montados a caballo, bandas de cornetas y tambores y hasta el final venían a pie las comparsas de Los Xtoles y de Los Negritos, quienes venían animando todo el paseo.¹⁹³

Como mencioné en líneas anteriores, el carnaval de Mérida se nutrió de los grupos migrantes que llegaban a Yucatán. Además de las influencias cubanas, los grupos asiáticos también fueron representados en los paseos y festejos. En los recorridos de 1913 hubo un carro alegórico construido por Luis Amendola, en el cual iba un japonés malabarista representado por el joven Juan Cervera Reyes.¹⁹⁴ Al año siguiente, el Liceo de Mérida organizaría un baile con estilo japonés, aunque curiosamente, la nota que habló sobre ese baile describió la vestimenta de don Eulalio Casares (persona conocida por la sociedad según la misma nota) como un traje característico de los mandarines chinos; asimismo, las personas que acompañaban a don Eulalio también usaban un supuesto traje chino.¹⁹⁵ En cuanto a comparsas, en el carnaval de 1919 se organizó una llamada Los Chinos.¹⁹⁶ Además de los negros cubanos, los chinos y los japoneses eran los personajes más recurrentes durante las celebraciones de carnaval.

Para las carnestolendas de 1914, nuevamente participaron las comparsas de Los Xtoles y de Los Negritos, quienes visitaron las casas de los habitantes para realizar sus bailes y cantos. Pero definitivamente lo más destacado fue otra comparsa de personajes negros llamada Los Negros Catedráticos, la cual fue aplaudida y celebrada por la concurrencia que asistió al ensayo. Al igual que la comparsa de Los Negritos, la de Los Catedráticos bailaba y cantaba para animar al público; entre su repertorio musical había guarachas y danzones, géneros afrocubanos.¹⁹⁷ Esta última comparsa aludió a los vínculos entre Cuba y Yucatán, pues hay una clara referencia

¹⁹³ Periódico *La Revista de Yucatán*, 1 de febrero de 1913, p. 2.

¹⁹⁴ Periódico *La Revista de Yucatán*, 2 de febrero de 1913, p. 9.

¹⁹⁵ Periódico *La Revista de Yucatán*, 22 de febrero de 1914, p. 3.

¹⁹⁶ Periódico *La Revista de Yucatán*, 25 de febrero de 1919, p. 4.

¹⁹⁷ La comparsa estaba formada por los siguientes personajes: El Moreno, el matrimonio incivil, La Presumida, El Manolillo, La Jiribilla, El Tiburón, La Garatuzza, El Quiquiriquí, La Boca-chula, El Rumbero, La Conguita, El cucufate, La Duquesita, El Cubanito, La más linda, Angelillo, La Bailarina, El Búcaro, La Gringa, El Belcebú, La Ruleta, El Imán, La Sandunguita y El Guajiro. Además la comparsa contaba con varios músicos. Periódico *La Revista de Yucatán*, 20 de febrero de 1914, p. 4.

a la obra de bufo cubano que lleva el mismo nombre¹⁹⁸ y que circuló por México gracias a las compañías cubanas que se presentaron desde finales del siglo XIX.

En los colegios, a los niños también se les hacía participar en el carnaval disfrazándolos de varios personajes tanto locales como extranjeros. Entre 1914 y 1919, las opciones para disfrazarlos incluían: gitanos, japoneses, cenicienta, apaches, aldeanos, turcos, arlequín, Luis XV, flores, princesas, militares y cupido,¹⁹⁹ charros, payasos, chinos, holandeses, indios, mestizas y Miguel el Canutero, quien fue conocido como el “Negro Miguel”, un vendedor de helados muy popular entre los meridianos, pues recorría las calles de la ciudad pregonando su producto de manera muy particular. De él hablaré en el capítulo dos, por lo que cerraré diciendo que el niño Fernando Heredia fue quien se disfrazó de este personaje negro.²⁰⁰ De todos los personajes, me gustaría destacar la representación de los extranjeros, sobre todo la del negro, pues éstos fueron los mismos personajes representados en la escena teatral yucateca a partir de la segunda década del siglo XX. De esta forma, teatro y carnaval, además de ser espacios de representación, compartían algunos personajes populares de finales del siglo XIX principios del XX.

Los negros también eran personajes aludidos en los bailes de carnaval, como lo ejemplifica el que organizó en 1919 la sociedad de La Unión, al cual asistieron tres jóvenes que con sus disfraces animaron la fiesta; entre éstos Miguel Cervera Iturrarán usaba el disfraz de “Negro”.²⁰¹ Como de costumbre, entre las comparsas de ese año estuvieron Los Negritos y Los Xtoles, a quienes se sumaron Los Palitos, el Club del Jamón, El Pilón y El Gavilán.²⁰² Ese año, entre todos los carros alegóricos hubo uno que destacó por las “personas de buen humor que, al compás de una buena orquesta bajo la dirección del señor don Antonio Galaz, se dedicaba a bailar piezas cubanas, entre ellas la popular rumba”.²⁰³ En un texto de F. Gómez Rul que habla sobre el carnaval de 1919, hay una referencia a un simpático y humorístico carro

¹⁹⁸ “Los Negros Catedráticos” es una obra del género bufo cubano escrita por Francisco Felipe Fernández en 1868.

¹⁹⁹ Periódico *La Revista de Yucatán*, 24 de febrero de 1914, p. 4.

²⁰⁰ Periódico *La Revista de Yucatán*, 3 de marzo de 1919, p. 2.

²⁰¹ Los otros dos, Mario y Hernán Cervera Iturrarán (eran tres hermanos), se disfrazaban de “Gringo” y de “Gallego” respectivamente. Periódico *La Revista de Yucatán*, 5 de marzo de 1919, p. 1.

²⁰² Periódico *La Revista de Yucatán*, 6 de marzo de 1919, p. 6.

²⁰³ Periódico *La Revista de Yucatán*, 5 de marzo de 1919, p. 1.

alegórico llamado La Rumba, el cual ocupaban jóvenes que encabezaba Francisco Evia en traje de “negra rumbera”.²⁰⁴

Tanto el periódico como el texto de Gómez Rul hablaban de la misma comparsa y del mismo carro alegórico, pues en líneas posteriores el diario agregó que un tal Francisco Evia imitaba a la Chelito Criolla (la “negra rumbera” que menciona Gómez Rul), mientras otros dos participantes imitaban a Arquímedes Pous y a Luz Gil.²⁰⁵ Recordemos que Pous trajo su propia compañía en febrero de 1919, mientras que Chelito Criolla y Luz Gil llegaron con la compañía Espígul, la cual se presentó en octubre de 1918.

En las crónicas carnavalescas de 1921, hay indicios de dos comparsas de negros: “Los Negritos del Palmar” y “Los Camagüeyanos”;²⁰⁶ a éstos se sumaron los Chuyes Carnavalescos, Los Apaches, Los Xtoles, Los Huiniques y Los Vaciladores.²⁰⁷ Es posible que el nombre completo de Los Camagüeyanos haya sido Los Negros Camagüeyanos del Manglar, pues así aparecieron en otra nota del periódico. Esta última comparsa estuvo dirigida por Leonardo Gorocica Góngora y por Basilio Solís, los integrantes eran yucatecos del pueblo de Tekax y sus actos eran el canto y el baile.²⁰⁸

Junto con el teatro, el carnaval de Mérida era otro escenario en donde se representó al personaje negro, es así estas marcas culturales circularon paralelamente en el teatro y en las celebraciones carnavalescas. A partir de la información de las propias crónicas, puedo argumentar que la representación de los personajes negros durante esta celebración era la de individuos alegres que disfrutaban del baile y de la música, que trataban de contagiar su entusiasmo a los demás y cuya principal función era la de entretener y divertir al público.

El ambiente de júbilo que se respiraba en el carnaval, compaginaba con esas comparsas de negritos conformadas por yucatecos que generalmente tomaban ropas y adornos llamativos, pelucas de cabello negro y encrespado y pintura negra para los brazos y el rostro, representando así a un personaje que hiciera reír con tan solo verlo. En cuanto a las camisas y a las faldas con holanes, usualmente eran la vestimenta de los personajes negros que bailaban la rumba, cuya representación transmitía sensualidad, goce del cuerpo y diversión.

²⁰⁴ Biblioteca Yucatanense, ubicación Acervo Peninsular, clasificación BCCA-YUC-1 22, número de inventario Lib9012, F. Gómez Rul, *Recuerdo del Carnaval de Mérida 1919*, 1919, p. 19.

²⁰⁵ Periódico *La Revista de Yucatán*, 6 de marzo de 1919, p. 6.

²⁰⁶ Camagüey es una ciudad situada al centro-este de Cuba.

²⁰⁷ Periódico *La Revista de Yucatán*, 9 de febrero de 1921, p. 4.

²⁰⁸ Periódico *La Revista de Yucatán*, 9 de febrero de 1921, p. 5.

Si bien los personajes negros estuvieron presentes en los carnavales de Mérida, su representación estuvo marcada por la extranjería. Había una cierta distinción entre los elementos locales que se representaban durante la celebración y aquellos que provenían del exterior. Sin ser aceptados como parte de lo regional, los negros eran personajes recurrentes en estas festividades, probablemente porque su representación encajaba con la atmósfera carnavalesca.

CAPÍTULO 2. TEATROS VECINOS. REPRESENTACIÓN DEL PERSONAJE NEGRO EN EL TEATRO BUFO CUBANO Y EN EL TEATRO REGIONAL YUCATECO

Introducción

Edgar Ceballos expresa que “la finalidad del teatro es un intento de comprender al mundo, de compenetrarse en éste e incluso de transformarlo a través de un particular juego de tensiones, recreaciones y técnicas extra-cotidianas”.¹

En ese intento por comprender al mundo, el teatro se vuelve un espacio de representaciones, pues los sucesos, los objetos, los lugares y los personajes que aparecen en escena pretenden ser una imagen de la realidad, o bien muestran una realidad distorsionada o exagerada. Cada uno de los elementos representados en la escena teatral, guarda nexos con la sociedad, con la forma de pensar y de sentir de las personas en un tiempo y espacio específicos.

Perla Zayas de Lima afirma que desde sus orígenes, los textos dramáticos y sus puestas en escena, han registrado los principales conflictos sociales, políticos y económicos que dan forma a la realidad,² convirtiéndolos así en documentos históricos. A través de los guiones y libretos de teatro, el investigador reconstruye el contexto histórico y cultural de una sociedad en una época determinada, pues en ellos se plasma el acontecer cotidiano, las costumbres, las tradiciones y el panorama urbano.

Zayas de Lima también dice que otra facultad de los textos dramáticos, es que nos permiten identificar los estereotipos y las identidades sociales en un determinado contexto.³ Así, además de representar sucesos y acontecimientos históricos, los textos teatrales nos ayudan a estudiar los estereotipos y su circulación, así como a identificar los personajes que representan la otredad y los que representan lo local. Recordemos que en el periodo de circulación del teatro bufo en Mérida y de sus vínculos con el teatro regional, estamos en un

¹ Edgar Ceballos, “Nota del editor”, en Fernando Muñoz, *El teatro regional de Yucatán*, 1987, Grupo Editorial Gaceta, México, p. V.

² Perla Zayas de Lima, “La construcción del otro: el negro en el teatro nacional”, en Osvaldo Pellettieri (editor), *Teatro, memoria y ficción*, 2005, Editorial Galerna, Buenos Aires, p. 181.

³ *Ibíd.*

momento en el que emergen tendencias nacionalistas y regionalistas que junto con distintos movimientos literarios construyen los “tipos populares” y expresiones culturales “típicas” de tal o cual territorio.⁴ Para los habitantes de Mérida, en el teatro regional el personaje del mestizo representa lo local, mientras que otros como el chino, el árabe o turco y el negro, quienes ya no aparecen en el teatro regional yucateco contemporáneo, eran los personajes de inmigrantes. Entonces, uno de los aspectos históricos importantes de este teatro es que nos permite observar la formación de la identidad yucateca, a través de un personaje en particular: el mestizo. Mientras el mestizo se consolidaría como el arquetipo de “lo yucateco”, en el personaje negro se acentuaría su alteridad, marcando así su calidad de extranjero.

Según Juan Villegas, académico de la Universidad de California, la periodización de los discursos y de las teatralidades en América Latina puede dividirse en cuatro grandes momentos: los ritos y las ceremonias religiosas practicadas por las civilizaciones prehispánicas, en donde el autor coloca las bases del teatro latinoamericano; los discursos teatrales durante el sistema colonial, los cuales buscaban legitimar el poder de los conquistadores y de la cultura europea; los discursos teatrales de la Ilustración, vinculados con las independencias latinoamericanas en el siglo XIX y con la construcción de las identidades nacionales; finalmente, el último momento es la modernidad y la posmodernidad, cuando los sectores medios tienen una mayor injerencia en la producción de los discursos teatrales y de la cultura en general.⁵

En el segundo cuarto del siglo XIX, potencias como Francia, España y Estados Unidos representaron una amenaza para la soberanía mexicana alcanzada tras la Independencia. Así, para 1820 los extranjeros que presentaban espectáculos en México fueron blanco del rechazo y la xenofobia, posturas que fueron desapareciendo hacia 1840, cuando aumentó el interés por construir la nación a partir de la exaltación de los elementos particulares.⁶ A diferencia del panorama anterior, encuentro que en el teatro regional yucateco, cuyo contexto se ubica en el último momento de la periodización propuesta por Villegas, los personajes extranjeros sí

⁴ Pérez Montfort y Christian Rinaudo, *Circulaciones Culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*, 2011, CIESAS, IRD, Universidad de Cartagena, AFRODESC, México, pp. 16-19.

⁵ Juan Villegas advierte al lector que esa periodización no implica que los factores determinantes de la producción teatral sean los mismos en todos los sistemas culturales, o que influyan de la misma manera. Siempre cabe la posibilidad de que otros sean los factores dominantes o que los resultados varíen. “Desde la teoría a la práctica: la escritura de una historia del teatro”, en Osvaldo Pellettieri (editor), *Teatro, memoria y ficción*, 2005, Editorial Galerna, Buenos Aires, pp. 46-48.

⁶ Sánchez, *La confusa algarabía*, p. 135.

compartían escenario con los locales, aunque seguía existiendo la diferenciación entre los personajes que representaban lo propio y los que representaban lo ajeno o externo.

Las representaciones varían según el contexto, pues cada sociedad determina las suyas de acuerdo al significado que le otorgan a las cosas, acontecimientos u objetos. Stuart Hall considera que las representaciones permiten al individuo construir sentido en un mundo lleno de objetos, personas, acontecimientos y elementos culturales.⁷ Hall agrega que dentro del proceso de representación subyace un interés por delimitar las diferencias entre lo propio y la otredad, interés que radica en asignar un significado a las cosas, personas, lugares e incluso acontecimientos, pues es por contraste u oposición, dice Hall, como solemos generar significados.⁸ El “riesgo” de las diferencias por contraste u oposición es que tienden a ser demasiado reduccionistas o simples, terminando por estereotipar aquello que se representa.⁹ En el teatro yucateco de principios del siglo XX, hubo cierta inclinación por representar la otredad. El chino, el árabe o turco, el negro, la mulata y la rumbera, fueron personajes catalogados como extranjeros porque se diferenciaban del indio maya y del mestizo, ambos personajes que se construyeron como típicos en el teatro regional yucateco.

Una parte de los personajes negros que aparecieron en la escena teatral yucateca, provenía de la circulación del teatro bufo cubano. Pero además del teatro, en la realidad cotidiana de Mérida también quedaron plasmadas otras representaciones de “lo negro”. Las historias populares sobre tipos pintorescos, la propaganda comercial y de entretenimiento y festejos como el carnaval, representaron a personajes negros asociados con el entretenimiento, la comicidad, lo salvaje, la infantilización, lo extranjero/externo, lo catedrático (Negro que aparenta elegancia) y la fortaleza. Cada uno de estos elementos tenía la intención de representar la diferencia entre “lo negro” y los componentes regionales, hasta el grado de estereotipar y encasillar a los personajes negros. Por ende, hay que considerar que las diferencias poseen un carácter ambivalente; por un lado producen significado, dan sentido y delimitan las identidades

⁷ Stuart Hall, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, 2010, Universidad Andina Simón Bolívar, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Envión Editores, Popayán, p. 447.

⁸ Hall, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas*, pp. 419 y 420.

⁹ Hall, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas*, p. 420.

socioculturales, pero por el otro “amenazan y se pueden volver peligrosas y hostiles hacia el otro”¹⁰ o en el menor de los casos distorsionarlo.

En el presente capítulo realizo un repaso histórico del teatro bufo cubano y del regional yucateco, para después pasar a los puntos en común e influencias que el género regional yucateco tomó del teatro bufo. El uso de música para acompañar las obras, la presencia de personajes populares, los contenidos satíricos y paródicos en las piezas y el hecho de mostrar los elementos propios del lugar (paisajes, situaciones cotidianas, costumbres y tradiciones), son algunas cuestiones que tanto el bufo cubano como el regional yucateco comparten. Para cerrar el capítulo abordo la representación que se hizo de los personajes negros y mulatas primero en los escenarios cubanos y después en los yucatecos.

Es importante mencionar que sumados a los personajes teatrales, en Mérida encontramos personajes negros representados en aspectos cotidianos como las historias populares, así como imágenes caricaturizadas que retrataban a estos últimos. En este capítulo, el lector podrá identificar que las representaciones de “lo negro” en Mérida quedaban circunscritas a unos pocos rasgos fenotípicos (cabello, ojos grandes, labios anchos); a ciertos comportamientos y actitudes naturalizadas (alegres, sensuales y eróticos, salvajes, comediantes y entretenedores); y a un origen cubano.

2.1.- Surgimiento de teatros vernáculos. Repaso histórico del teatro regional yucateco y del bufo de Cuba

2.1.1.- El teatro regional de Yucatán

Me gustaría aclarar que es diferente hablar de “teatro en Yucatán”, que de “teatro regional en Yucatán”. El primero abarcaría todos los géneros teatrales que se han escenificado en el territorio llamado como tal, mientras que el segundo se aboca a un género en particular, el cual tuvo su origen a finales del siglo XIX y se consolidó hasta la segunda década del XX. Mi interés sobre el teatro regional radica en que fue ahí donde apareció representado el personaje negro para un público más amplio, además de que en este mismo periodo llegarían algunas compañías de teatro bufo cubano que reforzarían y nutrirían dichas representaciones.

¹⁰ Hall, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas*, p. 423.

Siguiendo la propuesta de periodización de Juan Villegas, el primer momento del teatro regional en Yucatán tendría que colocarse en la época prehispánica, cuando los sacerdotes indígenas realizaban ceremonias y rituales. Antonio Magaña Esquivel también coloca en la época precolombina los antecedentes más antiguos del teatro regional, pues asegura que en los mayas descansa el pasado del teatro regional.¹¹ Del mismo modo, Fernando Muñoz plantea que el primer antecedente histórico de toda la tradición teatral yucateca se puede rastrear hasta la época prehispánica, cuando los mayas nativos del territorio elaboraron sus propias representaciones teatrales.¹²

A diferencia de los tres autores anteriores, Alejandro Cervera Andrade encuentra el origen de la tradición teatral yucateca en las ceremonias practicadas por los mayas de la época colonial; para ese entonces, el *hmen*,¹³ sus ayudantes y el pueblo eran los actores.¹⁴ Independientemente de que el origen se sitúe antes o después de la conquista, el pasado del teatro regional está relacionado con la tradición maya, con su música y con su danza, al uso de ademanes y gestos asociados a los mismos y a la representación de sus leyendas e historias.¹⁵ La música y la danza serían dos elementos fundamentales del teatro regional, los cuales fueron heredados de la tradición maya, pero también, sostengo, de las influencias del teatro bufo de Cuba.

Durante la época colonial, la dramaturgia maya la reprimieron las autoridades eclesiásticas, quienes temían que aquellas escenificaciones alejaran a los nativos del dios católico y en cambio conservaran sus creencias idólatras.¹⁶ En oposición a las teatralidades mayas, en el siglo XVII surge una especie de teatro de evangelización, cuya finalidad era hacer que los mayas entendieran los dogmas de la religión cristiana. Las pastorelas por ejemplo, fueron uno de los géneros teatrales utilizados para enseñar a los indígenas la religión católica, pues todas involucraban la adoración del niño dios.¹⁷

Hasta el siglo XIX se empezó a escribir teatro regional en Yucatán; sin embargo, no fue un proceso inmediato. Mucho antes de las primeras obras regionales, la zarzuela era el género

¹¹ Antonio Magaña Esquivel, "El teatro regional yucateco", *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, vol. IV, núm. 22 y 23, julio-octubre de 1962, p. 98.

¹² Fernando Muñoz, *El teatro regional de Yucatán*, 1987, Grupo Editorial Gaceta, México, p. 10.

¹³ Del maya *x'men*, es el nombre que se da al sabio, brujo, médico o curandero del lugar.

¹⁴ Alejandro Cervera Andrade, *El teatro regional de Yucatán*, 1947, Imprenta Guerra, Mérida, p. 24.

¹⁵ Muñoz, *El teatro regional de Yucatán*, p. 23.

¹⁶ Muñoz, *El teatro regional de Yucatán*, p. 43.

¹⁷ Cervera Andrade, *El teatro regional*, pp. 26-27.

predominante no solo en Yucatán, sino en el resto del país. Hacia el año de 1856 la zarzuela arribó a México desde España, un año más tarde apareció en Yucatán; cabe mencionar que este género ya se presentaba en Cuba desde 1853.¹⁸ La zarzuela española surgió en el siglo XVII, es un género que se caracterizó por alternar secciones de canto, declamación, partes habladas y hasta danza. Su época de mayor esplendor fue durante el siglo XIX, cuando conseguiría mucho éxito en Yucatán. En 1895 por ejemplo, una nota del periódico *La Revista de Mérida* afirmó que la zarzuela era el espectáculo de mayor aceptación por parte de los meridianos, pues atraía un “mayor número de prosélitos”.¹⁹

En el siglo XIX, el contexto nacional del teatro en México giró en torno al proceso de secularización iniciado desde el siglo anterior. Así, las manifestaciones anticlericales ocasionaron que las celebraciones cívicas y las formas de entretenimiento compitieran con las festividades religiosas. Del mismo modo, en aquellos años se desarrolló una circulación de bienes y de personas, motivada por los cambios sociopolíticos. Entre esos intercambios podemos destacar la llegada de artistas y empresarios dedicados a las industrias del espectáculo, propiciando la proliferación de diversas actividades recreativas. Desde la mirada de las elites, fomentar ciertos espectáculos como el teatro los equiparaba con Europa y por lo tanto los acercaba a la modernidad.²⁰

Pasando al panorama yucateco de los años setenta del siglo XIX, encuentro que éste traería grandes beneficios a la escena teatral del lugar. Gracias a la prosperidad económica y a la apertura de Progreso como puerto de altura (en 1871), se logró una mayor circulación de compañías y empresas teatrales.²¹ Al mismo tiempo, los autores yucatecos empezaban a inspirarse de las zarzuelas españolas para crear sus propias obras, impregnándoles un carácter regional que incluyera personajes y ambientes locales, así como las tradiciones y costumbres de los yucatecos. Es entonces cuando surge la zarzuela regional, precursora del teatro regional yucateco, siendo la primera obra “Por huir del fuego”, escrita por José Antonio Cisneros en 1869. Si bien Cisneros fue el pionero, José García Montero fue el impulsor de la zarzuela

¹⁸ Mario Roger Quijano Axle, “Peregrina, que dejaste tus hogares...La zarzuela en Yucatán (1857-1921). Presencia, desarrollo y producción regional”, *Revista de Musicología*, vol. XXXII, núm. 1, 2009, pp. 265-280.

¹⁹ Periódico *La Revista de Mérida*, 13 de enero de 1895, p. 3.

²⁰ Sánchez, *La confusa algarabía*, pp. 23-24.

²¹ Quijano Axle, “Peregrina, que dejaste tus hogares”, p. 268.

regional, pues escribió muchos más libretos de teatro; su primera obra se tituló “Engañar con la verdad o Un laso en carnestolendas” y se estrenó en 1870.²²

Situándonos en los años setenta del siglo XIX, las obras de José García Montero, Manuel Sales Cepeda y Eudaldo A. Pérez, eran dramas que mostraban “tipos” o personas conocidas en la sociedad meridana.²³ Gracias a esas obras, los personajes populares aparecerían por primera vez en los escenarios yucatecos. Un parteaguas fue la obra de José García Montero “El rábano por las hojas o Una fiesta en Hunucmá” estrenada en 1875, esta fue la primera zarzuela que representó a personajes mestizos, además de incluir temáticas costumbristas de Yucatán y música local.²⁴

Es importante definir qué es un mestizo en Yucatán, y para ello recurriré a la propuesta de Wolfgang Gabbert. Este autor plantea que en otras partes de México y de América Latina, el término “mestizo” generalmente hace referencia a los hijos de españoles con indios; asimismo, se usa para designar a la población culturalmente hispanizada en contraste con la indígena. En cambio, en Yucatán el término “mestizo” no necesariamente implica el hecho de reconocerse como parte de un grupo étnico, sino que se emplea para referirse a quienes visten el traje popular de la región,²⁵ el cual se ha convertido en símbolo del pasado maya.²⁶ Cabe mencionar que según Gabbert, en la actualidad es raro ver a los yucatecos vistiendo el traje de mestizo,²⁷ pero en el teatro regional el personaje del mestizo siempre porta la vestimenta típica.

Además de la vestimenta, el lenguaje sería otro elemento que caracterizaría al mestizo yucateco, pues su peculiar forma de hablar es el resultado de una mezcla entre el idioma maya y el castellano,²⁸ en donde algunas palabras en maya han sobrevivido y otras se han castellanizado. Algunos ejemplos de la forma de hablar del mestizo yucateco son: cambiar la “m” por “n” (por ejemplo también en lugar de también o pam en lugar de pan); el diptongo “-

²² Quijano Axle, “Peregrina, que dejaste tus hogares”, p. 271.

²³ Muñoz, *El teatro regional de Yucatán*, p. 63.

²⁴ Quijano Axle, “Peregrina, que dejaste tus hogares”, pp. 272-273.

²⁵ Dicho traje regional se compone de “hipil” (blusa blanca con bordados de colores) y de rebozo para las mujeres, y para los hombres de pantalón y camisa de algodón y sandalias.

²⁶ Wolfgang Gabbert, “Social Categories, Ethnicity and the State in Yucatán, Mexico”, en *Journal of Latin American Studies*, vol. 33, núm. 3, agosto 2001, p. 462.

²⁷ Gabbert, “Social Categories”, pp. 480-481. Del mismo modo, en los últimos años se ha dado una “reapropiación” del traje regional, fenómeno que podemos observar en la aparición de las blusas que buscan imitar los bordados de los hipiles, así como en las clases adineradas que han adoptado las guayaberas más costosas para sus eventos sociales, volviéndolas símbolos de estatus.

²⁸ Cervera Andrade, *El teatro regional*, pp. 23-24.

ia” que suena como “-lla” (policilla en lugar de policía); la “ll” que se transforma en diptongo “-ia” (sia en lugar de silla o amarío en lugar de amarillo) y el uso de vocablos mayas como “purux” (gordo), “tuch” (ombligo), “xik” (axila), “sho” (cállate), “xix” (sobrante de algo), entre otros.

Una vez aclarando este punto nodal, prosigo con otro escritor importante del género teatral de principios del s. XX, me refiero a Lorenzo Rosado, abogado y periodista que en 1909 presentó la zarzuela “Rebelión”, con música del maestro Arturo Cosgaya. La obra se consideró sobresaliente por mostrar elementos del costumbrismo y por su trama inspirada en la situación de injusticia que se vivía en las haciendas henequeneras.²⁹ Por sus escenas revolucionarias, esta pieza causaría “revuelo y molestia en el medio social y político de la península”,³⁰ pues retrataba las injusticias y abusos cometidos por parte de los hacendados hacia los trabajadores, quienes en la obra terminaron revelándose. No olvidemos que la Guerra de Castas, larga lucha armada “que enfrentó a un movimiento indígena rebelde con las fuerzas militares”.³¹ Iniciada en 1847 y pacificada hasta 1901 (aunque todavía hacia 1935 había grupos rebeldes), esta guerra fue producto de un “sistema de injusticia que los hacendados y la iglesia montaron contra la dignidad, el trabajo y la economía de la población india”.³²

Por lo tanto, considero que este acontecimiento, que marcaría la situación social y política de la Península de Yucatán, sería un obstáculo para obras como “Rebelión”, cuyo contenido abordaba temas como la explotación e injusticias hacia los indígenas. En ese sentido, el teatro regional encausaría las críticas sociales y políticas de la realidad yucateca, vertiendo en las obras un contenido político que “lejos de deprimir su jerarquía dentro del fenómeno artístico que representaba, lo situó más radicalmente en su función estético-social”.³³ En ocasiones las piezas teatrales que aludían a hechos o a personajes políticos del momento, cumplían con una función meramente humorística; sin embargo, otras sí manifestaban una “intención notoria de crítica social”.³⁴

La amenaza de una revolución finalmente estalló en 1910 y apenas unos años después, aproximadamente en 1914 nació el teatro regional yucateco. La situación bélica dificultaba la

²⁹ Quijano Axle, “Peregrina, que dejaste tus hogares”, p. 274.

³⁰ Muñoz, *El teatro regional de Yucatán*, p. 80.

³¹ Novelo Oppenheim, “De revoluciones y cambios culturales”, p. 183.

³² Novelo Oppenheim, “De revoluciones y cambios culturales”, p. 189.

³³ Muñoz, *El teatro regional de Yucatán*, p. 123.

³⁴ *Ibíd.*

circulación de las compañías teatrales, escenario que favoreció que más autores locales empezaran a presentar sus obras. Tal fue el caso de José Talavera, meridano que se dio a la tarea de escribir un extenso repertorio de entremeses, sainetes y posteriormente zarzuelas. A cada una de sus piezas, Talavera agregaba localismos, personajes yucatecos y costumbres y tradiciones del lugar: el teatro regional había nacido.

En las obras de José Talavera aparecerían por primera vez personajes locales como el “uinic” y la “xnuc”, cuyas representaciones se basaron en ciertos estereotipos de la población yucateca. De acuerdo con Gilma Tuyub Castillo, la “xnuc” es la mujer maya trabajadora, abnegada y sufrida, de aspecto cansado por el trabajo, los problemas y la necesidad de sacar adelante a su familia; su vestuario es un modesto hipil y unas chanclas viejas. Por el otro lado, el “uinic” es el trabajador de la hacienda henequenera, ignorante, sincero y algo pícaro; viste pantalón de manta, camisa blanca de manta o algodón, un sabucán, calabazo para el agua y un sombrero de guano.³⁵

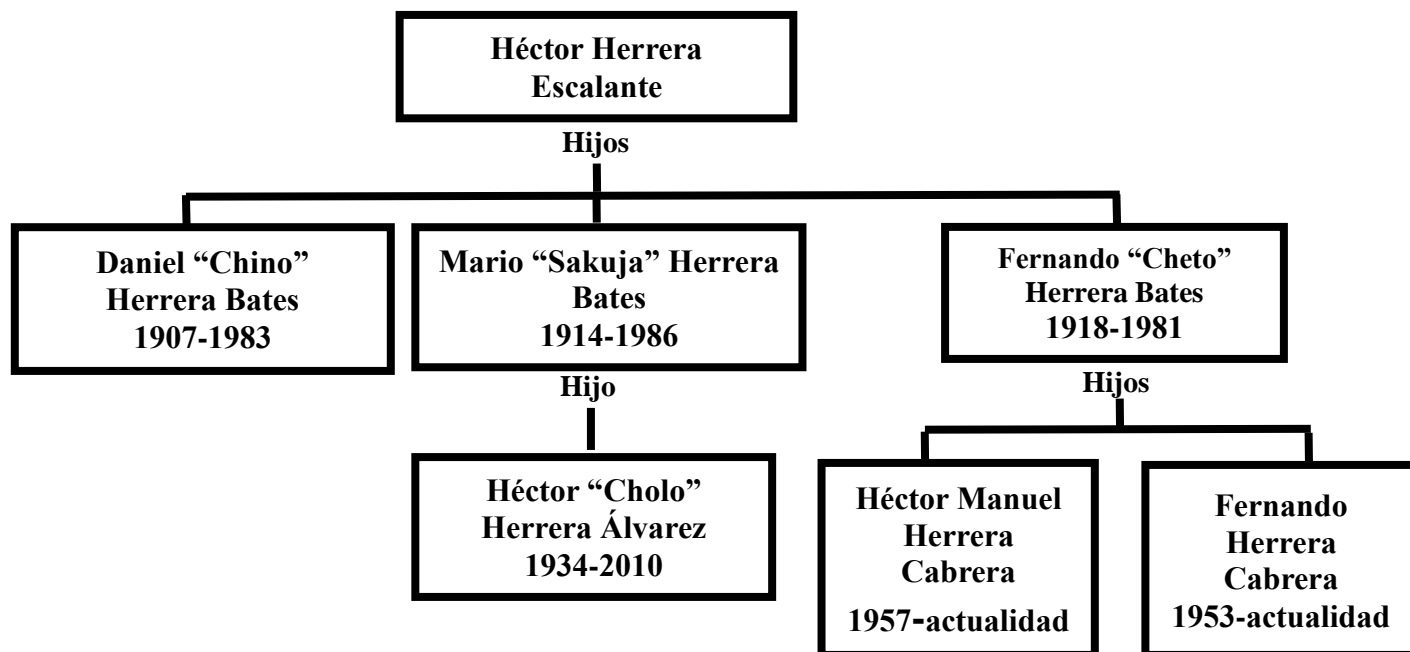
Por su parte, Álvaro Brito fue un violinista que a principios del siglo XX se encargó de escribir zarzuelas y sainetes en donde se representaron otros personajes populares de Yucatán. El “xtol” o policía era uno de ellos, el turco otro; Héctor Herrera Escalante, quien iniciaría la larga historia de la familia Herrera dentro del teatro regional, hacía el personaje el “xtol”, mientras que Armando Camejo hacía el papel de turco.³⁶ Posteriormente Mario Herrera, hijo de Héctor Herrera, se especializó en caracterizarse de un turco a quien bautizó “Sakuja”. Los otros dos hijos de Héctor Herrera Escalante, llamados Daniel y Fernando Herrera, se especializarían en el papel del chino y del mestizo respectivamente. Es importante destacar que los Herrera son una de las familias precursoras del género regional yucateco, contando ya con seis generaciones dedicadas al teatro regional.³⁷

³⁵ *El teatro regional yucateco*, 2005, pp. 53-56.

³⁶ Magaña Esquivel, “El teatro regional yucateco”, pp. 103 y 104.

³⁷ Entrevista del autor a Héctor Manuel Herrera Cabrera, 11 de octubre de 2017.

Genealogía de la Familia Herrera³⁸



En este punto, es necesario distinguir entre el teatro regional clásico y el teatro regional popular. Si bien ambos representan los elementos yucatecos (la idiosincrasia, las creencias y costumbres), el clásico se apega más a la literatura que exalta el modo de vida, los trajes y la comida en Yucatán.³⁹ Las primeras obras regionales, escritas por José García Montero, Manuel Sales Cepeda y Eudaldo A. Pérez en el siglo XIX, entrarían en el regional clásico. Pero cuando Talavera y Brito vuelven a los indios y a los mestizos personajes principales, y usan como ambientaciones la milpa, la hacienda y el campo, se dice que el teatro regional adquiere un carácter popular, puesto que las obras estarían pensadas para un público perteneciente a esos sectores.

Con el transcurrir del tiempo, el teatro regional popular se iría consolidado como un género reconocido, hubo nuevos autores, se incluyeron temas políticos, acontecimientos locales y cotidianos y nuevos personajes aparecieron en escena. El personaje tradicional fue el mestizo yucateco, el cual representaba la vestimenta regional, la comida típica, los vocablos en maya usados cotidianamente, las costumbres y la supuesta personalidad de los yucatecos.

³⁸ Únicamente aparecen los Herrera que fueron mencionados en el presente trabajo.

³⁹ Mario Herrera entrevistado por Juan Manzanilla Dorantes, en "El teatro: relación entre Cuba y Yucatán", *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, núm. 188, 1994, p. 85.

Héctor Herrera “Cholo”, quien fue un actor de teatro regional muy querido por los meridianos, aseguró en algún momento que en las calles de Mérida podemos encontrar a muchos “Cholos”, haciendo alusión a que su personaje estuvo inspirado en personas reales.⁴⁰

El personaje del mestizo no fue homogéneo, pues cada actor se encargó de representar a uno diferente, pero siempre inspirado en los yucatecos de carne y hueso. Héctor Herrera Escalante por ejemplo, representaba el papel del mestizo rico, vistiendo con filipina de lino, con saco y con sombrero, era culto y elegante.⁴¹ Su contraparte fue el mestizo popular, quien tuvo el nombre de “Cheto”,⁴² mestizo malcriado, franco y bromista que discutía por todo. En el personaje femenino también existía esa dualidad, “Pastora” era la mestiza pobre y “Petrona” la mestiza elegante que usaba ropa fina, cabe destacar que la actriz Ofelia Zapata se encargó de representar a ambas.⁴³

A pesar de la preponderancia del mestizo en el teatro regional, éste no fue el único personaje, al menos no en sus primeras décadas. El mestizo interactuaba en el escenario con una serie de personajes que por contraste enfatizaban su particularidad y le daban sentido a las obras, las cuales trataban de “apegarse” a la realidad cotidiana. La presencia de ciertos grupos migrantes no pasó desapercibida en el teatro regional, en donde el chino, el árabe o turco y el negro cubano fueron representados junto con el personaje del mestizo yucateco. Pienso que la ausencia de un personaje italiano, de uno británico o de uno costarricense por ejemplo, podría ligarse a la presencia menor. Asimismo, me gustaría mencionar que si bien el personaje negro representado hacia finales del siglo XIX y primeras cuatro décadas del XX era de origen cubano, autores como Genny Negroe Sierra y Francisco Fernández Repeto (1995), Matthew Restall (2009) y Jorge Victoria Ojeda (2014), entre otros, han demostrado que en la época colonial ya había grupos de negros asentados en Yucatán, la mayoría de ellos en calidad de esclavos, pero también varios libres.

Si bien volveré más adelante sobre el tema, quiero tan solo señalar aquí que las poblaciones de negros coloniales han carecido de protagonismo dentro de la historia regional yucateca, lo cual pienso que ha llevado a su “invisibilización” o a ocupar el lugar de extranjeros

⁴⁰ Gilma Tuyub Castillo, *Recuerdos de teatro. Entrevistas a personalidades del teatro regional*, 2010, Ayuntamiento de Mérida, Dirección de Cultura, Fondo Editorial del Ayuntamiento de Mérida, Mérida, p. 28.

⁴¹ Tuyub Castillo, *Recuerdos de teatro*, p. 27

⁴² “Cheto” era el personaje icónico de Fernando Herrera, otro de los hijos de Héctor Herrera Escalante.

⁴³ La descripción de estos personajes la consulté en Gilma Tuyub Castillo, *El teatro regional yucateco*, 2005, Gobierno del Estado de Yucatán, ICY, CONACULTA, PACMYC, Mérida, pp. 53-56.

en la escena teatral. Desde la Colonia, estos grupos atravesaron por procesos complejos de inclusión/exclusión que en ocasiones los destacaron y en otras los desaparecieron.⁴⁴ Así, mientras el negro cubano se hacía visible en el siglo XX, el negro colonial pasaría al olvido en la memoria histórica regional.

Como mencioné anteriormente, el personaje del chino recaería en el actor Daniel Herrera.⁴⁵ Generalmente en las obras se le representaría como un vendedor de hortalizas o como dueño de una lavandería, a veces cargando dos canastas unidas por una vara. Esas imágenes del chino no estaban tan alejadas de la realidad, pues los primeros jornaleros chinos llegaron a Yucatán por primera vez en 1892,⁴⁶ pero una vez que los contratos con los hacendados terminaban, éstos se dedicaron a otras actividades como al cultivo de hortalizas, a la venta de abarrotes y a manejar negocios de lavandería.⁴⁷ Como los negros, los chinos quedaron al margen de lo yucateco.⁴⁸ Cabe mencionar que esta representación de vendedores se mantuvo hasta la década de 1940, como lo ilustran los anuncios de los espectáculos de la compañía Daniel “el Chino” Herrera. En la parte superior de cada programa había una imagen caricaturizada de un chino sujetando dos canastas con las palabras “comedias” y “revistas” y usando un típico sombrero chino.

⁴⁴ Cunin y Juárez Huet (coordinadoras), *Antología de textos sobre afrodescendientes*, pp. 9-10.

⁴⁵ Daniel Herrera también incursionó en la industria filmica durante la Época de Oro del cine mexicano (1936-1959), alcanzado así reconocimiento y fama en el ámbito nacional. En su personaje de chino, participó en películas como: “El rosario de Amozoc” (1938), “La selva de fuego” (1945), “Especialista en señoras” (1951), “La cama de piedra” (1958) y “Los muertos no hablan” (1958).

⁴⁶ José Juan Cervera, *La Gloria de la Raza. Los chinos en Yucatán*, 2007, ICY, UADY, Mérida, p. 38.

⁴⁷ Cervera, *La Gloria de la Raza*, pp. 79-80.

⁴⁸ Si bien la presencia de los chinos en Mérida no es el tema de la presente tesis, vale la pena mencionar que se trató de una población que sufrió de racismo y xenofobia en Yucatán y en otras partes de la República. Así, los chinos contrastarían con la migración libanesa, quienes lograron integrarse a la sociedad meridana e incluso posicionarse dentro de la elite. Ver Rodrigo Adrián Ramírez Ramírez, *Celestiales en el infierno. Los chinos en el norte de México y Yucatán, 1880-1940*, tesis de doctorado en historia, CIESAS Peninsular, 2018.



Imagen 07. Anuncio de la compañía de Daniel Herrera con la imagen de un chino caricaturizado. *Diario de Yucatán*, 28 de octubre de 1943, p. 5.

Mientras los negros coloniales desaparecieron de la historia oficial bajo un supuesto argumento de “asimilación”, los cubanos de las historias populares sobrevivieron gran parte del siglo XX. De todos, el vendedor de helados llamado Miguel Valdés, alias el “Negro Miguel”, sería transportado de las calles a los escenarios, siendo representando por Arnaldo Camejo, hermano de Armando (el que hacía de “turco”). La presencia de artistas negros cubanos en la escena teatral de Mérida, no se explica sólo por la cercanía geográfica entre ambos territorios, sino sobre todo por los intercambios socioculturales que se venían gestando desde la época prehispánica y por la gran acogida que tuvo en México en general la cultura artística y musical cubana.⁴⁹

En cuanto al personaje del árabe o turco, éste en realidad representó a los grupos libaneses. El término “turco” surge en las últimas dos décadas del siglo XIX, cuando los primeros libaneses entraron a Yucatán usando pasaportes que los identificaban como ciudadanos del Imperio Otomano.⁵⁰ Durante esos años Líbano estaba bajo el dominio Otomano, lo cual obligó a muchos libaneses a huir, siendo México uno de los principales

⁴⁹ Eduardo Urzaiz Rodríguez, *La emigración cubana en Yucatán*, 1949, Club del Libro, Mérida, p. 24; Carlos Bojórquez Urzaiz, *La emigración cubana a Yucatán. 1868-1898*, 2000, Imagen Contemporánea, México, pp. 26-28.

⁵⁰ Hasta 1917, los libaneses usaban esos pasaportes para entrar a Yucatán. Luis Alfonso Ramírez Carillo, *Secretos de familia. Libaneses y élites empresariales en Yucatán*, 1994, CONACULTA, México, p. 179.

destinos para aquellos que no podían ingresar a Estados Unidos.⁵¹ Para ellos ser llamados “turcos” era ofensivo, pues dicho término los asociaban con sus opresores. Asimismo, ante los roces con la sociedad yucateca,⁵² el vocablo “turco” fue usado en tono despectivo e hiriente para señalar a los integrantes de la colonia libanesa.⁵³ En cuanto al término “árabe”, éste surgió a causa del idioma que hablaban.⁵⁴ Por lo tanto, había una imprecisión con respecto a la procedencia libanesa, tal y como ocurría con los grupos negros en Yucatán a principios del siglo XX, cuando todo “lo negro” parecía tener un origen cubano.

Los primeros libaneses que se asentaron en Mérida, lo hicieron en el barrio de San Cristóbal, el cual estaba habitado por sectores de bajo nivel socioeconómico.⁵⁵ Entre los años de 1880 y 1930 las familias libanesas se fueron multiplicando, siendo atraídas por la bonanza económica que Yucatán experimentaba gracias al auge henequenero. Los libaneses empezaron como buhoneros⁵⁶ vendiendo en las calles de Mérida bisutería y textiles y después pasaron a establecer pequeñas tiendas que crecieron. Con el ascenso económico también lograrían ocupar ciertas posiciones privilegiadas dentro de la sociedad yucateca; no obstante, el personaje que representaba al libanés en el teatro regional quedó “atrapado” en su etapa de vendedor ambulante. Así, este personaje se mantuvo como un comerciante que recorría toda la ciudad ofreciendo productos como bisutería, perfumes y telas, vistiendo túnicas y turbantes y hablando con una entonación que pretendía imitar el acento de un árabe hablando español.⁵⁷

El “Negro Miguel” (y otros personajes como el “chino” y el “turco”) en su momento fue un personaje que inspiró a músicos y a actores. En su temporada de 1919, el actor cubano Arquímedes Pous presentó a los meridianos una pieza titulada “El Negro Miguel”;⁵⁸ en febrero de ese mismo año, durante las celebraciones de carnaval, Ernesto Mangas compuso un alegre

⁵¹ Ramírez Carillo, *Secretos de familia*, p. 178.

⁵² Los yucatecos solían tratar a los libaneses de forma despectiva, pues los veían como individuos inferiores que habían llegado de un país pobre. Su posterior ascenso socioeconómico tampoco fue bien visto por la sociedad meridana. María Beatriz de Lourdes Cáceres Menéndez y María Patricia Fortuny Loret de Mola, *Gebel-Libnan (montaña blanca). La migración libanesa a Yucatán*, 1977, UDY, Mérida, p. 50.

⁵³ Cáceres Menéndez y Fortuny Loret de Mola, *Gebel-Libnan*, p. 52.

⁵⁴ Ramírez Carillo, *Secretos de familia*, p. 179.

⁵⁵ Cáceres Menéndez y Fortuny Loret de Mola, *Gebel-Libnan*, p. 48.

⁵⁶ Persona que vende objetos de poco valor de manera ambulante.

⁵⁷ Arturo Gamboa Garibaldi, “Suplemento Cultural El Búho”, *Diario del Sureste*, 17 de febrero de 1980, p. 9. Este mismo fenómenos que el autor describe para el teatro, se repitió en el cine mexicano a través de películas como “El baisano Jalil” (1942), “El gran Makakikus” (1944) y “El barchante Neguib” (1946), todas protagonizadas por Joaquín Pardavé Arce en su papel de libanés/árabe. De esta forma, el estereotipo turco/libanés circularía a nivel nacional.

⁵⁸ Periódico *La Revista de Yucatán*, 14 de marzo de 1919, p. 3.

danzón titulado “El Negro Miguel”.⁵⁹ Asimismo, en noviembre de 1919 el pianista y violinista yucateco Manuel Gil Cáceres también le dedicó un danzón a Miguel Valdés en la obra “Los Candidatos”, ahí Arnaldo Camejo participó en el papel de “Negro Miguel”. Un año más tarde, el músico español Manuel Martínez Pelleta le escribiría un danzón a este personaje, el cual fue musicalizado por Manuel Gil Lavadores.⁶⁰

Acercándonos a la mitad del siglo XX la sociedad meridana conservaba su gusto por el teatro, otras formas de entretenimiento como el cine se propagaron y el teatro regional yucateco adoptó el formato de revista.⁶¹ La compañía de Daniel el “Chino” Herrera ofrecía shows de variedades que incluían cantantes, bailarines, orquestas y revistas.⁶² Sus revistas eran descritas como satíricas, cómicas y en ocasiones políticas, pero manteniendo siempre ambientaciones y temáticas locales.

Como mencioné anteriormente, la dinastía de los Herrera fue de las primeras en incursionar en el género regional yucateco. Los miembros más antiguos que aún viven cuentan con carreras artísticas de más de cuarenta años. Entre ellos están los hermanos Fernando y Héctor Manuel Herrera Cabrera, hijos de Fernando Herrera “Cheto” y nietos de Héctor Herrera Escalante.⁶³ También está Jazmín López Manrique conocida como “Tina Tuyub”, viuda de Héctor Herrera Álvarez “Cholo”. Dada su nutrida trayectoria en el género, los tres poseen una clara definición del teatro regional yucateco y cuáles son los elementos que lo caracterizan. Así, Héctor Manuel Herrera afirma que el teatro regional es “la manera de representar en un escenario la idiosincrasia del yucateco”, la cual se compone de “la forma de vivir, de pensar, el reflejo de las costumbres y tradiciones, los modismos, la forma de vestir, la gastronomía y los personajes ya sean políticos, ya sea sociales o ya sea públicos”.⁶⁴ El hermano de Héctor Manuel Herrera, llamado Fernando Herrera, señala que el teatro regional se ha “distinguido por ser un espectáculo cien por ciento familiar”, pues “los términos que utiliza son en doble sentido, no volviéndolo vulgar ni grosero”.⁶⁵ Aunque ya he presentado una definición de teatro regional, considero que vale la pena mencionar la que Fernando Herrera

⁵⁹ Montejo Baqueiro, *Mérida en los años veinte*, p. 272.

⁶⁰ Miguel Civeira Taboada, *Sensibilidad yucateca en la canción romántica*, 1978, Gobierno del Estado de México, Dirección del Patrimonio Cultural y Artístico del Estado de México, Toluca, p. 55.

⁶¹ Género derivado de la comedia que combina música, baile y escenas humorísticas o satíricas.

⁶² *Diario de Yucatán*, 24 de octubre de 1943, p. 5.

⁶³ Revisar genealogía en la página 59 del presente trabajo.

⁶⁴ Entrevista del autor a Héctor Manuel Herrera Cabrera, Mérida, Yucatán, 11 de octubre de 2017.

⁶⁵ Entrevista del autor a Fernando Herrera Cabrera, Mérida, Yucatán, 13 de diciembre de 2017.

propone, pues él habla de representar “la idiosincrasia del yucateco”, la cual según el actor está formada por elementos como “la forma de pensar, de hablar, por los modismos que usar, por la manera de vestir, de vivir, por lo que come y por afrontar todas las situaciones con un sentido humorístico”.⁶⁶

Finalmente, en su definición de teatro regional, Jazmín López (conocida como Tina Tuyub) dice que éste es una “manifestación artística del teatro popular, cuyo origen es la combinación de varios teatros entre los que destacan la zarzuela española y el teatro bufo cubano”.⁶⁷ En lo particular, el regional yucateco habla de las tradiciones, de las costumbres y retrata el acontecer social en Yucatán, es decir, lo que en ese momento está ocurriendo, siempre que cause interés y tenga impacto en la sociedad. La elección de un nuevo presidente de la república por ejemplo, puede dar paso a una obra de teatro regional. Con alrededor de cien años de antigüedad, el género regional ha vivido como una de las principales tradiciones artísticas en Yucatán.

2.1.2.- El teatro bufo cubano

Los orígenes del teatro bufo cubano fueron vertiginosos, pues su contexto de aparición se dio en la primera guerra de independencia cubana o Guerra de los Diez Años.⁶⁸ Bajo ese panorama bélico, los bufos trataron de mantener sus presentaciones relativamente estables, pero con el tiempo algunas compañías emigraron de la isla y fueron a parar a México, en donde dieron sus primeras funciones hacia finales del siglo XIX.

Francisco Covarrubias es considerado el padre del bufo cubano y creador del “Negrito”, personaje icónico de este género. Así como el mestizo fue un personaje recurrente en el teatro regional yucateco. Si bien Covarrubias creó al “Negrito” entre 1812 y 1815, fue hasta mediados del siglo XIX cuando José Crespo y Borbón lo consolidaría como un personaje al darle una particular forma de hablar.⁶⁹ De acuerdo con Baltasar Fra Molinero, dicha forma de hablar incluía la sustitución consonántica (ejemplo: pelo por perro), el yeísmo, la epéntesis (ejemplo: pecandora por pecadora), la aféresis de sílaba inicial (ejemplo: panta por espanta) y el

⁶⁶ Entrevista del autor a Fernando Herrera Cabrera, Mérida, Yucatán, 13 de diciembre de 2017.

⁶⁷ Entrevista del autor a Jazmín López Manrique, Mérida, Yucatán, 16 de enero de 2018.

⁶⁸ Esta guerra también es conocida como Guerra del 68 o Guerra Grande. Su duración fue de 1868 a 1878, teniendo como resultado la derrota de los independentistas a mano de las fuerzas españolas.

⁶⁹ Tuyub Castillo, *El teatro regional yucateco*, p. 17.

apocope de la “s” final (ejemplo: vamo por vamos).⁷⁰ Esa manera de hablar resultaba cómica para los espectadores, volviéndose así uno de los rasgos representativos del personaje negro.

Sin embargo, el negro cómico de los bufos cubanos tendría su antecedente en el *minstrel* de Estados Unidos, género teatral musical que desde 1840 presentaba canciones, bailes y otras situaciones interpretadas por actores blancos que pintaban sus rostros de negro para representar de manera cómica a los personajes negros. De acuerdo con Rine Leal, gran estudioso del teatro cubano, los *minstrels* que se presentaban desde 1867 sirvieron de antecedentes para el teatro bufo, el cual se empezó a diferenciar por el sentido paródico de sus obras y por los estilos musicales que empleaban.⁷¹ Además de los *minstrels*, otro género que influyó en el bufo cubano fue el bufo madrileño, del cual tomó los elementos líricos y paródicos.⁷²

En Cuba el género bufo se caracterizó por representar a los tipos populares de la isla, parodiándolos, burlándose y ridiculizándolos; además agregaron estilos musicales afrocubanos como la guaracha y posteriormente el danzón y la rumba.⁷³ Aunque el género en cuestión era español, los cubanos buscaron alejarse de los modelos teatrales extranjeros y en cambio le impregnaron a sus obras situaciones propias, bailes y música afrocubana. Los personajes cubanos que generalmente se representaban eran el negro pobre o bozal, el negro libre o catedrático, el gallego y la mulata, todos ellos envueltos en cuadros que presentaban las costumbres populares de la época.

Recuperando las ideas y propuestas de Rine Leal y de Eduardo Robreño, Robin Moore propone una historia del teatro bufo cubano a partir de tres periodos. En el primero de ellos, el cual trascurrió de 1812 a 1867, el personaje negro que se representaba era el bozal. El bozal era el negro esclavo recién llegado de África,⁷⁴ cuyas principales características eran el apego a sus raíces africanas, su peculiar forma de hablar el castellano y un supuesto estado de incivilización y de torpeza; es durante este periodo cuando los bufos cubanos y los *minstrels* poseen un mayor

⁷⁰ Baltasar Fra Molinero, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, 1995, Siglo XXI, Madrid, pp. 21-23.

⁷¹ Rine Leal, *La selva oscura. De los bufos a la neocolonia*, 1982, Editorial Arte y Literatura, La Habana, p. 21.

⁷² Leal, *La selva oscura*, p. 22.

⁷³ Leal, *La selva oscura*, pp. 15-16.

⁷⁴ Entre el siglo XVI y el XIX entró a Cuba más de un millón de africanos, todos ellos en calidad de esclavos. Pablo Tornero, “Desigualdad y racismo. Demografía y sociedad en Cuba a fines de la época colonial”, en *Revista de Indias*, vol. LVIII, núm. 212, 1998, p. 26.

parecido, pues los personajes negros de los bufos eran representados como payasos alegres y bufones ridiculizados.⁷⁵

Durante el segundo periodo, que abarcó de 1868 a 1880, fue cuando la popularidad del género bufo cubano despegó. Es en esos años cuando el negro catedrático se incorpora a los bufos, así como las costumbres locales, los bailes y los ritmos afrocubanos que definirían al género. El negro catedrático era una variante del negro libre, el cual rechazaba su pasado africano y en cambio trataba de formar parte de la sociedad blanca. En su intento por imitar a los blancos, los negros catedráticos terminaban siendo la burla de sus contrapartes los negros bozales y también de las propias clases blancas, quienes reían al ver a un supuesto negro civilizado y educado de acuerdo a los estándares europeos.⁷⁶



Imagen 08. Representación de los Negros Catedráticos. Rine Leal, *Selva Oscura*, 1982, conjunto de imágenes entre las páginas 67 y 69.

En su tercer periodo, que fue de 1880 a 1895, los bufos cubanos diversificaron su lista de personajes típicos, incluyendo así la representación de personajes blancos como el español pobre o campesino y el gallego, así como a un personaje fruto de una mezcla: la mulata.⁷⁷ La

⁷⁵ Esas obras bufas aparecieron primero en Francia (venían de Nápoles) a principios del siglo XVIII, de allí pasan a España en 1864 para dar paso a los bufos madrileños y un par de años más tarde empezarán a presentarse obras de ese estilo en Cuba. Robin Moore, “The *Teatro Bufo*: Cuban Blackface Theater of the Nineteenth Century”, en Donna A. Buchanan (editora), *Soundscapes from the Americas. Ethnomusicological Essays on the Power, Poetics, and Ontology of Performance*, 2014, Ashgate Publishing, Farnham, p. 26.

⁷⁶ Laurie Frederik, *The contestation of Cuba's public sphere in national theater and the transformation from teatro bufo to teatro nuevo: or what happens when El Negrito, El Gallego and La Mulata meet El Hombre Nuevo*, 1996, University of Chicago, Mexican Studies Program, Center for Latin American Studies, Chicago, p. 6.

⁷⁷ Moore, “The *Teatro Bufo*”, p. 27; Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos*, p. 15; Frederik, *The contestation of Cuba's public sphere*.

mulata se convertiría en un personaje negro hipersexualizado, asociado con el erotismo y con la sensualidad, que asumía los roles de “prostituta, mujer ligera y parrandera”.⁷⁸

Por el otro lado, el gallego, español originario de Galicia, era representado como un inmigrante de la clase trabajadora que a menudo era dueño de una tienda u otro negocio pequeño. Poseía un poco más de educación y una posición económica más estable que la de los personajes del negro y la mulata, pero seguía viviendo en el mismo entorno sociocultural que estos últimos. El personaje del gallego hablaba con un pesado y cómico acento peninsular, también solía bailar y cantar, pero en contraste con los personajes negros no lo hacía tan bien.⁷⁹

Bajo el lente del humor y de la picardía, el bufo cubano se fue apuntalando como el teatro nacional de la isla, diferenciándose así de los estilos españoles. A partir del segundo periodo, emergen los choques y conflictos entre el teatro bufo y las autoridades coloniales. Las obras, las temáticas que abordaban e incluso la música que se tocaba, exteriorizaban su simpatía por el movimiento separatista; por ejemplo, la guaracha de “El negro bueno” y su personaje el “negrito Candela”, creado por Francisco Valdés Ramírez, se volvieron un canto revolucionario.⁸⁰ A través de los elementos teatrales, los cubanos buscaban difundir el mensaje de independencia.

Debido a los acontecimientos violentos derivados de la lucha de independencia cubana, el teatro bufo incursionó en México, debutando en el teatro Iturbide de la Ciudad de México el 2 de junio de 1869. Los debutantes fueron Francisco “Pancho” Fernández y su compañía, quienes se anunciaban como una empresa de parodias, caricaturas, cantos y bailes.⁸¹ Desafortunadamente en su primera función solo recibieron abucheos por parte del público mexicano.⁸²

Una vez que el primer movimiento independentista finalizó, los bufos cubanos pudieron regresar a la isla. Seguían siendo el supuesto reflejo de las costumbres cubanas y una expresión cultural que se diferenciaba de lo español. Los temas, la música y los personajes representados trataban de dar forma a un teatro nacional cubano. En 1895 estallaría la Segunda

⁷⁸ Leal, *La selva oscura*, p. 235.

⁷⁹ Moore, “The *Teatro Bufó*”, p. 39.

⁸⁰ Leal, *La selva oscura*, p. 17.

⁸¹ Leal, *La selva oscura*, p. 104.

⁸² Entre las páginas 67 y 69 del libro *La selva oscura* (1982), Rine Leal colocó una imagen caricaturizada en donde se puede apreciar el fracaso del teatro bufo cubano en México. En dicha imagen aparece un negro siendo jalado por la oreja y al fondo se alcanza a leer “TEATRO DE ITURBIDE MÉXICO”.

Guerra de Independencia de Cuba. Esta vez el conflicto terminó en 1898 tras la victoria de las fuerzas independentistas que pusieron fin al dominio español. A raíz de este último conflicto bélico, la actividad teatral en Cuba se paralizó. El arribo de compañías extranjeras era infrecuente y las escenificaciones teatrales al interior de la isla se detuvieron casi por completo.⁸³ Sin embargo, los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX trajeron una nueva etapa para los escritores de bufos cubanos, quienes empezaron a formar las grandes compañías teatrales que llevaban consigo bailarines, cantantes, directores de orquestas, músicos y actores.⁸⁴

Con la llegada del siglo XX, lo afrocubano se redefinió en la sociedad. Con el movimiento del Afrocubanismo de la década de los años veinte la música, la danza y el arte de origen “afro” comenzó a revalorarse; no obstante, algunas representaciones estereotipadas hacia la población negra se mantuvieron.⁸⁵ Así, si bien las voces de negros y mulatas se escucharían en esas escenificaciones teatrales, la representación que de ellos se hacía incluía la burla, la asociación con lo salvaje, con lo incivilizado, con lo sucio, con lo ignorante, con lo erótico, con lo exótico, con la sexualidad, con la inferioridad social y cultural.⁸⁶ A través del teatro bufo, esas imágenes e ideas representativas de los afrocubanos se afianzarían al mismo tiempo que los cubanos construían su identidad nacional.

En las primeras décadas del siglo XX, con la invención de un discurso identitario cubano, las representaciones del negro y de la mulata en los bufos cubanos trascendieron la isla. Uno de los países que asimiló esas representaciones y las manifestó en su cultura popular fue México, en especial su industria fílmica, la cual volvió al personaje negro y al de la mulata recursos importantes en sus cintas y películas.⁸⁷ Pero antes del boom cinematográfico en México, fue la escena teatral en donde se representaron los personajes negros de los bufos, los cuales circularon junto con las empresas y compañías cubanas de teatro que constantemente hacían temporadas en estados como Yucatán, Campeche, y la Ciudad de México. De manera particular, Mérida era un paso obligado para las compañías habaneras que planeaban sus rutas

⁸³ Leal, *La selva oscura*, pp. 399 y 400.

⁸⁴ Ver los casos de Arquímedes Pous (temporada de 1919), de la Compañía Camelia (temporada de 1935), de Alfonso Rogelini (temporada de 1925, 1930 y 1942) y de Enrique Arredondo (temporada de 1943).

⁸⁵ Frederik, *The contestation of Cuba's public sphere*, p. 21.

⁸⁶ Frederik, *The contestation of Cuba's public sphere*, pp. 4 y 7.

⁸⁷ Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos*, p. 17.

artísticas por México, sobre todo a principios del siglo XX,⁸⁸ pues era más fácil entrar por el puerto de Progreso y de ahí empezar sus giras.

Por lo tanto, la sociedad meridana atestiguaría la representación de los personajes negros originarios de los bufos cubanos. Vale la pena mencionar el caso de La Gran Compañía de Zarzuela Cubana Espígul, la cual se presentó en el teatro Independencia de noviembre de 1918 a enero de 1919. En el cartel de su debut aparece entre paréntesis “NO Bufos cubanos”,⁸⁹ enfatizando que la empresa no se dedicaba a presentar ese tipo de piezas.⁹⁰ No obstante, de acuerdo con anuncios posteriores, la Compañía Espígul ofreció sainetes⁹¹ y juguetes⁹² cómicos que eran anunciados como “¡ÉXITO DE RISA!”,⁹³ “¡GRAN ÉXITO DE RISA!”⁹⁴ y como disparates cómicos satíricos.⁹⁵ Si recordamos algunas características del teatro bufo, la comicidad, la burla, la risa y la sátira saltan a la vista. Del mismo modo, el “Negrito,” la “Mulata” y el “Gallego” serían personajes recurrentes en las piezas que esta compañía cubana escenificó.⁹⁶ Por ende, aunque negasen ser una empresa de bufos cubanos, al final recurrieron a varios elementos pertenecientes a este género, en especial el uso de ciertos personajes popularizados por el mismo.

Otro caso interesante ocurrió durante la temporada de la Compañía Cubana Camelia en 1935. La empresa, que se estaba presentando en el teatro Peón Contreras, ofrecía al público meridano sainetes y revistas cómicas en donde eran representados el “Negrito” y el “Gallego”, personajes icónicos de los bufos cubanos. En la nota sobre su debut, se dio a conocer que entre los actores de esa noche estuvieron el “negrito” Pous y el “gallego” Mendoza, descritos como “personajes característicos del teatro popular cubano”,⁹⁷ es decir, del género bufo de Cuba.

⁸⁸ Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos*, p. 77.

⁸⁹ Periódico *La Revista de Yucatán*, 22 de noviembre de 1918, p. 3.

⁹⁰ Me llama la atención que la compañía Espígul haya negado ser una empresa de bufos cubanos, pues tan solo unos meses después, en febrero de 1919, Arquímedes Pous llegaría a Mérida con su compañía de bufos cubanos, atrayendo a la concurrencia y ganándose sus aplausos. Lo mismo ocurriría con la compañía de Alfonso Rogelini que se presentó en 1925 y 1930. Por ende, ofrecer teatro bufo no afectaba las ganancias de las empresas teatrales, porque el público meridano estaba acostumbrado y era afecto a ese género.

⁹¹ Obra teatral de carácter cómico y jocoso que hace uso de personajes populares.

⁹² Composición musical o pieza teatral breve y ligera de carácter cómico.

⁹³ Periódico *La Revista de Yucatán*, 11 de enero de 1919, p. 3.

⁹⁴ Periódico *La Revista de Yucatán*, 12 de enero de 1919, p. 3.

⁹⁵ Periódico *La Revista de Yucatán*, 14 de enero de 1919, p. 3; 26 de enero de 1919, p. 3.

⁹⁶ Periódico *La Revista de Yucatán*, 22 de noviembre de 1918, p. 3.

⁹⁷ *Diario de Sureste*, 4 de enero de 1935, p. 4.

A pesar de los aciertos, la nota sobre el debut de la Compañía Camelia señaló que el público acudió a ver un “espectáculo cubano”. Sin especificar qué se entendía por “espectáculo cubano”, la nota agrega que los espectadores podían cansarse de asistir a presentaciones que ya estaban acostumbrados ver.⁹⁸ En una nota posterior conoció que esta compañía ya presentaba piezas cubanas que cumplían con las expectativas y con el gusto del público. Es entonces cuando quien escribe la nota manifiesta que el género bufo cubano ya había entrado en una nueva etapa, pues ya no se presentaban obras con “gallegos bigotudos y negros de las bajas esferas sociales”, ni siquiera en los teatros de La Habana.⁹⁹ En cambio, el personaje negro que el público meridano quería ver en las obras era el catedrático, “negro más fino que no perdía lo bullanguero”.¹⁰⁰ Para cerrar, la misma nota alude a los orígenes de las obras bufas de Cuba, asegurando que éstas empezaron gracias a la labor de actores aficionados y a temas improvisados, mientras que el teatro bufo del siglo XX destacaba por sus piezas de mayor duración, con tramas más complejas y por sus “toques melodramáticos entrelazados con hilarantes situaciones cómicas”.¹⁰¹

2.2. Establecimiento de puentes artísticos. Relaciones e influencias entre el bufo cubano y el regional yucateco

La historia cultural entre Cuba y Yucatán es también una historia compartida, pues las expresiones musicales y teatrales poseen semejanzas que son el reflejo de los intercambios de muchas décadas. Además de las relaciones artísticas, los lazos entre cubanos y yucatecos se expresaron en el deporte, en la ciencia, en el asilo político y en las relaciones de amistad y de parentesco.¹⁰² Desde luego que los músicos fueron de los primeros artistas presentes en las circulaciones cubano-yucatecas, pero también empresarios, médicos, deportistas, actores y cantantes.¹⁰³ Muchas familias yucatecas viajaban frecuentemente con destino a Cuba, tanto que todavía en la segunda década del siglo XX dominaba el mercado de viajes meridianos.¹⁰⁴ Los

⁹⁸ *Diario de Sureste*, 4 de enero de 1935, p. 4.

⁹⁹ *Diario de Sureste*, 12 de enero de 1935, p. 4.

¹⁰⁰ *Diario de Sureste*, 12 de enero de 1935, p. 4.

¹⁰¹ *Diario de Sureste*, 12 de enero de 1935, p. 4.

¹⁰² Juan Manzanilla Dorantes, “El teatro: relación entre Cuba y Yucatán”, *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, núm. 188, enero a marzo de 1994, p. 83.

¹⁰³ Victoria Novelo, *Yucatecos en Cuba: etnografía de una migración*, 2009, CIESAS, CONACULTA, Mérida, p. 125.

¹⁰⁴ Miranda Ojeda, “Viajeros y turistas de Yucatán”, p. 22.

cubanos no se quedaban atrás, pues éstos solían visitar Yucatán ya fuese por propósitos artísticos, comerciales o “simplemente personales”.¹⁰⁵

Ricardo Pérez Montfort explica que, “el teatro fue uno de los vehículos más conspicuos del intercambio cubano-yucateco, sobre todo a partir de la constante presencia de compañías de teatro bufo cubano en Mérida desde la segunda mitad del siglo XIX”.¹⁰⁶ Junto con estas compañías, géneros musicales como las guarachas, los danzones y las rumbas, se asimilaron en la escena teatral yucateca, ganando seguidores con el paso del tiempo. Sin olvidar que en las primeras décadas del siglo XX con la radio y la industria discográfica los géneros musicales cubanos encontraron una plataforma fundamental de difusión que luego se afianzó con el cine.

Una de las primeras similitudes entre el bufo cubano y el regional yucateco, es el carácter popular de ambos. Desde sus orígenes, tanto el bufo cubano como el regional yucateco fueron expresiones artísticas que condensaron el sentir del pueblo, representando personajes populares que eran conocidos entre los mismos habitantes. En cuanto a los estilos, los dos géneros emplearon la parodia, la sátira y la burla para interpretar las obras, en especial cuando la temática involucraba la crítica política. El humorismo, las representaciones de personajes cotidianos y la burla como medio de expresión, eran elementos con los que el teatro regional yucateco y el teatro bufo cubano se entrelazaban.¹⁰⁷

Las obras retrataban el contexto de la época, los acontecimientos y las noticias relevantes, así como los escenarios y los asuntos del lugar. Del mismo modo, representaban al yucateco y al cubano a través de personajes que reunían la conducta, el carácter, los valores y los vicios asociados a estos individuos. Para consolidarse como teatros vernáculos, el regional yucateco y el bufo cubano tuvieron que delimitar qué era lo suyo y qué era lo externo o extranjero. Así, aunque los formatos españoles como la zarzuela fueron los antecedentes de ambos géneros, eventualmente fueron reapropiados para introducir historias locales, costumbres, tradiciones y personajes cotidianos.

Las ideas que impulsaron el establecimiento de los bufos cubanos y del regional yucateco como teatros vernáculos, estaban asociadas con la formación de identidades. Para el

¹⁰⁵ Ángel Trejo, *Hey familia, un danzón dedicado a...*, 1992, Plaza y Valdés, México, p.35.

¹⁰⁶ Pérez Montfort, “De vaquerías”, p. 248.

¹⁰⁷ Manzanilla Dorantes, “El teatro”, p. 85.

caso de Cuba, se buscaría construir una identidad nacional, diferenciada de la cultura española a la que habían estado sujetos; por el otro lado, Yucatán deseaba distinguirse del resto de la república y para ello crearía una identidad regional que resaltara sus particularidades frente a los otros estados del país. Regionalismo por un lado y nacionalismo por el otro, eran las ideologías que entrado el siglo XX guiarían el camino que siguió el teatro regional de Yucatán y el teatro bufo de Cuba. Pero al enfocarse tanto en las singularidades, las influencias recíprocas tendieron a borrarse. Tal es el caso del teatro regional yucateco, cuyos vínculos desarrollados con los bufos cubanos¹⁰⁸ se suelen pasar por alto.

La circulación de empresarios y de actores yucatecos, permitió que éstos viajaran a la isla con la finalidad de llevar artistas cubanos a la capital yucateca o bien para presentar sus obras de teatro regional. Uno de los primeros actores yucatecos en viajar a Cuba fue Héctor Herrera Escalante, quien llegó a La Habana en 1926 para iniciar su temporada de teatro regional; según entrevistas realizadas a sus hijos, su padre permaneció en la isla varios años.¹⁰⁹ Fue de ese intercambio recíproco entre cubanos y yucatecos que surgió la idea de crear personajes populares para el teatro regional de Yucatán.¹¹⁰

Inclusive entre los personajes populares del bufo cubano y del regional yucateco hubo algunas similitudes. El negro catedrático por ejemplo, tenía su equivalente en el mestizo de la ciudad. Este mestizo, representado por Héctor Herrera Escalante, era un personaje de origen humilde que al recibir cierta educación trataba de aparentar una mejor condición social.¹¹¹ Tanto el negro catedrático como el mestizo de la ciudad, renegaban de sus raíces (uno de su pasado maya y el otro de su pasado africano), con tal de apegarse al estatus social de los grupos blancos. Quizá la diferencia más notable entre esos dos personajes era que mientras el catedrático adoptaba la vestimenta de los blancos, el mestizo de la ciudad no renunciaba al traje

¹⁰⁸ De acuerdo con Fernando Muñoz Castillo, desde 1869 había compañías de teatro cubano presentándose en Mérida. “El encuentro con el bufo cubano en Cuba”, *Por Esto!*, sin fecha, consultado el 12 de marzo de 2018, recuperado en: http://www.porestonet.net/ver_notas.php?zona=yucatan&idSeccion=33&idTitulo=126202

¹⁰⁹ Fernando Muñoz, Jazmín Rodríguez y Norma Villareal, “Suplemento Cultural El Búho”, *Diario del Sureste*, números del 120 al 128, enero-marzo de 1980.

¹¹⁰ Alberto Cervera Espejo dice que José Talavera también adoptó la fórmula de la representación de tipos populares cubanos a los yucatecos, “transportados a regiones fantásticas, viajes imaginarios a China, Turquía, Italia, Francia, Cuba”. *Abriendo telones. Ensayo en cinco actos, varios entremeses y algunos intermedios*, 1979, Gobierno del Estado de Yucatán, Mérida, p. 47.

¹¹¹ Tuyub Castillo, *El teatro regional yucateco*, pp. 53-56.

regional, sino que aparentaba una mejor condición social usando alpargatas de lujo, camiseta de punto, blanca y fina.¹¹²

Un elemento inmerso en los intercambios artísticos y culturales entre Cuba y Yucatán fue la música, en especial el género afrocubano conocido como “danzón”. El danzón es un género musical que nace en Cuba a partir de la *contre dance*¹¹³ que los inmigrantes franceses llevaron a la isla tras la rebelión esclava en Haití en el año de 1780. Los recién llegados empezaron a establecer sus fincas azucareras, y junto con los trabajadores negros que pudieron traer esparcirían la *contre dance*. Hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX, ese género francés se arraigaría en Cuba atrayendo a los negros y a los mestizos cubanos, quienes la denominaron “contradanza”.

Durante la primera mitad del siglo XIX, los cubanos empezaron a impregnarle sus propios elementos a la contradanza. Así, la forma de bailar ese género dejó “la solemnidad y la dificultad de los cuadros, figuras, paseos y cadenas”¹¹⁴ para adoptar un estilo más lento, alegre e incluso tosco, que ganó popularidad entre las clases medias y bajas de Cuba. Oficialmente, el danzón fue creado en 1879 por el compositor y director de orquesta Miguel Faílde Pérez, nativo de Caobas en el municipio de Guacamaro, provincia de Matanzas.¹¹⁵ La riqueza musical del danzón reside en la calidad y en el uso de percusiones y otros instrumentos de origen africano entre los cuales están el bongó, las maracas, la clave, los cencerros, las campanas, los cascabeles, los tamboriles, las tamboras y los triángulos.¹¹⁶ Con el paso del tiempo, los grupos de danzón también llamados “danzoneras” incorporaron otros instrumentos como los violines, el cornetín, el trombón, los clarines y el contrabajo.¹¹⁷

El danzón llegó a ser usado para manifestar la voz popular, sobre todo durante las luchas de independencia, cuando transmitió proclamas sobre la liberación de Cuba; algunos ejemplos son los danzones “Guerra”, “El Combate” y Los Merengazos”.¹¹⁸ Esa fue una de las razones por las cuales los bufos cubanos adoptaron el danzón, para luego convertirse en expresiones nacionalistas de lo cubano. Pero antes de ser estandarte de la nacionalidad cubana,

¹¹² Muñoz, *El teatro regional de Yucatán*, pp. 224-226.

¹¹³ Las cursivas son del autor Trejo, *Hey familia*, p. 13.

¹¹⁴ Trejo, *Hey familia*, p. 16.

¹¹⁵ Rolon Montenegro, Enrique Orlando y Pablo Emilio del Valle Arroyo, “El danzón en México”, en *Huellas*, núm. 67 y 68, 2003, p. 78.

¹¹⁶ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, 1989, Alianza, CONACULTA, México, p. 236.

¹¹⁷ Montenegro, Orlando y del Valle Arroyo, “El danzón en México”, p. 78.

¹¹⁸ Trejo, *Hey familia*, p. 22.

el danzón fue considerado una música de negros, siendo rechazado por los grupos blancos de la isla. Así, mientras que para las poblaciones negras el danzón era identificado como un disfrute para el cuerpo y como un baile liberador, las elites blancas tacharon al género de dañino, pues según ellos conllevaba a la sensualidad, a la cachondearía y al placer,¹¹⁹ elementos que consideraban peligrosos para la sociedad cubana.

La actitud de rechazo hacia el danzón cambiaría desde los primeros años del siglo XX, cuando se le comienza a relacionar con la identidad cubana. Para la comunidad negra de 1870 en adelante, el danzón se convirtió en un estandarte para las ideologías anti-racistas y de orgullo nacionalista;¹²⁰ eran un medio para que los afrocubanos expresaran su pasado a través de ritmos musicales y de letras que revivían sus raíces africanas. Pero el danzón trascendió la isla, volviéndose un ritmo transnacional.

La circulación del danzón alcanzó a México en el año de 1880, siendo Yucatán, Campeche, Tabasco y Veracruz los principales estados por donde se introdujo. En suelo mexicano se recibió con mucho beneplácito; se bailaba en concursos, en carnavales y en fiestas. En 1943 por ejemplo, la compañía teatral del cubano Enrique Arredondo auspició en Mérida concursos de danzón y de rumba en donde los ganadores obtendrían premios monetarios.¹²¹ Alejandro Madrid y Robin Moore sostienen que a partir de 1950 el danzón en México se fue “blanqueando”, pues sus raíces africanas se borrarían para vincularlo con la tradición mexicana. Mientras el danzón fue abriéndose camino entre las elites de este país, otros estilos musicales como la rumba se desvirtuaron.¹²²

Nuevamente la cercanía con Yucatán permitió influencias recíprocas entre cancioneros y trovadores yucatecos y las orquestas danzoneras cubanas. Además de músicos, desde fines del siglo XIX, las compañías de teatro bufo que llegaban a Mérida traían un amplio repertorio de obras musicalizadas con danzones. Cabe mencionar que además de danzones, otros ritmos que las empresas de bufos cubanos usaban eran las guarachas, los puntos cubanos y las rumbas,¹²³ por lo cual el danzón no era el único ritmo afrocubano que trascendió la isla.

¹¹⁹ Alejandro Madrid y Robin Moore, *Danzón. Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance*, 2013, Oxford University Press, Oxford, p. 19.

¹²⁰ Madrid y Moore, *Danzón*, p. 102.

¹²¹ *Diario de Yucatán*, 17 de noviembre de 1943, p. 7; 19 de noviembre de 1943, p. 7; 20 de noviembre de 1943, p. 7 y 28 de diciembre de 1943, p. 7.

¹²² Madrid y Moore, *Danzón*, p. 114.

¹²³ Moreno Rivas, *Historia de la música*, p. 102.

Contrariamente a lo que pasó en Cuba, los inicios del danzón en Yucatán estarían asociados a las elites. Entre 1880 y 1890, estos grupos adoptarían el danzón como género musical favorito, evitando que pasara a los núcleos populares; no obstante, para la segunda década del siglo XX ya practicaba el pueblo.¹²⁴

Así como el teatro regional tomó de los bufos cubanos la idea de representar personajes populares, introducir música popular en las obras también fue una influencia del teatro bufo.¹²⁵ Aunque el regional yucateco haya empleado su propio género llamado “jarana yucateca”, el cual tiene bases de la jota española,¹²⁶ la intención en ambos teatros era transmitir los elementos que formaban parte de su cultura.

2.2.1 De La Habana a Yucatán: compañías de teatro bufo cubano en Mérida durante las primeras cuatro décadas y media del siglo XX

Fue en el año de 1918 cuando llegó a la ciudad una de las empresas cubanas de teatro más significativas: la Compañía Espígul.¹²⁷ Cosechando éxitos tras éxitos en los principales teatros de La Habana, la empresa estaba formada por el director de escena Agustín Rodríguez, el maestro director Antonio Ger, la cantante Emilia Rico, las Mulatas¹²⁸ Luz Gil y Chelito Criolla, el Negrito Fernando Baby y los Gallegos Marcelino Areán y Luis Guerrero.¹²⁹ La temporada de la Compañía Espígul duró del 23 de noviembre de 1918 al 27 de enero de 1919.

Otra empresa fue la Compañía de Zarzuela Cubana Rogelini-Bolito, encabezada por los actores Alfonso Rogelini y Roberto Gutiérrez alias “Bolito”, quienes se presentaron en el teatro Olimpia (antes teatro Iris) del 26 al 29 de octubre de 1918. Ambos actores eran cubanos

¹²⁴ Jesús Flores y Escalante, *Salón México: historia documental y gráfica del danzón en México*, 1993, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, México, p. 6

¹²⁵ Tuyub Castillo, *El teatro regional*, p. 17.

¹²⁶ Entrevista del autor a Fernando Herrera Cabrera, Mérida, Yucatán, 13 de diciembre de 2017.

¹²⁷ Cabe agregar que el nombre de Ramón Espígul, cuyo apellido encabezaba a la compañía, jamás apareció en los carteles, programas y demás propaganda de la empresa.

¹²⁸ Por “Mulata”, “Negrito” y “Gallego” se hace referencia a los personajes que estos actores representaban en las obras de teatro.

¹²⁹ En el periódico *La Revista de Yucatán* del 1 de diciembre de 1918, aparecen en la última página imágenes de los principales integrantes del elenco y debajo de ellos sus nombres, para que los lectores que no los conocían lo hicieran.

y de acuerdo con una nota de *La Revista de Yucatán*, se dedicaban al género cómico, ofreciendo espectáculos con elementos alegres y graciosos.¹³⁰

En febrero de 1919, el actor cubano Arquímedes Pous llegaría a Mérida con su compañía de zarzuelas. En la actualidad, Pous es considerado uno de los más grandes exponentes del bufo cubano, destacando por su caracterización de negrito. La temporada de 1919 iba a ser breve debido a que también daría presentaciones en otras ciudades de la República.¹³¹ La Compañía de Zarzuela Cubana Arquímedes Pous debutó en el teatro Olimpia el sábado 22 de febrero¹³² y dio su última función el 5 de mayo del mismo año. Entre las obras de Pous destacan: “You speak English?”, “El Negro Miguel” (como ya mencioné inspirada en el personaje popular de Mérida que vendía helados y era de origen cubano), “Las Mulatas de Bam-Bay”, “El Tabaquero” y “Mérida Carnaval”, pieza tan aplaudida que dio pie a su continuación titulada “Yucatán Souvenir”.

La compañía cubana “Camelia” fue otra empresa de teatro que arribó a Mérida durante la cuarta década del siglo XX. Debutó en el teatro Peón Contreras el 3 de enero de 1935 y finalizaron su temporada el 20 del mismo mes. Recordemos que fue a esta compañía a quien se le solicitó presentar obras con personajes negros más catedráticos y menos bozales. Entre las obras que pusieron en escena estuvieron: el sainete “para morirse de risa” titulado “El Negrito Pous Hipnotizado”; la revista “Las Maracas de Cuba”, presentada también en Nueva York; el sainete del Gallego Mendoza “Los Muertos de Vacaciones” y la revista “Dame un Besito Aquí”.

Años más tarde, Alfonso Rogelini regresaría a Mérida. La Compañía de Comedias Cubanas Rogelini se presentó en el teatro Colonial de Mérida del 20 al 29 de marzo de 1942. Entre los integrantes figuraron Alfonso Rogelini alias “El Negrito Rogelini”; la vedette Herminia Gilbert; los bailarines Henry y Lily; el barítono Manuel Castell; las cancioneras Lupita Hidalgo, Esperanza Arrellano, María de los Ángeles Malo, la bailarina Lilia Vadillo, la actriz Noemí Loy y el actor Daniel M. Arroyo. Asimismo, las presentaciones estuvieron

¹³⁰ Periódico *La Revista de Yucatán*, 26 de octubre de 1918, p. 4.

¹³¹ El jueves 12 de junio de 1919, la Compañía Cuba de Arquímedes Pous debutó en el teatro El Principal de la Ciudad de México, presentando al público capitalino las zarzuelas “El Tabaquero”, “Las Mulatas de Bombay” y “Molde de Suegras”. Flores y Escalante, *Salón México*, p. 85.

¹³² Periódico *La Revista de Yucatán*, 22 de febrero de 1919, p. 2.

acompañadas por la Orquesta de Nico Canto, dirigida por el Maestro Faragut.¹³³ El repertorio que ofrecían era cómico, siendo algunas de las obras las siguientes: la revista cubana “Huelga de Hambre”, descrita como una bufonada cómica-lírica; la revista en siete cuadros “El gendarme más conocido”, descrita como una obra de risa loca; y la comedia española montada con suntuosos decorados “La Virgen de los Milagros”.

Un año después de la temporada de Rogelini, llegaría otra compañía cubana a Yucatán. Ésta fue la Gran Compañía de Zarzuelas y Revistas Cubanas Arredondo, conformada por Enrique Arredondo conocido como “El Negrito Arredondo”, el tenor Carlos Suárez, la actriz y cantante Estelita Echazabal, Los Diamantes Negros (trío de bailes afrocubanos), el gallego Santacruz, el dúo Pura y Luz Álamo, la pareja de rumbas Regia Vera y José Gasulla, un coro, un trompetista, un baterista y como director el maestro Carlos Bolaños.¹³⁴ Procedentes de los principales teatros de La Habana, estos artistas inaugurarían la temporada invernal en el teatro Colonial, contando con cantantes, cancioneras, bailarines, rumberas y claro está, con actores especializados en los personajes de “El Negro”, “La Mulata” y “El Gallego”.¹³⁵

La llegada de la Compañía Arredondo se empezó a anunciar desde el domingo 10 de octubre, colocando en el primer cartel frases llamativas: “¡Última Hora!”, “¡Ya Vienen los Cubanos!” y “El Trópico Vibra Desde la Escena del Teatro”.¹³⁶ Al día siguiente del debut, el *Diario de Yucatán* publicó una nota afirmando que en ambas funciones hubo lleno total, ya que para Mérida “todo lo cubano cruza el angosto Canal de Yucatán en el puente de plata de la simpatía...”.¹³⁷ El autor de la nota también recordó las presentaciones de Arquímedes Pous en el pasado, pues Arredondo les hacía volver a vivir aquellas noches de juventud en el teatro. Arquímedes sería recordado por su “sensual ritmo al bailar la rumba”, así como por los diálogos entre el negro y el gallego que conquistaron al público de Mérida.¹³⁸

Las obras de Arredondo poseían elementos cómicos y referencias al trópico y a la isla, algunos de los títulos: “Los Negros del Manglar”, “De la Habana ha Llegado un Barco...”, “De Cubita la Bella”, entre otros. El 22 de octubre, el público del Colonial sería testigo de una nueva obra titulada “Un Negrito en Yucatán”, revista en diez cuadros escrita por Enrique Arredondo,

¹³³ *Diario de Yucatán*, 19 de marzo de 1942, p. 5.

¹³⁴ *Diario de Yucatán*, 17 de octubre de 1943, p. 7.

¹³⁵ *Diario de Yucatán*, 18 de octubre de 1943, p. 7.

¹³⁶ *Diario de Yucatán*, 10 de octubre de 1943, p. 7.

¹³⁷ *Diario de Yucatán*, 16 de octubre de 1943, p. 4.

¹³⁸ *Diario de Yucatán*, 16 de octubre de 1943, p. 4.

con una ambientación local y con tramas que supuestamente tocarían tópicos de la época “con tanta gracia que definitivamente harían reír a la concurrencia”.¹³⁹



Imagen 09. *Diario del Sureste*, 13 de octubre de 1943, p. 4.

El 3 de diciembre un acontecimiento realmente notable ocurrió. Según la prensa, Mérida y sus habitantes atestiguarían una obra que fue descrita como “cubano-yucateca”.¹⁴⁰ Con un guion original escrito por el yucateco Fernando Mediz Bolio, con música de Carlos Bolaños y Rubén Darío Herrera (también yucatecos) y con decorados del “mago del pincel” Teodoro Zapata, la revista en dos actos divididos en un prólogo y dieciséis cuadros titulada “Tunkules¹⁴¹ y Maracas”¹⁴² nació. Además de Enrique Arredondo y compañía, se contó con la participación de los artistas yucatecos Héctor Herrera y Ofelia Zapata, recordemos que ambos eran reconocidos por su importante labor en el género regional yucateco.

En palabras de Enrique Arredondo, la obra trataba sobre una familia de yucatecos (Héctor Herrera y Ofelia Zapata) que viajaba a Cuba y de un negrito (Enrique Arredondo) que les mostraba las bellezas de la isla. En compensación, la familia invitaba al negrito a Yucatán para que éste también viera las maravillas del lugar.¹⁴³ Toda la obra fue una fuerte y clara

¹³⁹ *Diario de Yucatán*, 22 de octubre de 1943, p. 4.

¹⁴⁰ *Diario de Yucatán*, 3 de diciembre de 1943, p. 7.

¹⁴¹ El “tunkul” es un instrumento de música maya, el cual está formado por un tronco horizontal ahuecado, con dos lengüetas en forma de H que son golpeadas con dos baquetas. En el anuncio del estreno (3 de diciembre), podemos ver una imagen de lo que vendrían a ser los tunkules y las maracas, incluso se alcanzan a ver las manos y brazos que tocan los instrumentos.

¹⁴² Según las memorias de Enrique Arredondo, los tunkules representaban a Yucatán y las maracas a Cuba. Enrique Arredondo, *Enrique Arredondo (Bernabé). La vida de un comediante*, 1981, Letras Cubanas, La Habana, p. 163.

¹⁴³ Arredondo, *La vida de un comediante*, p. 163.

expresión de los vínculos entre Cuba y Yucatán, pues se trató de mostrar las relaciones de cordialidad y de amistad entre cubanos y yucatecos, “la sabrosura cubana y el alma de Yucatán representados juntos en un mismo escenario” decía la nota del estreno.¹⁴⁴

2.3. Representación de los personajes negros en los bufos cubanos. El gracioso Negrito y la Mulata de fuego

Una de las formas de representar a los negros en el teatro bufo, era como personajes que divertían. Así, el carácter satírico y paródico de los bufos cubanos estaba relacionado con la representación de un negro cómico. La representación del negro cómico no fue exclusiva de los bufos cubanos, pues como dije anteriormente, años atrás ya había sido empleada por los *minstrels* de Estados Unidos. Jan Nederveen Pieterse ha demostrado que entre la segunda y tercera década del siglo XX, en Estados Unidos el negro ocupaba el lugar de entretenedor, pero más que simple diversión o distracción, su representación poseía un trasfondo ideológico pro-esclavista.¹⁴⁵

Según Robin Moore, la primera etapa de los bufos cubanos (1812 a 1867) fue la más parecida al género *minstrel*, inclusive el negrito era representado como un personaje torpe e incivilizado, un bufón alegre que era ridiculizado por sus raíces africanas (a las cuales todavía se apegaba) y por su particular forma de hablar el español. Asimismo, Moore plantea que hasta la segunda etapa de los bufos (1868 a 1880)¹⁴⁶ es cuando el género y sus personajes empezarán a ser asociados con signos antiespañoles que posteriormente se consolidarían como símbolos de la identidad cubana.¹⁴⁷ En ese momento, los personajes del teatro bufo siguieron representando el supuesto lado negativo de los negros, por ejemplo el negro joven o el negro vagabundo eran mostrados como problemáticos y peleoneros.¹⁴⁸

También en el segundo periodo de los bufos cubanos surgiría el personaje del negro catedrático, una especie de negro refinado que recurría a la manera de vestir y a una rebuscada

¹⁴⁴ *Diario de Yucatán*, 3 de diciembre de 1943, p. 7.

¹⁴⁵ Jan Nederveen Pieterse, *Blanco sobre negro. La imagen de África y de los negros en la cultura popular occidental*, 2013, Centro Teórico Cultural, La Habana, p. 153.

¹⁴⁶ Entre esos años se gestaría la primera lucha de independencia en Cuba, teniendo como resultado la victoria española.

¹⁴⁷ Es en ese periodo cuando se dan los atentados en el teatro Villanueva de La Habana, motivo por el cual algunas compañías cubanas abandonan los escenarios cubanos y empiezan a presentarse en México.

¹⁴⁸ Moore, “The *Teatro Bufó*”, p. 39.

y poco común forma de expresarse para diferenciarse del negro bozal.¹⁴⁹ Al mismo tiempo, el catedrático representaba la oportunidad de ascenso social para el negro, o por lo menos aparentarlo, ya que éste trataba de parecerse más a las elites blancas.

Entonces, el negro catedrático representaba a un negro liberto¹⁵⁰ que había conseguido solvencia económica y por lo tanto se consideraba superior a otros negros. Aunque el catedrático intentaba mostrar el lado civilizado y educado de los grupos negros, su personaje resultaba hilarante para las clases blancas, pues su forma de hablar y de vestir terminaban siendo más graciosas que serias.¹⁵¹ De acuerdo con Rine Leal, el negro catedrático se representaba alienado de su pasado africano, tratando de asumir la imagen del individuo blanco.¹⁵²

Una de las primeras obras que introdujo a este “negro culto” fue “Los negros catedráticos”, absurdo cómico escrito por Francisco Fernández. La pieza se presentó por primera vez en Cuba en el año de 1868, siendo Fernández uno de los actores que participó.¹⁵³ Los personajes eran “Aniceto” y “Crispín”, negros catedráticos; “Dorotea” (hija de Aniceto) y “Ricardo” (hijo de Crispín), ambos negros criollos;¹⁵⁴ y finalmente “José”, el negro congo o bozal. La trama consiste en que Aniceto y Crispín deciden el matrimonio entre sus hijos, Dorotea y Ricardo; sin embargo, entre ellos se interpondrá José, negro congo. José se enamora de Dorotea, pero será víctima de las burlas de Aniceto y de la propia Dorotea, quienes piensan que es un negro pobre e incivilizado. Al final Dorotea termina casándose con José porque descubre que éste consiguió amasar una pequeña fortuna, la cual incluso hace cambiar la opinión de Aniceto.

¹⁴⁹ Moore, “The *Teatro Bufó*”, p. 36.

¹⁵⁰ Ex esclavo que obtenía su libertad comprándola o por orden del amo, quien llegaba a estipularlo en su testamento o bien lo ordenaba antes de morir.

¹⁵¹ Frederik, *The contestation of Cuba's public sphere*, p. 6.

¹⁵² Leal, *La selva oscura*, p. 41.

¹⁵³ Leal, *La selva oscura*, p. 24.

¹⁵⁴ Se le llamaba criollo al negro que nacía fuera de África o bien, ya había pasado cierto tiempo viviendo fuera de ese continente.

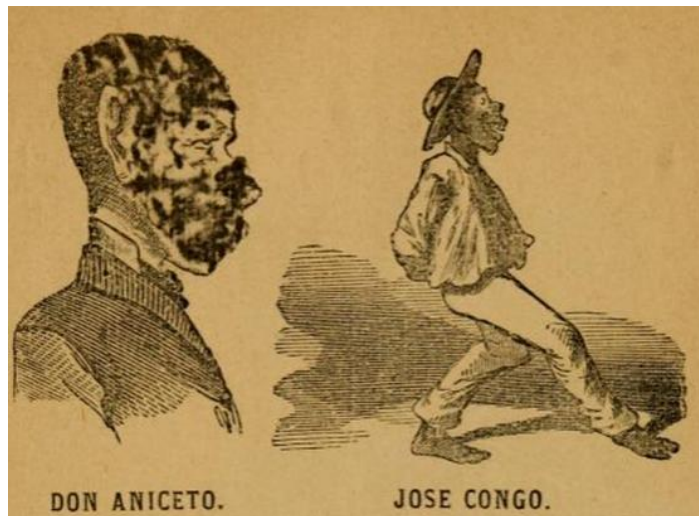


Imagen 10. Personajes de la obra “Los Negros Catedráticos”. Francisco Fernández, *Los Negros Catedráticos*, 1868, p. 21.

La obra anterior en realidad es una trilogía cuyas dos partes fueron estrenadas en junio y julio del mismo año. La segunda pieza se tituló “El bautizo” y muestra que un año después José y Dorotea han tenido un hijo a quien llaman Hércules. Lo más interesante de la obra es que José ahora es un negro catedrático. Después de su “transformación”, José olvidaría sus raíces africanas, las cuales fueron aparentemente borradas tras su ascenso social. La tercera y última parte es “El negro cheche o Veinte años después”, en donde se observa que el hijo de Dorotea y José, Hércules, se ha vuelto un negro “cheche o curro”, es decir, jugador, borracho y pendenciero.¹⁵⁵ Al final, si bien José logró acceder al grupo de los negros catedráticos, irónicamente su hijo cedió ante los vicios, inmoralidades y comportamientos que se consideraban inherentes a estos grupos.

Los personajes de Aniceto y Crispín, como catedráticos que eran, intentaban hablar de una manera elocuente haciendo uso de palabras rebuscadas, pero como explica Rine Leal terminaban cayendo en el “habla de los negros”. Aniceto y Crispín no solo marcaban una diferencia con los “desgraciados seres de los extranjeros climas de África” (forma de llamar al negro congo o bozal), sino que incluso los percibían como inferiores y faltos de educación.¹⁵⁶ Por su parte, José, el negro congo, también se expresaba haciendo uso del “habla de negro”, pero a diferencia de los personajes catedráticos no rechazaba ni negaba su origen africano.

La representación de la mulata surgiría después. Ésta sería vista como un personaje que siembra la discordia familiar, “destructora de hogares decentes” porque atraía a los hombres

¹⁵⁵ Leal, *La selva oscura*, p. 45.

¹⁵⁶ Leal, *La selva oscura*, p. 41.

casados.¹⁵⁷ En las obras, asumía el rol de prostituta, mujer ligera y parrandera, solía ser un personaje que frecuentaba las cantinas. Tal y como con la representación del negrito, la de la mulata pasó al plano de lo real, pues la sociedad blanca (sobre todo las esposas), veía a la mulata como un peligro latente. El conflicto moral con la mulata ocasionó que fuese representada como desobediente, revoltosa, perezosa y libertina.

Desde el principio la mulata era percibida como una mujer erótica y lasciva, elementos considerados como inmorales. Una postura provocadora, una actitud segura y un estilo de bailar sensual, esas fueron las conductas y la personalidad asociadas a este personaje. María Dolores Ballesteros Páez argumenta a este respecto que en algunas imágenes cubanas del siglo XIX (especialmente en la pintura, en las litografías y en los grabados), la representación de la mulata encerraba una carga sensual y sexual; de igual manera, en esas mismas imágenes solían aparecer hombres blancos que “caían ante los encantos de la mulata”.¹⁵⁸

Rine Leal en su obra *La Selva oscura. De los bufos a la neocolonia*, coloca un fragmento de la obra bufa “La mulata de rango”, escrita por el cubano José María Quintana y estrenada en octubre de 1885. En la pieza, la protagonista es una mulata llamada Julia, quien era una cortesana¹⁵⁹ que se ganaba la vida explotando a los hombres. Todo cambiaría cuando aparece Pancho, un blanco de quien se enamora profundamente. Ante tal encrucijada, Julia debe decidir entre continuar con su vida cortesana pero honesta, o asumir el rol de novia enamorada.¹⁶⁰ Aceptada por los amantes pero rechazada por las esposas, religiosos y otros miembros recatados de la comunidad, el papel de la mulata resultaba ambiguo.

En 1886, cuando la esclavitud se deroga en Cuba, las representaciones seguirían siendo discriminatorias; la brujería, la delincuencia, el secuestro de niños para rituales, la antropofagia, se vuelven motivos para menospreciar y considerar peligrosos a los negros.¹⁶¹ En ese sentido, Robin Moore plantea que entre 1880 y 1890 la representación de los personajes negros destacaba una supuesta promiscuidad, poco escrúpulo y naturaleza peligrosa.¹⁶²

¹⁵⁷ Leal, *La selva oscura*, p. 235.

¹⁵⁸ María Dolores Ballesteros Páez, “Los afrodescendientes en el arte veracruzano y cubano del siglo XIX”, en *Cuadernos Americanos*, núm. 156, 2016, pp. 46-47.

¹⁵⁹ Prostituta refinada.

¹⁶⁰ Leal, *La selva oscura*, p. 236.

¹⁶¹ Leal, *La selva oscura*, p. 234.

¹⁶² Moore, “The Teatro Bufó”, p. 26.

Así, a lo largo del siglo XIX la población negra fue representada como moralmente débil, perezosa, propensa a cometer crímenes, incivilizada, lasciva e inmoral. Más allá de las implicaciones sobre el escenario, las representaciones de los personajes negros definían y circunscribían el comportamiento, las actitudes y las aptitudes de los negros de la vida diaria, aquellos que recorrían las calles cubanas.¹⁶³ Por ende, esas representaciones no solo definían a un personaje del teatro, sino que estaban cargadas con elementos socioculturales de un contexto histórico que determinaban el lugar y la valoración hacia los grupos negros.

Con la llegada del siglo XX, Cuba atravesaría por un periodo de modernización: desarrollo urbano, aumento demográfico, crecimiento y diversificación cultural y proliferación de ideas nacionalistas.¹⁶⁴ Bajo ese contexto, los personajes del negro y de la mulata empezarían a ser considerados parte de la identidad y de la cultura cubana, diferenciada ya de las tradiciones y costumbres españolas.

Ya para la primera mitad del siglo XX, la representación del negro entretenedor, que condensaba parte de la identidad cubana (su música, sus bailes, sus tradiciones y costumbres africanas), se extendería. El personaje de El Negrito por ejemplo, comunicaba más que una tez oscura, pues su representación transmitía toda una serie de valores, ideas e imágenes que en conjunto armaban al estereotipo del afrocubano, el cual no solo se reducía a rasgos fenotípicos. De este modo, en la construcción de las representaciones del personaje negro, intervinieron lo que Colette Guillaumin llama “marcas convencionales y marcas morfológicas”.¹⁶⁵ Para este personaje, las marcas convencionales incluyeron elementos visibles como la ropa y los accesorios que se asociaban como “típicos” del mismo (los aretes tribales representativos del negro salvaje por ejemplo), mientras que las marcas morfológicas serían rasgos físicos, actitudes y supuestas habilidades naturalizadas a su origen.

México fue uno de los países receptores de las representaciones del negro cubano. El cine mexicano de la primera mitad del siglo XX se nutrió de la cultura popular con base en los cantos, bailes, movimientos, música y personajes cubanos.¹⁶⁶ Y antes del boom cinematográfico, los estereotipos del negro y de la mulata encontrarían un espacio de

¹⁶³ Moore, “The *Teatro Bufó*”, p. 28.

¹⁶⁴ Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos*, pp. 22-24.

¹⁶⁵ Colette Guillaumin, “Raza y naturaleza. Sistema de las marcas. Idea de grupo natural y relaciones sociales”, en Elisabeth Cunin (editora), *Textos en diáspora. Una antología sobre afrodescendientes en América*, 1992, INAH, México.

¹⁶⁶ Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos*, p. 118.

representación en la escena teatral. De todos los estados de la República Mexicana, Yucatán (además de Veracruz) poseía una larga tradición de intercambios y relaciones culturales, económicas, políticas y sociales con Cuba,¹⁶⁷ por lo cual era frecuente la llegada de compañías de bufo cubano, las cuales trajeron las representaciones del negro y de la mulata.

La mulata representaría el erotismo y el exotismo de la mujer cubana. Provocadora, alegre, liberada sexualmente, sensual, incitadora del deseo y con una energía erótica que “desbordaba” sexualidad, la mulata dio inicio a espectáculos más subidos de tono.¹⁶⁸ Por su parte, el negro era el acompañante inseparable de la mulata, sobre todo al momento de bailar la rumba, la conga o cualquier otro ritmo afrocubano. De carácter festivo y actuando con desenvoltura, la conducta y la vestimenta de estos personajes representaban a un personaje vinculado con el ambiente tropical y con una exuberancia dancística y musical.

2.4. Los personajes negros en Mérida. El Negro Miguel y otros tipos populares

En el caso de Yucatán, el predominio de la población indígena ocasionó que los esclavos africanos no fueran empleados como la principal fuerza de trabajo. De acuerdo con Gonzalo Aguirre Beltrán, para 1570 ya había en Yucatán 293 negros, 10 afroestizos, 282612 indios y 350 europeos; para 1646 aumentó a 497 negros, 15770 afroestizos, 150053 indios y 700 europeos; finalmente para 1742 la población de negros era de 274, los afroestizos 35712 y los europeos 498.¹⁶⁹

En su artículo titulado “Los afrodescendientes en el arte veracruzano y cubano del siglo XIX”,¹⁷⁰ María Dolores Ballesteros Páez plantea que en el siglo XIX, tanto el arte veracruzano como el cubano manifestaron similitudes en la forma de representar a los grupos africanos. De esta forma, las pinturas, las litografías y los grabados que incluían a personas negras, generalmente reflejaban su posición dentro de la sociedad de la época, posición que denotaba una supuesta inferioridad frente a la población blanca, así como las ideas europeas acerca del exotismo y también de la ideología del racismo científico muy vital hacia finales de dicho siglo.

¹⁶⁷ Trejo, *Hey familia*, pp. 33-35.

¹⁶⁸ Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos*, p. 52.

¹⁶⁹ Gonzalo Aguirre Beltrán, *La población negra en México: estudio etnohistórico*, 1989, Fondo de Cultura Económica, Universidad Veracruzana, INI, Gobierno del Estado de Veracruz, México, pp. 210, 219 y 222.

¹⁷⁰ En *Cuadernos Americanos*, núm. 156, 2016.

Para el caso de Mérida de principios del siglo XX, Elisabeth Cunin, consciente de los fuertes vínculos cubano-yucatecos, considera al teatro regional yucateco como una manifestación artística de la identidad yucateca, la cual se ha visto involucrada en las relaciones entre cubanos y yucatecos. De acuerdo con Cunin y con lo discutido anteriormente, hubo un tiempo (los orígenes) en donde el teatro regional representaba a personajes negros, los cuales no solo eran una invención de los yucatecos, sino que eran personas de carne y hueso que circulaban por las calles de Mérida.¹⁷¹ En efecto, Mérida cuenta con una serie de historias que hablan sobre personajes pintorescos de la ciudad, personajes populares que eran conocidos por la sociedad meridana de principios del siglo XX. En esas historias quedaron registrados varios personajes negros de origen cubano y uno en particular llamado Miguel Valdés, alias el “Negro Miguel”, que sería representado en la escena teatral de Mérida sobre el que hablamos en párrafos más arriba.

Aunque el teatro regional tiende a asociarse solo con la herencia española e indígena, también debe ubicarse en el contexto de las circulaciones e intercambios culturales entre Yucatán y Cuba. A través de sus personajes, temáticas y escenografía, el género regional busca retratar la cotidianidad de Yucatán; en ese sentido, el Negro Miguel, al ser representado en algunas obras regionales, puede considerarse parte de esa vida cotidiana. Las historias y los personajes que a continuación irán apareciendo, nos pueden dar una idea de las representaciones que sobre “lo negro” circulaban entre los yucatecos, varias de ellas con un trasfondo teatral. Igualmente, esas historias y personajes negros estuvieron ligados a una otredad que reforzaba ciertos estereotipos discriminatorios, así como diferencias basadas en la etnia, la clase y los rasgos morfológicos.

Recordemos por ejemplo a Miguel Valdés, a quien Francisco Montejo Baqueiro describe como un negro procedente de Cuba, que llegó a Mérida en la segunda década del siglo XIX y se dedicó a la venta de helados, vestía pantalones, un ancho cinturón, un monedero, camiseta de manta, sandalias y una gorra abultada por un cojín para amortiguar el peso de la caja de helados que cargaba en la cabeza.¹⁷² Su singular manera de pregonar resultaría simpática para los meridianos, quienes crearon un danzón titulado “El Negro Miguel”, el cual una parte

¹⁷¹ Elisabeth Cunin, “Negros y negritos en Yucatán en la primera mitad del siglo XX. Mestizaje, región, raza”, en *Revista Península*, vol. 4, núm. 2, 2009, p. 35.

¹⁷² Montejo Baqueiro, *Mérida en los años veinte*, p. 272.

decía: “Helao, helao, helao, de guanábana, piña y mantecao, quién le quiere comprar al negro Miguel”.¹⁷³

En definitiva, era ese pregón y la manera de decirlo el elemento más representativo del Negro Miguel, quien en palabras de Jesús Flores y Escalante, “lo identificó tanto o más que su moreno rostro...”.¹⁷⁴ En una caricatura hecha de este personaje, se le representó tal y como Montejo Baqueiro lo describe, pero también saltan a la vista los grandes labios y la nariz achatada. En la propaganda comercial también encontramos caricaturas que representaban a personajes negros, exagerando sus rasgos físicos y asociándolos con lo salvaje. El anuncio de grasa comestible vegetal “Negrita”, producto elaborado por la Hidrogenadora Yucateca, es un ejemplo en el cual se observa cómo se usaba la imagen caricaturizada de una negra con labios grandes y anchos, aretes y cabello de punta.¹⁷⁵



Imagen 11. Caricatura del “Negro Miguel”. Francisco Montejo Baqueiro, *Mérida en los años veinte*, 1981, p. 255.

¹⁷³ Civeira Taboada, *Sensibilidad yucateca*, p. 55.

¹⁷⁴ Flores y Escalante, *Salón México*, p. 26.

¹⁷⁵ Las caricaturas del “Coon”, personaje negro que surge en el contexto sureño norteamericano del siglo XIX, también representaba a los negros con labios anchos, ojos redondos y grandes, cabello rizado y alborotado. Nederveen Pieterse, *Blanco sobre negro*, p. 154.



Imagen 12. Anuncio de grasa vegetal comestible “Negrita”. Fototeca Pedro Guerra, sin título, autor Pedro Guerra, Sección Propagandas comerciales, clasificación 4A012024, 1940-1950 aprox.

Además del aceite vegetal, hubo otros anuncios comerciales que usaron a un personaje negro como propaganda para sus productos. En marzo de 1930, “Bromural” se anunciaba como un medicamento que usa el “hombre sano y fuerte para mantenerse siempre a la misma altura de salud”. Este hombre sano y fuerte, sería representado por un africano tribal con labios anchos, aretes grandes y hasta con su lanza. En ese sentido, la fuerza y la robustez serían dos elementos asociados al personaje negro. El medicamento era de origen alemán, lo cual nos habla de las circulaciones más amplias de este tipo de representaciones. Al respecto, Nederveen Pieterse menciona que en el contexto europeo y el norteamericano, la publicidad ha incluido a personajes negros en diferentes productos y servicios. Desde el tabaco, el café y el chocolate, hasta la industria del espectáculo, la imagen de los negros era asociada con el entretenimiento, con la comicidad, con lo salvaje y con cierto tipo de elegancia (recordar al negro catedrático o al dandy negro).¹⁷⁶

¹⁷⁶ Nederveen Pieterse, *Blanco sobre negro*, capítulo 13 “Los negros en la publicidad”.



Imagen 13. Propaganda de "Bromural". *Diario de Yucatán*, 11 de marzo de 1930, p. 6.

Un último anuncio de este tipo promocionaba goma de mascar en Campeche. Bajo el nombre de "Negrito", este cartel de 1936 ofrecía un "sabroso chicle confitado" en donde podemos ver la cara de un pequeño personaje negro, de anchos labios y grandes ojos, que sonríe mientras enseña los dientes.

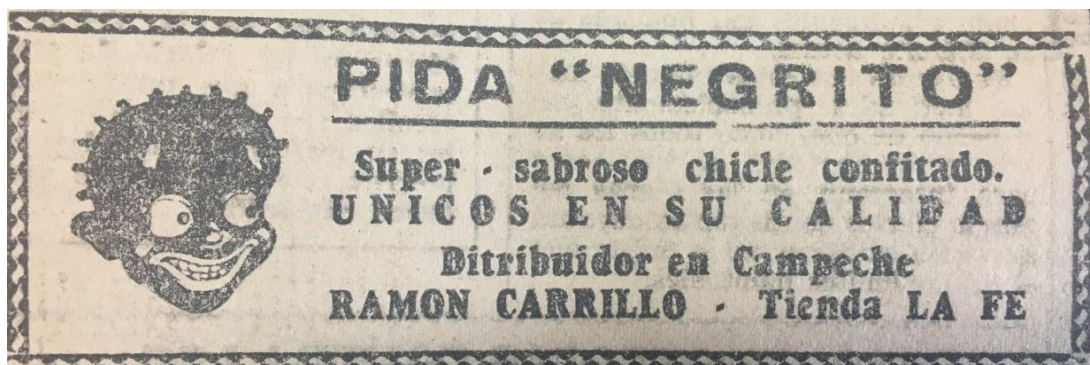


Imagen 14. Chicle "Negrito". *Diario del Sureste*, enero de 1936.

Cabe señalar que el Negro Miguel, aunque era el más popular, no era el único personaje negro de la ciudad, pues junto a él hubo otros aunque de origen cubano. Cabe mencionar que solamente el Negro Miguel sería representado en los escenarios yucatecos, pues los demás

personajes negros únicamente aparecerían en las historias de tipos populares de Mérida; no obstante, la escena teatral estaría involucrada en algunas de esas historias.

Entre éstos podemos comenzar con José Godínez Crespo, que de acuerdo con Montejo Baqueiro fue un negro que llegó de Cuba desde muy joven. Padecía una invalidez congénita en las piernas que le obligaba a cargar siempre con un bastón, motivo por el cual, según se cuenta, era común oírlo blasfemar contra dios. En septiembre de 1915, durante el gobierno de Salvador Alvarado, hubo una manifestación violenta en la Plaza Grande de Mérida, la cual condujo al saqueo y destrucción de la catedral; de acuerdo con Roldan Peniche, los pobladores del momento aseguraron que Godínez Crespo no solo estuvo dentro de la muchedumbre, sino que desahogó su frustración bailando sobre la imagen del Cristo de las Ampollas.¹⁷⁷ Le apodaban “el negro Timbilla” y se ganaba la vida limpiando zapatos, frecuentaba las cantinas pues era afecto al aguardiente.¹⁷⁸

Un tercer personaje negro fue apodado “Crispín”, aunque su verdadero nombre ha quedado en el olvido. Contemporáneo de Miguel Valdés y de José Godínez Crespo, el negro Crispín de acuerdo con Roldán Peniche habría llegado a Mérida en la última década del siglo XIX.¹⁷⁹ A diferencia de los personajes anteriores, éste vivía de la caridad, ya que su discapacidad mental le impedía desempeñar algún trabajo. Francisco Montejo Baqueiro cuenta que Crispín se concebía como un “enviado del dios romano Neptuno”, motivo por el cual creía poder predecir las lluvias después de mirar al cielo.¹⁸⁰

Benito Peñalver fue otro de estos personajes. Se trataba de un negro que llegó a Mérida en 1890 en calidad de criado de una artista de zarzuela. Después de que la compañía se disolvió, Peñalver se quedó en la ciudad trabajando primero como cocinero y posteriormente, gracias a su buen oído y conocimiento sobre las canciones populares, empezó a vender en el mercado y en las calles hojas con las canciones impresas. Igualmente poseía una buena voz de tenor, por lo cual llegó a ser contratado para llevar serenatas.¹⁸¹ De manera indirecta (porque no era un artista de la compañía sino un criado), este personaje se nutrió de la escena teatral

¹⁷⁷ Roldán Peniche Barrera, *Yucatán Insólito*, 2003, Maldonado Editores del Mayab, Mérida, p. 20.

¹⁷⁸ Montejo Baqueiro, *Mérida en los años veinte*, pp. 267-270.

¹⁷⁹ Peniche Barrera, *Yucatán Insólito*, p. 24.

¹⁸⁰ Montejo Baqueiro, *Mérida en los años veinte*, pp. 273-277.

¹⁸¹ Peniche Barrera, *Yucatán Insólito*, p. 90.

para adquirir ciertas habilidades relacionadas con el entretenimiento. Se podría decir que gracias a su cercanía con el teatro de zarzuela, se familiarizó con el canto y la música.

La presencia de estos personajes quedó también plasmada en la memoria de los muros de la ciudad. Usualmente, en Mérida las esquinas del Centro Histórico tienen un nombre que hace alusión a un animal, a un objeto, a una persona, a una flor o fruta, o a algún lugar y con ello a las historias que con estas referencias tuvieron algún cauce en la ciudad. Entre todas esas esquinas, hay una que recibió el nombre de “El Negro”, y se encuentra ubicada en la esquina de las calles 56 y 61.¹⁸² La historia de esa placa involucra al negro Artemio Pantoja apodado “Monito”. Artemio Pantoja fue un cubano que llegó a Yucatán a finales del siglo XIX, con la finalidad de buscar trabajo en las haciendas de henequén; sin embargo, de acuerdo con la historia, no logró adaptarse a las labores henequeneras, por lo cual se trasladó a Mérida y allí consiguió trabajo como cargador.¹⁸³

En 1904, la historia de Artemio Pantoja giró al conocer a Elda Nubios, una mujer negra que se encargaba del vestuario en una compañía de zarzuelas dirigida por el tenor Renato Urmeneta. Cuatro años después la mujer abandonaría a Artemio Pantoja, dejándolo sumido en la depresión que lo llevó a refugiarse en el alcohol, lo cual repercutió en su trabajo y en sus pocos bienes que terminó vendiendo.¹⁸⁴ Este personaje negro no pertenecía a ninguna compañía de teatro, pero según la historia se involucraría sentimentalmente con una modista (negra también) que sí pertenecía a una empresa de zarzuela.

¹⁸² En la placa, el personaje negro está vestido de pantalón, saco y zapatos, además porta un bastón y un sombrero.

¹⁸³ Meridadeyucatan.com, artículos, esquinas de Mérida, “Esquinas de Mérida: El Negro”, por Jorge H. Álvarez Rendón, sin fecha, consultado el 21 de abril de 2017. Disponible en <http://www.meridadeyucatan.com/esquinas-de-merida-el-negro/>

¹⁸⁴ *Ibíd.*



Imagen 15. Esta es la placa que representa al negro Artemio Pantoja. Cabe destacar que podemos ver retratado a un negro elegante que contrasta con la historia popular del personaje.

Siguiendo con la misma temática teatral también se hace referencia a “Coca”, una mulata cubana que llegó como cantante en la Compañía de Zarzuelas de Alcatraz y Palou, empresa que se presentó en el teatro Peón Contreras en 1885. Las esposas la describían como una buscona, mientras que para los hombres era una mujer hermosa y encantadora,¹⁸⁵ con ello podemos observar la reproducción de las representaciones que sobre las mulatas circulaban en este periodo. Según las historias populares, Coca tuvo un romance con un hombre casado llamado Gonzalo, quien le consiguió una casa en la calle 66, cerca de la esquina de “La Tucha”. Al ser descubiertos por la esposa de Gonzalo, Coca tuvo que regresar a La Habana.¹⁸⁶

Un personaje curioso, fue “Macalú”. En Mérida, las corridas de toros eran una actividad bastante frecuentada por la población, y uno de los picadores¹⁸⁷ más famosos a principios del siglo XX fue Félix Quesada, apodado “Macalú”, negro cubano que desempeñaba su trabajo, según se cuenta, con gran habilidad y destreza.¹⁸⁸ Aunque dentro del ruedo Félix Quesada era apreciado por el público debido a su fuerza y talento, al salir de éste su posición y representación se ubicaba en el lugar asignado a otros negros.

¹⁸⁵ Juan Francisco Peón Ancona, *Chucherías Meridianas*, 2002, Ayuntamiento de Mérida, Mérida, pp. 114-115.

¹⁸⁶ Peón Ancona, *Chucherías Meridianas*, p. 118.

¹⁸⁷ Persona montada a caballo que pica con una garrocha a los toros con finalidad de proteger al torero.

¹⁸⁸ Peniche Barrera, *Yucatán Insólito*, p. 54.



Imagen 16. Fotografía de Félix Quesada “Macalú” en su traje de picador. Cortesía del Sr. Delfín Quezada. Colección personal.

De acuerdo con Santiago Burgos Brito, entre los prejuicios más comunes hacia esta población estaba el considerarlos “seres inferiores”, y por lo mismo condenados a soportar las burlas y ofensas, tanto de los grandes como de los chicos.¹⁸⁹ El negro Macalú sin embargo, entrañaba una ambigüedad en su representación, pues si bien era objeto de burla su fuerza y robustez era también motivo de temor pues se dice que algunas personas, sobre todo los más pequeños, llegaban a temerle. Si bien la historia de Félix Quesada no entra en el plano teatral, su ocupación seguía siendo una forma de entretenimiento, además de representar la idea de lo salvaje asociada con este tipo de espectáculos.

También a principios del siglo XX, se cuenta que llegó de La Habana Tomasito Agramonte, un mulato que instaló en Mérida un burdel de mala reputación. En la descripción que Francisco Peón Ancona hace sobre él, aparece como un individuo fornido, bien vestido y elegante, normalmente de blanco y con bastón.¹⁹⁰ Su forma de vestir, el hecho de que haya establecido su propio negocio y su presencia dentro de la sociedad de Mérida, son algunos referentes que nos hacen recordar el estilo del negro catedrático. Muy a su manera, Agramonte trató de integrarse a la sociedad blanca, de ser un miembro de la elite yucateca aunque su

¹⁸⁹ Santiago Burgos Brito, *Tipos pintorescos de Yucatán*, 1946, Ed. Cultura, México, pp. 175-183.

¹⁹⁰ Peón Ancona, *Chucherías Meridianas*, p. 95.

negocio no cumplía con los requerimientos morales de la época. Este personaje tampoco estuvo involucrado con la escena teatral meridana, pero su historia es de utilidad para corroborar que la representación del negro elegante circulaba en otros lugares de la ciudad.



Imagen 17. Placa “La vuelta del negro”, localizada en la esquina de las calles 48 y 55, Mérida, Yucatán. El negro que allí aparece representado se asemeja al negro elegante (catedrático), tal y como Agramonte es descrito.

De acuerdo con lo anteriormente señalado puedo afirmar que la presencia de personajes negros en las historias de tipos populares de Mérida, obedece en primer lugar a los procesos migratorios de las últimas décadas siglo XIX, en donde algunos grupos migrantes, entre ellos cubanos, arribaron a Yucatán y se instalaron en la capital. En la reconstrucción de los tipos pintorescos, a los personajes negros se les adjudica por antonomasia la nacionalidad cubana, además de que se estimaba su llegada a Mérida también hacia fines del XIX. Es decir, se reafianza la invisibilización del negro colonial en la historiografía de Yucatán.

El segundo proceso que intervino en la aparición de historias sobre personajes populares negros, fue la circulación artística y cultural entre Cuba y Yucatán, sobre todo las expresiones teatrales, pues las empresas de teatro cubano viajaban desde la isla hacia territorio yucateco con todo y sus personajes negros. Fernando Muñoz sitúa la presencia de compañías cubanas en Yucatán desde las últimas tres décadas del siglo XIX,¹⁹¹ años en los que se ubica la llegada de los personajes negros que presenté (ya sea en las últimas décadas del XIX o primeras del XX, todos llegaron en ese periodo). Es así como en las historias de estos tipos populares, se refleja una parte del contexto teatral de Mérida, el cual dio cabida al género bufo, a sus personajes negros y a sus estilos musicales como el danzón y la rumba.

¹⁹¹ “El encuentro con el bufo cubano en Cuba”, *Por Esto!*, sin fecha, consultado el 12 de marzo de 2018, recuperado en: http://www.poresto.net/ver_nota.php?zona=yucatan&idSeccion=33&idTitulo=126202

Si bien desde la época colonial hubo una población negra en Yucatán, los negros de la escena teatral y de las historias del siglo XX representan al negro cubano, aquel que llegó con las circulaciones socioculturales entre Cuba y Yucatán. Los personajes negros de esas historias formaron parte de la cultura popular de Yucatán, se volvieron personajes típicos. Aun así, no pasaron a la escena teatral porque otro personaje supuestamente representaban mejor “lo yucateco”, es decir, el mestizo. Salvo por el Negro Miguel, los demás personajes negros pasarían desapercibidos en las expresiones artísticas como la música o el teatro.

En el cambio de siglo las referencias y representaciones a negros y mulatas en el teatro no desaparecen. Además de la ya mencionada obra “Los Candidatos”, en donde el yucateco Arnaldo Camejo representó al Negro Miguel, hubo otras dos obras que representaron al personaje negro. En la primera se trató de una mulata conocida como “Tundra” y en la segunda de un negro llamado “Crispín”. Ninguno de los dos personajes fue tomado del repertorio pintoresco de la ciudad, tal y como fue el caso del Negro Miguel; sin embargo, Tundra y Crispín reprodujeron las representaciones típicas del negro y de la mulata traídas por las compañías de teatro bufo. Cabe mencionar que mucho antes del estreno de esas dos piezas, José Antonio Cisneros presentó en 1846 “Diego el Mulato”, obra de temática regional en donde el personaje central era un temido pirata negro que saqueaba las costas de Campeche.¹⁹²

Desde su debut en el siglo XIX, “Diego el Mulato” no había vuelto a ponerse en escena. Fue hasta abril de 2018, durante las actividades del Coloquio Nacional Pensar la Escena,¹⁹³ que la obra regresó al escenario bajo la dirección de Xhaíl Espadas Ancona, directora de Educación Artística en la Escuela Superior de Artes de Yucatán. Según las propias palabras de la directora, la obra “toma más bien la condición de pirata del personaje no la condición de negro, porque eso es una cosa terrible también, no solo está enamorada del asesino de su padre [refiriéndose a Concepción, la protagonista que se enamora de Diego], está enamorada de un mulato, los mulatos no eran gente bien, pero la obra pasa por alto eso, la obra no lo toca”.¹⁹⁴ Es interesante que aquí lo temible es suficiente para sustituir la condición de lo mulato en este personaje.

¹⁹² Para esos años Campeche todavía formaba parte de Yucatán, pues lograría su independencia hasta 1862.

¹⁹³ Dicho coloquio se llevó a cabo en la ciudad de Mérida Yucatán, del 25 al 28 de abril del presente año.

¹⁹⁴ Entrevista del autor a Xhaíl Espadas Ancona, Mérida, Yucatán, 28 de abril de 2018.

Volviendo a las obras referidas líneas arriba, la primera se titula “Cinco Minutos con Tundra”, no tiene fecha ni autor, pero la Biblioteca Yucatanense la clasifica como una pieza teatral perteneciente a la dramaturgia yucateca del siglo XX.¹⁹⁵ En el reparto estuvo Daniel Herrera en el papel de Chino Koy Koy; Héctor Herrera hizo el papel de Don Poncho; Mario Herrera en el de Gorgonio, Fernando Herrera en el de Gustavo, Aurora (no aparece el apellido) en el papel de Cachita y finalmente Lupe (tampoco viene el apellido ni el nombre completo) en los papeles de Doña Meche y de Tundra. A grandes rasgos, la obra trata de dos compadres, Don Poncho y Gorgonio, quienes quieren conocer Tundra, una mulata cubana que estaba presentando números de rumba en Mérida. Para engañar a Cachita y a Doña Meche, sus esposas, se ponen de acuerdo con el Chino Koy Koy para inventar una supuesta reunión en el casino chino, en donde discutirían sobre una nueva desfibriladora de henequén. Doña Meche descubre el plan de los tres amigos, por lo cual va y le cuenta todo a Cachita. Al final se arma un alboroto entre las esposas, los maridos y Tundra, sobre todo entre Doña Meche y la mulata, quienes llegan hasta los golpes.

En el personaje de Tundra se recuperan los valores negativos asociados a las mulatas, pues era percibida por las mujeres meridianas de moral mojigata como un peligro para los hombres, ya fuesen solteros o casados, pues esa “rumbera de fuego” encandilaba al sexo masculino, los “ATUNDRA” decía Doña Meche.¹⁹⁶ La representación de la mulata como una mujer sensual y erótica que mencioné más arriba, no era exclusiva de Yucatán, sino que arribó junto con las compañías de teatro bufo cubano que se presentaban en Mérida. Los intercambios artísticos y culturales entre Cuba y Yucatán, como señalé fueron uno de los procesos involucrados en la circulación de ese tipo de representaciones, las cuales pasaron de la escena teatral cubana a la yucateca.

¹⁹⁵ Biblioteca Yucatanense, Fondo Reservado, Libreto TPR-010, “Cinco Minutos con Tundra”, sin autor, sin fecha, 13 p.

¹⁹⁶ Fondo Reservado, Libreto TPR-010, “Cinco Minutos con Tundra”, sin autor, sin fecha, p. 2.



Imagen 18. En este cartel de la famosa artista María Antonieta Pons, quien se iba a presentar en Mérida, se puede observar el típico atuendo de la rumbera. *Diario de Yucatán*, 25 de enero de 1944, p. 5.

La segunda obra es un juguete cómico regional titulado “El perro que habla”,¹⁹⁷ escrita por el yucateco José “Chato” Duarte en 1922. Los personajes son Cristina y Matías, dos mestizos que son marido y mujer; su hijo Nicolás que estudia en Estados Unidos; y Crispín, un joven negro de origen cubano que se dedica a vender botellas. En la obra, Nicolás inventa que un profesor de su escuela ha logrado enseñarles a los perros a leer y a escribir, por lo cual pide a sus padres que le manden a “Boxni” un perro que dejó con ellos.¹⁹⁸ Matías, quien se entusiasma con la idea, acude con Crispín para que lo acompañe en su travesía. Como su esposa lo predijo, el viaje sale mal, toman otro barco, pierden sus maletas, les roban el dinero y Crispín termina golpeado. Como en muchas obras regionales, el cierre consiste en un baile de jarana que se interrumpe para soltar bombas yucatecas.¹⁹⁹

¹⁹⁷ La obra se halla en la tesis de licenciatura en literatura latinoamericana de Alejandra Liliana Burgos Carrillo, *De la escena Yucateca al pueblo: José “Chato” Duarte. Teatro regional Yucateco. Inicio Siglo XX*, Universidad Autónoma de Yucatán, Facultad de Ciencias Antropológicas, 2014, p. 52.

¹⁹⁸ El engaño estaba en que para ser aceptado, tendrían que pagar \$50 pesos de inscripción y mensualidades de \$30 pesos.

¹⁹⁹ Dicho rimado de carácter humorístico y pícaro, que a veces se usa como piropo o halago.

El personaje de Crispín es descrito como un negro vestido con andrajos, que por su ocupación llevaba un saco con botellas vacías. Irónicamente Matías lo llama “chel”, que es una palabra maya usada para designar a las personas de piel blanca o bien de cabello rubio. Crispín omite la “s” de algunas palabras, pues parte de su representación incluye el habla de negro;²⁰⁰ asimismo, es un negro astuto que de cierta forma se aprovecha de la ingenuidad de Matías, pues le dice que vivió por cinco años en Nueva York, que domina el idioma inglés y que allí en Estados Unidos estudió matemáticas, filosofía, historia y ética, motivos por los cuales Matías se lo lleva al viaje. El gusto por la rumba es otra característica del personaje, quien canta y baila en dos ocasiones con la esperanza de contagiar a los demás.

Encuentro que el estudio del teatro bufo cubano y del teatro regional yucateco, no solo de manera particular sino también desde sus vínculos y relaciones, ofrece una ventana a través de la cual podemos estudiar las ideas e imágenes que circularon entorno “lo negro”, las cuales tomaron forma de representaciones en el acontecer diario de los meridianos. De este modo, la escena teatral meridana refleja parte del tránsito artístico y cultural con el Caribe, siendo Cuba uno de los principales lugares con los que se entablaron intercambios culturales. Es de la isla de donde llegaría un flujo contante de bailarines, cantantes y compañías teatrales cuyos personajes centrales eran el negro y la mulata, los cuales a su vez se habían visto influenciados por otros géneros como el *minstrel* de Estados Unidos.

Asimismo, como pudimos constatar, la representación de personajes negros y mulatas en Mérida abarcó otros espacios cotidianos como las imágenes propagandísticas y las historias populares, formando parte de un acervo cultural más amplio. Sin embargo, independientemente de si hablamos de las representaciones teatrales, de las historias o de las imágenes, todas ellas guardan ciertas similitudes y comparten elementos entre los que destaca el origen cubano de la mayor parte de los personajes negros y mulatas representados en Mérida, surgiendo entonces la pregunta ¿qué ocurrió con la población negra colonia? ¿Fue invizibilizada, desapareció bajo supuestos discursos de asimilación?

²⁰⁰ Para ver otras características del “habla de negro”, ir al apartado sobre historia del teatro bufo cubano en este capítulo.

CAPÍTULO 3. ESTEREOTIPOS Y REGIONALISMO: REPRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES NEGROS EN MÉRIDA

Introducción

El presente capítulo corresponde al abordaje teórico con el cual interpreto las evidencias de mis fuentes expuestas en los dos capítulos anteriores. Me centro en la teoría de las representaciones sociales, en la construcción de los estereotipos de “lo negro” y en la ideología regionalista. En primer lugar hablaré sobre la teoría de las representaciones sociales en general, para después vincular esta teoría con la representación de los personajes negros en la escena teatral de Mérida, resaltando las principales características de tales representaciones que también encontramos en otros aspectos de la vida cotidiana.

En general, la intención del capítulo es presentar algunos de los procesos involucrados en la representación de “lo negro” en la escena teatral y en otros aspectos cotidianos de Mérida. Entre tales procesos se encuentra la estereotipación, la cual naturaliza y simplifica a un objeto, acontecimiento o persona. Así, parte del capítulo plantea cómo algunas representaciones de los personajes negros en Mérida se consideran estereotipos, al mismo tiempo que retoman ciertos elementos, también estereotipados, presentes en otros contextos históricos y culturales. Del mismo modo, la relación entre la ideología regionalista y la representación de los personajes negros en Mérida es un proceso que vale la pena abordar. El regionalismo, corriente ideológica que empezó a ganar fuerza en los años veinte del siglo XX, influyó en la construcción de la identidad yucateca, la cual colocó al mestizo maya-español como el personaje principal del teatro regional yucateco, pues sus características morfológicas y culturales representaban mejor lo propio y auténtico para los yucatecos.

En esos mismos años los discursos racistas, que serían sustentados por supuestas bases científicas, permitieron que los gobiernos del México posrevolucionario propagaran ideas acerca de la integración de toda la población a través del mestizaje, la delimitación de una cultura de carácter oficial y el establecimiento de una sociedad homogénea en donde el personaje negro parecía no tener cabida.

3.1.- La teoría de las representaciones sociales

Antecedentes generales

Los antecedentes de la teoría de las representaciones sociales se remontan a la psicología experimental de Wilhelm Wundt, la cual se basó en “un análisis de los contenidos de la conciencia mediante la introspección”,¹ es decir, se centraba en el individuo. No obstante, Wundt planteaba que el lenguaje, los mitos y la religión por ejemplo eran productos culturales colectivos que “estaban fuera del conocimiento consciente de los individuos que los encargan y transmiten”.² Wundt crea su psicología social, para estudiar los fenómenos colectivos que no podían abordarse desde la psicología experimental. De este modo, la mente individual y la mente colectiva se fueron diferenciando.³

Así como en la teoría de Wundt el peso de la sociedad y de la cultura rebasaba al individuo, Émile Durkheim influenciado por las discusiones de Wundt, postuló que los fenómenos colectivos no podían verse reducidos al nivel del individuo.⁴ Para ello, Durkheim diferenció a la psicología de la sociología, siendo la primera la encargada de estudiar las representaciones individuales mientras que la segunda se enfocaría en las representaciones colectivas. Nuevamente se estaba gestando una clara segmentación entre lo individual y lo social, bajo el argumento de que los hechos sociales eran independientes del sujeto, por lo cual no podían ser explicados desde la conciencia individual.⁵

La teoría de las representaciones sociales, cuyo origen se remonta a Francia en 1961, sentaría una propuesta para la revalorización del sujeto. Encabezada por Serge Moscovici, esta teoría se interesaría por el papel del individuo o bien de los grupos de individuos, para estudiar de qué manera éstos “asimilan lo que les es ‘extraño’ o les llega de un ámbito distinto al conocido”,⁶ siempre bajo un contexto sociocultural determinado. En ese sentido, Denise Jodelet, una de las autoridades teóricas de la teoría de las representaciones hace una llamada de atención sobre la importancia de considerar al sujeto en el proceso de construcción de las

¹ Robert M. Farr. “Escuelas europeas de psicología social: la investigación de representaciones sociales en Francia”, en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 45, núm. 2, abril-junio de 1983, p. 642.

² Farr. “Escuelas europeas de psicología social”, p. 643.

³ Al no poder hallar de qué manera lo colectivo se relacionada con lo individual, Wundt terminó por contrastarlos y diferenciarlos fuertemente, al grado de tratarlos por separado. Farr. “Escuelas europeas de psicología social”, p. 644.

⁴ Farr, “Escuelas europeas de psicología social”, p. 645.

⁵ Para complementar la información consultar Emile Durkheim y Marcel Mauss “De ciertas formas primitivas de clasificación. Contribución al estudio de las representaciones colectivas”, en Marcel Mauss, *Obras II. Institución y culto*, 1971, Ed. Barral. Barcelona.

⁶ Farr, “Escuelas europeas de psicología social”, p. 647.

representaciones. Para ella, es la intersubjetividad o diálogo consensuado entre los individuos, lo que permite el establecimiento de representaciones en un contexto determinado.⁷ Hablar del sujeto en las representaciones sociales, implica abordar los procesos de pensamiento, las experiencias, los conocimientos, los saberes e interacción con otros sujetos, elementos que permiten a los individuos interpretar su realidad.⁸

Por su parte, Silvia Valencia Abundiz argumenta que una de las características de las representaciones deber ser la “articulación entre el sujeto y lo social”,⁹ pues éstas deben centrarse en los vínculos y relaciones entre conocimiento práctico o de sentido común (opiniones, imágenes, actitudes, estereotipos, creencias, valores) y los contextos sociales de interacción entre los individuos o entre los grupos. Por lo tanto, en su construcción, las representaciones se nutren de tradiciones, creencias, emociones/sentimientos, conocimientos previos y del respectivo contexto ideológico, político y cultural¹⁰ que las enmarca. A partir de los elementos anteriores, es el individuo quien interpreta la realidad, quien le otorga significado al mundo en el que vive, aunque no sin antes haber interactuado con otros sujetos.

Resumiendo, las representaciones sociales deben considerar al sujeto como un agente activo de lo que sucede a su alrededor. Es el individuo, con ayuda de la comunicación intersubjetiva, quien interpreta la realidad e interviene en la construcción de las representaciones. Jodelet, quien habla de la renovación del sujeto a través de las representaciones, dice: “En virtud de este hecho, ha cambiado la manera en que el individuo ha sido conceptualizado en su relación con la sociedad. La relación individuo/sociedad, inicialmente formulada en términos de oposición entre actor o agente y sistema social o estructura, ha evolucionado en un sentido que aproxima, en su acepción, las nociones de actor y de agente, acercándolos a la noción de sujeto”.¹¹

A partir de los años noventa, la teoría de las representaciones sociales empezó a cobrar una mayor acogida, siendo algunos países de América Latina y América del Sur los principales espacios en donde esta teoría se expandió. De este modo, las representaciones sociales han

⁷ Más allá de la intersubjetividad está la trans-subjetividad, en donde radican los medios masivos de comunicación y las ideologías, factores que moldean el pensamiento de los sujetos antes de llegar a la fase de negociación o intersubjetividad. Denise Jodelet, “El movimiento del retorno al sujeto y el enfoque de las representaciones sociales”, en *Cultura y representaciones sociales*, año 3, núm. 5, pp. 53-54.

⁸ Jodelet, “El movimiento del retorno al sujeto”, p. 60

⁹ Silvia Valencia Abundiz, “Elementos de la construcción, circulación y aplicación de las representaciones sociales”, en Tania Rodríguez Salazar, María de Lourdes García Curiel, Denise Jodelet (coordinadoras), *Representaciones sociales: teoría e investigación*, 2007, CUCSH, UDG, Guadalajara, p. 52.

¹⁰ Valencia Abundiz, “Elementos de la construcción”, p. 55.

¹¹ Jodelet, “El movimiento del retorno al sujeto”, p. 43.

alcanzado a diferentes campos de aplicación, entre los que destacan: la medicina y la salud, la economía, la educación, la mercadotecnia, el medio ambiente y las nuevas tecnologías.¹²

3.1.1.-Conceptualización y principales elementos de las representaciones sociales

Para Moscovici, las representaciones son parte del acontecer cotidiano, pues aparecen en las relaciones humanas, en la comunicación, en los objetos, en las personas y en los acontecimientos socioculturales.¹³ Como parte de lo cotidiano, las representaciones permiten a los individuos interpretar y así entender el mundo que les rodea,¹⁴ por lo cual pueden ser consideradas como formas de conocimiento. Así, según el autor las representaciones se basan en el conocimiento de sentido común, el cual es aceptado y normalizado por la sociedad,¹⁵ en ello radica pues su carácter colectivo. Como formas de conocimiento, las representaciones sociales, que poseen un significado elaborado colectivamente, sirven para que las personas interpreten la realidad social, desde cómo relacionarse con los demás, la orientación de comportamientos y definición de identidades,¹⁶ es por ello que surgen de la interacción entre sujetos, y no como un producto individual.¹⁷

El conocimiento de sentido común involucra ideas, aprendizajes y experiencias cotidianas, elementos que las personas emplean para comprender y explicar la realidad que les rodea, ya que es una necesidad humana otorgarle sentido al mundo.¹⁸ Del mismo modo, las representaciones poseen un doble carácter histórico, pues en primer lugar están sujetas a cambios y alteraciones; y en segundo, porque se originan dentro de una sociedad que también están en constante transformación y sujeta al devenir. Citando a Rouquette, “Una

¹² Patrick Rateau y Grégory Lo Monaco, “La Teoría de las Representaciones Sociales: Orientaciones conceptuales, campos de aplicaciones de métodos”, en *Revista CES Psicología*, vol. 6, núm. 1, enero-julio 2013, p. 34.

¹³ Serge Moscovici, *El Psicoanálisis, su imagen y su público*, 1979, Editorial Huemul, Buenos Aires, pp. 27-44.

¹⁴ En ese sentido, el historiador francés Roger Chartier plantea que las representaciones son las encargadas de producir prácticas y estructuras a partir de la acción individual o colectiva que se encarga de dar sentido al mundo que les rodea. Asimismo, la representación implica dos sentidos aparentemente contradictorios, pues así como denota una ausencia (la representación como sustituto de algo), también trae a la memoria la presencia de aquello que se representa. Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, 1992, Gedisa, Barcelona, p. 49 y 57.

¹⁵ Denise Jodelet, “Aportes del enfoque de las representaciones sociales al campo de la educación”, en *Espacios en Blanco-Serie indagaciones*, núm. 21, junio 2011, p. 134

¹⁶ José F. Valencia y Francisco J. Elejabarrieta, “Aportes sobre la explicación y el enfoque de las representaciones sociales”, en Tania Rodríguez Salazar, María de Lourdes García Curiel, Denise Jodelet (coordinadoras), *Representaciones sociales: teoría e investigación*, 2007, CUCSH, UDG, Guadalajara, p. 115.

¹⁷ Es importante agregar que para el historiador italiano Carlo Ginzburg, quien concuerda con Roger Chartier, el término representación emana cierta ambigüedad, pues “la representación lo es de la realidad representada, de modo que evoca su ausencia; por otra, hace visible la realidad representada, y por ello sugiere su presencia.”. Carlo Ginzburg, *Ojazos de madera*, 2000, Península, Barcelona, p. 85.

¹⁸ Rateau y Lo Monaco. “La Teoría de las Representaciones Sociales”, p. 23.

representación social tiene como propiedad fundamental ser histórica. Esto significa, por una parte que procede de la historia comprendida como devenir de las sociedades, por otra parte que tiene en sí misma una historia comprendida como desarrollo lógico-temporal que articula típicamente génesis, transformación y decadencia”.¹⁹

Partiendo de la postura de Serge Moscovici y de Denise Jodelet, quienes reafirman la naturaleza colectiva de las representaciones, mi investigación se coloca en la vertiente que considera a las representaciones sociales como significados compartidos, en los cuales se engloban las creencias, los conocimientos y las conductas, todos ellos elementos que radican en los grupos y colectividades humanas.²⁰ En este sentido Jodelet parte también de la premisa de que las representaciones sociales son una forma particular de conocimiento que sirve de guía para leer y organizar la realidad y “de acción en la vida práctica y cotidiana”.²¹

En su interpretación de la realidad, los individuos o bien los grupos de individuos, generalmente se enfrentarán a elementos ajenos a su cultura, los cuales llegan a presentarse como extraños o provenientes de ámbitos no conocidos.²² Entonces, de igual manera los elementos externos, lo diferente, forman parte de la realidad y son foco de representaciones, con las cuales la persona busca construir un entorno que le resulte más familiar. Justamente Stuart Hall profundiza el tema de la diferencia como uno de los elementos centrales que suelen llevar a un proceso de representación, pues existe un interés en delimitar lo propio de lo ajeno y para ello es necesario darle a éste una forma y un sentido.²³ A este respecto señala: “Un pueblo, una institución, un descubrimiento, etcétera, nos parecen lejanos, raros, porque no estamos ahí, porque se forman, evolucionan ‘como si no existiéramos’, sin ninguna relación con nosotros. Representarlos lleva a repensarlos, a re-experimentar, a re-hacerlos a nuestro modo, en nuestro contexto”.²⁴ Es ahí cuando la diferencia entra en juego, porque nos sentimos ajenos, diferentes a aquello que representamos, porque en un principio no lo entendemos y por eso buscamos interpretarlo. Bajo esa perspectiva, la representación entraña una relación de

¹⁹ Rouquette, *Sur la connaissance des masses. Essai de psychologie politique*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1994, p. 179, citado en Rateau y Lo Monaco, “La Teoría de las Representaciones Sociales”, p. 26.

²⁰ Denise Jodelet, “The Beautiful Invention”, en *Journal for the Theory of Social Behaviour*, vol. 38, núm. 4, 2008, pp. 411-430.

²¹ Jodelet, “Aportes del enfoque de las representaciones sociales”, p. 134.

²² Farr, “Escuelas europeas de psicología social”, p. 647.

²³ Para Stuart Hall, las representaciones son el sentido que las personas le otorgan a los objetos, acontecimientos, fenómenos culturales o a otras personas. Necesitan del lenguaje para construirse, expresarse y difundirse, así como de un sistema conceptual (creencias, conductas, ideas) que guíe la interpretación de la realidad. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas*, pp. 447-449.

²⁴ Moscovici, *El Psicoanálisis*, pp. 27-44.

poder, un poder simbólico, ya que “lo otro” se moldea conforme a la perspectiva de un individuo o de un grupo en particular.

Dolores Ballesteros por ejemplo, ha estudiado las imágenes del siglo XIX (pintura, grabados, litografías), que representaron a la población afrodescendiente desde la mirada de los europeos en Cuba y en Veracruz. En dichas representaciones cubanas y veracruzanas, con similitudes, los artistas europeos retrataron el supuesto “exotismo americano”,²⁵ una otredad que les resultaba ajena y ambiguamente interesante. Ballesteros expresa que desde la perspectiva europea, a los afrodescendientes se les caricaturizaba, enfatizando su falta de capacidad en las labores intelectuales, su propensión a la violencia y su función de entretenedor (facilidad para el baile, el canto y narración de historias).²⁶ Por medio de la reiteración, estas imágenes y representaciones se asimilaron en el ámbito local y posteriormente fueron transportadas al extranjero, al grado de convertirse en representaciones fijas, es decir, estereotipos. Encontramos que las representaciones mantienen un vínculo con el contexto ideológico y sociocultural en el que surgen y se desarrollan, siendo éste uno de los factores que interviene en la formación de las representaciones, pues a partir del contexto los individuos asumen una postura política, social o cultural que les permita dar sentido a la realidad.

Para Hall, la relación del estereotipo con la representación, radica en que el estereotipo es una forma de crear significado en el mundo, exagerado o segmentado, pero significado al fin.²⁷ Por lo tanto, para comprender el mundo, las personas pueden usar los estereotipos para dar sentido a la realidad, para entenderla. Basándome en la perspectiva de Stuart Hall (2010), propongo que los estereotipos son una forma de representación, ya que poseen un significado, sirven para interpretar el mundo, se construyen colectivamente y por consenso y finalmente, como señala María de Lourdes Ghidoli, porque su repetición permite su anclaje en el espacio social.²⁸

Si bien las representaciones estereotipadas tienden a ser estáticas e invariables, en su origen, las representaciones poseen un carácter dinámico pues “representar una cosa, un estado, no es simplemente desdoblamiento, repetirlo o reproducirlo, es reconstruirlo, retocarlo, cambiarle el texto”.²⁹ Las representaciones permiten al individuo transformar o adaptar su

²⁵ Ballesteros Páez, “Los afrodescendientes en el arte veracruzano y cubano”, p. 33.

²⁶ Ballesteros Páez, “Los afrodescendientes en el arte veracruzano y cubano”, pp. 53-54.

²⁷ Hall, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas*, p. 429.

²⁸ María de Lourdes Ghidoli, “La trama racializada de lo visual. Una aproximación a las representaciones grotescas de los afroargentinos”, en *Corpus*, vol. 6, núm. 2, julio-diciembre 2016, pp. 1-11.

²⁹ Moscovici, *El Psicoanálisis*, pp. 27-44.

entorno social, guiado claro por factores como la lengua, la religión, las creencias, las ideologías, la cultura, factores que en poca o gran parte puede compartir con el grupo al que pertenece.³⁰ Pero cuando nos referimos a las representaciones estereotipadas, el carácter dinámico cede ante lo inamovible e inalterable.

Dos características que Hall asocia a los estereotipos son su relación con el poder y con la construcción de la otredad.³¹ En cuanto a la construcción de “lo otro”, las personas pueden emplear los estereotipos para representar lo que les es ajeno, aquello que es diferente a su cultura y así hacer que “lo otro” cobre sentido. De modo que representar involucra la pertenencia a un grupo social en donde se comparten valores, normas, ideologías y conductas, ocasionando que las representaciones consoliden una identidad nacional o regional, mientras que marcan una diferencia con los que no comparten esas representaciones.³² La relación entre poder y estereotipos radica en la lucha por establecer la cultura y las ideas propias por encima de las externas, en ese sentido, Stuart Hall afirma que: “El poder, parece, tiene que entenderse aquí no sólo en términos de explotación económica y de coerción física sino también en términos culturales o simbólicos más amplios, incluyendo el poder de representar a alguien o algo de cierta forma dentro de cierto ‘régimen de representación’”.³³ De manera particular, los estereotipos son una muestra del poder que reside en las representaciones, pues reducen a un “otro” a unos rasgos físicos, cognitivos, morales y de conducta para hacerlos estáticos e inamovibles.³⁴

Siguiendo la obra de Moscovici *El psicoanálisis: su imagen y su público* (1976), Silvia Valencia extrae dos momentos del proceso de construcción de las representaciones: la objetivación y el anclaje. La objetivación “evidencia los elementos que resumen o caracterizan el objeto que ella aprehende, transformándolo en un nuevo pensamiento”. Es durante la objetivación cuando se filtra la información que se tiene sobre el objeto a representar (conocimiento previo); ahí es cuando surgen alteraciones, exageraciones o sesgos (formación de estereotipos por ejemplo). El resultado de la objetivación es una imagen o idea “coherente con el objeto de la representación”, de la cual los individuos harán uso en lo cotidiano, naturalizando así su aplicación.³⁵

³⁰ Valencia y Elejabarrieta, “Aportes sobre las representaciones sociales”, p. 118.

³¹ Hall, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas*, pp. 430-433.

³² Rateau y Lo Monaco. “La Teoría de las Representaciones Sociales”, p. 24.

³³ Hall, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas*, p. 431.

³⁴ Ghidoli, “La trama racializada de lo visual”, p. 4.

³⁵ Sobre la “objetivación” revisar Valencia Abundiz, “Elementos de la construcción”, pp. 60-61.

En lo que respecta al anclaje, como el mismo término dice, es cuando lo nuevo o lo diferente (que también puede ser novedoso), que ya ha sido objetivado, se instala y consolida en el espacio social a tal grado que se vuelve parte de la vida cotidiana.³⁶ Cuando llega el momento de “anclar”, es porque ya se ha llegado a un consenso dentro del grupo acerca del significado de la representación. Se puede decir que en el anclaje influyen las corrientes ideológicas que estén en vigor, pues a partir de ellas se da un determinado sentido a la representación. Recapitulando, el proceso de construcción de una representación se puede englobar en la objetivación (cómo se construye la representación) y el anclaje (cómo se aplica/usa en la sociedad y de qué manera le sirve al grupo).

En general, ya sea por propaganda, por difusión periodística o por el diálogo intersubjetivo, las representaciones se fijan, como bien señala Abundiz, a través de la repetición de sus contenidos, los cuales llegan a influir también en los aspectos afectivos y emotivos del individuo.³⁷ José Valencia y Francisco Elejabarrieta agregan a este respecto que la teoría de las representaciones sociales puede entenderse bajo dos grandes vertientes: la primera es considerarla como “estructuras de conocimiento” que son compartidas por el grupo, pero que se aplican individualmente; y la segunda forma considera a las representaciones “procesos sociales de comunicación y discurso”, enfatizando el lenguaje y el diálogo.³⁸

Resumiendo, las representaciones abordan la relación de los procesos cognitivos como las creencias, los comportamientos e ideologías (presentes en el individuo o en la colectividad), con el objeto representado. Cabe señalar que la representación, como subrayan dichos autores, más que una copia exacta del objeto, es una reconstrucción e interpretación del mismo.³⁹ En dicha reconstrucción se distinguen dos visiones. De acuerdo con la visión distributiva, las representaciones serían “contenidos estructurados mentalmente-cognitivos, evaluativos, afectivos y simbólicos-, sobre fenómenos socialmente relevantes que toman la forma de imágenes o metáforas, y que son compartidos conscientemente por los miembros de un grupo social”.⁴⁰ Por otro lado, la visión holística percibe a las representaciones como “procesos públicos de creación, elaboración, difusión y cambio de conocimiento compartido en el discurso cotidiano de los grupos sociales”.⁴¹ Independientemente de la postura distributiva u

³⁶ Valencia Abundiz, “Elementos de la construcción”, p. 64.

³⁷ Valencia Abundiz, “Elementos de la construcción”, pp. 85-86.

³⁸ Valencia y Elejabarrieta, “Aportes sobre las representaciones sociales”, p. 128.

³⁹ Valencia y Elejabarrieta, “Aportes sobre las representaciones sociales”, p. 111.

⁴⁰ Valencia y Elejabarrieta, “Aportes sobre las representaciones sociales”, p. 129.

⁴¹ *Ibíd.*

holística, las representaciones mantienen su carácter social y colectivo, pues son significados consensuados que otorgan sentido a fenómenos, objetos y a otros individuos.

De este modo, la visión distributiva nos permite percibir las representaciones de personajes negros en la escena teatral meridana, en las expresiones cotidianas como las historias populares y en la propaganda comercial y de entretenimiento, como ideas e imágenes colectivas cuya función era delimitar los supuestos modelos de conducta y comportamiento, de aptitudes, de apariencia física y visual (forma de vestir), que caracterizaban a los grupos afrocubanos.

Las representaciones de “lo negro” en la escena teatral y en la cotidianidad de Mérida, han transitado por la objetivación y el anclaje. Durante la objetivación tomaron forma ciertas interpretaciones exageradas e incompletas, que terminaron por estereotipar la representación de los personajes negros como por ejemplo el negro salvaje del Bromural, la del aceite vegetal y el del chicle, o el negro alegre y bien vestido que aparece en los carteles de la compañía de teatro cubano Arredondo. Es claro que su repetición ocasionó que fuesen asimiladas, o en términos de Valencia y Elejabarrieta (2007) “ancladas”, aceptadas y aplicadas en los diferentes contextos por los que circularon. Es así como la mulata rumbera por ejemplo, fue un personaje usado por las compañías de teatro cubano del siglo XX, por el cine mexicano del mismo siglo y por una obra de teatro de autoría yucateca.⁴² La escena teatral yucateca tuvo como uno de sus trasfondos el regionalismo, ideología que intervino en la construcción y reinterpretación de las representaciones de los personajes negros, así como el lugar que ocuparon. Tampoco podemos pasar por alto otro de los trasfondos nodales del contexto histórico de mi investigación: el racismo científico, una ideología que piensa la diferencia en términos de raza y las esencializa, el cual alcanza su auge a finales del siglo XIX con un eco que permaneció décadas después. Un ejemplo de esencialismo hacia los grupos negros, sería pensar que parte de su naturaleza es ser holgazanes, motivo por el cual permanecerían desempleados.⁴³

Dolores Ballesteros recupera las visiones que algunos intelectuales del México decimonónico tuvieron acerca de los grupos de origen africano. Así, la población negra terminaría por ser desestimada en un contexto en el que pensadores como Lorenzo de Zavala, Lucas Alamán y José María Luis Mora se enfrentaban a la necesidad de crear una nación

⁴² Me refiero a la obra de teatro “Cinco minutos con Tundra”. En adhesión, estuvo “Coca”, personaje que pertenece a las historias de tipos populares de Yucatán.

⁴³ Guillaumin, “Raza y naturaleza”, p. 78.

homogénea en un territorio lleno de diversidades étnicas y culturales.⁴⁴ Lorenzo de Zavala por ejemplo, describía que durante la Colonia la población negra en su estado natal (Yucatán) era apenas conocida, que no pasaba de doscientos negros en calidad de esclavos y que su mayoría se hallaba en Campeche.⁴⁵ Había una fuerte y clara intención por minimizar la presencia de los negros en Yucatán, así como desestimar su valor dentro de la historia nacional y regional.

Estos intelectuales del siglo XIX vinculaban los ideales de progreso con la unificación nacional, en donde grupos como los africanos y los afrodescendientes eran silenciados dentro de la construcción de la nación mexicana.⁴⁶ De acuerdo con Dolores Ballesteros, los factores que explican el silenciamiento de las poblaciones afro en los textos elaborados por esos intelectuales radicaba en: la incipiente construcción del nacionalismo, en el pensamiento ilustrado (el cual envolvía el contexto histórico y cultural de esos intelectuales) que consideraba a los africanos inferiores y en una desigualdad racial son respecto a los blancos o europeos.⁴⁷ Tras haber sido una de las principales fuerzas de trabajo durante la época colonial, en el siglo XIX la presencia de la población negra en México resultaba incómoda, llegando a formar parte “implícita-pero no mencionada-de la base social indígena diferenciada de la ‘raza blanca’ asumida como superior”.⁴⁸

Hasta aquí lo que he mencionado nos da la idea de que las representaciones son construcciones dinámicas, sin embargo cuando llegamos a los estereotipos las representaciones se vuelven estáticas. Entonces, así como las representaciones pueden ayudar a los individuos a “conocer la realidad del mundo”, también puedan dar “falsas pistas”.⁴⁹ En mi periodo de estudio, los principales medios de difusión de representaciones eran los espacios teatrales, el cine, la radio y la prensa. Dentro de la prensa se hallan la propaganda y los anuncios, mecanismos que fortalecen los contenidos (significados) de las representaciones coadyuvando al proceso del anclaje. Una de las funciones de la propaganda, es el “reforzamiento y la repetición de las creencias y los estereotipos”.⁵⁰ Por ende, la propaganda fomenta posturas dicotómicas, extremistas e incluso pasionales o basadas en algún interés determinado, que

⁴⁴ María Dolores Ballesteros Páez, “Los ‘otros’ mexicanos. La visión de los intelectuales decimonónicos de los afrodescendientes”, *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 65, enero-junio 2017, p. 150.

⁴⁵ Dolores Ballesteros Páez, “Los ‘otros’ mexicanos”, p. 157.

⁴⁶ Dolores Ballesteros Páez, “Los ‘otros’ mexicanos”, p. 176.

⁴⁷ Dolores Ballesteros Páez, “Los ‘otros’ mexicanos”, p. 179.

⁴⁸ Dolores Ballesteros Páez, “Los ‘otros’ mexicanos”, p. 176.

⁴⁹ Valencia Abundiz, “Elementos de la construcción”, p. 74.

⁵⁰ Valencia Abundiz, “Elementos de la construcción”, p. 81.

resultan en representaciones estereotipadas como la del aceite vegetal Negrita o la del negro salvaje del Bromural.

En la propaganda de entretenimiento y comercial que encontramos en la prensa yucateca de 1890 a 1944, los personajes negros (masculinos y femeninos) representados recuperaban ciertos rasgos y características estereotipadas tales como: el Negrito y la Negrita infantilizados; el negro fuerte y resistente, la sensual Mulata rumbera; el negro elegante inspirado en el Negro Catedrático, quien era un personaje del teatro bufo; el negro al que le gustaba bailar y los negros entretenedores, algunos de ellos maquillados a la usanza del *blackface*.

Es importante aclarar que estas representaciones no eran exclusivas de Yucatán, sino que circulaban en un contexto de representaciones culturales más amplio que involucró a Estados Unidos, Cuba, ciertas ciudades de México e incluso Europa.⁵¹ Para los yucatecos de este periodo “lo negro” poseía un origen cubano, es decir, era diferente a la identidad regional y por lo tanto ocupaba un lugar diferenciado, específicamente el de extranjero.⁵² Así, se puede plantear el reforzamiento del olvido de los negros y sus descendientes desde la colonia y su falta de relevancia dentro de la historia regional sobre la que volveré más adelante.

3.2.- Las representaciones sociales vinculadas a los personajes negros de la escena teatral de Mérida

Autores como Matthew Restall (2009), Melchor Campos García (2005) y Genny Negroe Sierra y Francisco Fernández Repeto (1995) concuerdan en que los primeros negros introducidos a Yucatán eran bozales (traídos directamente de África) o criollos (ya habían pasado por un periodo de “aclimatación” en otras posesiones españolas del Caribe y Centroamérica). Al llegar al siglo XX autores como Ricardo Pérez Montfort (2007) y Gabriela Pulido Llano (2010) colocan a los territorios de Colombia, Cuba y Estados Unidos (Nueva Orleans) como los principales puntos de origen de la población negra que llegaba a la Península de Yucatán.

En la obra pionera de Gonzalo Aguirre Beltrán *La población negra de México: estudio etnohistórico* (1946), se rescatan algunas cifras de la población negra en Yucatán del siglo XVII. En 1646 esa población negra aumentó a 497 individuos, casi duplicando la cifra de 1570. Por su parte, los afrodescendientes yucatecos alcanzaron para 1742 la cantidad de 35712

⁵¹ Ver Nederveen Pieterse (2013), Dolores Ballesteros (2016) y Beezley William (2007).

⁵² Cunin y Juárez Huet (coordinadoras), *Antología de textos sobre afrodescendientes*, Introducción, pp. 6-14.

individuos.⁵³ Cabe mencionar que pese al claro aumento de la población negra en Yucatán, sobre todo de los afroestizos, en el siglo XVII y en el XVIII la Ciudad de México encabezaría la lista de las ciudades con mayor número de población negra.

Hacia finales del siglo XVII y principios del XVIII, los mulatos, concebidos en Yucatán como la unión de africano con maya o con español,⁵⁴ ya habían superado el número de negros.⁵⁵ Hablando particularmente de la península yucateca, para mediados del siglo XVII los pardos o mulatos formaban parte de los contingentes de milicias, cumpliendo con las labores de defensa en contra de los corsarios, en la búsqueda de indios fugados, así como para comerciar. A cambio de ello, estos “milicianos de color”⁵⁶ conseguían la disminución o bien la exención de tributos. Tras el paso de siglo la presencia de pardos y mulatos en las milicias yucatecas aumentó, pues además de los beneficios relacionados con el pago de tributos, pertenecer a las milicias otorgaba cierto prestigio social.⁵⁷ Ya para finales del siglo XVIII, en Mérida había 669 efectivos en las milicias de pardos y mulatos, mientras que en Campeche eran 676.⁵⁸

De acuerdo con las autoridades coloniales, uno de los principales vicios asociados con los grupos de pardos y mulatos era la indisciplina. En cuanto a su representación física, se les describía como robustos y de altura regular, así como fuertes y competentes para desempeñarse en las labores arduas y agotadoras.⁵⁹ Si bien los negros y afrodescendientes que formaron parte de las milicias gozaron de ciertos privilegios (tener indígenas a su servicio por ejemplo), a principios del siglo XIX, al sustituirse las castas por la ciudadanía, éstos temían que el régimen constitucionalista los privara de su ciudadanía y por ende de sus “fueros y privilegios militares”.⁶⁰ Sin embargo, en 1825 la Constitución yucateca definió como yucatecos a todos los nacidos en el territorio peninsular y sus descendientes, y también a los esclavos que

⁵³ Aguirre Beltrán, *La población negra en México*, pp. 210, 219 y 222.

⁵⁴ Matthew Restall y Christopher Lutz argumentan que había una mayor tendencia a la unión entre africanos y nativos (mayas) que entre africanos y españoles. Del mismo modo, argumentan que en Yucatán los hijos de esa mezcla eran llamados “pardos”. “Wolves and sheep? Black-Maya Relations in colonial Guatemala and Yucatan”, en Matthew Restall (editor), *Beyond Black and Red: African-native Relations in Colonial Latin America*, 2005, University of New Mexico Press, Albuquerque, p. 193.

⁵⁵ Jonathan Irvine Israel, *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670*, 1980, Fondo de Cultura Económica, México, p. 75.

⁵⁶ Melchor Campos García, *Castas, feligresía y ciudadanía en Yucatán (Los afroestizos bajo el régimen constitucional español, 1750-1822)*, 2005, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida, p. 87.

⁵⁷ Genny Negroe Sierra y Francisco Fernández Repetto, *Una población perdida en la memoria: los negros de Yucatán*, UADY, 1995, UADY, Documentos de Investigación I, serie Sociedad, Historia y Cultura, Mérida. p. 19.

⁵⁸ Campos García, *Castas, feligresía y ciudadanía*, p. 88.

⁵⁹ Campos García, *Castas, feligresía y ciudadanía*, p. 90.

⁶⁰ Campos García, *Castas, feligresía y ciudadanía*, p. 106.

ganaran su libertad; definió la ciudadanía política a partir de un criterio de edad y vecindad, con un filtro de riqueza e ingresos para alcanzar los cargos de elección popular”.⁶¹ Así fue como los pardos obtuvieron la ciudadanía activa mas no la pasiva, es decir, tenían “el derecho a sufragar, pero no a ser seleccionados para cargos de elección popular del estado.”⁶²

En general, durante la mayor parte de la Colonia la actitud de los españoles hacia los africanos fue ambigua. Por un lado los esclavos negros eran vistos como una propiedad, como subordinados e inferiores que necesitaban del cuidado de los amos. Por otro lado, los negros también eran considerados “dependientes humanos”⁶³ que cohabitaban en los hogares españoles, como supervisores de los trabajadores mayas o cumpliendo labores domésticas. De dicha percepción española acerca de los negros coloniales, se extrae cierta representación inferiorizada e incluso infantilizada, así como una objetivación del esclavo, el cual era un objeto o un bien material. En ese sentido, en Yucatán poseer esclavos negros era un símbolo de prestigio, ya que se les consideraba una posesión, y como tal otorgaba estatus social a quien los adquiría.⁶⁴

En cuanto a los mayas, éstos también poseían sus propias representaciones sobre los negros coloniales. Siguiendo a Matthew Restall, los mayas de la Colonia temprana veían a los africanos como peligrosos físicamente, violentos, con tendencias al robo y como una amenaza sexual.⁶⁵ Citando al autor, “la percepción de inferioridad de la gente de ascendencia africana, y de los perniciosos efectos sociales de la mezcla, fueron nociones que los mayas adoptaron pronto”.⁶⁶ Aunque también cabe mencionar que Jorge Victoria Ojeda menciona que desde el siglo XVI hubo uniones matrimoniales entre mayas y africanos,⁶⁷ por lo cual existió cierto espacio de convivencia e interacción entre ambos grupos.

Durante el Porfiriato (1876-1911), las elites estaban fuertemente comprometidas con la construcción de un Estado nacional, motivo por el cual la sociedad debía integrar a los diferentes grupos del país. Para este periodo, la “forzosa asimilación”⁶⁸ era una posibilidad,

⁶¹ Campos García, *Castas, feñigresía y ciudadanía*, p. 131.

⁶² Campos García, *Castas, feñigresía y ciudadanía*, p. 131.

⁶³ Matthew Restall, “Otreñad y ambigüedad”, p. 21.

⁶⁴ Melchor Campos García, “Esclavitud y servidumbre negra en la ciudad de Mérida, Yucatán: 1563-1610”, en *Iberoamericana*, vol. XV, núm. 58, 2015, pp. 24-25.

⁶⁵ Restall, “Otreñad y ambigüedad”, pp. 30-32.

⁶⁶ Restall, “Otreñad y ambigüedad”, p. 34.

⁶⁷ Victoria Ojeda, “Africanos y afroñescentes”, p.159.

⁶⁸ Alan Knight, “Racismo, revoluciones e indigenismo. México, 1910-1940”, en José Jorge Gómez Izquierdo (coordinador y editor), *Cuadernos del Seminario de Estudios sobre el Racismo en/desde México*, 2004, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, p. 19.

pues se requería de la pronta unificación nacional. Pero con la llegada de los gobiernos revolucionarios de la década de 1920, se optaría por la “búsqueda de la emancipación y la integración de los indios explotados”.⁶⁹ La meta era la misma, integrar a los diferentes sectores de la sociedad al Estado revolucionario, la diferencia radicaría en los mecanismos, los cuales en teoría no dañarían ni afectarían las culturas indígenas.⁷⁰

El problema de la integración nacional parecía abarcar solamente a los grupos indígenas, a los afrodescendientes a pesar de que llegaron desde la época colonial se les borró de esta narrativa. Así, cuando se hablaba de preservar e insertar en el discurso oficial la música, la danza y las costumbres populares, “lo negro” parecía quedar fuera. Ricardo Pérez Montfort dice que para la creación de una conciencia nacionalista entre el pueblo mexicano, se impusieron “falsas identidades” con la finalidad de alcanzar la uniformidad nacional.⁷¹ Es así como surgen los estereotipos nacionales del charro, la china poblana y la tehuana, los cuales aparentemente representaban la identidad del pueblo mexicano.⁷²

Como en otras regiones del país, Yucatán optó por ofrecer otro personaje que representara mejor sus costumbres y tradiciones: el mestizo yucateco. Yucatán, al ser un territorio que buscó marcar sus diferencias frente al resto de la República Mexicana, construyó sus propios personajes, hasta cierto punto también estereotipados, surgiendo así el mestizo mezcla del pasado maya y los elementos españoles.⁷³ En el capítulo dos de esta tesis, hablé de los personajes típicos del teatro regional, describí al mestizo como aquel que con su vestimenta, el habla y su comportamiento se convirtió en el personaje central del género regional yucateco. En los inicios, junto al mestizo permanecieron otros personajes como el árabe o turco, el chino y el negro, sin embargo este último no era aquel negro colonial que los mayas tenían y que los españoles percibían como inferiores, sino negros cubanos que aparentaban elegancia (Catedráticos), que eran cómicos y entretenedores, bailadores de danzones y de rumbas y mulatas sensuales, también cubanas, en trajes de rumberas.

⁶⁹ Knight, “Racismo, revoluciones e indigenismo”, p. 20.

⁷⁰ Knight, “Racismo, revoluciones e indigenismo”, p. 22.

⁷¹ Ricardo Pérez Montfort, “Los estereotipos nacionales y la educación posrevolucionaria en México, (1920-1930)”, en *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco Ensayos*, 2000, CIESAS, México, p. 67.

⁷² Pérez Montfort, “Los estereotipos nacionales”, p. 54.

⁷³ Jorge E. Figueroa Magaña, “El país como ningún otro: un análisis empírico del regionalismo yucateco”, en *Estudios Sociológicos*, vol. 31, núm. 92, mayo-agosto de 2013, pp. 511-550.

3.2.1.- El entorno cotidiano de las representaciones de los personajes negros

Como ya mencioné, la presencia de población negra en Yucatán se remonta a la Colonia, cuando los grupos africanos llegaron a este territorio, la mayoría en condición de esclavos.⁷⁴ Así, los primeros grupos negros arribaron junto con los conquistadores españoles, pero después de la conquista de Yucatán empezaron a ser comprados en pequeñas cantidades.⁷⁵ Los esclavos negros fueron destinados a las labores domésticas o a la recolección de tributos, en donde debían interactuar con la población indígena. No obstante, de acuerdo con las autoridades españolas se debía regular la presencia negra, sobre todo para evitar que éstos se adentraran a los pueblos de indios, porque se pensaba que podían robar, asesinar o atacar a mujeres.⁷⁶ Como observamos, en la Colonia temprana a los negros se les consideraba como violentos y agresivos, por lo cual se les debía alejar de los grupos mayas.

La fuerza y el vigor fueron otras dos características asociadas con el negro colonial, características que supuestamente les dotaban de temeridad entre los indios, y por lo tanto los indios los obedecían.⁷⁷ Para el siglo XVII, en la Nueva España los españoles puritanos veían en los negros una población amenazante, pues además de considerárseles “sexualmente depravados y revoltosos y desafiantes por naturaleza, también se les atribuía un temperamento cruel y malvado”.⁷⁸ A pesar de las representaciones negativas de los negros de la época, estos grupos formaron una parte activa de la sociedad colonial, desempeñándose en diferentes tareas y actividades, excluidos claro de los puestos laborales destinados a las elites.

Vale la pena destacar que un antecedente de las representaciones de los negros cubanos fue la pieza teatral “Diego el Mulato”, escrita por el yucateco José Antonio Cisneros y estrenada en 1846.⁷⁹ En esta obra de temática regional, el personaje principal era un pirata mulato llamado Diego, quien atacaba y saqueaba las costas de la villa de Campeche. Temido por los pobladores, el personaje de Diego representaba la fortaleza asociada a los negros, así

⁷⁴ Genny Negroe Sierra, “Procedencia y situación sociales de la población negra de Yucatán”, en *Boletín de la E.C.A.U.D.Y.*, vol. 19, núm. 106-107, 1991, p. 15.

⁷⁵ Matthew Restall, “Otrredad y ambigüedad: las percepciones que los españoles y los mayas tenían de los africanos en el Yucatán colonial”, en *Signos Históricos*, vol. 2, núm. 4, 2000, p. 17.

⁷⁶ Jorge Victoria Ojeda, “Africanos y afrodescendientes en la Mérida de Yucatán, México. Dos apuntamientos (siglos XVI a XIX)”, en *Fronteras de la Historia*, vol. 19, núm. 2, julio-diciembre 2014, p.157

⁷⁷ Irvine Israel, *Razas, clases sociales*, p. 74.

⁷⁸ Irvine Israel, *Razas, clases sociales*, p. 81.

⁷⁹ La obra fue puesta en escena este año, siendo dirigida por la Directora de Educación Artística del ESAY Xhaíl Espadas Ancona. En la pieza, el personaje de Diego no fue caracterizado de negro (*blackface*), pues pareciese que para la directora era suficiente con resaltar ciertas características asociadas como la violencia y la agresividad. La obra está basada en la novela *El filibustero*, escrita por Justo Sierra O'Reilly en 1841.

como un carácter violento y agresivo, características que Dolores Ballesteros⁸⁰ también encuentra en las representaciones que los europeos hacían de los africanos a inicios del siglo XIX. Si bien la representación de Diego el Mulato puede ser catalogada como negativa, en este caso no estamos frente a la imagen de un negro inferior, sino uno fuerte que sembraba el terror entre los habitantes.

En el entorno cotidiano, más de cinco décadas después, los tipos populares nos dan indicios de otras representaciones de “lo negro” en la capital yucateca. Las historias de Benito Peñalver, del negro Crispín, de Félix Quesada “Macalú”, de Tomasito Agramonte, de José Godínez Crespo “Timbilla” y de Miguel Valdés “Negro Miguel”, nos remiten a la presencia de personajes populares negros en Mérida.⁸¹ Estos personajes, todos cubanos, supuestamente arribaron entre finales del siglo XIX y primeros años del XX, mismos años del desarrollo económico y urbano en Yucatán. Siguiendo la reconstrucción de sus historias, encuentro que cada uno de ellos recuperó algún tipo de representación de “lo negro”. Macalú por ejemplo, era el negro fuerte y temido, pero que no obstante era víctima de las burlas y ofensas al salir del ruedo (trabajaba como picador).⁸²

En cuanto a Tomasito Agramonte, fue representado como un negro elegante y fornido, quien manejó un negocio de mala reputación (un burdel). En cambio, Benito Peñalver representó al negro dotado musicalmente, pues gracias a su buen oído y voz era contratado para llevar serenatas;⁸³ asimismo, puedo decir que en Peñalver quedó retratado el negro entretenedor, aquel que posee habilidades para el canto y el baile. En cuanto a Crispín, éste fue la representación del negro infantil, alegre y bonachón (quizá por la enfermedad mental que padecía), mientras que Timbilla fue el negro agresivo, borracho y pendenciero que incluso blasfemaba contra dios.⁸⁴ Finalmente, cabe mencionar que a pesar de su presencia en la vida cotidiana de Mérida, estos personajes negros eran representados sobre todo como extranjeros, con lo cual se reforzaba la identidad regional.

Jan Nederveen Pieterse dedicó un capítulo de su obra “Blanco sobre negro. Las imágenes de África y de los negros en la cultura popular occidental”, a los personajes negros que han circulado en el contexto europeo (Alemania, Países Bajos, Francia e Inglaterra) y

⁸⁰ Ballesteros Páez, “Los afrodescendientes en el arte veracruzano y cubano”, p. 33.

⁸¹ Las historias de todos estos personajes aparecen más detalladas en el capítulo dos de este trabajo.

⁸² Peniche Barrera, *Yucatán Insólito*, p. 54 y Burgos Brito, *Tipos pintorescos de Yucatán*, pp. 175-183.

⁸³ Peniche Barrera, *Yucatán Insólito*, p. 90.

⁸⁴ Peniche Barrera, *Yucatán Insólito*, pp. 20 y 24 y Burgos Brito, *Tipos pintorescos de Yucatán*, pp. 267-270 y pp. 273-277.

norteamericano, representados en la publicidad comercial, en las historias populares, en espacios de entretenimientos y en la literatura.⁸⁵ En dichos contextos, rasgos físicos como los grandes ojos blancos, los labios anchos y rojos (cuando en la imagen hay color) y el cabello crespo suelen aparecer en las representaciones, muchas de las cuales, como estereotipos que son, exageraron tales atributos.

En consecuencia, el carácter colectivo de las representaciones ha permitido que las ideas e imágenes que se tienen acerca de “lo negro”, circulen en contextos y en épocas diferentes, siendo Mérida, como hemos visto, uno de ellos. Hasta en algunas esquinas de las calles que forman parte del primer cuadro de la ciudad, en las que hay placas que representan cosas, personas, animales o acontecimientos, las cuales rememoran historias que supuestamente ocurrieron en el lugar en donde se ubican, podemos encontrar referencias a uno de los personajes negros más populares.⁸⁶ Me refiero al Negro Catedrático, aquel que surgió del teatro bufo cubano. Con traje y con sombrero están ataviados los negros de dos de las esquinas de Mérida, esas que nombró el mismo pueblo. Lo cual muestra que las representaciones de “lo negro”, en este caso del Catedrático, eran referentes en el ámbito cotidiano.

Igualmente, los anuncios publicitarios usaron imágenes de personajes negros. La propaganda de Bromural por ejemplo, usó a un negro “tribal” que en su aspecto físico recuperaba elementos de lo salvaje. Además, se refería a que incluso los negros, quienes según el anuncio eran representados como fuertes y vigorosos, necesitaban consumir este producto para mantenerse sanos.⁸⁷ Un artículo de julio de 1919 narró que en Matanzas, Cuba, ese mismo mes había ocurrido el secuestro de una niña blanca, acto que cometió “una cuadrilla de brujos”⁸⁸ quienes, de acuerdo con la nota, eran negros. Según el artículo, los supuestos brujos necesitaban la sangre de la niña para curar a una enferma, así que después de extraerla se comieron algunos de los órganos de la niña y enterraron el resto.

De este modo, el título de la nota anterior hizo referencia a los actos de canibalismo y de antropofagia cometidos, así como a presuntos actos de brujería, los cuales habían escandalizado a toda la isla. Las ideas de antropofagia y canibalismo llegaron a ser asociadas

⁸⁵ Ver *Blanco sobre negro*, capítulo 10, “Los tipos populares”, pp. 173-188.

⁸⁶ Éstas son “La vuelta del negro” en la esquina de la calle 48 y la calle 55 y “El Negro” en la esquina de la calle 56 y la calle 61.

⁸⁷ *Diario de Yucatán*, 11 de marzo de 1930, p. 6.

⁸⁸ También se refieren a ellos como “africanos”. Al parecer, uno de los integrantes fue quien confesó el crimen. *La Revista de Yucatán*, 7 de julio de 1919, p. 1 y 8.

con las poblaciones de origen africano en América, lo cual nos remonta a ciertas representaciones de las últimas décadas del siglo XVIII, cuando los europeos que buscaban colonizar África construyeron “relatos aterradorantes sobre rituales paganos, idolatría y sacrificios humanos... cuentos de horror sobre los pueblos africanos”.⁸⁹

Otros ejemplos de las representaciones de “lo negro” en la publicidad fueron el chicle Negrito y su contraparte, el aceite vegetal Negrita.⁹⁰ Ambos hacen referencia a personajes negros infantiles, cuyas representaciones caricaturizadas exageraban los labios, los ojos y el cabello crespo en forma de trenzas. Representaciones como las anteriores, han tenido un contexto de reproducción y creación más amplio, el cual abarca a Estados Unidos y a varios países europeos entre los que destacan Inglaterra, los Países Bajos, Alemania y Francia.⁹¹ En la publicidad, en la literatura y en el repertorio de tipos populares de estos países, los personajes negros fueron ampliamente representados, esas representaciones se difundieron en los diferentes espacios de la vida cotidiana.

En general, encuentro que las representaciones de “lo negro”, que circularon en Mérida durante las primeras cuatro décadas y media del siglo XX, son estereotipos, pues éstas redujeron a los personajes negros a unos cuantos rasgos físicos muchas veces caricaturizados, a unas cuantas actitudes y comportamientos, a ciertos estilos musicales y un origen común (cubano).

En Yucatán, las imágenes de los negros repetían algunos de los patrones anteriores. Está la caricatura del Negro Miguel con sus anchos labios, lo mismo que la placa colocada en la esquina de “La vuelta del negro” y en la propaganda de la grasa vegetal “Negrita” que mencioné en líneas anteriores. Por lo tanto, los personajes negros se representaron de manera visual en diferentes espacios de la vida cotidiana, desde la prensa y las revistas de la época, hasta las placas de las calles y en varios productos comerciales.

Considero que en Mérida, la consolidación de las representaciones estereotipadas de los negros en el teatro estuvo influenciada en gran medida por la cercanía geográfica pero también artística y cultural con Cuba, de donde arribaron gran parte de los personajes, artistas y ritmos afrocubanos. El teatro bufo, con su representación de negros a la usanza del *blackface*, introdujo también los estilos musicales que terminarían por asociarse con la isla y por ende a su población negra. El personaje de la mulata, tan característico del género bufo de la isla, tuvo su

⁸⁹ Nederveen Pieterse, *Blanco sobre negro*, p. 80.

⁹⁰ Todas las imágenes mencionadas aparecen en el apartado 2.4 del presente trabajo.

⁹¹ Nederveen Pieterse, *Blanco sobre negro*, pp. 173-188.

antecedente en los grabados y pinturas del arte cubano del siglo XIX. Allí, fue representada como un tipo popular que destacaba por “su escote, su postura coqueta, su actitud segura”.⁹² Muy de cerca con su representación sobre los escenarios, las mulatas de los bufos cubanos y del regional yucateco se caracterizaron por su forma de bailar, así como por el exotismo y la sensualidad asociados a este personaje. A raíz de este tipo de representaciones, la mulata llegó a despertar inquietudes entre el sector femenino, el cual temía que sus esposos cayeran ante los encantos de ésta. Ya vimos en el capítulo dos la historia de “Coca” y la obra de teatro “Cinco minutos con Tundra”, en donde ambas mulatas resultaban encantadoras y hermosas para los hombres, pero inmorales y “busconas” para las mujeres. Por lo tanto, en Mérida las representaciones de la mulata eran ambiguas, pues por un lado se les aceptaba y por otro se les rechazaba.

En cuanto al Negrito como personaje, que como vimos en el capítulo dos, lo dominaron actores cubanos como Enrique Arredondo, Alfonso Rogelini y Arquímedes Pous, era un personaje que en las obras desbordaba elementos cómicos y alegres,⁹³ por lo cual resultaba gracioso para los espectadores. Una de las habilidades del Negrito era el baile, tal y como lo demostró la representación que de él hacía Pous, quien bailaba al “sensual ritmo de la rumba”.⁹⁴ En la década de 1930 el Negrito, fiel compañero de escena de la mulata,⁹⁵ adquirió una representación más afín al Catedrático, pues el público meridano comenzó a manifestar una preferencia por este personaje. La concurrencia esperaba ver representado en las obras a un negro bien vestido, que aparentara elegancia pero que no por ello dejara de ser alegre y divertido.⁹⁶ En oposición a ese negro elegante estuvo “Crispín”, personaje negro que apareció en la obra del yucateco José Duarte titulada “El perro que habla”. Descrito como un joven negro que se dedicaba a vender botellas, Crispín vestía de manera desaliñada; no obstante, repetía ciertos elementos atribuidos a los personajes negros como el gusto por la rumba y la omisión de la “s” en algunas palabras.⁹⁷

En resumen, encuentro que las representaciones de los personajes negros y mulatas de la escena teatral meridana eran de origen cubano o bien estaban inspiradas en las que se habían afianzado en esa isla. Éstas habían llegado a la capital yucateca gracias a los puentes artísticos y

⁹² Ballesteros Páez, “Los afrodescendientes en el arte veracruzano y cubano”, p. 45.

⁹³ Periódico *La Revista de Yucatán*, 26 de octubre de 1918, p. 3.

⁹⁴ *Diario del Sureste*, 4 de enero de 1935, p. 4.

⁹⁵ Periódico *La Revista de Yucatán*, 9 de octubre de 1918, p. 3 y *Diario del Sureste*, 18 de octubre de 1943, p.4.

⁹⁶ *Diario del Sureste*, 4 de enero de 1935, p. 4.

⁹⁷ Para más detalles ver el habla de negro en el capítulo dos del presente trabajo.

culturales que se establecieron con mayor fuerza desde las primeras décadas del siglo XX, arraigándose e interpretándose en los escenarios teatrales, en la prensa y en otros ámbitos de la vida cotidiana como las historias de tipos populares. Posteriormente y en un contexto más amplio, las representaciones de la mulata rumbera y del negro alcanzaron la industria cinematográfica mexicana, la cual simultáneamente reafianzaba las imágenes estereotipadas de lo mexicano, en donde el charro y la china poblana representaban la identidad mexicana por excelencia.⁹⁸ Vale la pena recordar la presencia de “lo negro” en los festejos de carnaval, ahí las personas encarnaban a estos personajes pintándose de negro y usando medias oscuras; no obstante, los negros del carnaval se encuentran más relacionados con las representaciones construidas por y para la industria del entretenimiento, como leímos en el capítulo uno de esta tesis, se dedicaban a bailar, a cantar y a animar a los espectadores que asistían a la celebración. Considero pues, que eran representaciones de negros entretenedores.

3.2.2.- Representaciones estereotipadas de los personajes negros y su circulación en Mérida

Tal y como mencioné en el capítulo dos, Stuart Hall plantea que uno de los elementos nodales en las representaciones es la diferencia, la cual es utilizada para delimitar los rasgos culturales propios o típicos frente a la “otredad”. El mismo autor previene que si bien el establecimiento de diferencias es de utilidad para la producción de significados, la formación de lenguaje y de cultura, “al mismo tiempo, es amenazante, un sitio de peligro, de sentimientos negativos, de hendidura, hostilidad y agresión hacia el Otro”.⁹⁹ El “peligro” de representar a partir de las diferencias, está relacionado con la construcción de estereotipos. Para Hall, estereotipar es “reducir a unos pocos rasgos esenciales y fijos en la Naturaleza”.¹⁰⁰ Por su parte, Ricardo Pérez Montfort define al estereotipo como “la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional. Se manifiesta en

⁹⁸ Ricardo Pérez Montfort, “El ‘negro’ y la negritud en la formación del estereotipo del jarocho durante los siglos XIX y XX”, en Ricardo Pérez Montfort (editor), *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, 2007, CIESAS, México, pp. 199 y 205

⁹⁹ Hall, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas*, p. 423.

¹⁰⁰ Hall, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas*, p. 429.

una gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes humanas, desde el comportamiento cotidiano hasta las más elaboradas referencias al estado nacional”.¹⁰¹

Entonces, cuando una representación cae en los estereotipos, tiende a esencializar características morfológicas, conductas, comportamientos, habilidades e incluso la forma de vestir.¹⁰² Así, la representación de personajes negros a través del *blackface*, resaltaba ciertos atributos físicos como el cabello, los labios, el color de la piel caricaturizando a un “otro” negro, exagerando sus actitudes y movimientos y fijándolo como un bufón que provocaba risa.

Del mismo modo, una representación de tipo estereotipada tiende a naturalizar, es decir, atribuir a todos los elementos que conforman a la representación un origen natural, ajeno a los cambios históricos y por lo tanto el estereotipo se vuelve permanente e inmutable.¹⁰³ Durante la época esclavista de Estados Unidos por ejemplo, se consideraba que la servidumbre era una característica natural para los grupos negros, quienes estaban obligados a servir a los amos por causa de un supuesto orden natural.¹⁰⁴ Por lo tanto, se podría decir que una representación estereotipada solamente revela una parte del objeto, acontecimiento o individuo representado. El estereotipo segmenta una parte de la representación (por lo general las diferencias) para mostrarla como inalterable y desmesurada.

Valiéndose de las diferencias, los estereotipos también pueden llegar a funcionar como barreras o límites entre “lo normal y lo aceptable de lo anormal y lo inaceptable”.¹⁰⁵ De este modo los elementos, que no encajan con los rasgos culturales propios o típicos de un contexto específico, son relegados y catalogados como extranjeros. De manera simbólica, los estereotipos fijan una frontera que excluye todo aquello que no pertenece a la cultura nacional o regional de un lugar determinado. En Yucatán, la cultura regional se encuentra fuertemente ligada al pasado maya y español, de donde surgiría un mestizaje que solamente considera como propio aquello que esté relacionado con esas dos raíces.¹⁰⁶ De esta forma, la identidad yucateca,

¹⁰¹ En ese sentido, los estereotipos se cultivan tanto en la esfera académica como en los espacios de la cultura popular, de la actividad política y de los medios de comunicación. Ricardo Pérez Montfort “Un nacionalismo sin nación aparente (la fabricación de lo ‘típico’ mexicano 1920-1950)”, en *Política y Cultura*, núm. 12, 1999, p. 178.

¹⁰² La forma de vestir y los accesorios que se usan forman parte de lo que Colette Guillaumin llama “marcas convencionales”. “Raza y naturaleza”, p. 72.

¹⁰³ Pérez Montfort, “El ‘negro’ y la negritud”, p. 176

¹⁰⁴ Otras diferencias naturalizadas sobre los esclavos negros estadounidenses eran: el negro inferior, el buen esclavo que adoptaba el cristianismo y el esclavo feliz que además entretenía a los amos. Hall, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas*, p. 428.

¹⁰⁵ Hall, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas*, p. 430.

¹⁰⁶ Cunin y Juárez Huet (coordinadoras), *Antología de textos sobre afrodescendientes*, p. 11.

con su cultura regional fuertemente definida y delimitada, marcó las diferencias entre los elementos locales y los extranjeros.

Es la escena teatral meridana (en donde englobamos al carnaval), un espacio en el cual observamos las interacciones entre la cultura regional yucateca y los elementos culturales catalogados como extranjeros. Así, el teatro regional yucateco, supuesto baluarte de las tradiciones y costumbres locales,¹⁰⁷ toma al mestizo y lo convierte en el protagonista de las piezas teatrales, pues éste representa lo propio y lo típico para los yucatecos. Sin embargo, el mestizo compartió escenario con otros personajes, que por sus atributos diferenciados eran colocados como extranjeros. El Negro y la Mulata fueron dos de estos personajes,¹⁰⁸ ambos traídos por las compañías de teatro bufo cubano, pero también, a menor escala, los representaron actores yucatecos.¹⁰⁹ Quienes a su vez se inspiraron en las representaciones que ya circulaban de los mismos, por lo que no es extraño que su apropiación no haya sido tan disímil.

Mencioné en otro momento que otro de los aspectos torales de los estereotipos, son las relaciones de poder que entrañan, como ya lo ha demostrado Stuart Hall “la estereotipación tiende a ocurrir donde existen grandes desigualdades de poder”.¹¹⁰ Para comprender la relación que existen entre los estereotipos y el poder, es necesario pensar en este último de una forma más amplia, pues no se limita únicamente a la fuerza física o a la acción coercitiva, sino a un poder simbólico y cultural que otorga la facultad de representar, catalogar y separar “lo propio” de la otredad. Entonces, el estereotipo podría considerarse en cierta forma una especie de “violencia simbólica”¹¹¹ que se ejerce contra los grupos subordinados o excluidos. Si recordamos los productos chicle “Negrito” y grasa vegetal “Negrita” (los dos comercializados

¹⁰⁷ Tuyub Castillo, *El teatro regional yucateco*, pp. 6-7.

¹⁰⁸ Recordemos que el chino y el árabe o turco eran otros de esos personajes extranjeros.

¹⁰⁹ Ver las obras “Cinco Minutos con Tundra” y “El perro que habla” en el apartado 2.4 del capítulo dos, y la referencia a la obra “Los Candidatos” en el apartado 2.1.1 también del capítulo dos.

¹¹⁰ Hall, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas*, p. 430.

¹¹¹ Hall, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas*, p. 431. Pierre Bourdieu define la violencia simbólica como: “esa coerción que se instituye por mediación de una adhesión que el dominado no puede evitar otorgar al dominante (y, por lo tanto, a la dominación) cuando solo dispone para pensarlo y pensarse o, mejor aún, para pensar su relación con él, de instrumentos de conocimiento que comparte con él y que, al no ser más que la forma incorporada de la estructura de la relación de dominación, hacen que ésta se presente como natural; o, en otras palabras, cuando los esquemas que pone en funcionamiento para percibirse y evaluarse, o para percibir y evaluar a los dominantes (alto/bajo, masculino/femenino, blanco/negro, etc.), son fruto de la incorporación de las clasificaciones, que así quedan naturalizadas, cuyo fruto es su ser social”. *Meditaciones Pascalianas*, 1999, Anagrama, Barcelona, pp. 224-225.

en Yucatán), observamos el estereotipo del negro pequeño e infantilizado,¹¹² el cual requiere de la tutela y cuidado de algún miembro de la sociedad blanca. Por otro lado, la representación del personaje negro en la propaganda de Bromural (ver imagen 13), hace referencia a un negro salvaje e incivilizado. Infantilizado o salvaje, estas representaciones estereotipadas, mediadas por el racismo que circularon en diferentes contextos (Mérida era uno de ellos), son muestra de un poder simbólico que se ejerce sobre los grupos representados.

El establecimiento de estereotipos es un fenómeno amplio, que se ha expresado en diferentes contextos históricos en donde existe la necesidad de identificar el territorio y a sus habitantes con “lo propio”, es decir, definir qué es lo auténtico y lo típico en una cultura determinada como puede ser la yucateca, la cubana o la veracruzana. Recordemos que los estereotipos aparentemente representan aquellos elementos que forman parte de la identidad de un lugar en específico; no obstante, éstos se alejan de una construcción histórica y pasan a naturalizarse.

Los estereotipos suelen aparecer representados en diferentes medios: la fotografía, las artes escénicas, el cine, la música, la literatura, la propaganda comercial y de entretenimiento. De tal manera, la representación de personajes como el Negrito y la Mulata, que figuraron dentro del teatro bufo cubano, se difundieron junto con expresiones musicales y dancísticas originarias de la isla. Además de las compañías teatrales cubanas, los cambios tecnológicos experimentados en México desde las primeras décadas del siglo XX, fomentaron y facilitaron la circulación de los estereotipos del personaje negro y de los estilos musicales como el danzón y la rumba.

Entre el siglo XX y principios del XXI, Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo identifican cuatro diferentes momentos de circulaciones culturales de “lo negro” en el espacio caribeño. El primero inicia en la última década del siglo XIX y termina en los años veinte del siglo XX, distinguiéndose por las importantes migraciones de carácter laboral y económico, así como de políticos e intelectuales. En este mismo momento, las ideologías nacionalistas y regionalistas empezarán a marcar las diferencias entre territorios, estableciéndose así particularidades en las expresiones culturales de cada región y propiciando la construcción de

¹¹² Comparar a los negros con niños era muy común en el régimen esclavista de los Estados Unidos, donde los amos aseguraban que “los esclavos no crecen nunca”. Nederveen Pieterse, *Blanco sobre negro*, pp. 174-175.

estereotipos nacionales y de tipos populares.¹¹³ Lo anterior enmarca claramente parte del proceso que en el presente trabajo he querido documentar.

En un segundo momento, ubicado entre los años treinta y cincuenta del siglo pasado, encontramos un desarrollo del mercado cultural y de entretenimiento en donde medios de comunicación como el cine, la radio y la industria musical impactaron en este mercado con expresiones de “lo negro” que incluyeron música, baile, formas de vestir, hasta el modo de hablar.¹¹⁴ En consecuencia, medios de comunicación como la radio y posteriormente el cine, propiciaron un aumento en el consumo cultural de la época¹¹⁵ en el que estos estereotipos acabaron por consolidarse.¹¹⁶ Fue así como los ritmos cubanos como el son, la rumba y el danzón se incorporaron con mayor fuerza en la vida cotidiana de la Ciudad de México, así como otras ciudades conectadas con la cultura caribeña como Veracruz y Mérida.¹¹⁷ “Lo tropical”, “lo exótico” y lo “erótico” eran tópicos frecuentados en las piezas musicales, teatrales y posteriormente en las películas que incluyeron a la mulata y al negro como personajes recurrentes, pero ajenos a la cultura mexicana. Entonces, los paisajes tropicales con palmeras y arena, los estilos musicales y dancísticos de géneros como el danzón y la rumba, así como los espacios escénicos de los centros nocturnos, eran el trasfondo de los estereotipos del negro y de la multa.

Pero los estereotipos de “lo negro” que fueron representados en Mérida, como señalé más arriba pertenecían a un contexto de circulación más amplio. Si bien las compañías de teatro bufo cubano, serían el principal vehículo mediante el cual dichas representaciones entraron a suelo yucateco, hay que considerar que la presencia de personajes negros a la usanza del *blackface* era más antigua. El negro entretenedor de los bufos cubanos, que bailaba sobre el

¹¹³ Pérez Montfort y Rinaudo, *Circulaciones Culturales*, pp. 16-17.

¹¹⁴ Pérez Montfort y Rinaudo, *Circulaciones Culturales*, p. 17.

¹¹⁵ Gracias a la radio por ejemplo, en México se fue popularizando la producción musical cubana, así como la música de jazz de Estados Unidos y diversos géneros europeos. Nahayeilli Juárez Huet, “Lo ‘afro’ en las industrias de la música y el cine: el caso afrocubano en México”, en Freddy Ávila Domínguez, Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo (coordinadores), *Circulaciones Culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*, 2011, CIESAS, IRD, Universidad de Cartagena, AFRODESC, México, p. 165.

¹¹⁶ El tercer momento se desarrolló tras el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, cuando “la polarización de posiciones en materia política y económica repercutieron en los ambientes culturales”. La consecuencia fue que otros países de la cuenca caribeña se inspiraron de la lucha antiimperialista de la Revolución Cubana, para “borrar las diferencias y blasonar la existencia de una gran hermandad caribeña y latinoamericana”. El último momento abarcó de 1980 a 2000 y se caracterizó por la reivindicación y protección de las diferencias culturales, pues fueron vistas como el patrimonio histórico y la identidad de cada región, aspectos que serían claves para ofrecer un “turismo cultural”. Pérez Montfort y Rinaudo, *Circulaciones Culturales*, p. 18-19.

¹¹⁷ Castro Ricalde, “Rumba Caliente”, p. 37.

escenario y hacía reír al público, ya existía desde mediados del siglo XIX en los *minstrels* estadounidenses. Otra representación común dentro de los *minstrels* era la del “dandy urbano”, negro que mediante su vestimenta y su forma de hablar aparentaba poseer un estatus social elevado, Jan Nederveen Pieterse se refiere a este personaje como una “caricatura del negro libre”.¹¹⁸

Encuentro cierta similitud entre el negro dandy y el Negro Catedrático, personaje creado por el género bufo de Cuba. Al igual que el dandy y el Catedrático también buscaba aparentar elegancia a través de su ropa y su forma de expresarse. Mientras la contraparte del Catedrático era el negro congo o negro de las bajas esferas sociales, el dandy tuvo al negro de la plantación (esclavo) como su contraparte. Otra representación típica del contexto sureño norteamericano era el personaje del “Coon”, el cual era descrito como ingenuo, tonto, poco confiable y propenso al robo. En las caricaturas en donde el Coon fue representado, se le mostraba con labios gruesos, ojos redondos y grandes y cabello crespo y alborotado,¹¹⁹ rasgos que se repiten en algunas imágenes propagandísticas que aparecen en la prensa yucateca de las primeras décadas del siglo XX.

Entonces, tanto en los *minstrels* como en los bufos cubanos, los personajes negros solían aparecer representados como entretenedores, a quienes se les dotó naturalmente de supuestas aptitudes musicales y dancísticas. Desde la segunda década del siglo XX, la industria del espectáculo fue la encargada de difundir los estereotipos cubanos del negro y la mulata, los cuales se convirtieron en recursos sumamente utilizados primero en las piezas teatrales y después en las películas y cintas. Al respecto, Nahayeilli Juárez Huet dice que:

La aceptación y visibilidad paulatina de los músicos y cantantes afrocubanos-aunque eso no eliminó su discriminación en la industria del espectáculo-se va a explicar también por el contexto cubano de los años treinta, en el que la herencia africana fue “legitimada y revalorada” como parte del mestizaje de la nación y de la cultura cubana gracias al movimiento afrocubano de los veinte y a la influencia de artistas e intelectuales europeos que pusieron de moda el arte “negro” y “primitivista”.¹²⁰

Aunque los escenarios teatrales llegaron a ser los primeros espacios culturales en donde los artistas cubanos se presentaron, fueron las empresas cinematográficas la que consolidaron su fama y prestigio. El cine, que además se nutrió de la música cubana, transmitía una gran cantidad de imágenes de personajes negros (incluidos ahí las mulatas rumberas), en donde la

¹¹⁸ Nederveen Pieterse, *Blanco sobre negro*, p. 153.

¹¹⁹ Nederveen Pieterse, *Blanco sobre negro*, p. 154.

¹²⁰ Juárez Huet, “Lo ‘afro’ en las industrias de la música y el cine”, p. 169.

representación de éstos exponía su otredad “de manera explícitamente sensual y rítmica”.¹²¹ La escenificación de estos ritmos contribuiría a la reproducción de los estereotipos afrocubanos, los cuales eran representados y difundidos en diferentes medios destinados al entretenimiento y la recreación. Cabe mencionar que algunas décadas antes del apogeo de las rumberas en el cine mexicano, el actor estadounidense Al Jolson ya era “el más famoso negro de imitación del mundo”.¹²²



Imagen 19. Afiche de Al Jolson, actor que recurría al *blackface* para representar al personaje negro. *Diario de Yucatán*, 28 de enero de 1930, p. 6.



Imagen 20. *Diario de Yucatán*, 9 de marzo de 1930, p. 6

¹²¹ Pérez Montfort y Rinaudo, *Circulaciones Culturales*, p. 17.

¹²² Nederveen Pieterse, *Blanco sobre negro*, p. 154.

Un rasgo particular de los personajes negros (se incluye a las mulatas) del teatro bufo cubano de la primera década del siglo XX, es que diversificaron los estereotipos característicos de los *minstrels*. Gabriela Pulido menciona que a partir de ese momento se fue dejando de lado la representación de personajes negros esclavos que entretenía a los amos, para presentar no solo los aspectos negativos de “lo negro”, sino también los positivos.¹²³ Del tal modo que se representó a los negros “viejos y sabios,...el negro fuerte y bonachón y el negro vividor que sería considerado una lacra social”.¹²⁴

Pero con el transcurrir del siglo pasado, la modernidad trajo un impulso a la industria del espectáculo, en donde el erotismo y la sensualidad serían dos características inseparables de los estereotipos del negro y de la mulata, del mismo modo que los ambientes festivos, las playas con palmeras y las vestimentas con holanes, los acompañarían en la escena teatral, musical y cinematográfica. Citando a Maricruz Castro Ricalde “El género de películas que dio mayor visibilidad a la cultura cubana al mundo fue el de *rumberas*, un género construido alrededor de bailarinas de rumba, y siempre presentando múltiples solos de baile en donde las rumberas actuaban en trajes reveladores y con holanes”.¹²⁵ Estos personajes femeninos también circularon por los escenarios meridanos de las primeras dos décadas del siglo XX.¹²⁶ Ligadas al género musical que recibe el mismo nombre, la representación de la rumbera desprendía un placer visual y carnal a través de sus bailes y de su vestimenta, elementos que terminaron por asociarse naturalmente con lo cubano. De modo que Cuba, especialmente su capital, era representada e imaginada como llena de lujuria, de belleza y erotismo y de vida nocturna.¹²⁷

La propaganda y la publicidad fílmica y musical también se encargaron de retratar este estereotipo manteniendo los ambientes tropicales y festivos ligados directamente con la representación del negro y de la mulata. En las películas mexicanas en donde lo cubano era representado, no había una verdadera preocupación por retratar la cultura cubana de manera precisa, pues más que mostrar “lo cubano”, en esos filmes lo cubano era construido por

¹²³ Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos*, p. 53.

¹²⁴ *Ibíd.*

¹²⁵ Maricruz Castro Ricalde, “Rumba Caliente Beats Foxtrot: Cinematic Cultural Exchanges Between Mexico and Cuba”, en Robert Irwin y Maricruz Castro Ricalde, *Global Mexican Cinema: Its Global Age*, 2013, British Film Institute, Londres, p. 58.

¹²⁶ Vale la pena mencionar el caso de la compañía cubana Espígul, la cual se presentó en Mérida de octubre de 1918 a enero de 1919. Dos de sus integrantes, Chelito Criolla y Luz Gil, representaban a las mulatas rumberas. Periódico *La Revista de Yucatán*, 24 de noviembre de 1918, p. 3 y 11 de enero de 1919, p. 3.

¹²⁷ Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos*, p. 104.

contraste con lo mexicano, es decir, por las diferencias culturales y fenotípicas en donde destacaban los bailes hipersexualizados, los elementos exóticos y salvajes.¹²⁸

Como antecedente, vale la pena destacar el género musical cubano conocido como “guaracha”, el cual se popularizó hacia mediados del siglo XIX. Fue en la presentación de este tipo de canciones, en las que aparecen los primeros indicios de lo que será el perfil estereotipado de las mulatas rumberas, es decir, “los vestidos con holanes que dejaban ver partes del cuerpo al desnudo, los pañuelos o tocados en la cabeza, el comportamiento coqueto, los movimientos eróticos en los bailes”.¹²⁹

Sin embargo, representaciones como las anteriores se habían descontextualizado históricamente, motivo por el cual pueden considerarse estereotipos afrocubanos. Esas imágenes de negros y mulatas, inmersas en paraísos tropicales, danzas sensuales y eróticas y que emanaban cierto salvajismo, fueron moldeadas por y para las empresas de entretenimiento. Así, considero que para el caso de la industria teatral meridana, que reprodujo personajes negros naturalizados y esencializados bajo la comicidad y la sensualidad (hablando de las mulatas rumberas), “lo negro” estaría involucrado con las diversiones y los espectáculos.

El gusto por los espectáculos cubanos en Mérida (teatro, orquestas, bailarines) tuvo sus inicios con las compañías de bufos cubanos, las cuales frecuentaron los escenarios de la ciudad. Sin embargo, la difusión de los estereotipos afrocubanos tuvo mayores alcances. El cine, los centros nocturnos y la radio propiciaron la asimilación de los personajes negros en México, vinculando así la percepción que se tenía de lo cubano con los elementos tropicales y lo exóticos.¹³⁰ A pesar de su presencia en el contexto artístico y cultural del país, “lo negro” no formó parte de la identidad mexicana,¹³¹ al contrario parece que reforzó más su condición de extranjero, tal y como puede observarse en la escena teatral yucateca, donde los personajes negros eran diferenciados de los elementos regionales. Por lo tanto, mientras que en el teatro bufo los tipos populares como el negrito y la mulata constituían una “alternativa para

¹²⁸ Castro Ricalde, “Rumba Caliente”, p. 57.

¹²⁹ Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos*, p. 52.

¹³⁰ “La asimilación de los estereotipos del negro y la mulata cubanos como recursos escénicos en el cine mexicano de los años cuarenta y cincuenta permitió el desarrollo de la temática de “lo tropical” y “lo exótico”, manteniendo el sentido de extranjería de estos personajes”. Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos*, p. 120.

¹³¹ El charro y la china poblana eran los personajes, también estereotipados, que representaban lo mexicano, eran los portadores de su identidad nacional. Pérez Montfort, “El ‘negro’ y la negritud”, pp. 199 y 205.

diferencia ‘lo español’ de su opuesto, ‘lo negro’”,¹³² en la escena meridana estos personajes negros ocuparon el lugar de una otredad diferenciada de los elementos regionales, extranjera por antonomasia y ajena a la identidad yucateca.

Hablando del ámbito musical, en el contexto de Estados Unidos Jan Nederveen agrega que “La entrada del negro en el mundo musical era una forma de emancipación, pero tenía lugar dentro de los límites de la imaginaria existente, de la segregación racial y de los roles asignados a los negros”.¹³³ Por lo tanto, aunque los grupos negros y sus representaciones tuvieran un determinado ámbito de expresión dentro de la industria del entretenimiento, se les seguía asignando límites y restricciones que los diferenciaban, a la vez que se mantenían y difundían sus estereotipos.

A partir de las historias de tipos populares negros, de la llegada de compañías de teatro bufo y de algunas imágenes y notas de la prensa yucateca, puedo plantear que la población negra de la Colonia, en donde ciertamente había esclavos, no figuró dentro de las representaciones que circularon por los escenarios artísticos y demás espacios cotidianos de la ciudad. Por lo tanto, los negros que hallamos a lo largo de la tesis, refieren a procesos migratorios entre Cuba y Yucatán, así como a intercambios artísticos, culturales y deportivos (sobre todo el béisbol).¹³⁴

Junto con otros personajes populares como el chino, el árabe o turco y el mestizo, los negros parecían haberse incorporado a la vida diaria, terminando por afianzar algunos de los estereotipos afrocubanos vistos en el apartado anterior. Para ejemplificar cómo las representaciones exageradas o segmentadas producen esencialismos, Juan Manzanilla Dorantes menciona dos estereotipos: el mexicano vestido de charro, con pistolas y disparando en las calles y el cubano que baila rumba por las calles.¹³⁵

Refiriéndose a la industria fílmica mexicana del siglo XX, Pulido Llano afirma que:

La extranjería del estereotipo del negro se percibe en todos los argumentos. Disfraz, compañía, escenografía, estos personajes mantienen la distancia, la diferenciación que les otorga el contexto

¹³² Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos*, p. 51.

¹³³ Nederveen Pieterse, *Blanco sobre negro*, p. 161.

¹³⁴ Desafortunadamente, por cuestiones de tiempo este trabajo no abarca el ramo deportivo. Sin embargo, quiero dejar constancia de la gran cantidad de notas y anuncios que localicé en la prensa del periodo que abordo, sobre equipos de béisbol cubanos que viajaban a Yucatán (sobre todo a Mérida) para jugar algún partido.

¹³⁵ Manzanilla Dorantes, “El teatro”, p. 83.

urbano; la diferenciación de raza, de clase. Sin embargo estas interpretaciones arman el conjunto de referencias simbólicas con las cuales se alude al *otro tropical*.¹³⁶

Aunque la autora se refiere a las empresas cinematográficas, el fenómeno que describe también se aplica a la escena teatral de Mérida de esa misma temporalidad, en primer lugar porque algunos de los personajes negros aparecieron primero en el teatro, inclusive la mulata rumbera popularizada por el cine mexicano. En segundo lugar, la escena teatral yucateca relacionó a esos mismos personajes con una otredad diferenciada, en donde quedaban como extranjeros. No obstante, sus representaciones seguían estando conectadas con los estereotipos de lo tropical, de la sensualidad y el erotismo, de lo cómico, lo festivo y lo alegre. Es importante recordar que en el contexto de las circulaciones culturales caribeñas de este periodo (1930-1950), procesos como el desarrollo de la oferta cultural (teatro, cine, música y radio), la promoción del turismo internacional y la aparición de los tipos populares y nacionales, se vincularon con el exotismo, la sensualidad y la otredad, elementos que los personajes negros y las mulatas recuperaban en sus representaciones.¹³⁷

En el terreno de la caricatura como un botón de muestra tenemos la publicación en la revista “La Caricatura” de enero de 1945, en la que apareció una familia negra compuesta por la madre y sus dos hijos, en donde la primera lee una carta posiblemente escrita por su marido (vemos un pequeño retrato de éste en la parte de atrás del dibujo), quien viajó a Mérida para jugar béisbol. En la carta el beisbolista menciona que ya se encontraba mejor, pues había estado siguiendo las indicaciones del doctor, quien le recetó “pura carne blanca”.¹³⁸ En la imagen, la mirada sorprendida de la mujer no disminuye el elemento cómico presente en la caricatura, la cual se burla de la representación negativa de ciertos negros cubanos, aquellos que supuestamente practicaban actos caníbales y que secuestraban niños para sus rituales. Del mismo modo, otra lectura de dicha imagen puede dar la impresión de que el marido estaba teniendo aventuras con mujeres blancas, por lo cual “a pura carne blanca” adquiriría una

¹³⁶ Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos*, p. 135.

¹³⁷ Pérez Montfort y Rinaudo, *Circulaciones Culturales*, p. 17.

¹³⁸ *La Caricatura*, Año 15, número 714, sábado 6 de enero, 1945, p. 12. Agradezco a la doctora Maricruz Castro Ricalde por facilitarme esta imagen, quien interpreta que en la imagen resalta un apetito sexual “reforzado por la existencia de los dos pequeños hijos (la esposa al parecer no lo sacia) y, al mismo tiempo, subraya la virilidad masculina asociada con la reproducción. Esta hipersexualidad contribuiría también al distanciamiento e, incluso, rechazo de las clases sociales yucatecas más conservadoras hacia una negritud a la cual sólo se reconocía a través de sus estereotipos.”. Comunicación personal, Maricruz Castro Ricalde, 19 de diciembre de 2018.

connotación en doble sentido relacionada con la representación del negro de “apetito sexual excesivo”.¹³⁹

Finalmente podemos observar que la imagen está cargada de otras representaciones vinculadas con “lo negro”, entre las cuales podemos destacar: los rasgos fenotípicos de la familia que aparece, la supuesta forma de hablar de los negros (dotó por doctor y recetao por recetado) y la esfera deportiva como motivo del viaje. Cabe reiterar que nuevamente el origen cubano está inmerso en esta representación.



Imagen 21. “De Mérida a Cuba”, en revista *La Caricatura*, Año 15, núm. 714, sábado 6 de enero, 1945, p. 12.

En resumen, si bien los vínculos artísticos y culturales entre Cuba y Yucatán parecen claros, éstos además serían visibles en otras ciudades como Veracruz y la Ciudad de México, sobre todo durante la época de oro del cine mexicano. Podemos decir que la cultura mexicana, incluida la yucateca,¹⁴⁰ se vería influenciada por ritmos, canciones, costumbres y representaciones de “lo negro”, entre éstas destacan las rumberas, mujeres cubanas que empezaron a llegar a México para convertirse en importantes personajes del cine.¹⁴¹ Sin embargo, poco antes del boom cinematográfico, en Mérida ya circulaban representaciones de negritos y de mulatas rumberas en las compañías de teatro bufo cubano, ahí los componentes

¹³⁹ Hall, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas*, p. 434.

¹⁴⁰ Menciono la cultura yucateca aparte, pues ésta buscaría diferenciarse de las culturas del resto del país, pues las ideas regionalistas hacían que la población se sintiese diferente. Profundizaré al respecto más adelante.

¹⁴¹ Castro Ricalde, “Rumba Caliente”, p. 35.

musicales se combinaban con la escenificación de negritos bailarines y mulatas sensuales, todo bajo un escenario de fiesta, de alegría y de espectáculo.

3.3.- La representación del negro como extranjero. El regionalismo yucateco, la representación de “lo negro” en la sociedad meridana de las primeras décadas del siglo XX

Ricardo Pérez Montfort argumenta que tras el proceso revolucionario de México que aconteció entre 1910-1920, se revalorizó lo popular con una fuerte carga nacionalista y regionalista.¹⁴² Había que construir y difundir las costumbres y tradiciones típicas, mientras que las extranjeras se diferenciarían de “lo propio”: En este proceso surgirían los estereotipos, pues se trataba de crear una visión homogénea acerca de los habitantes, en quienes recaían ciertos atributos físicos y culturales que supuestamente condensaban una determinada identidad.

Por lo tanto, la búsqueda de una cultura oficial en la que se englobaran las pretensiones nacionales, provocó la negación de la “pluralidad y versatilidad de las culturas locales y las posiciones originales de individuos concretos”.¹⁴³ Es así como en la búsqueda de la identidad mexicana, las aspiraciones nacionales dieron forma a representaciones estereotipadas que se propagaron y repitieron. Estos estereotipos lograron compaginarse con los discursos oficiales a favor de la unificación nacional, a la vez que se insertaron en varias expresiones de la cultura popular mexicana.¹⁴⁴

Un momento clave para el proceso de construcción de los estereotipos nacionales, fue cuando se consolidaron en el poder los sonorenses Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, quienes en la década de los años veinte se propusieron legitimar su régimen frente a las potencias extranjeras y terminar las tareas de pacificación del país.¹⁴⁵ Sin embargo, la lucha revolucionaria generó diferentes ideas acerca de lo que significaba ser mexicano, dando pauta a posturas que resaltaban las particularidades locales y regionales del país.¹⁴⁶ Tal fue el caso de

¹⁴² Pérez Montfort, “El ‘negro’ y la negritud”, p. 198.

¹⁴³ Ricardo Pérez Montfort, *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco Ensayos*, 2000, CIESAS, México, p. 11.

¹⁴⁴ Pérez Montfort, “Los estereotipos nacionales”, p. 12.

¹⁴⁵ Gabriela Pulido Llano argumenta que a lo largo de los años veinte y treinta del siglo XX, los gobiernos posrevolucionarios buscaron alcanzar legitimidad a partir del establecimiento de “lo mexicano”, el cual se manifestó en los diversos espacios y escenarios de la cultura popular destinados al entretenimiento y a la recreación. Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos*, p. 86.

¹⁴⁶ Pérez Montfort, “Los estereotipos nacionales”, p. 35.

Yucatán, que como veremos más adelante, desarrolló un discurso y una ideología regionalista que se encaminó a crear una identidad diferenciada del resto de la República Mexicana.

De modo que los intereses por forjar la identidad mexicana y conseguir la integración nacional, cobran mayor fuerza en la época revolucionaria y posrevolución, sin embargo dichos intereses se empezaron a esbozar ya desde el periodo postindependiente, cuando los nuevos líderes se enfrentaron a un territorio lleno de gobiernos locales y regionales. Posteriormente, las invasiones extranjeras, los movimientos secesionistas y las pérdidas territoriales, reforzaron la necesidad de construir un Estado nacional.¹⁴⁷ Para encauzar las diversas identidades regionales hacia la unificación nacional, los discursos nacionalistas optaron por una ideología de carácter oficial que estableció ciertas bases comunes entre las cuales destacaban: la desconfianza hacia las potencias extranjeras y la consolidación de un estado fuerte e intervencionista.¹⁴⁸

La educación, el arte y la cultura popular fueron los espacios a través de los cuales las ideas regionalistas se extendieron, con el objetivo de rearticular un país que “mostraba un cuerpo social y económico tan manifiestamente divergente”.¹⁴⁹ Así, desde un supuesto rescate de lo propio (en donde lo prehispánico tenía cabida), se apuntaba hacia la construcción de una unificación nacional bajo los estándares oficiales. Pérez Montfort señala que el contenido central del nacionalismo mexicano era el pueblo, entendido como “rural, provinciano, pobre, marginado, pero sobre todo mayoritario”.¹⁵⁰ Por ende, para consolidar el proyecto nacional había que integrar al pueblo, orientándolo hacia los intereses de homogeneización de la sociedad mexicana. Es entonces cuando la educación y las artes cobraban importancia, pues estos serían los mecanismos encargados de forjar una “conciencia nacional”¹⁵¹ entre las masas, la cual rescataría la cultura y las expresiones artísticas propias (tradiciones, creencias y costumbres que remitieran al pasado originario), incluso colocándolas por encima de los elementos extranjeros.

¹⁴⁷ Jorge E. Figueroa Magaña, “El país como ningún otro: un análisis empírico del regionalismo yucateco”, en *Estudios Sociológicos*, vol. 31, núm. 92, mayo-agosto de 2013, p. 517.

¹⁴⁸ En adición, la reapropiación del elemento indígena fue otra de estas bases que ganó relevancia a través de las propuestas del mestizaje nacional. Figueroa Magaña, “El país como ningún otro”, p. 518.

¹⁴⁹ Pérez Montfort, “Los estereotipos nacionales”, p. 39.

¹⁵⁰ Pérez Montfort, “Los estereotipos nacionales”, p. 40.

¹⁵¹ Pérez Montfort, “Los estereotipos nacionales”, p. 41.

Pulido Llano agrega que ese pueblo, identificado como el “actor principal del destino nacional hasta los años cincuenta”,¹⁵² se convertiría en la esencia de lo mexicano, la cual exploraron filósofos, literatos, dramaturgos, músicos, políticos y diplomáticos, quienes consolidaron una serie de símbolos y estereotipos nacionales que buscaban unificar la conciencia nacional. Eran las elites intelectuales del país las encargadas de aprobar qué elementos culturales (tradiciones y costumbres) debían establecerse como manifestaciones populares oficiales. Asimismo, la construcción de los estereotipos nacionales y regionales pasaba por la aprobación de estos sectores intelectuales.

El uso de la diferencia como generador de significados y para representar al otro, también fue una herramienta empleada por las elites que empezaron a dividir a las masas en indígenas por un lado y mestizos por el otro, o civilizados y modernos de primitivos y atrasados.¹⁵³ Entonces, volviendo a las aplicaciones de la diferencia que Stuart Hall propone, encontramos que “la cultura depende de dar significado a las cosas asignándolas a diferentes posiciones dentro de un sistema de clasificación. La marcación de la diferencia es así la base de ese orden simbólico que llamamos cultura”.¹⁵⁴ A partir de la diferencia, las culturas pueden establecer límites simbólicos entre los elementos que pertenecen a un determinado grupo social y aquellos que son definidos como extraños o ajenos (independientemente de si son grupos extranjeros o si cohabitan en un mismo espacio o territorio).

En la misma época posrevolucionaria, las ideas acerca de la raza¹⁵⁵ se sustentaron por ciencias como la antropología evolucionista, la cual planteaba la heterogeneidad de la sociedad. Dentro de este planteamiento, subyacía el factor racial como un “elemento determinante en la articulación de la vida social. El segundo, que existían patrones de normalidad a los cuales debían ajustarse los grupos humanos”.¹⁵⁶ Bajo tales argumentos, los discursos del siglo XX acerca de la raza se apoyaron en supuestas bases científicas, de ahí que se conozca como

¹⁵² Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos*, p. 87.

¹⁵³ Pérez Montfort, “Los estereotipos nacionales”, pp. 42-43.

¹⁵⁴ Hall, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas*, p. 421.

¹⁵⁵ Tomo el término raza en el mismo sentido que Elisabeth Cunin “como una categoría práctica anclada en la historia mexicana, remite a una distinción biológica que puede tomar diferentes formas (referencia al *color*, a la *sangre*), pero también a lógicas sociales (el linaje, la familia, el pueblo) y culturales (lengua, costumbres). *Administrar los extranjeros: raza, mestizaje, nación: migraciones afrobeliceñas en el territorio de Quintana Roo, 1902-1940*, 2014, Publicaciones de la Casa Chata, CIESAS, p. 90.

¹⁵⁶ Beatriz Urías Horcasitas, “Las ciencias sociales en la encrucijada del poder: Manuel Gamio (1920-1940) (Social Sciences at the Crossroads of Power: Manuel Gamio (1920-1940))”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 64, no. 3, 2002, p. 97.

racismo científico. Michel Wieviorka establece que si bien las prácticas e ideas asociadas al racismo son anteriores a la era moderna, es cierto que las ideologías racistas se empezaron a desarrollar con mayor fuerza entre los siglos XVIII y XIX, cuando surgen “las diferencias físicas entre indígenas y europeos o entre africanos e indios, diferencias que se justifican por el entorno en el que viven pero también por su cultura”.¹⁵⁷ En palabras de Michel Wieviorka:

El racismo científico propone, con diversas variantes, una pretendida demostración de la existencia de las <<razas>>, cuyas características biológicas o físicas correspondería a capacidades psicológicas e intelectuales, a la vez colectivas y válidas para cada individuo. Este racismo contiene un fuerte determinismo que, en algunos casos, pretende explicar no solamente los atributos de cada miembro de una supuesta raza, sino también el funcionamiento de las sociedades o comunidades compuestas por tal o cual raza.¹⁵⁸

El racismo como discurso que esencializa la diferencia¹⁵⁹ proliferó hacia fines del siglo XIX bajo la concepción de que los atributos físicos y culturales de los grupos humanos podían ser un objeto de estudio para las ciencias naturales como la biología y para ciencias sociales como la antropología y la sociología. En lo particular, la teoría del origen de las especies de Charles Darwin inspiró a Herbert Spencer para establecer el darwinismo social, postura que promovía ideas racistas que se alejaban de las verdaderas ideas de Darwin. Así, mientras Darwin proponía la adaptación y el cambio gracias a la selección natural, el darwinismo social de Herbert Spencer “pone de relieve las características fijas de la raza que autoriza, según él, que un grupo racial se mantenga mediante luchas eliminando los especímenes impuros”.¹⁶⁰ Bajo tales términos, el racismo científico postularía que la superioridad cultural supuestamente residía en la raza blanca, mientras que las demás caían en lo salvaje y la barbarie.¹⁶¹ Es así como esta ideología comienza a clasificar a los grupos humanos conforme a ciertos atributos fenotípicos como el color de la piel.

El surgimiento del nacionalismo mexicano posrevolucionario y la difusión de los discursos racistas, convergen desde las primeras décadas del siglo XX cuando se pretende alcanzar la integración de toda la población mediante el mestizaje y la delimitación de manifestaciones culturales de carácter oficial que fomentaran la unidad nacional. En dicha tarea intervinieron los intelectuales mexicanos, quienes a través de la educación y las artes

¹⁵⁷ Michel Wieviorka, *El racismo: una introducción*, 2009, Gedisa Editorial, Barcelona, pp. 23-24.

¹⁵⁸ Wieviorka, *El racismo*, p. 29.

¹⁵⁹ Es decir, “que se asume como parte de la naturaleza misma de un determinado grupo humano”. Wieviorka, *El racismo*, p. 24.

¹⁶⁰ Wieviorka, *El racismo*, p. 27.

¹⁶¹ Wieviorka, *El racismo*, p. 30.

conducirían al pueblo hacia la unificación nacional.¹⁶² Bajo este panorama, la integración nacional giraría en torno al mestizaje como elemento socioculturalmente unificador. Se trataba pues de “un nuevo concepto de nación basado en la fusión de todas las razas en un conglomerado mestizo”,¹⁶³ el cual era plasmado en las fiestas cívicas, los símbolos patrios y los discursos políticos que legitimaran al Estado y sus aspiraciones por consolidar una sociedad unida por el mestizaje.¹⁶⁴

Aunque el mestizaje que el nacionalismo mexicano fomentaba se basaba en la mezcla de indio y europeo, “los indígenas continuaron explotados y oprimidos con una lógica basada en su supuesta inferioridad y primitivismo, es decir bajo una lógica racista”.¹⁶⁵ Esta misma dualidad indio-europeo suele dejar fuera a grupos catalogados como extranjeros, quienes según la ideología nacional no forman parte de la identidad mexicana. En palabras de Elisabeth Cunin, “el mestizo no es *de color*”,¹⁶⁶ pues los negros y sus descendientes han sido por un lado asimilados y por el otro excluidos del proceso de mestizaje y de la historia y cultura nacional. Así, mientras algunas poblaciones negras de la Colonia se han mimetizado en el mestizaje,¹⁶⁷ “el negro migrante representa una amenaza para el proceso de homogeneización propio del mestizaje”.¹⁶⁸

En lo que respecta a la música, Maricruz Castro Ricalde plantea que las industrias del entretenimiento como el teatro y el cine fortalecieron las ideas acerca de la cultura nacional, pues delimitaron qué géneros y ritmos pertenecían a Cuba y cuáles a México.¹⁶⁹ A pesar de tal diferenciación, los estilos musicales, clasificados como ajenos, fueron del agrado de la sociedad mexicana.¹⁷⁰ En su búsqueda por delimitar una identidad nacional, la radio y la prensa fueron espacios que recrearon y transmitieron las ideas sobre “lo mexicano”.¹⁷¹

Al estar sujetos a los intereses oficiales, algunos los intelectuales y artistas llegaron a representar al pueblo mexicano en términos de la homogeneidad, pues eran los elementos

¹⁶² Urías Horcasitas, “Las ciencias sociales”, pp. 93-94.

¹⁶³ Urías Horcasitas, “Las ciencias sociales”, p. 98.

¹⁶⁴ Eugenia Iturriaga, *El regionalismo yucateco frente al discurso nacionalista mexicano*, en prensa, p. 4.

¹⁶⁵ Iturriaga, *El regionalismo yucateco*, p. 6.

¹⁶⁶ Cunin, *Administrar los extranjeros*, p. 85.

¹⁶⁷ Aun así, las referencias a la integración de los negros a la cultura mexicana son pocas. Cunin, *Administrar los extranjeros*, p. 93.

¹⁶⁸ Cunin, *Administrar los extranjeros*, p. 91.

¹⁶⁹ Castro Ricalde, “Rumba Caliente”, p. 37.

¹⁷⁰ El danzón y la rumba por ejemplo, lograron un fuerte arraigo en la Ciudad de México, Veracruz y Yucatán.

¹⁷¹ Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos*, p. 87.

promovidos por el gobierno. Los estereotipos nacionales por ejemplo, eran difundidos como símbolo de lo popular-oficial, esperando que los aceptaran las masas.¹⁷² No obstante, pese a los intentos gubernamentales y de la elite intelectual, nuevamente las diversidades económicas, sociales, políticas y culturales impidieron la unificación total del pueblo mexicano. Finalmente salieron a flote los elementos característicos de cada región o localidad, es decir, las identidades regionales.

Entonces, desde la ideología nacionalista, lo mexicano o la mexicanidad serían vistos como lo típico desde una perspectiva que incluye a las diferentes regiones y localidades del territorio, las cuales debían unirse bajo una sola cultura popular. Cabe mencionar que si bien lo ideal era la homogeneización sociocultural, esas mismas autoridades y elites intelectuales, que aprobaban los elementos de la cultura popular, también otorgaban cierta preferencia a las expresiones y representaciones de determinadas regiones de la República. Así, las manifestaciones populares del Bajío, los valles poblanos, la meseta Tarasca, Oaxaca y el Istmo de Tehuantepec, fueron consideradas como las más adecuadas para representar lo típico mexicano.¹⁷³ Ya mencioné que el charro por ejemplo, se volvería el personaje asociado por antonomasia con México, tanto que terminó por ocupar un lugar dentro de los estereotipos nacionales. Junto al charro estuvieron la china poblana y la tehuana, estereotipos femeninos que se afianzaron como representaciones bajo las cuales el país podía reconocerse.

Fue a través de la música,¹⁷⁴ los bailes, el teatro y posteriormente el cine, como los estereotipos nacionales se difundieron y fijaron no solo en la conciencia colectiva de gran parte de los mexicanos, sino además en las ideas que los extranjeros tenían acerca de México. Aparentemente, representaciones como el charro y la china poblana retomaban las expresiones culturales propias de las poblaciones que representaban; no obstante, desde una supuesta postura oficial (del gobierno y de los intelectuales), se implantaron otros elementos que apuntaban a la homogeneización cultural de esos mismos espacios, pasando por alto las particularidades que los diferenciaban de otras regiones del país. Es importante mencionar que la construcción del Estado nacional en el siglo XIX, fue un proceso más amplio que involucró a diversos territorios latinoamericanos, los cuales al iniciarse el periodo de las independencias

¹⁷² Pérez Montfort, “Los estereotipos nacionales”, p. 46.

¹⁷³ Pérez Montfort, “Los estereotipos nacionales”, p. 54.

¹⁷⁴ Aprovechando las canciones por ejemplo, las letras enfatizaban el orgullo nacional. Pérez Montfort, “Los estereotipos nacionales”, pp. 57-58.

buscaron cimentar sus propios elementos nacionales. Por lo tanto, mientras surgía un interés por forjar sociedades nacionales unificadas, los antiguos valores impuestos por los europeos se debilitaban.¹⁷⁵

Aunque la unificación nacional tuvo gran alcance, ésta no acabó por completo con las manifestaciones culturales de carácter regional, aquellas en donde podemos encontrar las singularidades de México. En consecuencia, los gobiernos posrevolucionarios fracasaron en consolidar sus aspiraciones nacionalistas, pues varios poderes locales y regionales sobrevivieron durante el siglo XX.¹⁷⁶ Estados como Yucatán por ejemplo, crearon sus propios elementos de identidad, marcando determinados límites con otras regiones del país a quienes veían como algo diferente.¹⁷⁷ Así, mientras los nacionalismos luchaban por instaurar “una *cultura institucional* que homogeniza”,¹⁷⁸ los regionalismos surgen “como una reacción a los discursos nacionalistas, apelando a una historia en común que busca reivindicar lo propio”.¹⁷⁹

Arturo Taracena Arriola retoma a Eric Van Young para conceptualizar el regionalismo como la identificación consciente cultural, política y sentimental que los habitantes de una región han desarrollado hacia ella. En ese conjunto de comportamientos culturales y políticos de los individuos, Taracena Arriola resalta la dimensión política y la lucha por el poder.¹⁸⁰ El regionalismo yucateco tuvo sus antecedentes en la Colonia, cuando esta región permaneció hasta cierto punto aislada del centro del país, en donde se ubicaba el núcleo gubernamental y administrativo.¹⁸¹ Por lo tanto, con la llegada de la Independencia, el sentimiento de abandono dificultó que los yucatecos se uniesen a las pretensiones de formar un Estado nacional.

Al igual que con la ideología nacionalista, detrás de la difusión del regionalismo yucateco estaban las elites políticas, económicas e intelectuales. Estos grupos, que veían en Yucatán su país y su patria, se encargaron de construir un sentimiento regionalista que se insertara en el pueblo. Dicho sentimiento regionalista enfatizaba en la diferenciación de lo yucateco frente al resto de las regiones novohispanas con base en: la particularidad geográfica

¹⁷⁵ Juan Villegas, “Desde la teoría a la práctica: la escritura de una historia del teatro”, en Osvaldo Pellettieri (editor), *Teatro, memoria y ficción*, 2005, Editorial Galerna, Buenos Aires, p. 46.

¹⁷⁶ Figueroa Magaña, “El país como ningún otro”, p. 519.

¹⁷⁷ Cabe recalcar que a nivel nacional e internacional, fueron ciertas representaciones las que predominaron y se propagaron con mayor fuerza, pues estuvieron más vinculadas con la cultura oficial.

¹⁷⁸ Iturriaga, *El regionalismo yucateco*, p. 2.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Arturo Taracena Arriola, *De la nostalgia por la memoria a la memoria nostálgica. El periodismo literario en la construcción del regionalismo yucateco*, 2010, UNAM, México, p. 13.

¹⁸¹ Taracena Arriola, *De la nostalgia por la memoria*, p. 48.

de Yucatán, su pasado y raíces mayas y por supuestas “virtudes cívicas que atribuían al pueblo yucateco: moralidad, amor al trabajo, modo de subsistir, juicio, unión, valor y patriotismo”.¹⁸² A grandes rasgos, si bien la ideología regionalista expresaba el pensamiento colectivo de los yucatecos, la mayor parte de éstos pertenecía a la elite, por lo cual su interpretación del mundo fue la que permeó de manera dominante en las posturas regionalistas del siglo XIX.

Una vez sentadas las bases y contenidos de la conciencia regional, en el siglo XIX aparecen revistas y obras literarias y teatrales cuya finalidad era difundir las ideas del regionalismo entre los habitantes (sobre todo entre los grupos privilegiados que tenían acceso). En esos textos, se recuperaban los orígenes históricos de los yucatecos, la geografía del lugar, las tradiciones y los elementos de su cultura, en donde claramente enfatizaban el pasado maya.¹⁸³ Así, mientras que en el centro del país la historia prehispánica que se resaltaba era la azteca, en Yucatán la cultura maya ocupaba el lugar preponderante, lo cual permitió que las particularidades frente al resto del país cobraran fuerza.

Ya desde las primeras décadas del siglo XIX, la identidad yucateca tomó como sus dos grandes pilares al pasado maya y a la influencia española de la Colonia. De este modo, los vestigios arqueológicos y las tradiciones y costumbres prehispánicas se combinaron con “leyendas, personajes, documentos y edificios”¹⁸⁴ que se originaron durante el periodo colonial. En la raíz maya los yucatecos encontraron sus orígenes, los cuales como mencioné en el párrafo anterior eran uno de los principales elementos que los hacía diferentes de la identidad mexicana fundamentada en la cultura azteca. En cuanto a las influencias españolas, los yucatecos llegaron a reconocer que fue durante la Conquista cuando la civilización occidental se encargó de construir las ciudades y edificios modernos, así como generar los primeros “prohombres”,¹⁸⁵ en quienes recaían todas las virtudes asociadas a los yucatecos ilustres.

A pesar del carácter colectivo del regionalismo en Yucatán, en la época postindependiente fueron los miembros de la elite quienes articularon sus representaciones del mundo y sus valores culturales para dar forma a la ideología regional. De esta ideología parte la construcción de la identidad yucateca, como una mezcla de las raíces maya y española que apuntaba al mismo tiempo a los ideales de modernización que serían alcanzados hacia finales

¹⁸² Taracena Arriola, *De la nostalgia por la memoria*, p. 21.

¹⁸³ Taracena Arriola, *De la nostalgia por la memoria*, p. 380.

¹⁸⁴ Taracena Arriola, *De la nostalgia por la memoria*, p. 35.

¹⁸⁵ Taracena Arriola, *De la nostalgia por la memoria*, p. 36.

del siglo XIX. Taracena Arriola enfatiza que en la base del regionalismo yucateco se encontraba un sentimiento de asilamiento comercial, político y administrativo (con respecto al centro del país), el cual se había desarrollado desde la Colonia y continuó durante los gobiernos independientes.¹⁸⁶

Entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras tres décadas del XX, los elementos maya y español se integraron y afianzaron para formar en Yucatán un sistema cultural marcadamente regional.¹⁸⁷ Entonces, decimos que la identidad yucateca ha sobrevivido a los intentos de integración nacional posrevolucionario, los cuales se difundieron con mayor fuerza a partir de la década de 1920. Dicha identidad, fundamentada en una ideología regionalista que contrastaba “lo yucateco” frente a “lo otro”, buscó diferenciar históricamente a los yucatecos del resto de los habitantes de la República Mexicana y mostrar sus particularidades que supuestamente los hacían únicos. De acuerdo con Eugenia Iturriaga:

“En Yucatán también se fue construyendo una fuerte identidad regional apoyada en esas dos vertientes. Por un lado, se construyó en oposición a la identidad nacional homogenizante y, por el otro, se apropió de la cultura maya prehispánica y de algunos elementos presentes en la cultura de los mayas contemporáneos, como la lengua, el vestido y la comida. El estereotipo cultural de lo yucateco, una construcción elaborada por sus élites desde al menos mediados del siglo XIX, ha servido para conformar una identidad regional que marca su distancia con lo mexicano (a quien construyó como enemigo), presentando a su cultura regional como única y diferente”.¹⁸⁸

Una vez que el regionalismo se insertó en las masas, los habitantes de Yucatán compartieron un “mito de descendencia”,¹⁸⁹ es decir que, la identidad de los yucatecos se rige por un origen común o compartido, que como vimos en líneas anteriores, desde inicios del siglo XIX se fundamentó en el pasado maya y el español (componentes clave de los personajes del mestizo y la mestiza), cimientos que han sostenido la identidad yucateca por encima de los intentos posrevolucionarios por instaurar una identidad nacional.

Tal como el pasado maya y la herencia española eran dos de los factores históricos utilizados para justificar las posturas regionalistas, la situación geográfica de Yucatán y las relaciones tumultuosas con el gobierno central, propiciaron la construcción de una identidad diferenciada de la nacional que resaltaba las singularidades de los yucatecos.¹⁹⁰ El apego por las raíces mayas es catalogado de “etnocentrismo” por Jorge Figueroa Magaña, quien menciona la

¹⁸⁶ Taracena Arriola, *De la nostalgia por la memoria*, pp. 378-379.

¹⁸⁷ Hansen y Bastarrachea, *Mérida*, p. 92.

¹⁸⁸ Iturriaga, *El regionalismo yucateco*, p. 19.

¹⁸⁹ Figueroa Magaña, “El país como ningún otro”, p. 513.

¹⁹⁰ Figueroa Magaña, “El país como ningún otro”, p. 513.

propensión del yucateco a creer que la civilización maya está por encima de cualquier otro grupo étnico de México. En los yucatecos recaería la tarea de preservar dicha tradición y herencia histórica única, lo cual reafirma la diferencia cultural entre éstos y los demás mexicanos.¹⁹¹ Tal como dice Héctor Manuel Herrera Cabrera, actual exponente del teatro regional yucateco:

Ser yucateco es un orgullo enorme, porque nosotros, con el respeto de todos nuestros hermanos de la República, tenemos una esencia muy nuestra, muy propia, con decirte que nosotros tuvimos nuestra propia bandera y nuestra propia moneda ya hace muchos años, y queríamos ser independientes de la República, por eso muchos nos decían la hermana República de Yucatán, porque nosotros queríamos la independencia, imagínate si no tenemos raíces bien arraigadas. Yo respeto a toda la gente de fuera, y siempre hay que aprender algo diferente, algo nuevo, pero me siento muy orgulloso de mis raíces, de mi familia, de lo que hago y de mi lindo Yucatán. Yucatán es un lugar muy pacifista, muy tranquilo, lo muestra su gente y por eso a mucha gente que ha venido a vivir allá con nosotros, bien recibidos, pero Yucatán como Mérida no hay dos.¹⁹²

El yucateco reconoce en el mestizo maya-español el principal exponente de su cultura popular, pasando así a ser el personaje principal del teatro regional yucateco, pues “aunque intervienen alguna vez en la acción personas de más elevada categoría social, los verdaderos héroes de la farsa pertenecen al pueblo, son indios de las haciendas y mestizos de las poblaciones del interior del estado o de los barrios de Mérida”.¹⁹³ Pero ¿qué hay de los personajes chinos, de los árabes/turcos y de los negros que aparecieron en los primeros años del teatro regional? Al parecer éstos tenían cabida dentro de la esfera de los personajes extranjeros, aquellos que aunque no causaban extrañeza entre la sociedad meridana,¹⁹⁴ tampoco se equiparaban con los elementos locales, que eran resaltados fuertemente por los yucatecos.

Resumiendo, los personajes negros, desde los que llegaron con las compañías de teatro bufo cubano hasta los que pertenecen al repertorio pintoresco de Mérida, se representaban como una otredad diferenciada de los elementos regionales, en donde las representaciones del mestizo yucateco parecían ser más acordes según la propia perspectiva de los habitantes. Las posturas regionalistas, que se enfrentaron a las aspiraciones unificadoras del nacionalismo, permitieron que desde la Colonia, Yucatán se distanciara ideológicamente de las identidades nacionales, con todo y sus estereotipos nacionales. Fue así que los yucatecos construyeron sus

¹⁹¹ Figueroa Magaña, “El país como ningún otro”, p. 516.

¹⁹² Entrevista del autor a Héctor Manuel Herrera Cabrera, Mérida, Yucatán, 11 de octubre de 2017.

¹⁹³ Arturo Gamboa Garibaldi, “Suplemento Cultural El Búho”, *Diario del Sureste*, 17 de febrero de 1980, p. 9.

¹⁹⁴ Eran cotidianos, pues desde hace muchos años vivían en Yucatán. Gamboa Garibaldi, “El Búho”, 17 de febrero de 1980, p. 9.

propios personajes típicos y representativos de su región, los cuales se cimentaron en las raíces maya y española.

Considero que los personajes negros, quienes formaron parte de la vida cotidiana de la ciudad y que hasta cierto punto resultaban familiares para los meridianos,¹⁹⁵ continuaron perteneciendo a “lo extranjero” y a “lo otro”, pues a pesar de que eran conocidos, que divertían en las obras de teatro, que aceptaron géneros como el danzón y la rumba (estilos musicales afrocubanos) y que eran caracterizados en festejos como el carnaval, no se mezclaron con lo que se entendía por “lo yucateco”. El regionalismo permitió la construcción y posterior estereotipación de las representaciones de los personajes propios de Yucatán, también de aquellos que eran diferentes, que eran de fuera, pues como Stuart Hall plantea, la diferencia es una generadora de significados.¹⁹⁶

Desde la mirada del yucateco de las primeras décadas del siglo XX, el chino, el árabe/turco y el negro poseían sus representaciones, representaciones que aparecían en la escena teatral de la ciudad y en otros aspectos cotidianos como la prensa y la publicidad. Pero con el paso de la segunda mitad del mismo siglo, los personajes negros (junto con los demás catalogados como extranjeros) quedaron en el olvido, los sobrepasaron el mestizo y la mestiza, quienes hasta el día de hoy continúan siendo los personajes principales dentro del teatro regional yucateco.

En consecuencia, encuentro que los chinos, grupos asiáticos como los coreanos y los negros quedaron fuera de lo yucateco. Desaparecieron bajo supuestos discursos integracionistas que incluso los borraron de la historia y cultura regional. Por otro lado, mientras estos grupos étnicos son representados como otredades fuertemente racializadas y desdeñadas, el indio maya pudo “reivindicarse” a partir de su pasado glorioso, el cual fue apropiado como un origen común oficial y aceptado. Caso curioso fue el del libanés (turco o árabe para los yucatecos), personaje que a pesar de ser extranjero se insertó en los estratos elevados de la sociedad meridana; no obstante, también constatamos su desaparición de los escenarios. ¿Estarían los procesos involucrados en la desaparición de “lo negro” en la escena teatral de Mérida, relacionados con el olvido de los demás personajes extranjeros?

¹⁹⁵ Recordemos que desde la década de los sesenta del siglo XIX, ya había compañías de teatro bufo presentándose en Mérida, las cuales trajeron a esos personajes negros como el Negrito y la Mulata cubanos.

¹⁹⁶ Hall, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas*, pp. 219-221.

CONCLUSIONES

La representación de personajes negros en la escena teatral meridana, nos remite a un amplio proceso de circulación artística y cultural que se desarrolló entre Cuba y Yucatán; tal y como ocurrió en otros espacios caribeños que comparten elementos como la música, los bailes y la literatura.¹ Asimismo, estas circulaciones se originaron en diferentes contextos históricos y socioculturales, los cuales abarcaron el estadounidense, el latinoamericano y el de varios territorios europeos. Bajo esos parámetros, Yucatán se fue posicionando dentro de los intercambios culturales caribeños, siendo la isla de Cuba, por su cercanía y por su largo pasado de relaciones políticas, sociales y económicas, uno de los principales focos de influencia.

En el marco de los vínculos y puentes culturales entre ambos territorios, colocamos las influencias teatrales y musicales que los artistas cubanos ejercieron en Yucatán, así como las temporadas teatrales que actores como Héctor Herrera Escalante escenificaron en la isla. De este modo, el teatro bufo cubano se volvió un género familiar para los habitantes de la capital yucateca (también en otros escenarios como los de la Ciudad de México), y junto con éste todo un repertorio de personajes negros, masculinos y femeninos, que eran los tipos populares de Cuba. Si bien la presencia de población negra en Mérida, además de sus respectivas representaciones, puede rastrearse hasta la época colonial, notamos cómo desde finales del siglo XIX y la primera mitad del XX las historias sobre tipos populares negros, las compañías y empresas teatrales que traían personajes negros y los negros y mulatas representados en los festejos de carnaval, nos presentan a personajes cubanos que se representarían ajenos a los negros de la Colonia.

Durante el periodo posrevolucionario, cuando los personajes del charro y la china poblana se difundían como las representaciones de la mexicanidad, Yucatán se distinguió por ofrecer otro personaje que representara mejor sus costumbres y tradiciones: el mestizo yucateco. Este personaje típico, mezcla del pasado maya y los elementos españoles, fue central para el teatro regional yucateco. En sus inicios teatrales, el mestizo compartió escenario con otros personajes como el árabe o turco, el chino y el negro, sin embargo este último no era aquel negro colonial que los mayas temían y que los españoles percibían como inferior, sino negros cubanos que aparentaban elegancia (Catedráticos), que eran cómicos y entretenedores,

¹ Ver Antonio García de León Griego, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, 2002, Siglo XXI Editores, Universidad de Quintana Roo, Gobierno del Estado de Quintana Roo, México.

bailadores de danzones y de rumbas y mulatas sensuales, también cubanas, en trajes de rumberas.

En general, encuentro que las representaciones de “lo negro”, que circularon en Mérida durante las primeras cuatro décadas y media del siglo XX, redujeron a los personajes negros a unos cuantos rasgos físicos, a unas cuantas actitudes y comportamientos, a ciertos estilos musicales y una procedencia en común (cubana). Del mismo modo, los negros caricaturizados, a quienes se les presentó con ojos grandes y redondos, labios exageradamente anchos y cabello crespo, recuperaban representaciones que circularon en contextos como el norteamericano y el europeo, en donde también aparecían en la publicidad y entre los personajes populares. Así lo constatan, las representaciones que hallé en mis fuentes las cuales nos remiten al negro salvaje en el anuncio de Bromural; al negro infantilizado en el anuncio del chicle; a “Timbilla”, el negro borracho y blasfemo de las historias populares; a “Macalú”, un picador de toros respetado en el ruedo pero cuyo nombre era sinónimo de terror y miedo entre los niños.

No obstante ¿podemos hablar de aspectos positivos inmersos las representaciones de “lo negro” en Mérida, aspectos que buscaran reivindicar la imagen estereotipada de los personajes negros y mulatas? La representación de los negros como sabios y orgullosos de sus raíces y cultura africanas sería, tal y como dice Stuart Hall, una “estrategia para cuestionar el régimen racializado de representaciones”,² implementando en su lugar ideas positivas acerca de “lo negro” en oposición a la imagen del negro violento, peligroso y agresivo o de la mulata hipersexualizada. El único caso que hasta el momento he hallado fue el de Miguel Valdés, un personaje meridano que no estuvo vinculado a las representaciones negativas, pues según las historias populares era conocido por los habitantes por su simpática forma de pregonar helados, la cual sirvió de inspiración para los músicos que le dedicaron un par de danzones.

Si bien con Diego el Mulato³ se ofreció una representación del negro como el pirata fuerte, peligroso y valiente, fue hasta que llegaron los bufos cubanos que el personaje del negro cobró más un carácter de comicidad. La mulata es también introducida como un personaje sensual de este género en la escena teatral yucateca. El negro que se representó en Mérida estuvo relacionado con el ambiente festivo, con las celebraciones, pues se construyó como un personaje al que le gustaba el baile, el canto y hacer reír; mientras que a la mulata se le vinculó con la sensualidad y con el erotismo, elementos que serían adaptados posteriormente a la

² Hall, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas*, p. 441.

³ Hay que recalcar que a pesar de que este personaje pertenece a una obra de teatro del siglo XIX (1846), sirve de antecedente para mi trabajo.

industria fílmica junto con los típicos números de rumba. Sus representaciones fueron también incorporadas en el carnaval e incluso se transformaron en una opción de “disfraz”.

En adhesión, el Negro Catedrático fue otro personaje que se afianzó de manera sólida entre los meridianos. Hasta nuestros días persisten dos placas en la zona céntrica de la ciudad que lo representan. Este personaje originario de los bufos cubanos,⁴ que aspira a la elegancia con su forma de vestir y de hablar y que fue una de las representaciones más exitosas en Cuba, quedó fijó en la historia de la ciudad de Mérida. Pero ¿por qué precisamente el Negro Catedrático fue el personaje que “sobrevivió” de este teatro? ¿Serán los meridianos contemporáneos conscientes de la representación del Negro Catedrático en estas placas, o para ellos es una imagen más? En Cuba “el catedraticismo fue un recurso del discurso racista que intentó ‘fijar’, una vez más, el estereotipo del negro”,⁵ pues estos negros libres que el Catedrático representaba era una nueva amenaza para los blancos, quienes debían encontrar “nuevos elementos de discriminación que demostraran su salvajismo o su incapacidad para emparejarse con el resto de la población”.⁶ ¿Qué tanto de este contexto cubano sería entendido por los meridianos que veían representado al Catedrático en las obras de teatro bufo? ¿Estarían familiarizados con esos procesos que se vivían en la isla o solamente reían y se divertían viendo a un negro bien vestido que hablaba con un lenguaje grandilocuente?

Con el transcurrir del siglo XX, los personajes negros dejaron de figurar dentro de la escena teatral de la ciudad y de otros espacios cotidianos, desapareciendo de la memoria colectiva de la sociedad meridana. Aun así, sus representaciones quedarían registradas en los periódicos, en las historias populares y en celebraciones como el carnaval y en expresiones artísticas como el teatro y el cine. Es ahí que encontramos los remanentes de la representación de “lo negro” en Mérida, para probar la presencia de elementos culturales negros que en este caso nos remiten a tradiciones y costumbres de raigambre afrocubana.

En mí entrevista a Jazmín López Manrique “Tina Tuyub”, reconocida actriz de teatro regional yucateco, manifestó que la creación de personajes como el chino y el árabe o turco, se debía en parte a la importancia de las colonias de chinos y de árabes que radicaban en Mérida.⁷ Inspirados en la propia realidad cotidiana, los actores yucatecos dieron vida al chino, al árabe

⁴ En los bufos cubanos, el Catedrático representaba a los “letrados negros y de la clase media negra y mulata”. Raquel Mendieta Costa, “Del catedraticismo o la desarticulación del discurso negro”, *Iberoamericana*, vol. LXVII, núm. 196, 2001, p. 511

⁵ Mendieta Costa, “Del catedraticismo”, p. 520

⁶ Leal, *La selva oscura*, p. 234.

⁷ Entrevista del autor a Jazmín López Manrique, Mérida, Yucatán, 16 de enero de 2018.

Sakuja y al Negro Miguel, así como a los mestizos y mestizas que representaban a los tipos regionales. Lo interesante es que no menciona la presencia de alguna colonia de negros, por lo cual surge la interrogante de dónde provienen las representaciones de estos personajes que aparecen en la escena teatral yucateca. Al respecto, Jazmín López afirma que a principios del siglo XX, cuando Héctor Herrera Escalante viajó a Cuba, “ve que hay personajes fijos como...que siempre hay policía, el negrito, el juez y esto ¿no?, entonces toma muchas cosas él del teatro cubano, teatro bufo, y lo trae para Yucatán. Y empezaron a hacer unos intercambios, iban para allá a Cuba; y entonces se les ocurre hacer un personaje porque ese personaje representa parte de la sociedad”.⁸ Por ende, en su búsqueda por resaltar el acontecer del momento, el teatro regional yucateco retrató los vínculos e influencias con Cuba, e incorporó a los personajes negros y mulatas gracias a la circulación de las compañías de teatro bufo, en las que estos personajes eran fijos.

Jazmín López sostiene que con la muerte de los actores que daban vida al personaje del chino y del árabe o turco (ambos miembros de la familia Herrera), también los personajes desaparecieron de la escena teatral yucateca, pues nadie se atrevía a encarnar personajes que grandes actores de teatro regional como Mario y Daniel Herrera habían perfeccionado. Asimismo, la actriz menciona que en la actualidad colonias extranjeras como la libanesa se han integrado a la sociedad meridana, mientras que otros grupos como los chinos son minoritarios.⁹ Por su parte, los mestizos y mestizas yucatecos permanecieron como los personajes recurrentes y principales en la escena teatral regional, sobreviviendo hasta nuestros días: “claro que todo evoluciona, todo va cambiando, esta es otra época de la que ellos vivieron. En esta época pues es así, los personajes principales son yucatecos, son mestizos”.¹⁰

De este modo, considero importante preguntar hasta qué punto la desaparición de los personajes negros y mulatas cubanos de la escena teatral de Mérida, se dio como parte del declive del género bufo, si bien las referencias a lo negro incluso en otros espacios cotidianos, está relacionada con las teorías integracionistas de estas alteridades, las cuales elaboraron discursos a favor de la asimilación social que en Yucatán se asumió a nivel regional. Tal y como las ideas nacionalistas estaban a favor de la unificación nacional, la ideología regionalista que predominó en Yucatán fue construyendo posturas socioculturales que cimentaron el lugar del mestizo como símbolo y representación por excelencia de la identidad yucateca, mientras que

⁸ Entrevista del autor a Jazmín López Manrique, Mérida, Yucatán, 16 de enero de 2018.

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ *Ibíd.*

posicionaron a los negros y mulatas como extranjeros. Valdría la pena cuestionar qué sucedió entonces con otros grupos como los chinos, los coreanos o los libaneses, ¿su presencia en Mérida también se vería afectada por los discursos integracionistas?

La representación de personajes negros fue un proceso que trascendió los espacios culturales y de entretenimiento meridianos, pues este fenómeno también es perceptible en el cine mexicano de la época de oro. En el siglo XX se experimentaría el desarrollo de la industria cinematográfica mexicana, empresa que fue forjando sus prototipos de “lo nacional” a través de personajes vinculados a la identidad mexicana. De manera similar que en los espacios teatrales de Mérida, ahí el mestizo y la mestiza compartieron el escenario con personajes extranjeros, las películas mexicanas igual dieron cabida a la representación de “lo negro” asociado con lo salvaje, con lo erótico y sensual, con un entorno tropical, con la música y el baile y con los ambientes festivos y de celebración y por su contraposición a lo “mexicano.”

Es importante recalcar que Mérida es solo un caso de estudio para las representaciones sociales de “lo negro”, pues muchas de éstas guardan similitudes con las de otros contextos históricos. No obstante, esta ciudad es un claro ejemplo del alcance de las circulaciones e intercambios artísticos y culturales, que para la representación de personajes negros y mulatas implicó la construcción, la reproducción y el anclaje de algunas ideas, concepciones e imágenes (incluidas las caricaturas) que se tenían sobre “lo negro” en Estados Unidos, en Inglaterra, en Francia, en Alemania, en España y en Latinoamérica. Es así como las semejanzas que encontramos en la propaganda, en los anuncios y carteles de entretenimiento y en las historias sobre tipos populares adquieren sentido.

Ya sea que hablemos de las representaciones de “lo negro” en la escena teatral de Mérida o en la industria cinematográfica mexicana, observamos que dichas representaciones son de tipo estereotipado, pues como vimos en el capítulo 3, éstas redujeron a los personajes negros cubanos a unos cuantos rasgos físicos y culturales y a determinadas formas de comportamiento, difundándose así perspectivas estereotipadas. Identificar el carácter estereotipado de las representaciones de “lo negro” en Mérida nos permitió en primer lugar mostrar cuáles eran los elementos repetitivos en las representaciones, así como trazar los vínculos y relaciones con otros contextos en donde circularon representaciones sobre “lo negro”.

Estimo que la falta de preponderancia de las representaciones de los personajes negros en la historia y en la cultura regional yucateca, se debe en gran medida al elemento de

extranjería que forma parte de estas representaciones. La diferenciación entre lo que se concibe como yucateco y “lo otro” ha permitido establecer los componentes de la identidad yucateca a la vez que se delimitan los externos. La presencia de “lo negro” en la escena teatral y en algunos aspectos de la vida cotidiana de Mérida, parece borrada para resaltar, en cambio, figuras como la del mestizo, por ser éste la representación de un personaje más acorde con “lo yucateco”. No obstante, la existencia de representaciones de “lo negro” no puede ignorarse ni ocultarse por completo, ya que estas manifestaciones cognitivas han quedado registradas en fuentes escritas y visuales, las cuales sobreviven hasta nuestros días permitiendo identificar los principales elementos que las conforman.

Finalmente aún resta por investigar la pista de los demás personajes extranjeros de la escena teatral yucateca, cuya representación acompañó a la de los negros y mulatas. Desde una perspectiva general, parece que estos grupos, entre los que destacan los chinos, coreanos y libaneses (llamados turcos o árabes por lo yucatecos), también se vieron sujetos a los discursos integracionistas y racializados que terminaron por restarle importancia a los personajes que los representaron en el teatro y para el caso de los negros, chinos y coreanos a su presencia real en la historia y la cultura regional. Del mismo modo, si bien el presente trabajo permite esclarecer los procesos involucrados en la aparición de personajes negros y mulatas en la escena teatral yucateca de las primeras décadas del siglo XX, todavía falta profundizar en los procesos vinculados a su desaparición, pues únicamente brindo una aproximación al contexto ideológico del cual se puede partir para una investigación posterior.

ANEXOS

Principales compañías cubanas que se presentaron en Mérida entre 1890 y 1943

Nombre de la compañía	Años en los cuales se presentó en Mérida	Meses que duró la temporada	Teatro en donde se presentó	Lugar de procedencia y próximo destino	Fuente
José Antonio Cisneros (autor de la obra)	1846	-	-	Presentada por una compañía yucateca	Xhaíl Espadas Ancona, directora de Educación Artística en la Escuela Superior de Artes de Yucatán
Compañía de Zarzuelas de Alcatraz y Palou	1885	-	Teatro Peón Contreras	Procedía de Cuba. No dice a dónde parten	Juan Francisco Peón Ancona, <i>Chucherías Meridanas</i> , 2002, pp. 114 y 115
Compañía Dramática Delgado	1890	Enero a marzo	Teatro Peón Contreras	Procedía de Cuba. No dice a dónde parten	Periódico <i>La Revista de Mérida</i>
Compañía de zarzuela cubana del Sr. Romero	1890 y 1891	Octubre de 1890 a enero de 1891	Teatro Peón Contreras	Procedente de La Habana, Cuba. Una vez finalizada su temporada en Mérida, partieron rumbo a Progreso y de ahí a Campeche	Periódico <i>La Revista de Mérida</i>
Compañía La Rosa	1892	Septiembre a noviembre	Teatro Peón Contreras	Procedente de La Habana, Cuba. No dice a dónde parten	Periódico <i>La Revista de Mérida</i>
Compañía de Leopoldo Burón	1895	Marzo	Teatro Peón Contreras	Procedente de La Habana. Regresan a La Habana para trabajar allí	Periódico <i>La Revista de Mérida</i>

Compañía Roncoroni	1900	Octubre a diciembre	Circo Teatro Yucateco	Procedente de Cuba. No dice a dónde parten	Periódico <i>La Revista de Mérida</i>
Gran Compañía de Zarzuela de Raúl del Monte	1908	Únicamente pude hallar un ejemplar de esta revista, la cual corresponde al 9 de agosto de 1908. Por lo tanto solo puedo saber que se presentaron ese mes	Circo Teatro Yucateco	Procedente de Cuba. No dice a dónde parten	Revista <i>El Peón Contreras</i>
Gran Compañía Espígul	1918	Noviembre de 1918 a enero de 1919	Teatro Independencia	Procedente de La Habana, Cuba. Finalizada su temporada en Mérida, parte rumbo a Progreso	Periódico <i>La Revista de Yucatán</i>
Compañía de Zarzuela Cubana Rogelini-Bolito	1918	Octubre	Teatro Olimpia	Procedente de Cuba. No se sabe a dónde parten después	Periódico <i>La Revista de Yucatán</i>
Compañía de Zarzuela Cubana Arquímedes Pous	1919	Febrero a mayo	Teatro Olimpia	Procedente de Cuba. Una vez finalizada su temporada en Mérida se presentó en el teatro Principal de la Ciudad de México (debutó el 12 de junio de 1919)	Periódico <i>La Revista de Yucatán</i>
Compañía de Comedias Cubanas Rogelini	1925	Enero a febrero	Teatro Virginia Fábregas	Procedente de Cuba	Periódico <i>La Revista de Yucatán</i>
Compañía de Comedias y Revistas Cubanas Rogelini	1930	Octubre a diciembre	De octubre a noviembre en el Salón Teatro Mérida. Diciembre en el teatro Peón Contreras	Procedente de Cuba.	Periódico <i>Diario de Yucatán</i>
Compañía Cubana Camelia	1935	Enero	Teatro Peón Contreras	Procedente de Cuba. Parten rumbo a Progreso	Periódico <i>Diario del Sureste</i>
Proyección de	1940	Junio	Cine Cantarell	Película	Periódico

la película “Río Abajo”, en donde actuaba “Al Jolson”, quien se caracterizaba de negrito a la usanza del <i>blackface</i>				estadounidense	<i>Diario del Sureste</i>
Compañía de Comedias Cubanas Rogelini	1942	Marzo	Teatro Colonial	Procedente de Cuba. No se dice a dónde parte después	Periódico <i>Diario de Yucatán</i>
Gran Compañía de Zarzuelas y Revistas Cubanas Arredondo	1943 y 1944	Octubre de 1943 a enero de 1944	Teatro Colonial	Procedente de La Habana, Cuba. Parte rumbo a Campeche, luego a Tabasco, después a Oaxaca, también a Veracruz y finalmente Chiapas (referencia: las memorias de Enrique Arredondo tituladas <i>La vida de un comediante</i> (1981, pp. 164-167)	Periódico <i>Diario de Yucatán</i>

Principales recintos teatrales y cinematográficos en Mérida

Nombre del recinto	Ubicación	Año de inauguración	Tipo de espectáculo	Fuente
Teatro Peón Contreras	Calle 60 x 59 y 57	Construido en 1878, pero remodelado y reinaugurado en diciembre de 1908	Teatro, películas, bailes y canto	Rubén Bolio Pastrana, “El teatro Peón Contreras, pasajes de su historia”, en <i>Diario de Yucatán</i> , 10 de enero 2018
Circo Teatro Yucateco	Calle 57 x 68 y 70	Aunque la fecha está marcada en junio de 1900, desde 1890 encontré referencias a este recinto en el	Películas, circo, teatro, bailes, shows de variedades, corridas de toros, peleas de box, prestidigitación	Sergio Ceballos Castillo, junio 2017. “Se recordará el Circo Teatro Yucateco en su 117 aniversario”

		periódico <i>La Revista de Mérida</i>		(Mérida en la Historia). Disponible en: http://meridaenlahistoria.com/se-recordara-el-circo-teatro-yucateco/
Salón Teatro de Santiago	Situado en el patio de la casa municipal del suburbio de Santiago	Agosto de 1900	Teatro	Periódico <i>La Revista de Mérida</i> , septiembre de 1900
Salón Frontera y después Rialto	Localizado al Poniente del parque de Santiago, calle 72 x 57 y 59	Frontera en 1910 y Rialto en 1924	Películas	Germán Almeida Sánchez, “Recordando el pasado... el cine mudo hasta los años veinte”, <i>Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán</i> , números 241-242, 2007
Teatro Independencia, después teatro Virginia Fábregas y finalmente cine Novedades	Se ubicó en la parte baja del Palacio de Gobierno (calle 61 x 60 y 62), junto al Salón Iris	En 1913 Independencia, en 1915 teatro Virginia Fábregas y en 1924 cine Novedades	Teatro y películas	Almeida Sánchez, “Recordando el pasado...”
Gran Salón Actualidades	Calle 61 x 58 y 60.	Abril de 1914	Películas	Periódico <i>La Revista de Yucatán</i> , abril de 1914
Salón Unión	Ubicado en el edificio de la Sociedad de la Unión, esquina de las calles 64 y 65	Abril de 1914	Películas	Periódico <i>La Revista de Yucatán</i> , abril de 1914
Salón Popular, después Salón Pathé y finalmente Encanto	Al poniente del parque de Santa Ana, calle 60 x 45 y 47	Octubre de 1913	Películas	Periódico <i>La Revista Peninsular</i> , octubre de 1913
Salón Iris y después teatro Olimpia	Calle 61 x 60 y 62, junto al teatro Independencia	En 1913 Salón Iris y en 1919 teatro Olimpia	Películas y teatro	Periódico <i>La Revista Peninsular</i> , septiembre de 1913
Salón Jardín y después teatro Principal	Calle 60 x 59 y 61	En 1914 Salón Jardín y en 1935 ya era teatro Principal	Teatro, películas y presentación de orquestas	Almeida Sánchez, “Recordando el pasado...”
Cine Fénix	Esquina de las calles 75 y 72	En octubre de 1918 ya se encuentran	Películas y shows de circo	Periódico <i>Revista de Yucatán</i>

		anuncios sobre este recinto		
Salón Pathé	Esquina de las calles 47 y 58	Ésta fue la primera ubicación del Salón Pathé, sin embargo en octubre de 1915 se trasladó al local que ocupaba el Salón Popular.	Películas	Almeida Sánchez, “Recordando el pasado...”
Salón Apolo, después cinema Rívoli y actualmente es el cine Rex	Calle 57 x 70 y 72, en el barrio de Santiago	Salón Apolo en 1915, cinema Rívoli en 1922 y hoy en día cine Rex	Teatro (cuando era Apolo) y posteriormente películas	Anónimo, “Los extintos cines del centro de Mérida”, <i>Diario de Yucatán</i> , en línea. Disponible en: https://www.yucatan.com.mx/merida/los-extintos-cines-del-centro-merida
Cine Alcázar	Esquina de las calles 57 y 50, en el parque de Mejorada	1926	Películas	Almeida Sánchez, “Recordando el pasado...”
Teatro Colonial	Calle 62 x 57	Noviembre de 1934	Teatro	Francisco Montejo Baqueiro, <i>Mérida en los años veinte</i> , 1981
Salón Montejo	Esquina de las calles 60 x 47, frente al parque de Santa Ana	Septiembre de 1919	Películas	Sergio Grosjean, “Los cines de antaño en Mérida (Segunda parte)”, <i>Reporteros Hoy</i> , agosto 2013. Disponible en: http://reporteros-hoy.mx/wp/los-cines-de-antano-en-merida-segunda-parte.html
Cine Cantarell	Calle 60 x 59 y 61, junto al actual teatro Daniel Ayala	En enero de 1935 ya se encuentran anuncios sobre este recinto, pero no es su fecha de inauguración.	Películas	“Los extintos cines del centro de Mérida”, <i>Diario de Yucatán</i> , en línea

BIBLIOGRAFÍA

Archivos y bibliotecas consultadas

Mérida, Yucatán. Biblioteca Yucatanense, Fondo Reservado

Mérida, Yucatán. Biblioteca Ruz Menéndez del CEPHCIS, Fondo Reservado

Mérida, Yucatán. Archivo General del Estado de Yucatán

Mérida, Yucatán. Centro de Investigaciones Escénicas de Yucatán

Publicaciones periódicas

La Revista de Yucatán, enero a diciembre de 1890.

La Revista de Mérida, enero de 1891.

La Revista de Mérida, enero a diciembre de 1892.

La Revista de Mérida, enero a julio de 1895.

El Mundo, Semanario Ilustrado, núm. 14, tomo I, 8 de marzo de 1896.

El Estudiante Liberal, mayo de 1897.

La Revista de Mérida, julio a diciembre de 1900.

Diario Yucateco, núm. 24, sin tomo, 27 de febrero de 1909.

La Revista de Yucatán, febrero a marzo de 1913.

La Revista Peninsular, octubre a diciembre de 1913

La Revista de Yucatán, febrero a septiembre de 1914.

La Revista de Yucatán, agosto a diciembre de 1918.

La Revista de Yucatán, enero a mayo de 1919.

La Revista de Yucatán, febrero y marzo de 1921.

La Revista de Yucatán, enero a diciembre de 1925.

Diario de Yucatán, enero a diciembre de 1930.

Diario del Sureste, enero a diciembre de 1935.

Diario del Sureste, enero a diciembre de 1940.

Diario de Yucatán, marzo de 1942.

Diario de Yucatán, octubre a diciembre de 1943.

Diario de Yucatán, enero de 1944.

La Caricatura, Año 15, número 714, enero, 1945.

Diario del Sureste, febrero de 1980.

Gamboa Garibaldi, Arturo. “Suplemento Cultural El Búho”, en *Diario del Sureste*, 17 de febrero de 1980.

Muñoz, Fernando; Rodríguez, Jazmín y Villareal, Norma. “Suplemento Cultural El Búho”, en *Diario del Sureste*, números del 120 al 128, enero-marzo de 1980.

Libretos y libros de la época

Biblioteca Yucatanense, Fondo Reservado, Libreto TPR-010, “Cinco Minutos con Tundra”, sin autor, sin fecha.

Biblioteca Yucatanense, ubicación Acervo Peninsular, clasificación BCCA-YUC-1 22, número de inventario Lib9012, F. Gómez Rul, *Recuerdo del Carnaval de Mérida 1919*, 1919.

Fuentes visuales

Universidad Autónoma de Yucatán, Facultad de Ciencias Antropológicas, Fototeca Pedro Guerra, Fondo Pedro Guerra, Propagandas comerciales, sin título, clave digital 4A012024.jpg.

Fotografía de Félix Quesada “Macalú”. Colección personal del Sr. Delfín Quezada.

Libros, capítulos de libros, tesis y artículos

Aguirre Beltrán, Gonzalo

1989 *La población negra en México: estudio etnohistórico*. Fondo de Cultura Económica, Universidad Veracruzana, INI, Gobierno del Estado de Veracruz, México.

Almeida Sánchez, Germán

2007 “Recordando el pasado...el cine mudo hasta los años veinte”, *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, números 241-242, pp. 52-57.

Arana López, Gladys y Ettinger McEnulty, Catherine

2013 “Los espacios de transición en la arquitectura habitacional porfirista. La vivienda burguesa en Mérida”, *Academia XXII*, Primera época, Año 4, núm. 7, pp. 27-41.

Arana López, Gladys

2013 “Espacios, sujetos y objetos del habitar cotidiano en el México de entre siglos. Mérida la de Yucatán, 1886-1916”, *Memoria y Sociedad*, vol. 17, núm. 35, pp. 236-261.

Arredondo, Enrique

1981 *Enrique Arredondo (Bernabé). La vida de un comediante*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba.

Ballesteros Páez, María Dolores

2016 “Los afrodescendientes en el arte veracruzano y cubano del siglo XIX”, *Cuadernos Americanos*, núm. 156, pp. 33-60.

- Ballesteros Páez, María Dolores
2017 “Los ‘otros’ mexicanos. La visión de los intelectuales decimonónicos de los afrodescendientes”, *Tzintzum. Revista de Estudios Históricos*, núm. 65, pp. 150-179.
- Bervig Valentine, Kristin y Valentine, Eugene
1999 “Theatre in the streets: carnaval in Spanish Galicia”, *Mediterranean Studies*, vol. 8, pp. 219-230.
- Beezley, William
2007 “Cómo fue que el negrito salvó a México de los franceses: las fuentes populares de la identidad nacional”, *Historia mexicana*, vol. 57, no. 2, pp. 405-444.
- Bojórquez Urzaiz, Carlos
2000 *La emigración cubana en Yucatán. 1868-1898*. Ediciones Imagen Contemporánea, México.
- Bourdieu, Pierre
1999 *Meditaciones Pascalianas*. Anagrama, Barcelona.
- Burgos Brito, Santiago
1946 *Tipos pintorescos de Yucatán*. Ed. Cultura, México.
- Burgos Carrillo, Alejandra Liliana
2014 *De la escena Yucateca al pueblo: José “Chato” Duarte. Teatro regional Yucateco. Inicio Siglo XX*, tesis de licenciatura en literatura latinoamericana, Facultad de Ciencias Antropológicas, Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida.
- Cáceres Menéndez, María Beatriz y Fortuny Loret de Mola, María Patricia
1977 *Gebel-Libnan (montaña blanca). La migración libanesa a Yucatán*. UDY, Mérida.
- Campos García, Melchor
2005 *Castas, feligresía y ciudadanía en Yucatán (Los afromestizos bajo el régimen constitucional español, 1750-1822)*. Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida.
- Campos García, Melchor
2015 “Esclavitud y servidumbre negra en la ciudad de Mérida, Yucatán: 1563-1610”, *Iberoamericana*, vol. XV, núm. 58, pp. 21-44.
- Castro Ricalde, Maricruz
2010 “Cuba exotizada y la construcción cinematográfica de la nación mexicana”, en *Razón y Palabra*, núm. 71, pp. 1-15.
- Castro Ricalde, Maricruz
2013 “Rumba Caliente Beats Foxtrot: Cinematic Cultural Exchanges Between Mexico and Cuba”, en Robert Irwin y Maricruz Castro Ricalde, *Global Mexican Cinema: Its Global Age*, British Film Institute, Londres, pp. 35-64.

- Ceballos, Edgar
1987 “Nota del editor”, en Fernando Muñoz, *El teatro regional de Yucatán*, Grupo Editorial Gaceta, México.
- Cervera Andrade, Alejandro
1947 *El teatro regional de Yucatán*. Imprenta Guerra, Mérida.
- Cervera Espejo, Alberto
1979 *Abriendo telones. Ensayo en cinco actos, varios entremeses y algunos intermedios*. Gobierno del Estado de Yucatán, Mérida.
- Cervera, José Juan
2007 *La Gloria de la Raza. Los chinos en Yucatán*. ICY, UADY, Mérida.
- Chartier, Roger
1992 *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Gedisa, Barcelona.
- Civeira Taboada, Miguel
1978 *Sensibilidad yucateca en la canción romántica*. Gobierno del Estado de México, Dirección del Patrimonio Cultural y Artístico del Estado de México, Toluca.
- Cunin, Elisabeth
2009 “Negros y negritos en Yucatán en la primera mitad del siglo XX. Mestizaje, región, raza, *Revista Península*, vol. 4, núm. 2, pp. 33-54.
- Cunin, Elisabeth y Juárez Huet, Nahayeilli (coordinadoras)
2011 *Antología de textos sobre afrodescendientes en la Península de Yucatán*. CEMCA, CIESAS, INAH, UNAM, Universidad de Cartagena, Université Paris, URCIM, URMIS, núm. 12, México.
- Cunin Elisabeth
2014 *Administrar los extranjeros: raza, mestizaje, nación: migraciones afrobeliceñas en el territorio de Quintana Roo, 1902-1940*. Publicaciones de la Casa Chata, CIESAS, México.
- Del Moral Ruiz, Carmen
2001 “Ocio y esparcimiento en Madrid hacia 1900”, *Arbor*, vol. CLXIX, núm. 666, pp. 495-518.
- Durkheim, Emile y Mauss Marcel
1971 “De ciertas formas primitivas de clasificación. Contribución al estudio de las representaciones colectivas”, en Marcel Mauss, *Obras II. Institución y culto*, Ed. Barral, Barcelona.
- Elias, Norbert y Dunning, Eric
1995 *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. Fondo de Cultura Económica, México.

Farr, Robert M

1983 “Escuelas europeas de psicología social: la investigación de representaciones sociales en Francia”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 45, núm. 2, pp. 641-658.

Figueroa Magaña, Jorge

2013 “El país como ningún otro: un análisis empírico del regionalismo yucateco”, *Estudios Sociológicos*, vol. 31, núm. 92, pp. 511-550.

Flores y Escalante, Jesús

1993 *Salón México: historia documental y gráfica del danzón en México*. Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, México.

Fra Molinero, Baltasar

1995 *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. Siglo XXI Editores, Madrid.

Frederik, Laurie

1996 *The contestation of Cuba's public sphere in national theater and the transformation from teatro bufo to teatro nuevo: or what happens when El Negrito, El Gallego and La Mulata meet El Hombre Nuevo*. University of Chicago, Mexican Studies Program, Center for Latin American Studies, Chicago

Fumero Vargas, Patricia

1996 *Teatro, público y estado en San José, 1880-1914: una aproximación desde la historia social*. Universidad de Costa Rica, San José.

Gabbert, Wolfgang

2001 “Social Categories, Ethnicity and the State in Yucatán, Mexico”, *Journal of Latin American Studies*, vol. 33, núm. 3, pp. 459-484.

García de León Griego, Antonio

2002 *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. Siglo XXI Editores, Universidad de Quintana Roo, Gobierno del Estado de Quintana Roo, México.

Ghidoli, María de Lourdes

2016 “La trama racializada de lo visual. Una aproximación a las representaciones grotescas de los afroargentinos”, *Corpus*, vol. 6, núm. 2, pp. 1-11.

Ginzburg, Carlo

2000 *Ojazos de madera*. Península, Barcelona.

Guillaumin, Colette

1992 “Raza y naturaleza. Sistema de las marcas. Idea de grupo natural y relaciones sociales”, en Elisabeth Cunin (editora), *Textos en diáspora. Una antología sobre afrodescendientes en América*, INAH, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Instituto Francés d Estudios Andinos, México, pp. 61-92.

Hall, Stuart

2010 *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Universidad Andina Simón Bolívar, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Envi3n Editores, Popayán.

Hansen, Asael y Bastarrachea, Juan

1984 *Mérida. Su transformación de capital colonial a naciente metrópoli en 1935*. INHA, México.

Irigoyen Rosado, Renán

1961 *Los Antiguos Carnavales de Mérida*. Zamná, Mérida.

Israel, Jonathan Irvine

1980 *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670*. Fondo de Cultura Económica, México.

Iturriaga, Eugenia

2018 *El regionalismo yucateco frente al discurso nacionalista mexicano*, en prensa.

Jodelet, Denise

2008 “El movimiento del retorno al sujeto y el enfoque de las representaciones sociales”, *Cultura y representaciones sociales*, año 3, núm. 5, pp. 32-63.

Jodelet, Denise

2008 “The Beautiful Invention”, *Journal for the Theory of Social Behaviour*, vol. 38, núm. 4, pp. 411-430.

Jodelet, Denise

2011 “Aportes del enfoque de las representaciones sociales al capo de la educación”, en *Espacios en Blanco-Serie indagaciones*, núm. 21, pp. 133-154.

Juárez Huet, Nahayeilli

2018 “La estética de las religiones afrocubanas en la refracción de escenarios trasatlánticos”, *Encartes Antropológicos*, vol. 1, núm. 1, pp. 84-100.

Kanellos, Nicolás

1990 *A History of Hispanic Theatre in the United States: Origins to 1940*. University of Texas Press, Austin.

Knight, Alan

2004 “Racismo, revoluciones e indigenismo. México, 1910-1940”, en José Jorge Gómez Izquierdo (coordinador y editor), *Cuadernos del Seminario de Estudios sobre el Racismo en/desde México*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, pp. 9-54.

Koyoc Kú, José Ángel

2016 *Sin abrigo, ni pan: Los braceros mexicanos en las plantaciones de benequén de Yucatán (1916-1922)*, tesis de maestría en historia, CIESAS Peninsular, Mérida.

Leal, Rine

1982 *La selva oscura. De los bufos a la neocolonia*. Editorial Arte y Literatura, La Habana.

Madrid, Alejandro y Moore, Robin

2013 *Danzón. Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance*. Oxford University Press, Oxford.

Magaña Esquivel, Antonio

1962 “El teatro regional yucateco”, *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, vol. IV, núm. 22 y 23, pp. 98-110.

Manzanilla Dorantes, Juan

1994 “El teatro: relación entre Cuba y Yucatán”, *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, núm. 188, pp. 78-87.

Martínez, Víctor

1969 *El Carnaval de Mérida a través del tiempo*. Club Rotario de Mérida, Mérida.

Mendieta Costa Raquel

2001 “Del catedraticismo o la desarticulación del discurso negro”, *Iberoamericana*, vol. LXVII, núm. 196, pp. 509-526.

Miranda Ojeda, Pedro

2004 *Diversiones públicas y privadas. Cambios y permanencias lúdicas en la ciudad de Mérida, Yucatán, 1822-1910*. Verlag für Ethnologie, Hannover.

Miranda Ojeda, Pedro

2007 “Los manuales de buenas costumbres. Los principios de la urbanidad en la ciudad de Mérida durante el siglo XIX”, *Takwá*, números 11 y 12, pp. 131-155.

Miranda Ojeda, Pedro

2014 “Viajeros y turistas de Yucatán, 1822-1915”, *Iberoamericana*, vol. XIV, núm. 53, pp. 7-28.

Monraz Delgado, Hilda

2018 *Amelia Ángela Bell Feeley (1907-2008): Una vida entre el baile y la educación física. Guadalajara, 1934-1949*, tesis de doctorado en ciencias sociales, CIESAS Occidente, Guadalajara.

Montejo Baqueiro, Francisco

1981 *Mérida en los años veinte*. Maldonado Editores, Mérida.

Moore, Robin

2014 “The *Teatro Bufa*: Cuban Blackface Theater of the Nineteenth Century”, en Donna A. Buchanan (editora), *Soundscape from the Americas. Ethnomusicological Essays on the Power, Poetics, and Ontology of Performance*, Ashgate Publishing, Farnham, 25-42 pp.

- Moreno Rivas, Yolanda
1989 *Historia de la música popular mexicana*. Alianza, CONACULTA, México.
- Moscovici, Serge
1979 *El Psicoanálisis, su imagen y su público*. Editorial Huemul, Buenos Aires.
- Muñoz, Fernando
1987 *El teatro regional de Yucatán*. Grupo Editorial Gaceta, México.
- Nederveen Pieterse, Jan
2013 *Blanco sobre negro. La imagen de África y de los negros en la cultura popular occidental*. Centro Teórico Cultural, La Habana.
- Negroe Sierra, Genny
1991 “Procedencia y situación sociales de la población negra de Yucatán”, en *Boletín de la E.C.A.U.D.Y*, vol. 19, núm. 106-107, pp. 1-19.
- Novelo Oppenheim, Victoria
2009 *Yucatecos en Cuba: etnografía de una migración*. CIESAS, CONACULTA, ICY, Mérida.
- Novelo Oppenheim, Victoria
2012 “De revoluciones y cambios culturales. Yucatán 1915-1929”, *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, año 10, vol. X, núm. 2, pp. 178-194.
- Peniche Barrera, Roldán
2003 *Yucatán Insólito*. Maldonado Editores del Mayab, Mérida.
- Peón Ancona, Juan Francisco
2002 *Chucherías Meridianas*. Ayuntamiento de Mérida, Mérida.
- Pérez Montfort, Ricardo
1999 “Un nacionalismo sin nación aparente (la fabricación de lo ‘típico’ mexicano 1920-1950)”, *Política y Cultura*, núm. 12, pp. 177-193.
- Pérez Montfort, Ricardo
2000 “Los estereotipos nacionales y la educación posrevolucionaria en México, (1920-1930)”, en *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco Ensayos*, CIESAS, México, pp. 35-67.
- Pérez Montfort, Ricardo
2003 “Circo, teatro y variedades. Diversiones en la Ciudad de México a fines del Porfiriato”, *Alteridades*, vol. 13, núm. 26, pp. 57-66.
- Pérez Montfort, Ricardo
2007 “De vaquerías, bombas, pichorradas y trova. Ecos del Caribe en la cultura popular yucateca 1890-1920”, en Ricardo Pérez Montfort (editor), *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, CIESAS, México, pp. 211-250.

Pérez Montfort, Ricardo

2007 “El ‘negro’ y la negritud en la formación del estereotipo del jarocho durante los siglos XIX y XX”, en Ricardo Pérez Montfort (editor), *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, CIESAS, México, pp. 175-210.

Pérez Montfort, Ricardo; Rinaudo, Christian y Ávila Domínguez, Freddy (coordinadores)

2011 *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*. CIESAS, IRD, Universidad de Cartagena, AFRODESC, México.

Prieto Stambaugh, Antonio y Armado García, Óscar (editores)

2007 *Ofelia Zapata “Petrona”. Una vida dedicada al teatro regional*. Escuela Superior de Artes de Yucatán, Centro de Investigaciones Escénicas de Yucatán, Mérida.

Pulido Llano, Gabriela

2010 *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana 1920-1950*. INAH, México.

Pulido Llano, Gabriela

2018 *El mapa “rojo” del pecado: Miedo y vida nocturna en la ciudad de México 1940-1950*. INAH, México.

Quijano Axle, Mario Roger

2009 “Peregrina, que dejaste tus hogares...La zarzuela en Yucatán (1857-1921). Presencia, desarrollo y producción regional”, *Revista de Musicología*, vol. XXXII, núm. 1, pp. 265-280.

Ramírez Carillo, Luis Alfonso

1994 *Secretos de familia. Libaneses y élites empresariales en Yucatán*. CONACULTA, México.

Ramírez Carillo, Luis Alfonso

2012 *...De cómo los libaneses conquistaron la península de Yucatán. Migración, identidad étnica y cultura empresarial*. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, Mérida.

Ramos Escandón, Carmen

2003 Reseña del libro de Elisa Muñiz: “Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional”, 1920-1934, *Revista de Estudios del Hombre*, núm. 17, pp. 245-248.

Rateau, Patrick y Lo Monaco, Grégory

2013 “La Teoría de las Representaciones Sociales: Orientaciones conceptuales, campos de aplicaciones de métodos”, en *Revista CES Psicología*, vol. 6, núm. 1, pp. 22-42.

Repetto, Francisco Fernández y Negroe Sierra, Genny

1995 *Una población perdida en la memoria: los negros de Yucatán*. Universidad Autónoma de Yucatán, Documentos de Investigación I, serie Sociedad, Historia y Cultura, Mérida.

Restall, Matthew

2000 “Otriedad y ambigüedad: las percepciones que los españoles y los mayas tenían de los africanos en el Yucatán colonial”, *Signos Históricos*, vol. 2, núm. 4, pp. 15-38.

Restall, Matthew y Lutz, Christopher
2005 “Wolves and sheep? Black-Maya Relations in colonial Guatemala and Yucatan”, en Matthew Restall (editor), *Beyond Black and Red: African-native Relations in Colonial Latin America*, University of New Mexico Press, Albuquerque, pp. 185-222.

Restall, Matthew
2005 “Conquistadores negros: africanos armados en la temprana Hispanoamérica”, en Juan Manuel de la Serna (coordinador), *Pautas de convivencia étnica en la América Latina Colonial*, México, pp. 19-72.

Restall, Matthew
2009 *The Black Middle: Africans, Mayas, and Spaniards in Colonial Yucatan*. Stanford University Press, Stanford.

Reyes Domínguez, Guadalupe
2003 *Carnaval en Mérida. Fiesta, Espectáculo y Ritual*. INAH, Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida.

Rolon Montenegro, Enrique Orlando y del Valle Arroyo, Pablo Emilio
2003 “El danzón en México”, *Huellas*, núm. 67 y 68, pp. 78-85.

Salaün, Serge
2001 “La sociabilidad en el teatro (1890-1915)”, *Historia Social*, núm.41, pp. 127-146.

Sánchez Cristóbal
2018 *La confusa algarabía. Espectáculos públicos en la ciudad de México, 1822-1846*, tesis de doctorado en historia, CIESAS Peninsular, Mérida.

Taracena Arriola, Arturo
2010 *De la nostalgia por la memoria a la memoria nostálgica. El periodismo literario en la construcción del regionalismo yucateco*. UNAM, México.

Tornero, Pablo
1998 “Desigualdad y racismo. Demografía y sociedad en Cuba a fines de la época colonial”, *Revista de Indias*, vol. LVIII, núm. 212, pp. 25-46.

Trejo, Ángel
1992 *Hey familia, un danzón dedicado a...!*. Plaza y Valdés, México.

Tuyub Castillo, Gilma
2005 *El teatro regional yucateco*. Gobierno del Estado de Yucatán, ICY, CONACULTA, PACMYC, Mérida.

Tuyub Castillo, Gilma
2010 *Recuerdos de teatro. Entrevistas a personalidades del teatro regional*. Ayuntamiento de Mérida, Dirección de Cultura, Fondo Editorial del Ayuntamiento de Mérida, Mérida.

Universidad Autónoma de Campeche
1992 *El carnaval*. El Reproductor Universitario, Serie de Investigaciones de Arte y Folklore, Campeche.

Uría, Jorge
“El nacimiento del ocio contemporáneo”, *Historia Social*, núm. 41, 2001, pp. 64-68.

Urías Horcasitas, Beatriz
“Las ciencias sociales en la encrucijada del poder: Manuel Gamio (1920-1940) (Social Sciences at the Crossroads of Power: Manuel Gamio (1920-1940))”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 64, no. 3, 2002, pp. 93-121.

Urzaiz Rodríguez, Eduardo
1949 *La emigración cubana en Yucatán*. Club del Libro, Mérida.

Valencia Abundiz, Silvia
2007 “Elementos de la construcción, circulación y aplicación de las representaciones sociales”, en Tania Rodríguez Salazar, María de Lourdes García Curiel, Denise Jodelet (coordinadoras), *Representaciones sociales: teoría e investigación*, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, UDG, Guadalajara, pp. 51-88.

Valencia, José F. y Elejabarrieta, Francisco J
2007 “Aportes sobre la explicación y el enfoque de las representaciones sociales”, en Tania Rodríguez Salazar, María de Lourdes García Curiel, Denise Jodelet (coordinadoras), *Representaciones sociales: teoría e investigación*, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, UDG, Guadalajara, pp. 89-136.

Várguez Pasos, Luis
2002 “Élites e identidades. Una visión de la sociedad meridana de la segunda mitad del siglo XIX”, *Historia Mexicana*, vol. 51, núm. 4, pp. 829-865.

Victoria Ojeda, Jorge
2014 “Africanos y afrodescendientes en la Mérida de Yucatán, México. Dos apuntamientos (siglos XVI a XIX)”, *Fronteras de la Historia*, vol. 19, núm. 2, pp. 148-174.

Villegas, Juan
2005 “Desde la teoría a la práctica: la escritura de una historia del teatro”, en Osvaldo Pellettieri (editor), *Teatro, memoria y ficción*, Editorial Galerna, Buenos Aires, pp. 43-50.

Wieviorka Michel
2009 *El racismo: una introducción*. Gedisa Editorial, Barcelona.

Zayas de Lima, Perla
2005 “La construcción del otro: el negro en el teatro nacional”, Osvaldo Pellettieri (editor), *Teatro, memoria y ficción*, Editorial Galerna, Buenos Aires, pp. 181-194.

Recursos electrónicos

Anónimo, “Los extintos cines del centro de Mérida”, *Diario de Yucatán*, en línea. Disponible en: <https://www.yucatan.com.mx/merida/los-extintos-cines-del-centro-merida> (consultado el 21 de abril de 2017)

Álvarez Rendón, Jorge H. “Esquinas de Mérida: El Negro”, sin fecha. Disponible en <http://www.meridadeyucatan.com/esquinas-de-merida-el-negro/> (consultado el 21 de abril de 2017).

Ceballos Castillo, Sergio (junio 2017). “Se recordará el Circo Teatro Yucateco en su 117 aniversario” (Mérida en la Historia). Disponible en: <http://meridaenlahistoria.com/se-recordara-el-circo-teatro-yucateco/> (consultado el 30 de marzo de 2017).

Grosjean, Sergio. “Los cines de antaño en Mérida (Segunda parte)”, *Reporteros Hoy*, agosto 2013. Disponible en: <http://reporteroshoy.mx/wp/los-cines-de-antano-en-merida-segunda-parte.html> (consultado el 21 de abril de 2017).

Muñoz, Fernando. “El encuentro con el bufo cubano en Cuba”, *Por Esto!*, sin fecha. Disponible en: http://www.poresto.net/ver_nota.php?zona=yucatan&idSeccion=33&idTitulo=126202 (consultado el 30 de enero de 2018).

Ley del Trabajo, de Salvador Alvarado, Capítulo VI, Salarios, Artículo 83. Disponible en: http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1915_210/Ley_del_Trabajo_de_Salvador_Alvarado_1371.shtml (Consultado el 27 de abril de 2018).

Ayuntamiento Oxkutzcab 2015 – 2018, “Los Xtoles - Carnaval Oxkutzcab” [Archivo de video en línea], publicado el 11 de febrero de 2016. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=6ZWM8wP_Sh0 (consultado el 20 de febrero de 2018).