“Contando mi historia, que es también un poquito tuya”: Autoficción, disidencia y cabaret en *Quería ser maricón pero nací sudaca*, de Mazorra

Núria Carrascal Cuenca

Grado en Lengua y literatura españolas

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Barcelona

Tutora: Alba Saura-Clares

17 de junio de 2026

Agradezco a mi tutora, Alba Saura por compartir mi ilusión durante la investigación, acompañarme en cada pequeño paso del proceso y no dejarme perder la motivación.
A Mazorra, por la disposición, la amabilidad y la creación de esta bellísima obra, que me ha hecho darme cuenta de que si no me dedico al teatro, no me quiero dedicar a nada más.
Quiero agradecer también a mis amigas, por el apoyo constante en un año tan complicado como ha sido este.
Finalmente, agradecer a Júlia, que sin darse cuenta me hizo descubrir las facetas del teatro que van más allá del texto y que han hecho que esté presentando una investigación como esta.

Índice

1. Introducción..... 4

2. Marco teórico..... 6

2.1. Poéticas de lo real y autoficción.....6

2.2. Metodología de análisis: dramaturgia, escenificación y proceso creativo..... 9

2.3. El cabaret contemporáneo y la dramaturgia mexicana.....12

3. Análisis.....14

3.1. El proceso creativo y la autoficción..... 14

3.1.1. La migración..... 16

3.1.2. Lo cuir, la precariedad y la performatividad..... 18

3.2. Poética de la mexicanidad para la escena catalana.....21

3.2.1. El cabaret contemporáneo y la sátira política.....24

4. Conclusiones..... 27

Referencias.....29

Anexo 1: Ficha técnica.....32

1. Introducción

> «Mírame, mamá, porque a pesar de todos los versículos violentos de mi vida, aquí estoy. Arriba de un escenario, contando mi historia, que es también un poquito tuya».
>
> Mazorra, *QSMPNS*.

El siglo XXI ha descubierto sobre los escenarios un nuevo viaje que intensifica la presentación de la realidad, quizás como una estrategia para reconectar con un público sumergido en una constante polifonía sígnica o como respuesta al tiempo de sobreexplotación del yo y exhibición social que vivimos. La saturación tecnológica y el agotamiento de fórmulas tradicionales parecen haber desplazado al teatro del potencial transformador que alcanzó en el siglo XX, viéndose reducido a un espacio de entretenimiento. Basta con observar la programación de los grandes teatros para constatar que el drama moderno (Szondi 1994) —el modelo realista heredero del siglo XIX— sigue rigiendo el circuito comercial y perpetuando esa condición de pasatiempo burgués, mientras el drama contemporáneo, el "drama intempestiu" siguiendo el recorrido trazado por Batlle (2020), descubre nuevos caminos a recorrer desde la escena. A su vez, las nuevas creaciones buscan nuevos medios expresivos para hallar, desde la ontología del género, los caminos de recuperación de su sentido como arte capaz de movilizar a la sociedad: su naturaleza convivial (Dubatti, 2007), la construcción de una "comunidad efímera" (Fischer-Lichte, 2011).

En el marco de esta disyuntiva, el presente estudio propone el análisis de *Quería ser maricón pero nací sudaca* (2025)[1], un monólogo autorreferencial de Mazorra, autora mexicana afincada en Barcelona, interpretado por ella misma. La obra se caracteriza por su carácter fragmentario, que se traduce en una división en diez *sketches* independientes cuyos títulos refieren a mandamientos bíblicos modificados, previniendo al público desde la estructura del carácter subversivo que vertebra la pieza. Cada mandamiento cuenta una breve historia de la vida de Mazorra, pequeños fragmentos de vida que giran en torno a distintas violencias —sufridas y ejercidas—: racismo, homofobia, represiones identitarias, adicciones, soledad, precariedad económica, etc; construyendo un juego transfronterizo en el que las violencias se encuentran tanto en ese "allá" donde "están mucho peor" (2025: 7) —México—, como en lo

[1] Véase Anexo 1 para consultar la ficha técnica. A lo largo del estudio, se utilizarán las siglas *QSMPNS* (2025) para referirse a la obra.

que parecía ser un lugar tranquilo, esa Europa en la que se puede “caminar por la calle sin miedo” (2025: 7). Del sufrimiento vital emergen el humor y la música como refugios para el cuerpo expuesto de Mazorra, lo que convierte a la pieza en un cabaret contemporáneo, un género con una esencia híbrida que permite un conjunto cómico, musical y dramatúrgico. De este modo, el monólogo se podría resumir como una agrupación de anécdotas vitales de violencia contadas a caballo entre la risa y el llanto; la quietud y la danza; el canto y el discurso.

La elección de este objeto de estudio responde a tres motivos fundamentales. En primer lugar, la proximidad geográfica de la autora, que ha facilitado un diálogo directo con ella; en segundo lugar, el interés académico por las prácticas teatrales vinculadas a la realidad extraescénica y su capacidad para generar comunidad y, finalmente, una motivación personal por investigar el teatro creado desde y para la disidencia identitaria. Bajo estas premisas, la hipótesis que vertebra esta investigación sostiene que la obra articula su potencial transformador a través de la convergencia de tres ejes: las poéticas de lo real, las estrategias de autorreferencialidad (la autoficción) y el cabaret mexicano contemporáneo. Para demostrarlo, se establecen los siguientes objetivos específicos:

- Analizar la inserción de las poéticas de lo real en la obra a través del mecanismo de la autoficción.
- Examinar el funcionamiento de dicha autoficción a partir de los postulados teóricos de Sergio Blanco.
- Desentrañar la dimensión sociopolítica y el cariz disidente de la pieza.
- Investigar cómo se construye una poética de la mexicanidad mediante la recuperación de los códigos del cabaret mexicano.

Para el cumplimiento de estos objetivos, se ha optado por una metodología cualitativa dividida en tres fases que superan el enfoque filológico y se instauran en el marco de los Estudios Teatrales, centrándose en un análisis que combina el estudio dramatúrgico, procesual y de su escenificación. De este modo, la investigación aborda el texto previo, el hecho en vivo y una entrevista con la creadora que ha servido para desgranar el proceso creativo de la obra. Este trabajo se complementa con una revisión crítica de la literatura especializada en artes vivas, autoficción, análisis de la representación y cabaret mexicano. Como resultado, las páginas siguientes se estructuran, en primera instancia, en un marco

teórico que asienta las bases conceptuales de la investigación, seguido del análisis de la pieza y, finalmente, las conclusiones del estudio.

2. Marco teórico

2.1. Poéticas de lo real y autoficción

Las últimas décadas del siglo XX y su tránsito hacia el XXI han permitido observar nuevos intereses estéticos que atañen al teatro como género. En este sentido, si bien el texto dramático continúa suponiendo un centro determinante, no solo evolucionó su lugar de predominancia, sino que comenzó a convivir con otras experiencias. Como estudia Mercè Saumell, diferentes:

> innovaciones irrumpieron en los escenarios en varios ámbitos y en varios países y dieron ocasión a grupos nuevos y estéticas diferentes y significativas. Aparecieron el *happening* y la *performance*, dos tipos de espectáculo muy diferentes; la danza se renovó e incorporó, a veces, incluso la voz. También los dramaturgos renovaron su propio lenguaje, el del texto dramático, y lo acercaron al habla cotidiana (The Young Angry Men), lo hicieron más ritual (Jinete, Arrabal y Koltés), buscaron tanto la esencia (Beckett) como la musicalidad (Berndhardt), o lo deconstruyeron (Müller). Y los directores, al hacer una aportación personal a los textos del gran repertorio, también contribuyeron decisivamente a esta actualización de la escena en todo el ámbito internacional: lo hizo Peter Brook con Shakespeare, Srehler con Goldoni, Luis Pascual con García Lorca. Una aportación que también llega al mundo de la ópera, con directores como Bergman, Chéreau, Sellars, Wilson, Lepage y otros. (Saumell 2007, 9)

Unido a estos cambios estéticos, adentrándose en el siglo XXI el teatro comienza a observar otros agentes que ponen en riesgo su propio sentido. La aparición de las nuevas tecnologías lo interroga como género y la eclosión de las plataformas digitales, la pantalla como centro de las relaciones sociales o las prácticas de cultura de masas parecieran haber alejado al teatro de un lugar central para buena parte de la sociedad. En este sentido, las últimas décadas del XXI nos descubren un replanteamiento del propio género teatral tanto en el ámbito institucional o en materia de gestión cultural y diálogo con la sociedad[2], como en las poéticas escénicas y en su búsqueda por conectar con las audiencias. Así se observa cómo el teatro está buscando, a partir de diferentes estrategias, enfatizar el elemento que, como género, lo distingue de otros

[2] A este último respecto, significativa resulta la publicación del Plan de Derechos Culturales, por parte de la Dirección General de Derechos Culturales del Ministerio de Cultura de España. Puede consultarse en: https://planderechosculturales.cultura.gob.es/presentacion/que-es-el-plan-de-derechos-culturales.html

y le hace conectar con la sociedad: la experiencia en vivo y en comunidad — el *liveness* —. El teatro busca herramientas que intensifiquen tanto su naturaleza fugaz e irrepetible, su carácter como acontecimiento en vivo, como "cultura viviente" (Dubatti, 2007: 37), entendiendo que "lo teatral 'sucede', es praxis, acción humana" (Dubatti, 2003: 16). Genera, como adelantábamos, una "comunidad efímera" enlazada con su esencia performativa, como analizara Fischer-Lichte (2011). Se apuesta, así, por enfatizar su naturaleza convivial, devolviendo al público a un sentido de comunidad que confronta, a su vez, con las lógicas de individualidad de la sociedad neoliberal en el marco del "realismo capitalista" (Fisher, 2016).

Anclado en esta necesidad y autoreivindicación, el teatro empieza a apostar por trabajar con la realidad, no para imitarla, sino para incluirla en escena, buscando incentivar un sentido de vinculación y un sentimiento de colectividad y participación mayor en el público. Esta idea ha sido aglutinada desde el concepto de "poéticas de lo real", uniendo en dicho sintagma todas aquellas prácticas escénicas que "incorporan elementos que enfatizan su carácter no mimético, cuestionando la relación entre la mímesis como imitación de lo observado y la realidad fuera del teatro" (Guerrero y Saura-Clares, 2024: 13). Es decir, propuestas que abandonan la representación de la realidad en pro de su presentación, sin dejar de lado que la realidad, en tanto que perteneciente a la escena, implica también un simulacro estético: convención, ensayo, selección, etc.

En este sentido, como subrayan las investigadoras Guerrero & Saura-Clares (2024: 18-37), es necesario advertir que todo lo que entra en escena, aunque sea real, está sujeto a las convenciones de una realidad de segundo orden. Las formas de enfatizar la presencia de lo real en escena son diversas: técnicas como el verbatim, el teatro documento, el trabajo con intérpretes no profesionales y determinados colectivos o la autorreferencialidad. Esta irrupción de lo real se concibe como una decisión política y estética. De este modo, mientras que el drama convencional construye una ilusión de mundo (como mímesis de la realidad), las poéticas de lo real operan bajo la lógica de la presentación: el cuerpo que está en escena no simula ser un otro, sino que se manifiesta en su expresión propia, su vulnerabilidad. Al introducir elementos del mundo real —objetos, testimonios o personas—, se produce un quiebre de la cuarta pared que, más que un recurso estilístico, supone un regreso ontológico a la esencia teatral en vivo. Así, lo real funciona como un ancla de verdad que obliga al público a tomar agencia, a abandonar la pasividad del consumo para situarse en una zona de riesgo compartida donde lo que sucede tiene consecuencias materiales y emocionales inmediatas.

A priori, pudiera parecer que las prácticas de lo real son incompatibles con la ficción. De hecho, Peter Weiss entendía el teatro documento como aquel que "se priva de cualquier invención, toma materiales auténticos y los devuelve desde el escenario, sin cambios en el contenido, reeditados en la forma" (Weiss en Martínez Valderas,Saura-Clares & Luque, 2023 175). Este trabajo, no obstante, abordará una perspectiva distinta al centrarse en una obra cuya estrategia para vincularse con la realidad es la autorreferencia y, por tanto, la autoficción, que alberga ya en su propio significado la capacidad para inventar.

La autoficción trabaja con aquellos dispositivos que consiguen vincular de forma directa a quien interpreta con lo que ocurre en escena. Generalmente, se basa en la exposición de la biografía y las vivencias de lxs cradorxs[3], entendiendo que en la escena actual la influencia de la *performance* ha supuesto, en muchos casos, una fusión de "roles convencionalmente compartimentados (dramaturgia, dirección, interpretación)" (Martínez Valderas,Saura-Clares & Luque, 2023: 188). La autoficción parte de la premisa de la existencia de la ficción, y esto es precisamente lo que defiende el dramaturgo uruguayo Sergio Blanco en su ensayo *Autoficción. Una ingeniería del yo* (2018). Para Blanco, la autoficción parte de la conjugación de experiencias vividas con otras inventadas en un juego de reconstrucción nemotécnica en que el dramaturgo va llenando los vacíos que encuentra en su pasado a través de ficciones. Él propone ir un paso más allá defendiendo que la autoficción tiene potestad para inventar recuerdos sin que haya vacíos; es decir, la creación de ficciones que no respondan a la necesidad de llenar un vacío en la historia. De esta forma, la autoficción se presenta como:

> el cruce entre un relato real de la vida del autor, es decir, una experiencia vivida por este, y un relato ficticio, una experiencia inventada por este. Y lo interesante es que la autoficción no es ni una cosa ni la otra, sino la unión de las dos al mismo tiempo. Eso es lo que la vuelve fascinante. No estamos ante la disyuntiva de «ser o no ser», sino ante la certeza de «ser y no ser» a un mismo tiempo. (Blanco, 2018: 17)

Por su parte, Dubatti escribe, al respecto del convivio teatral, que este implica "estar con el otro, pero también con uno mismo" (2007: 14). En este sentido, la autoficción de Blanco sería un mecanismo que enfatiza el acto convivial, pues la entiende no como un encierro en sí mismo, sino como herramienta que le permite encontrar a un otro. De alguna forma, escribir

[3] A lo largo de este TFG, se utilizará la "x" como marca abierta de género, acorde también a la propuesta de ruptura binarista que establece el objeto de estudio.

sobre uno mismo estrecha los lazos entre quien crea y quien lee o expecta[4], pues facilita en el receptor la identificación y la empatía al recibir esa historia como verdadera, como suceso real. Si se entiende que la autoficción implica, como se ha apuntado, ficción, la recepción de la misma en términos de verdad responde necesariamente a la cualidad de verosimilitud de lo que se cuenta. Por lo tanto, la autoficción permite la libertad de inventar, pero solo funciona si lo que se cuenta es posible, coherente y creíble. En otras palabras, la historia puede no ser real, pero debe generar la ilusión de que podría serlo (Blanco, 2018).

Como se verá en el análisis de la obra, esos elementos autoficcionales no solo incurren en el texto dramático, pues también se exploran desde la autorreferencialidad del cuerpo, la voz, la presencia o materiales de diversa índole que, en el marco de las poéticas de lo real, conectan al público más allá de la palabra con elementos no miméticos en la escenificación. Resulta necesario, entonces, marcar estos aspectos propios del teatro que inciden en la metodología desde la que se abordará este estudio.

2.2. Metodología de análisis: dramaturgia, escenificación y proceso creativo

Los estudios teatrales, en el último tiempo, han enfatizado su especificidad y abierto su objeto de estudio de su relación anclada al texto y ligada a los estudios filológicos con un campo propio que analice la naturaleza escénica y los diferentes lenguajes que componen este arte. Esta premisa teórica y conceptual regirá el aparato metodológico desde el que se estudiará la obra de Mazorra. Trabajos como los de Peter Brook (1968), Bobes Naves (1991), García Barrientos (2004), Dubatti (2007; 2008) componen la base para dicho estudio.

En 1968, Peter Brook abre *El espacio vacío* con la siguiente afirmación: "Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral" (pp. 11). Es decir, que para que haya teatro solamente se necesita un sujeto X que ocupe un espacio y un sujeto Y que le mire reconociendo aquello que ve como teatro. En esta definición radican los dos principales puntos que atañen a este apartado: el teatro como acontecimiento no textocéntrico y la recepción como condición *sine qua non* para que pueda acontecer el teatro. Es necesario adoptar esta perspectiva para el estudio de la obra de Mazorra, puesto que

[4] Se utiliza el término "expectación" acorde a la propuesta de Dubatti (2007), donde define el acontecimiento teatral a partir de tres subacontecimientos: el convivo, la poiesis y la expectación, correspondiendo este último a la acción receptora del público.

la misma adquiere su verdadero significado a través de la corporalidad y la escenificación. Esto no quiere decir, sin embargo, que la palabra carezca de importancia. De hecho, la representación parte de un texto dramático previo, pero este no alberga la significancia completa de la obra. Es más, el texto apenas contiene acotaciones y estas refieren principalmente a la escenografía, lo que sugiere que la obra solo puede adquirir su significado total en la escenificación, sujeta a la libertad gestual de quien la interpreta y, en este caso, radicalmente ligada a Mazorra. El teatro, entonces, no necesita un listado de instrucciones, sino cuerpo; y, en este caso, *ese* cuerpo.

En la misma línea que Brook, Dubatti contrasta lo que entiende como "teatro en potencia", es decir, la literatura, y el "teatro en acto", el hecho teatral, para remarcar la necesidad de apartarse del textocentrismo como eje definitorio del teatro:

> Si el teatro es cultura viviente, es necesario distinguir teatro en acto y teatro en potencia. El teatro existe en potencia como literatura. La literatura es virtualidad de acontecimiento teatral o teatralidad en potencia, no es cultura viviente. El teatro se diferencia de la literatura en tanto ésta no implica acciones físicas sino verbales. La literatura como un vasto y complejo acto verbal. El pasaje de la literatura al teatro constituye un texto de acciones físicas o físicoverbales: la letra en el cuerpo transfigura su entidad para devenir teatralidad en acto. El teatro sólo es literatura cuando lo verbal acontece en el cuerpo en acción. (Dubatti, 2007: 37-38)

Bobes Naves ya reconocía esta "virtualidad de acontecimiento teatral" al afirmar que en el texto escrito se encuentran "signos no-verbales sobre que se ofrecerán en simultaneidad con los signos verbales en el escenario" (1991: 62), de modo que el discurso contiene todos los elementos necesarios para generar una "representación virtual" de la obra teatral (1991: 61). Sin embargo, parte aún del textocentrismo al plantear esta distinción en relación con el texto dramático como eje. A estas reflexiones, García Barrientos, quien reconoce la obra dramática como "documento del drama" (2004, 42), añade:

> Incluso la representación más fiel de una obra dramática, ¿puede ser considerada, toda y únicamente, actualización de sus potencialidades? ¿Nada añaden a ellas la persona de cada actor al menos, en beneficio o perjuicio del resultado? ¿Pues qué decir de las versiones libres de un texto dramático, que lo "interpretan" en una acepción tan abierta que puede llegar hasta la contradicción? (García Barrientos, 2004: 20)

Todo ello implica que no pueda leerse una obra teatral sin pensar en que su fin último es, efectivamente, la escenificación de la misma y, del mismo modo, no puede verse una obra teatral como mero traslado del texto a la escena. Asumir que el teatro, como género, puede tener esta doble naturaleza —el texto y la representación, entendiendo que el texto, no obstante, no es teatro— supone, asimismo, asumir que hay, al menos, dos recepciones posibles: la de quien lee y la de quien expecta. Quien lee se enfrenta al texto teatral de forma lineal debido a la naturaleza del sistema lingüístico, de modo que el diálogo, las acotaciones y los paratextos son asimilados como una sucesión. Cada lectura, por tanto, constituirá una representación mental distinta, pero condicionada por dicha linealidad, como advierte Bobes Naves (1991). En este sentido, la lectura del texto literario es limitada respecto de la visualización de la representación, en la que se "transforma la expresión lineal y sucesiva del lenguaje, en una expresión escénica en la que es posible la simultaneidad de signos verbales y no-verbales" (Bobes Naves, 1991: 142). Así, en la representación, solo el diálogo queda sujeto a la sucesión, y esto condiciona la recepción en tanto que el espectador se ve sometido a una polifonía sígnica que perfila el sentido de las escenas.

Susan Bennett, como Bobes Naves, considera que quien lee es, de alguna forma, creador y arquitecto de la obra: "In the theatre every reader is involved in the making of the play" (1997: 21). En nuestra entrevista, Mazorra incide especialmente en su interés en la reacción de su público[5], por lo que es importante recordar que el teatro establece una comunicación directa a través de la representación, que se diferencia de la comunicación en diferido que parte de la lectura del texto literario. En la experiencia en vivo, como explican ambas investigadoras, se desarrolla una comunicación circular de carácter dialógico en la que el espectador y el autor tienen un intercambio bidireccional que condiciona el sentido y el éxito de la obra, como advierte Bennett "the audience of even the most 'culinary' theatre is involved in a reciprocal relationship which can change the quality and success of a performance" (1997:21)

En el caso particular de Mazorra, he considerado importante atender al proceso creativo de la obra, para lo que, además de entrevistarme con ella, he visionado varias de las representaciones y de su proceso creativo, ya que el quiebre del textocentrismo se evidencia especialmente en aquellas dinámicas que construyen el sentido de la obra en propio laboratorio escénico y no solo a partir de la autoridad de un texto previo. Al respecto, Josette

[5] Entrevista personal realizada a Mazorra el 18 de marzo de 2026. Inédita.

Féral propone un desplazamiento de la mirada crítica desde el objeto final, entendiendo esto como la representación "terminada", hacia un "análisis genético" (2008), centrado en la obra como un total formado por "the phases of the staging's constructive work; the research carried out by the actor on his or her text; and the hesitancies, erasures, choices and discoveries generated by a collective work", sin las cuales no se puede comprender la representación (2008: 223). Es por esto que en el análisis se tendrá en cuenta el proceso creativo también, de especial interés para la obra dada su génesis y las diferentes propuestas que se han llevado a escena.

2.3. El cabaret contemporáneo y la dramaturgia mexicana

La entrevista con Mazorra sirvió, entre otros puntos de interés, para reconocer aquellas influencias fundamentales en *QSMPNS* (2025), entre las que destacó especialmente el cabaret mexicano como poética dramatúrgica y escénica sobre la que se sustentaba su proyecto.

El cabaret mexicano contemporáneo es una "expresión cultural que construye una micropolítica de resistencia" (Alzate, 1999: 81), entendiendo esto como "una red simbólica contestataria relacionada con una necesidad social frente a mecanismos de marginación" (Alzate, 2008: 50). Es un subgénero que se mueve entre la música, la performance y la dramaturgia, una diversidad que ya advierte Gastón Alzate (2008) cuando afirma:

> Lo que encontramos es una pluralidad de propuestas, una diversidad de lecturas dramáticas de la realidad; si bien hay puntos de partida comunes como son el humor como herramienta crítica, la improvisación, la creación colectiva, la fragmentación de la estructura dramática en esketches, la dialéctica que establecen estas estructuras fluctuantes con el espectador y con su acontecer diario, especialmente el de la capital mexicana y, finalmente, el hecho de que en el cabaret se escribe, se produce, se actúa y se dirige a un mismo tiempo. (Alzate, 2008: 50)

Actualmente, además, el género se ha resignificado y acogido desde el mundo drag, que se relaciona estrechamente con la obra de Mazorra.

El cabaret mexicano nace de los márgenes. Es un género de la resistencia desde la disidencia que utiliza el humor, la sátira y la música como vehículos para articular una fuerte crítica del sistema. Jesusa Rodríguez[6], como máxima representante del género en México, lo define

[6] Jesusa Rodríguez (Ciudad de México, 1955) es una de las figuras más insignes del teatro, la *performance* y el activismo político, cuir y feminista mexicano. Su trayectoria revolucionó la escena contracultural de los años 80

como la unión entre los grandes textos —"textos sagrados" (Alzate, 1999: 89)— y la oralidad a través de un nuevo lenguaje que le permita "expresar las contradicciones de su contemporaneidad en la sociedad mexicana" (Alzate, 1999: 89). Así, el cabaret se asemeja a un viaje cultural que funde lo que tradicionalmente se ha considerado como alta cultura con la cultura popular para proponer una suerte de solución al caos en que está sometido el sujeto contemporáneo. El cabaret construye la crítica desde la irreverencia, que afecta tanto a la apariencia de los intérpretes (personajes histriónicos, llevados al límite, caricaturizados, etc.) como al lenguaje que estos utilizan (obsceno, escatológico, tergiversado y grotesco). No es casual que Mazorra piense su obra desde el cabaret si tenemos en cuenta las palabras de Jesusa Rodríguez: "el arte tiene como esencia específica expandir los límites de la normatividad social" usando "un humor enfrentable a la ética hegemónica" (1999: 144). Siguiendo la misma estética que Rodríguez, el cabaret de Astrid Hadad[7], otro de los nombres preclaros del género, "retoma muchos de los iconos de la cultura popular ancestral mexicana (el águila, el nopal, las monjas coronadas) y los convierte en alegorías burlescas y barrocas del presente" (Alzate, 2008: 52), reivindicando la naturaleza irreverente y revisionista del género.

Esta reformulación de la tradición y la resistencia desde los márgenes que define al cabaret contemporáneo se alinea con la conceptualización del teatro posdramático que desarrolla Hans Thies-Lehmann pues, si las nuevas prácticas teatrales "pretenden ir más allá de posicionamientos que carezcan compromisos y sean totalmente privados, deben buscar otras vías para hallar puntos de contacto supraindividuales" (2013: 145). Para Lehmann, estos puntos de contacto se hallan en la "realización teatral libre; una libertad que se establece respecto a la subordinación bajo jerarquías, respecto a la obligación de perfección y a la demanda de coherencia" (1999: 145). En este sentido, el cabaret contemporáneo —y, por extensión, la propuesta de Mazorra— cumple los requisitos de la realización teatral libre, ya

y 90. Es fundadora (junto con su compañera Liliana Felipe) del emblemático teatro-bar *El Hábito* y el Teatro de la Capilla, espacios clave para el resurgimiento del cabaret político mexicano. Su producción artística, caracterizada por la hibridación entre el teatro clásico, la farsa política y la música, destaca por consolidar el cabaret como una herramienta de resistencia social, disidencia sexual y activismo político en América Latina. Entre sus piezas más reconocidas se encuentran títulos como *Donna Giovanni* (1983) o *Coatlicue* (1993). Véase su sitio web oficial para más información: https://jesusa.mx/conoceme/.

[7] Astrid Hadad es una destacada actriz, cantante y creadora escénica mexicana cuya trayectoria es fundamental para comprender la evolución del cabaret político contemporáneo y la performance en México. Heredera de la estética de Jesusa Rodrígez, con quien se dio a conocer gracias a su participación en *Donna Giovanni* (1983), Haadad crea el concepto de "Heavy Nopal", que fusiona la música popular con una estética del exceso, convirtiendo la parodia y el *kitsch* en herramientas de crítica social, deconstrucción genérica y revisión histórica. Para más información, consultar su sitio web oficial: https://www.astridhadad.com/biografia.html

que no solo subvierte los códigos morales a través del humor, sino que puede inscribirse en un teatro que reniega de la perfección institucionalizada para construir un espacio contestatario de libertad.

3. Análisis

Previamente al análisis, me ha parecido pertinente introducir de manera breve la trayectoria profesional de la autora. Mazorra es una intérprete y pedagoga nacida en Puebla (México) que vive en Barcelona desde 2015. Licenciada en Actuación por la Escuela Nacional de Teatro de México y en Pedagogía y Teatro por el Institut del Teatre de Barcelona. Fundadora y directora artística del colectivo "Parece una tontería" y actriz de la compañía Els Joglars entre 2016 y 2020, mismo año en que crea e interpreta *Migrante*, un monólogo formado por cuatro historias que giran en torno a la migración y el viaje y que fue editado en 2022 por Ediciones Mutis. Ha participado en más de diez montajes, destacando entre estos obras como *Set Segons. In God We Trust* (2019), en la que participa como intérprete, o *Girls Like That* (2022), como directora de intérpretes.

3.1. El proceso creativo y la autoficción

La entrevista con Mazorra alumbró el proceso de creación de *QSMPNS* (2025), que alberga en sí una honda complejidad. La obra nace de un primer esbozo inédito: *Verborrea marica*, un texto de carácter confesional en que reflexionaba sobre las problemáticas de la masculinidad como persona cuir. Con la ayuda de asesores dramatúrgicos y su propia experiencia en el teatro, Mazorra acaba convirtiendo esa verborrea en dramaturgia, pero no cierra la obra entonces, sino que decide abrirse a la creación colectiva. Con una primera depuración del texto hecha, convoca a grupos de personas migrantes no blancas —preferentemente— con quienes comparte fragmentos de la obra que le resuenan. El objetivo del encuentro es crear un espacio de vulnerabilidad donde, a través del texto, lxs asistentxs cuenten experiencias vitales relacionadas con la migración y la masculinidad. Son estas vivencias las que llevan a Mazorra a conectar su dolor y el de otres con una piedra de toque mayor que la esfera de lo masculino: la violencia, de la que habían sido tanto víctimas como victimarios. Así, *QSMPNS* (2025), sin dejar de lado las problemáticas sobre la masculinidad, acaba deviniendo en un texto sobre violencias ejercidas y sufridas gracias a la conjugación entre la dramaturgia más tradicional —individual— y un proceso que se acerca a la creación colectiva: una autoficción colectivizada.

Este cruce entre la escritura individual y las memorias compartidas obliga a reformular la autoficción tal y como la concibe Blanco, pero sin modificar el objetivo principal del género: la conexión con la otra persona. Podría decirse que *QSMPNS* (2025) no solo es autoficcional, ya que utiliza el pacto autoficcional como dispositivo de sutura que unifica la voz propia con la colectiva en un solo cuerpo-intérprete. Es un mecanismo estético empleado para potenciar la empatía en el público.

Así, la obra se construye desde la primera persona, es la propia Mazorra, su "cuerpo queer" (2025: 2), quien habla y construye un relato vital en las diferentes escenas; sin embargo, en el texto confluyen las experiencias de diferentes subjetividades y esto es, tal vez, una de las grandes ventajas de la autorreferencialidad en Mazorra, ya que la conexión anhelada con lx otrx está presente desde el proceso de creación y no solo en la relación que se establecerá entre la representación y el público. La obra abarca múltiples temáticas: migración, relaciones familiares complejas, la veracidad de las historias heroicas, la relación con la religión, lo cuir, la soledad, las adicciones, etc., que no pueden pensarse sin esa participación desde perspectivas diferentes. Podría decirse que hay casi una imposibilidad de la no-identificación debido a esta vastedad temática generada por la multiplicidad de testimonios de los que se vale Mazorra como estrategia para interpelar a un público que es inherentemente heterogéneo. En este sentido, la ficción colectiva es un puente que convierte a *QSMPNS* en una obra de carácter universal.

No puede olvidarse, sin embargo, que quien especta percibe la historia como un todo autoficcional vinculado estrictamente a Mazorra. En nuestra entrevista, ella hace un fuerte hincapié en que la autoficción es una estrategia para trazar un camino directo entre la obra y el público. A Mazorra no le interesa tanto que lo que se cuente en su obra sea, en efecto, cierto, sino que lo parezca. Alguien puede preguntarse si esta ficcionalización de su propia vida, e incluso de la de lxs demás, es o no moral, pero lo cierto es que Blanco habla sobre la necesaria amoralidad de la autoficción en tanto que género vinculado con la ficción y no solo con la realidad:

> Si hay algo que es cautivador en la aventura autoficcional es ese desprendimiento de la realidad, de la veracidad y de la exactitud, ya que, allí donde una autobiografía atestigua y certifica, la autoficción desatestigua y descertifica. Experiencia suprema de lo ilegítimo, es eso la autoficción y, por eso mismo, es un territorio tentador en donde no hay ni ley ni moral. Si hay algo que puedo asegurar a la hora de definir la autoficción es que es por excelencia una experiencia amoral. (2018: 11)

En esta misma línea, la ficción colectiva no deja de ser ficción, por lo que la ética de la inventiva queda en un segundo plano.

Si se deja al margen la cuestión de la veracidad o no de lo narrado, la autoficción en Mazorra es un dispositivo que pretende establecer un vínculo estrecho con el público para conseguir que se sienta interpelado. *QSMPNS* (2025) es una obra con una enorme carga reflexiva en torno a cuestiones sociopolíticas como la migración, la identidad, la performatividad de género y la oficialidad de las historias; es una enorme crítica a todo un sistema del que el público forma parte y ello pone en riesgo su recepción. Así, la vinculación del yo creador con el yo personaje y su historia es una especie de "caballo de Troya" (Mazorra 2026) que sirve para vehicular esta crítica desde la cercanía, la emoción y el humor. De este modo, Mazorra usa su propia vida como piedra de toque de una ingente cantidad de temas, lo cual, lejos de comprometer la profundidad temática de la obra, consigue que esta adquiera una mayor capacidad de interpelación, puesto que el público, o bien por empatía o bien por activación de la propia vivencia a través del relato de Mazorra, se halla ante una vastedad de realidades que no puede eludir.

Dentro de este espectro de realidades deben destacarse dos, pues estas funcionan como sistema nervioso de la pieza al encarnar la vivencia del sujeto disidente: ser migrante y ser cuir. Es por ello que los siguientes subapartados constituyen un análisis de la autoficción en la obra en relación con estos membretes identitarios.

3.1.1. La migración

Si hay una realidad autorreferencial que atraviesa toda la obra es la experiencia migratoria de Mazorra, que actúa como lugar de enunciación principal. El tránsito de México a España sitúa al sujeto en una frontera identitaria que se presenta como un no-lugar, un espacio liminal que permite la distancia crítica respecto del entorno. De este modo, la falta de arraigo no constituye solo un tema de la obra, sino que también actúa como mecanismo de análisis de la sociedad de ambos lados del océano. Al habitar el margen, el "yo" de Mazorra adquiere una lucidez bifocal que le permite diseccionar las violencias tanto de su origen como del destino: "Las cosas son lo que son, pero son mucho más por lo que no son" (2025: 8), dice en un momento de la representación, y es que la evidencia del choque cultural supone una experiencia que viaja entre la añoranza del México de su infancia y la fascinación por su

nueva realidad europea, dejando entrever la posibilidad de un lugar utópico formado por el mestizaje de lo mejor de ambas partes: la tranquilidad de ser cuir en Europa y la hermandad de la comunidad mexicana. Esta suerte de utopía puede observarse a través de la deconstrucción del "sueño europeo", que Mazorra desarrolla a lo largo de toda la representación, pero que tiene especial relevancia en dos momentos clave: 1) la enunciación de una lista de todas aquellas cosas que "Europa es" y 2) reconocerse parte de la sociedad europea hacia el final de la obra.

El listado de las ventajas que supone Europa respecto de México se presenta como choque contrastivo que introduce no solo anécdotas de marcada comicidad como "Europa está llena de hombres pelirrojos (y me encanta)" (2025:8), sino realidades incómodas:

> Europa es caminar por la calle sin miedo. [...] Europa es eficiente en su transporte (en México en el metro hay gente vendiendo tacos, faquires y puedes hacer cruising en el último vagón.). [...] Europa es deportista (México es el líder mundial en obesidad infantil) [...] Europa es eficiencia médica (me responden más en cat salut que por el Grindr) [...] Europa es poder comer en una terraza sin que un niño que vive en la calle te pida dinero [...] Europa es no ver familias enteras viviendo en la calle. Europa es mujeres en puestos de poder. [...] Europa es poder ir por la calle con el móvil en la mano. [...] Europa es ver parejas disidentes cogidas de la mano por la calle. Europa es dos chicos dándose un beso en un restaurante y que no los echen. Europa me permite performar con mi género por la calle Europa es estar tranquila.

Este contraste hace ver lo que no es México en comparación con lo que es Europa, y esta reflexión crítica solo puede articularse desde el extrañamiento de un sujeto cuyo lugar de enunciación se ha desplazado al de la frontera de la migración.

Pudiera parecer que Mazorra elabora todo un discurso que subraya la superioridad europea, pero esto es, en realidad, una trampa empática para esas mismas personas, mayoritariamente europeas, en el patio de butacas. El público blanco, ante esta enumeración, puede sentir orgullo de su origen y perpetuar el discurso que opone "Primer Mundo" y "Tercer Mundo"; sin embargo, el final de la enumeración anticipa una confrontación con el público, las fallas de cuya sociedad también van a ser señaladas: "Europa es tranquilidad, paz… es paz y mucha tranquilidad. ¿Demasiada tranquilidad?" (2025: 7-8). La ruptura del sueño europeo alcanza su punto álgido hacia el final de la obra, en que Mazorra se dirige directamente al público para señalar su actitud —la propia y la ajena— frente al aislamiento social y el racismo:

> Estoy en el metro y me cago en el cabrón que no deja de desafinar y por una milésima de segundo me pasa por la cabeza el pensamiento "tenia que ser sudaca". ¡Soy uno más! ¿Soy uno más de esos que mira por encima del hombro y llama sudaca o panchito a un latinoamericano? Y no puedo parpadear, estoy perplejo ante mi pensamiento, porque por un segundo he olvidado que vengo de allá y que ese cabrón en el que me acabo de cagar seguramente canta en el metro porque el puto sistema no está hecho para ser pobre, para ser migrante, para ser un sudaca, para ser racializado o disidente. He caído en la trampa; me he dejado embriagar por la anestesia de esta ciudad. Me lo he creído, me he creído lo de "la ciudad de la libertad", lo de "la meca de la fiesta marica". [...] Pero aún así levantan el brazo, señalan y dicen "allá están mucho peor". Y respiran más tranquilos" (2025:34)

El encuentro con el otro, que en un principio parecía estrictamente positivo, se revela como una asimilación progresiva que aboca al migrante a reproducir la mirada colonial racista del opresor al formar parte de la tranquilidad individualista del europeo hegemónico. El público ve en el pensamiento de Mazorra un reflejo de su propia conducta, que es un señalamiento en dos direcciones: al migrante, entendiendo que los discursos opresivos son más fáciles de asumir que la propia disidencia; y al europeo, que puede hacer autocrítica gracias a la distancia existente entre la condición migrante de Mazorra y su propia procedencia. Si Mazorra se descubre colonizada por un instante, ello implica que quien especta también lo pueda estar en tanto que pertenece a la misma sociedad. En términos de autoficción, la experiencia migratoria de Mazorra es el vehículo para la conexión con unx otrx que puede o no formar parte de un contexto similar. Además, la cita anterior conecta a las personas asistentes al trazar un puente hacia lo colectivo que pone el foco en una estructura de opresión compartida que une a todas las realidades.

La experiencia del rechazo al migrante en Europa se desarrolla en paralelo a la experiencia de la represión de lo cuir en México, el otro gran pilar autorreferencial de la obra, que convierten al cuerpo de Mazorra en un cruce, no solo entre dos espacios, sino también entre dos fronteras de exclusión identitaria.

3.1.2. Lo cuir, la precariedad y la performatividad

El componente cuir (Falconí, 2014) de la obra se evidencia desde su título: *Quería ser maricón, pero nací sudaca*, que es una reformulación del dicho mexicano "quería ser futbolista, pero me chingué la rodilla" (Mazorra, 2026). Más allá de ser un gancho comercial

que se presenta como irreverente, el título está compuesto por las dos categorías identitarias de mayor peso en la autoficción de Mazorra: ser marica y ser migrante ("sudaca"); dos etiquetas que estarán en tensión constante durante toda la representación. Ser "sudaca" solo tiene sentido en el espacio geopolítico de la migración hacia España, donde el término se emplea como insulto para referirse a las personas migrantes latinoamericanas, es decir, que es una identidad impuesta y colonial. El ser "marica" tiene también su origen en un insulto, pero la resignificación de este lo ha convertido en una identidad asumida, una realidad interior que se siente como propia. Son dos términos en disputa, entendiendo esta como la eterna batalla entre la ansiada libertad del sujeto y las imposiciones a las que la sociedad le somete.

Es interesante pensar en qué sentido son contradictorias las etiquetas de homosexual y de latinoamericano, y es en este punto en que entra en juego la infancia de Mazorra en Puebla, capital del catolicismo virreinal en el tiempo de la colonia. Ser marica se convierte en un imposible, en un espacio marcado por la represión de la disidencia sexogenérica, que en este caso tiene mucho que ver con la influencia de la Iglesia católica en México. La religión se convierte en la primera exclusión de Mazorra —"las iglesias están para dar miedo" (2025: 3)—, pero también es el espacio del descubrimiento homosexual y la configuración estética. Si lo *cuir* se apoya en la subversión de lo impuesto para crear agencia, no parece descabellado que Mazorra encuentre en la Iglesia los primeros indicios de su deseo. Es por esto que la obra está marcada por una erotización *camp* del martirio que convierte la iconografía religiosa en una suerte de liturgia *cuir* que se basa en la adoración de figuras masculinas semidesnudas: "Entendí por qué a pesar de tener varias flechas atravesadas y estar sangrando, no podía quitarle la mirada de encima a esa imagen de San Sebastián mientras salíamos de misa." (2025: 18[8]). La religión como revelación de la identidad, sin embargo, no implica tranquilidad, sino el miedo de saberse disidente y la consciencia de la necesidad de ocultarse.

En este punto entra en juego el papel de la performatividad de género en la obra, entendido en este trabajo en términos butlerianos como el intento de afirmar una esencia o identidad inmutable que es, en realidad, una invención construida y mantenida en el tiempo a través de la corporalidad y otros medios discursivos (1991: 206). *QSMPNS* (2025) es una obra que

[8] En esta misma línea trabaja Luís Negrón en "El elegido", relato que pertenece a *Mundo Cruel* (2010): "El hijo del pastor me regalo una Biblia ilustrada el día de los enamorados. Me gustaba ver las imágenes: Adán cubierto con una hoja grande de hiedra, notaba avergonzado por vez primera sus partes, y yo con él… El torso de David fuerte y maravilloso; las piernas de Goliat, que con aquello de que era gigante mi imaginación volaba." (Negrón, 2010: 25)

navega por las construcciones de la masculinidad y la feminidad de los sujetos. La narración refleja el rechazo sistemático de la feminidad de otra persona como construcción de una cáscara que enmascara la propia. En este sentido, la historia de Mazorra subraya la noción de parodia de género, pues refleja la repetición de patrones hegemónicamente masculinos como una actuación cuyo objetivo es la protección del "yo". Esta idea se observa en fragmentos como el siguiente, en que Mazorra revela cómo la fascinación por la vivencia religiosa de su madre se apaga cuando se da cuenta de la relación que puede haber entre la feminidad de ambas:

> Supongo que comencé a avergonzarme de ella, al mismo tiempo que el exterior empezó a hacerme sentir avergonzado por parecerme a ella; por ser sensible, por cantar, por bailar, por llorar, por parecerme a esa mujer, por parecer mujer. Muchos podemos recordar el momento exacto en el que nos empezaron a inculcar el desprecio por lo femenino. Fue ahí cuando comencé a tirar de la ropa de mi madre para sacarla de su trance y pedirle que no cantara tan fuerte. (2025: 4)

En esta misma línea, desvela cómo la diversión en torno a un *gaydar*[9] truncado se acaba convirtiendo en una epifanía: el radar mágico de las maricas para detectarse entre sí es, en realidad, un estado de ansiedad constante que les permite detectar cualquier pequeño gesto que se escape de la performatividad de una masculinidad hegemónica y que funciona, entonces, como mecanismo de autoprotección y de identificación de sujetos con los que formar una potencial comunidad de disidencia, como construye Mazorra en su propuesta (2025: 8).

Si la autoficción pone en escena una historia de represión de la feminidad, la escenificación actúa como contrapunto al estar configurada por una exacerbación de la misma. De este modo, Mazorra, en un homenaje a la feminidad propia, a la materna y a la religiosa, construye una escena de lo femenino que refleja una nueva manera de vivir la performatividad de género. De este modo, el teatro se presenta como espacio ya no de mera subversión, sino de reconfiguración del trauma, donde el presente reescribe y venga el pasado de silencio en una exhibición identitaria en la que el miedo ya no tiene cabida. Esto se traduce en un diseño de vestuario que incluso en lo masculino alberga lo *cuir,* como sucede con el sombrero rosa de mariachi que se pone mientras cuenta historias de la Revolución mexicana y la aparente inquebrantabilidad de la masculina de sus antepasados varones o su aparición

[9] Según *Urban Dictionary:* "someone's ability to sense if someone id gay or not when it's not obvious". Consultar en: https://www.urbandictionary.com/define.php?term=gaydar

vestida de Virgen con un cuerpo que se asocia a lo canónicamente masculino o el baile sensual que realiza frente al público con un *minishort* brillante.

La represión del sujeto disidente conlleva una enorme soledad y esta es una de las consecuencias que ataca Mazorra con más énfasis. En la dimensión material, ella, marica y migrante, se encuentra sumida en una precariedad absoluta que trasciende la esfera económica afectando también a su salud mental. En su llegada a Barcelona, "la meca de la fiesta marica" (2025: 33), Mazorra se encuentra con una comunidad en torno a la noche, que opera sobre la disidencia como píldora momentánea de una epidemia de soledad. Así, la narración evidencia la falsa hermandad marica creada en torno al circuito del sexo de consumo, las discotecas y las drogas, que son la antelasala del aislamiento endémico de las maricas, anestesia colectiva del quiebre psicológico: "estoy en medio de la pista de baile del Apolo, rodeado de cientos de personas pero me siento solo" (2025: 28). Aquí la obra toma un giro que evidencia el potencial del teatro como espacio político y de retentiva comunitaria más allá de la representación, en el desarrollo de coloquios posteriores con colectivos como Acathi, Ram de l'Aigua y Crida[10] donde se abrirá el debate a temáticas tratadas en la obra. De nuevo, Mazorra trasciende los límites de la autoficción de Blanco con una obra que rompe el solipsismo para reivindicar un dolor colectivo, un mal social que empieza como una confesión y acaba mutando a un acto de resistencia compartida que crea comunidad.

La espectacularización del cuerpo y la orientación sexual como mecanismo para sanar el trauma se conjuga a lo largo de la representación con una espectacularización de la identidad nacional de Mazorra, una poética de la mexicanidad que pretende desactivar la mirada paternalista y colonial del público catalán.

3.2. Poética de la mexicanidad para la escena catalana

"Las lesbianas no son mujeres" dice Monique Wittig en *El pensamiento heterosexual* (1992/2006), en tanto que "mujer" es, para el patriarcado, una categoría natural con unas funciones establecidas que la lesbiana no cumple. Así, la lesbiana solo puede acercarse a las categorías "naturales" del sexo si es concebida como una quimera de hombre. Aplicando una relectura personal del texto, lo que para Wittig es el patriarcado. En este estudio, será la institución teatral occidental, específicamente la catalana —que es también patriarcal—, al

[10] Para más información, consultar en Acathi, Ram de l'Aigua y Crida.

concebir las categorías de “migrante” y de “marica” como naturales y esenciales de lxs creadorxs originarixs del Sur Global o cuir. Este hecho tiene como consecuencia principal que a Mazorra solo se le permita entrar desde el circuito teatral independiente en el marco de estas categorías autorreferenciales. Es cierto que tanto *Migrante* (2022) como *QSMPNS* (2025) están atravesadas por estas, especialmente desde la autorreferencia, pero construyen reflexiones que trascienden dichas categorías hacia un plano más universal, hacia reflexiones “humanas”; es decir, transfronterizas e independientes respecto del género y la orientación sexual. La reflexión que aquí planteo nace de la entrevista con Mazorra, en la que expresa, precisamente, cómo su dramaturgia, a la que ama y con la que disfruta, ha sido reducida a la otredad, al teatro de los márgenes, a lo exótico. No se trata de que Mazorra no quiera construir una dramaturgia atravesada por las realidades que a ella misma le conmueven, sino que la institución teatral a la que pertenece no le permite una dramaturgia que no tematice su condición de “otra”. Siguiendo la línea de Wittig, del mismo modo que “negarse a ser una mujer, sin embargo, no significa tener que ser un hombre” (1992/2006: 35), la obra de Mazorra —y cualquier creadore atravesade por realidades similares— que no tematizara la mexicanidad o la identidad cuir, no significaría la asimilación hegemónica. Esto, sin embargo, dejaría de considerarse “útil”, pues si el patriarcado necesita a las “mujeres” para definirse a sí mismo (Wittig, 1992/2006), dicha institución necesita de la otredad de Mazorra para venderse como diverso.

En vista de esta imposición, Mazorra decide reapropiarse de los márgenes para jugar con el horizonte de expectativas de su público. Así, en vez de rechazar la mirada exotizante del europeo, se apropia de ella para exagerarla y devolverla como un espejo incómodo de los prejuicios de quien expecta. En contra de lo que plantea Audre Lorde (1979), las armas del amo son usadas aquí para desmantelar la casa del amo, como decirse “marica” y “sudaca”. No es sumisión, sino una estrategia que combate el racismo desde lo estético. *QSMPNS* (2025) se aprovecha de la comodidad colectiva ante un estereotipo discriminatorio para articular una crítica al inmovilismo de la sociedad actual ante las injusticias socioeconómicas. Por este motivo, la obra pone sobre la escena una mexicanidad estereotipada e histrionizada que actúa como caballo de troya humorístico del que emerge el ataque a estas actitudes y la propuesta de una nueva revolución que acoja todo aquello que se escapa de los límites de la hegemonía. Esta mexicanidad se compone de dos vertientes: la fábula y la escenificación.

Si se atiende a la fábula, lo mexicano aparece de la mano de lo autoficcional en la recuperación de unas memorias de juventud que se enuncian desde México. La vida de

Mazorra en Puebla, marcada por la religiosidad, los relatos familiares sobre la Revolución Mexicana y el folklore de la región, ponen de relieve su origen de una forma clara, que además está marcada por la nostalgia de la migración, confrontando así los recuerdos con el presente de desarraigo para desmentir la invariabilidad de la identidad nacional en el sujeto migrante que, a ojos europeos, parece no tener capacidad para el sincretismo cultural. Además, el rescate del relato histórico sobre la figura de su abuelo como héroe de la revolución aparece como estrategia para despojar a la historia oficial de la épica patriarcal heterosexual que la caracteriza. De esta manera, el contraste entre la pequeña y la gran historia articula una reflexión sobre la veracidad de lo subjetivo y lo cotidiano frente a la manipulación de los discursos de poder, que de nuevo arremete contra el pensamiento de su público. De esta forma, leemos:

> Apá, es posible que cuando lea esta carta pos yo ya esté muerto. Aquí las cosas se han puesto bien cabronas, resistir está bien cabrón, nos falta la comida y muchos de los nuestros mueren a diario. Le escribo porque en estos días nomas puedo pensar en usté y en mi amá, en la última bendición que me dieron y en que me dijistes lo orgulloso que estabas de que me güera a luchar. Pero lamento decirte que no he sido valiente, que llevamos días escondidos, que estoy cansado de ver tanta sangre y que ya me quiero regresar. No me quiero morir apá, no quiero morir solo aquí. Dele a mi madre un beso y pidan a Dios que pueda volver enterito a casa. (2025: 14)

El punto álgido de la exaltación de lo mexicano se encuentra, no obstante, en la escena que se presenta como una estética del desborde, el colorido y el detalle. En la escenografía y el vestuario, Mazorra juega con el cliché de lo mexicano como reivindicación de su origen y como trampa visual al mismo tiempo. Así, erige una escena marcada por una saturación que tiene una doble vertiente: 1) la casa de una abuela mexicana como prototipo de lo recargado y 2) la acumulación semiótica de estereotipos que evidencian el carácter ficcional de los mismos frente a un público que los sabría reconocer a primera vista. De alguna forma, Mazorra extiende el concepto de performatividad de Butler a todas las etiquetas sociales, incluyendo las nacionales. La escena, entonces, se basa en una aglomeración de clichés: un cactus, estampitas de la virgen, flores, banderines con la bandera de México, dos flores de



Quería ser maricón pero nací sudaca. Mazorra. Foto de: Teatre Tarantana

papel del Día de Muertos, una alfombra de colores, un fondo de flores e iconografía religiosa, fotos de personajes históricos mexicanos (Emiliano Zapata, Porfirio Díaz y Pancho Villa), un vestido con reminiscencias a La Llorona, un traje de mariachi, un acordeón, etc. La acumulación es de por sí evidente, pero Mazorra decide llevarla un paso más allá ofreciendo al público tacos con salsa picante y cerveza Corona, llevando a cabo una performance de lo mexicano que es tan hiperbólica como la feminidad de un personaje de *drag*.

Esta performance tiene especial importancia en el cuarto sketch, titulado "4.º Mandamiento honrarás a tu padre, a tu madre y a la memoria del abuelo", en el que el estereotipo de lo mexicano abarca toda la gestualidad de Mazorra, que parece poseída por el espíritu de su abuelo en la Revolución Mexicana. Vestida de mariachi y bebiendo cerveza con la ansiedad de quien sufre deshidratación, Mazorra cuenta la historia de la Revolución Mexicana y la participación de su abuelo como si él fuera un revolucionario más, adoptando un acento mexicano que parodia el estereotipo y reflejando la masculinidad del hombre de guerra a través de gestos tan humorísticos como coger un cactus y usarlo como si se tratara de una metralleta:

> Pásele, pásele, pásele joven hay tacos. Tengo de nana, de buche, de ojo, de lengua, mi suegra. ¿Cuál le pongo? ¿con salsa de la pica o de la que no pica? ¿cómo que de la que no pica, pues qué no es hombre? no me vaya a salir con que se le inunda la canoa, ¿pus qué pasó? si somos hijos de los cabrones que nos dieron patria, así que le voy a poner tantita de la que pica nomás pa que se acuerde de nuestros héroes. (2025: 11)

La parodia de los clichés, además de servir como herramienta para desmontar lo hegemónico, enfatiza la propuesta estética de la obra, que es claramente mexicana —tanto en forma como en fondo—. De esta manera, Mazorra crea una poética que es al mismo tiempo una reivindicación de la identidad nacional propia y una crítica a la identidad nacional impuesta por la mirada europea. Esto se traduce en que la mexicanidad en *QSMPNS* (2025) se presente como un tejido híbrido en constante mutación, reflejo del sincretismo que atraviesa a la propia Mazorra.

3.2.1. El cabaret contemporáneo y la sátira política

No es casual que Mazorra se valga del cabaret contemporáneo como estética vehicular de la mexicanidad en *QSMPNS* (2025), siendo México uno de los principales focos de

recuperación del subgénero. De hecho, la obra bebe tanto del género que podría considerarse una pieza cabaretesca en sí misma gracias a la adopción de tres premisas: 1) una estructura fragmentaria y divisible, 2) la hibridación de lenguajes artísticos y 3) la construcción de un espacio de resistencia desde la disidencia.

En primer lugar, debe tenerse en cuenta que la estructura del cabaret contemporáneo es esencialmente fragmentada. Tanto es así que los *sketches* —que en este caso son los mandamientos en que está dividida la obra— pueden funcionar de manera independiente con sentido. No obstante, cada *scketch*/escena/mandamiento alcanza su sentido completo en la unión dramatúrgica y en su escenificación. En segundo lugar, Mazorra toma del cabaret la fusión entre lenguajes artísticos, por lo que la obra no es simplemente un monólogo tradicional, sino que está atravesada por la música, la danza y el canto. Esta estrecha relación entre dramaturgia y música posibilita una ruptura de la estaticidad de la intérprete, que ya no se sitúa frente al público para recitar, sino que se mueve en el espacio escénico para expresarse a través de otros lenguajes.

En el caso de Mazorra, el baile actúa como recurso que acentúa la intensidad de las escenas, como sucede en el momento catártico en el que dialoga imaginariamente con su madre, creyéndose en el entierro de esta en México, pero descubriéndonos su cuerpo bailando en la discoteca Apolo, embriagado y drogado, golpeándonos con la frase "no tuve dinero para pagarme el viaje a México, no pude ir al funeral" (2025: 27), por lo que: "baila desenfrenadamente poseído por el viaje de la ketamina y el recuerdo de su madre [...] baila, cierra los ojos, conecta con elle misme y baila sin parar sobre el altar" (2025: 31).

También aparece el baile como subversión cuir de lo tradicional, que puede observarse, por ejemplo, ante la conversión de un paso de Semana Santa en un "lipsync al estilo de un *show drag queen*, es poseído por la música, baila voguin, seduce al público, se excita, es un show sacrílego y erótico" (2025: 5). Si la danza intensifica y redescubre, el canto sirve para implicar al público en la obra. Por eso, este es invitado a cantar con Mazorra una versión *cuir* de la ranchera tradicional mexicana "El rey", que ahora enarbola como bandera el verso "orgullosa sigo siendo gay" (2025: 15). Como puede observarse, todos los elementos conducen al tercer punto: una propuesta política de resistencia creada desde el margen de la disidencia, que opera no solo en la temática de la obra, sino en el mismo subgénero del que forma parte. Esta idea reafirma la definición del género que desarrolla G. Alzate (1999), que defiende la capacidad del cabaret para constituir un espacio de resistencia. Así, Mazorra toma

el cabaret para crear una propuesta en sí misma disidente que sacude e incomoda, con el objetivo de alentar al público a tomar agencia y participar del cambio sociopolítico.

Recuperando la idea del cabaret como género mexicano, *QSMPNS* (2025) es un cabaret que fusiona los estilos de las dos principales referentes del género en México: Jesusa Rodríguez y Astrid Hadad. Como Hadad, Mazorra recupera la mexicanidad ancestral y estereotipada, pero la diferencia entre ambas autoras radica en el público, ya que, mientras que la primera se dirigía a un espectador esencialmente mexicano o latinoamericano, Mazorra se enfrenta al público catalán: aburguesado y racista. Por este motivo, la recuperación de lo mexicano se acoge a la imagen que el Norte Global ha creado de ello, convirtiendo al estereotipo en una parodia que ataca la consciencia del espectador que lo perpetúa. A esto, Mazorra suma la influencia de Jesusa Rodríguez, que usa el lenguaje como motor del espectáculo, que se traduce en una obra caracterizada por la ingeniosidad sagaz de la figura de la "marica mala". Así, si el de Jesusa es "un cabaret signado por la agudeza verbal y la agilidad de la palabra escénica", y el de Astrid uno "barroco signado por la profusión visual y el protagonismo de la música" (Alzate, 2008: 52-53), el de Mazorra es la conjunción de ambos estilos en un cabaret que se ha desplazado de México.

No puede dejar de comentarse el humor, la comicidad y lo mordaz como mecanismo de cualquier espectáculo cabaretero, incluyendo al que atañe a este estudio. El cabaret es un subgénero especialmente subversivo con una voluntad de resignificación y subversión de lo hegemónico que se evidencia tanto en la escenografía como en la palabra. Mazorra, que trabaja con el género desde la marginalidad que el teatro catalán le ha permitido como migrante y marica, articula a través de la exotización de su figura una fuerte crítica al conformismo de su público y le obliga a no ser impasible ante lo que ve. En este sentido, el humor sirve como herramienta que permite digerir la dureza del discurso que conforma la obra y se usa de dos modos: el primero se incluye en la representación, está ensayado y tiene una función clara, pero el segundo pertenece al arte de la improvisación, al que Mazorra se expone al romper la cuarta pared, quedando a merced de las interacciones imprevistas con su público. Ello implica que existan momentos cómicos con un fuerte componente crítico como el siguiente: "¿Hay algún hombre cis heterosexual en la sala que no le moleste que le pinte las uñas?" (2025: 24), que busca invertir los roles del señalamiento social (es decir, que la disidencia señale a la hegemonía para convertirla en lo disidente). También en momentos en que es la situación concreta del día de la representación lo que potencia la comicidad, como

cuando Mazorra señala a un hombre del público y le dice "¿tú eres mexicano, verdad?, te he reconocido por tu tez humilde" (2026[11]). En cualquier caso, resulta evidente que la risa en Mazorra, como en el cabaret, no parte de una broma vacua, sino de una satirización constante del comportamiento de la sociedad.

En definitiva, el cabaret contemporáneo es el dispositivo que conecta la autoficción con la crítica social, revistiendo al espectáculo de un componente de entretenimiento bajo el cual operan las fuerzas que sacuden al espectador.

4. Conclusiones

A partir del análisis propuesto con anterioridad sobre algunas de las líneas principales de *Quería ser maricón, pero nací sudaca*, se pueden extraer importantes conclusiones que definen su poética y sentido hacia el público. Por un lado, el enfoque no textocéntrico del trabajo ha sido imprescindible para el estudio de una obra que no se agota en el papel, revelando que el sentido de la pieza reside en la corporalidad de Mazorra y la polifonía sígnica a la que somete al público con su escenificación, además de alumbrar las implicaciones del proceso creativo en tanto conjunción entre autoficción y ficción colectiva. En esta línea, las poéticas de lo real, que se insertan en la obra principalmente a través de la autorreferencia, constatan el importante papel de estas prácticas en la recuperación del sentido comunitario del género teatral. Asimismo, el análisis de la autorreferencialidad supone una revelación al desvelar que Mazorra no solo construye una obra que cumple con las premisas teóricas de Sergio Blanco, sino que además las supera utilizando un dispositivo de sutura que unifica el dolor propio con las memorias colectivas de la comunidad migrante y cuir, convirtiendo su cuerpo en un canalizador de múltiples subjetividades.

Bajo esta misma premisa poética, la pieza se inscribe en una estética de lo cuir que acumula narración sobre la represión identitaria con la exacerbación de la performatividad butleriana del género, vengando el pasado de silencio a través de una exhibición orgullosa del *ser marica* que se sentenciaba como un imposible en el título.

En última instancia, en lo relativo a la mexicanidad, la obra se consagra como un cabaret mexicano contemporáneo que se vuelve transfronterizo al estrenarse en Cataluña, de modo

[11] El cambio en la fecha de la cita se debe a que esta ha sido extraída de la representación, mientras que las fechadas en 2025 pertenecen al texto previo.

que consigue conectar a Mazorra y su público migrante con sus raíces y, al mismo tiempo, hacer una crítica de la estereotipación reduccionista de las identidades nacionales de las personas migrantes. En este sentido, Mazorra se aprovecha de su etiqueta de otredad exótica para articular una crítica social feroz a la violencia de raza, de clase y de identidad sexogenérica que se siguen perpetuando en la sociedad actual, todo ello a través de la agudeza verbal y el humor histriónico, capaz de hacer que el público se desternille al tiempo que reflexione sobre su impasibilidad ante dichas injusticias. Así, Mazorra cuenta su historia y la convierte en la historia de todxs, haciendo que su escena opere como un espejo reversible donde su relato íntimo, sus memorias como sujeto migrante y cuir, se funden con la memoria de su madre, de su familia y de su país, consiguiendo trenzarse con las memorias individuales y colectivas de su público.

Referencias

Alzate, G. (1999). Jesusa Rodríguez: cabaret, disidencia y legitimación en el teatro mexicano contemporáneo. Gestos., 28, 81–102.

Alzate, G. A. (2008). Dramaturgia, ciudadanía y anti-neoliberalismo: el cabaret mexicano contemporáneo. Latin American Theatre Review, 41(2), 49–66. https://doi.org/10.1353/ltr.2008.0011

Batlle, C. (2020). *El drama intempestiu: per una definició de la condició dramàtica contemporània*. Angle Editorial / Institut del Teatre.

Bennett, S. (1997). *Theatre audiences: A theory of production and reception* (2nd ed.). Routledge.

Blanco, S. (2018). *Autoficción: Una ingeniería del yo*. Punto de Vista Editores. ISBN: 978-84-18322-14-3

Bobes Naves, M. d. C. (1991). *Semiología de la obra dramática*. Taurus.

Brook, P. (2001). *El espacio vacío*. Ediciones Península. (Obra original publicada en 1968).

Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (M. Mansour & L. F. Cariago, Trads.). Paidós. (Obra original publicada en 1990).

Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral: Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Atuel. ISBN: 987-9006-94-1

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: Concepciones del teatro y la praxis teatral*. Atuel.

Falconí, D. (2014). De lo queer/cuir/cuy(r) en América Latina: Accidentes y malos entendidos en la narrativa de Ena Lucía Portela. *Mitologías hoy*, *10*, 95-113. https://raco.cat/index.php/mitologias/article/view/285566

Féral, J. (2008). Introduction: Towards a genetic study of performance – Take 2. *Theatre Research International*, *33*(3), 223-233.

Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?*. Caja Negra. ISBN: 978-987-1622-45-0

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Editorial Fundamentos. ISBN: 978-84-15289-18-0

García Barrientos, J.-L. (2004). *Teatro y ficción: Ensayos de teoría*. Editorial Fundamentos.

Guerrero, J. A., y Saura-Clares, A. (Eds.). (2024). *La escena y lo real en los escenarios del siglo XXI*. Visor Libros.

Hadad, A. (s. f.). *Curriculum*. Astrid Hadad: Sitio oficial. Consultado el 12 de junio de 2026. Disponible en: https://www.astridhadad.com/curriculum.html

Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático* (D. González, Trad.). Cendeac; Paso de Gato. (Obra original publicada en 1999).

Lorde, A. (2007). The master's tools will never dismantle the master's house. En A. Lorde, *Sister Outsider: Essays and speeches* (pp. 110-114). Crossing Press. (Obra original publicada en 1979). ISBN 978-1-58091-186-3

Marín, P. y Alzate, G. A. (1999). Reinventando el cabaret: entrevista con Jesusa Rodríguez. *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, (28), 140-148.

Martínez Valderas, J., Saura-Clares, A., y Luque, D. I. (Eds.). (2023). *Teatro y artes escénicas en el ámbito hispánico siglo XXI: Escenas en diálogo*. Cátedra. ISBN: 978-84-376-4696-1

Mazorra (2022). *Migrante*. Ediciones Mutis.

Mazorra. (2025). *Quería ser maricón pero nací sudaca* [Manuscrito inédito].

Mazorra. (2026). *Quería ser maricón pero nací sudaca* [Representación teatral].

Ministerio de Cultura. (s. f.). *¿Qué es el Plan de Derechos Culturales?* Plan de Derechos Culturales. Consultado el 10 de mayo de 2026. Disponible en: https://planderechosculturales.cultura.gob.es/presentacion/que-es-el-plan-de-derechos-culturales.html

Negrón, L. (2010). El elegido. En *Mundo cruel* (pp. 23-32). Libros AC.

Rodríguez, J. (s. f.). *Conóceme*. Jesusa Rodríguez: Sitio oficial. Consultado el 12 de junio de 2026. Disponible en: https://jesusa.mx/conoceme/

Saumell, M., y Fouce Rodríguez, H. (2007). *El teatro contemporáneo*. Universitat Oberta de Catalunya.

Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno (1880-1950)* (J. Hubert, Trad.). Ediciones Destino.

Teatre Tantarantana. (2026). *Quería ser maricón pero nació sudaca*. Programación de temporada 25-26. https://tantarantana.com/production/queria-ser-maricon-pero-naci-sudaca-teatre-temporada-25-26/

Urban Dictionary. (s. f.). *Urban Dictionary*. Consultado el 8 de junio de 2026. Disponible en: https://www.urbandictionary.com/

Weiss, P. (2023). *Fourteen propositions for a documentary theatre*. En J. Martínez Valderas, A. Saura-Clares, y D. I. Luque (Eds.), *Teatro y artes escénicas en el ámbito hispánico siglo XXI: Escenas en diálogo* (p. 175). Cátedra. (Obra original publicada en 1968)

Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (J. Sáez & S. de Miguel, Trads.). Editorial Egales. (Obra original publicada en 1992).

Anexo 1: Ficha técnica

Creación e interpretación: Mazorra
Acompañamiento en la dramaturgia: Oriol Morales i Pujolar
Acompañamiento en la dirección escénica: Erik Forsberg i Oriol Morales i Pujolar
Diseño del espacio escénico y lumínico: Edgar Mora
Construcción de la escenografía: Josep Pijuan
Vestuario: Rodrigo Muñoz
Diseño de sonido: Erik Forsberg
Diseño audiovisual: Queer Falafel
Comunicación: Paula Castillo
Producción ejecutiva: Erik Forsberg
Producción administrativa: Làudanum
Distribución en México: Artistas Prado

Con el soporte de la creación en la Sala Melmac, las Becas Barcelona Crea, El CC Parc Sandaru, el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya y la Nau Ivanow. Agradecimientos a La Revuelta Barcelona por todo el apoyo incondicional. A Elizabeth Vázquez, Fran Aguzzi y a Fede Wagner por su talento. Al Espai Qwerty, Can Batlló y a todis les entrevistadis y participantes de los círculos de palabra Queer, especialmente a Cristián, la Josa, Helena Nehme, JP Escutia, José Pescina y Translocura. (Teatre Tarantana, 2026)