UNIVERSIDAD VERACRUZANA
FACULTAD DE TEATRO
MAESTRÍA EN ARTES ESCÉNICAS

APLICACIONES DEL TEATRO EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD TSOTSIL: FOMMA

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES ESCÉNICAS
PRESENTA

KARINA VANESSA CASTRO SANTANA

DIRECTOR:
DR. OSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIERREZ
TUTOR:
DR. DOMINGO ADAME

XALAPA, ENRÍQUEZ, VERACRUZ ENERO DE 2012

A mi abuelito Jaime y mi abuelita Beata, pilares de mi vida

A mi maestro y amigo querido Héctor Gómez

A las mujeres valientes y fuertes de FOMMA

Al joven poeta…

AGRADECIMIENTOS

- *A mi mamita bonita que tanto me apoya, gracias por las porras, por seguir consolando mis lágrimas y hacerte la fuerte delante de mí… Por esas llamadas a larga distancia para decirme "tú puedes m´hija" ¡Te quiero un chingo!*

- *A mi padre por cuidarme siempre y por "sentirte" tan cerca en los momentos más difíciles… aún te extraño…*

- *A Oscar Armando por su paciencia y la confianza de dar este gran paso conmigo.*

- *A FOMMA por haber abierto su alma, sus recuerdos en las entrevistas, por compartir su dolor, su amor, pero sobre todo su pasión por el teatro, ha sido una experiencia invaluable conocerlas… ¡MIL GRACIAS SIEMPRE!*

- *A mi Abuelito Jaime, gracias por los juegos, por el cine, por cuidarme, por impulsarme, por la confianza de hablar tantas cosas, gracias por todo lo que me enseñaste abue, extraño esas pláticas de horas, extraño los bailes, extraño tus pasos, tu pasión por la música. Gracias por esa última lección para mi tarea de la carpa. Te quiero mucho, siempre platicaré contigo y siempre que baile será para ti…*

- *A mi Abuelita Beata por educarme y formarme como la mujer que ahora soy, por tu sonrisa bella e infinita que siempre me acompaña… Te amo y no te imaginas cuánta falta me haces. Te extraño un chingo abue…*

- *A mi carnal Torin por su apoyo en la "manufactura" de mis ejemplares, mi cuñis por ser mi amigui y el "pequeño" Dany por sus preguntas, gracias por su gran comprensión en mis ausencias de tantas reuniones, ¡saben que los quiero muchote!*

- *A los* ***6x*** *que siguen y siguen a pesar de todo. A* ***Lalito*** *por todo lo compartido juntos, a* ***Pancho*** *que aunque esté lejos sigue en mi corazoncito, a* ***Roberto*** *por sus pláticas y consejos, a* ***Mariana*** *por descubrir tantas cosas en común y a* ***Albert****…gracias por desvelarte conmigo, por escuchar mis debates teóricos, por recordarme que debo creer en mí… sin ti simplemente no lo hubiera logrado… Te amo. A los 5, gracias por seguir aquí…*

- *Al mejor maestro de actuación Héctor Gómez… gracias por regresar ese último día al vips… por escuchar mis dudas sobre el trabajo del actor y humildemente decirme "no lo sé, respóndamelo usted"… por las enseñanzas teatrales y de vida que siempre rondan en mi cabeza… ahora lo comprendo tanto como profesor… Sé que me mira y seguro una sonrisa se dibujará en su rostro pensando lo que siempre me decía "¡Ay hija! No lo piense, hágalo"... LO EXTRAÑO Y NECESITO MUCHO…*

- *A la comunidad de la niebla, mis conejos; por recordar lo maravilloso que es ser estudiante. Conejo* ***Chucho*** *por soportar mis charlas sobre Ibsen a las 3 de la mañana… Conejo* ***Daniel*** *por la confianza y tantas carcajadas compartidas… y al Conejo* ***Carlos****, gracias por abrir la puerta de Tepalcate y por aquellos paseos en Xalapa, acompañados o en solitario, pero tan necesarios para no volvernos locos. ¡ji! No pude tener mejores compas de "banca". Los quiero mucho, mucho a los 3.*

- *A Makame Lara por aguantarnos las últimas semanas y abrirnos las puertas de todas tus casas ¡jejeje! Por tu amistad, cariño y confianza.*

- *A mis compañeros de aventura y luchadores escénicos: Adriana, Geraldine, Eduardo y Karla; fue un verdadero placer conocerlos y compartir nuestras pasiones escénicas.*

- *A todos los Profesores de la MAE que compartieron sus experiencias y conocimientos durante estos dos años, por enseñarnos que la pasión escénica no se agota JAMÁS… Gracias…*

- *A Lourdes Casales, Carlos y Javier por resolver tantas veces mi vida, por escuchar y escuchar. Los quiero mucho.*

- *Al joven poeta que inspiró indirectamente este trabajo… por enseñarme un poco de ese mundo en donde aún caben muchos otros mundos…*

- *A Lorenzo Ochoa, por compartirme sus enseñanzas antropológicas, su sonrisa, su confianza y la eterna posibilidad de lo que pudo ser… mi agradecimiento infinito por haberte conocido y saber que amar la historia de nuestro México, no es una locura…*

- *A Pedro Reyes por su invaluable amistad y apoyo para mi estancia en San Cristóbal.*

- *Al vagabundo por su apoyo en la digitalización de entrevistas.*

- *A Anita Meneses por la "mano de obra" en impresiones y engargolados.*

- *A toda la banda que se ha cruzado en mi camino para compartir su pasión por el arte teatral, porque de cada uno he aprendido mucho, gracias.*

- *A la UNAM y la ENAH, mis dos casas.*

- *A la UV por haber reunido a un grupo tan excepcional de maestros y alumnos en esta primera generación de la MAE.*

- ***¡Y una vez más al teatro, por seguir haciéndome sentir y vivir intensamente desde todas sus trincheras!***

ÍNDICE

Introducción…… 6

1. Identidad…… 9

1.1. Reflexiones sobre el concepto de identidad…… 9
1.1.1. Identidad Colectiva…… 14
1.2. Identidades étnicas en México…… 16
1.3. Identidad de la zona tsotsil…… 25
1.3.1 Elementos de identificación…… 29
1.3.1.1 Autoconciencia y percepción…… 29
1.3.1.2. Lengua…… 34
1.3.1.3. Cosmovisión…… 37

2. Teatro en la zona tsotsil (Altos de Chiapas) …… 42
2.1. Antecedentes Histórico – teatrales…… 42
2.1.1. Teatro Petul…… 45
2.1.2. Teatro Comunitario de Orientación Campesina (TCOC)…… 49
2.1.3. Casa del escritor Sna Jtz'ibabajom…… 56
2.2. Producciones turístico – comerciales…… 60
2.3. Teatro con orientación política y social…… 61
2.3.1. Teatro zapatista…… 62

3. FOMMA: Teatro…… 67
3.1 Fortaleza de la Mujer Maya A.C…… 67
3.1.1 Labor social…… 72
3.2 Grupo de teatro Xojobal Jch'ul Metik…… 73
3.2.1 Integrantes…… 79
3.2.2 Entrenamiento Actoral…… 81
3.2.3 Dramaturgia…… 86
3.2.2.1 Temáticas y tradición…… 88
3.2.4 Producción…… 92

4. Identidad en *La viuda de Antonio Ramales*…… 94
4.1 García Lorca y *La casa de Bernarda Alba*…… 94
4.1.1 Adaptación…… 100
4.2 Contexto socio cultural…… 105
4.3 Puesta en escena…… 107
4.3.1. Elenco…… 109
4.3.2. Proceso creativo…… 110
4.3.3. Identidades en escena…… 112
4.4 Impacto en las comunidades…… 118

Conclusiones…… 121
Bibliografía…… 124

Anexo 1 Entrevistas…….…. 129

Anexo 2 Fotos…….…. 158

INTRODUCCIÓN

> *"[…] no hay sociedad humana que pueda entenderse sin la existencia del teatro en alguna de sus formas. A través de su representación el ser humano adquiere identidad."* Domingo Adame.

Desde hace un siglo, se han realizado diversos estudios sobre el desarrollo de la identidad del hombre. En particular la antropología se ha encargado de establecer teorías que permiten la comprensión de la relación entre el ser humano y su entorno. Sin embargo con el paso del tiempo, la antropología ha sido enriquecida con otras disciplinas que han permitido revelar distintos enfoques para el análisis del fenómeno de la identidad.

En México se han escrito varios ensayos que intentan describir la controvertida identidad del mexicano con base a sus manifestaciones artísticas y tradiciones culturales que caracterizan al pueblo mexicano, entre los más conocidos podemos mencionar: *El laberinto de la soledad* de Paz (1950), *El México Profundo, una civilización negada* de Guillermo Bonfil Batalla (1987), *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano* de Roger Bartra (1987) y la *Historia mínima de la cultura mexicana* de Carlos Monsivais (2010), por mencionar algunos; sin embargo, en las últimas décadas se ha evidenciado la multiculturalidad de nuestra identidad que obstaculiza definir al mexicano con características específicas y generalizadas.

En esta investigación, se analizará el papel que juegan las artes escénicas, específicamente el teatro, como espacio de libre expresión en el que se conjugan elementos identitarios de la zona maya - tsostsil con lenguajes artísticos que articulan la construcción

y reforzamiento de la identidad tsotsil en los altos de Chiapas; específicamente, a través del grupo *Xojobal Jch'ul Metik* de la asociación Fortaleza de la Mujer Maya (FOMMA). Creemos pertinente enfocarnos en la identidad tsotsil debido a que el término maya nos refiere a un grupo étnico que integra subgrupos culturales y lingüísticos distintos, por lo que se decidió delimitar la identidad del grupo por haber establecido su sede en San Cristóbal de las Casas, zona tsotsil, y porque la mayoría de sus integrantes son originarias de dicha etnia.

Para llevar a cabo nuestra exploración, partimos de una investigación documental que nos permitiera rastrear los textos que hablaban sobre nuestro objeto de estudio; posteriormente realizamos la investigación de campo que consistió en dos visitas al Centro Hemisférico FOMMA en San Cristóbal de las Casas (abril 2009 y agosto 2010) en las que tuvimos la oportunidad de consultar el acervo audiovisual del grupo, así como la realización de entrevistas grupales e individuales con las integrantes de FOMMA.

En un primer acercamiento, revisaremos algunas definiciones sobre el concepto de identidad y los elementos que se consideran para delimitarla. Posteriormente abordaremos el tema de la identidad étnica en México y mencionaremos algunas características de la identidad tsotsil, para lo cual, aplicaremos el modelo de análisis propuesto por José del Val en *México: identidad y nación* (2004).

En el segundo capítulo haremos un recuento histórico de la práctica teatral en la zona tsotsil de los Altos de Chiapas, utilizando como referencias principales a autores como Rodolfo Valencia, Donald Frischman y Carlos Montemayor. A través de esta revisión, demostraremos que la tradición teatral dentro de los grupos tsotsiles no es un fenómeno de reciente exploración.

En el tercer y cuarto capítulos nos enfocaremos a la descripción del trabajo de la asociación civil FOMMA (Fortaleza de la Mujer Maya) y el análisis de uno de sus trabajos a partir de la construcción de la identidad tsotsil. La puesta en escena elegida para nuestro análisis es *La viuda de Antonio Ramales (2009),* adaptación de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca; la cual llamó nuestra atención por ser, hasta el momento, la única adaptación de un clásico con la que ha trabajado el grupo Xojobal Jch'ul Metik (El reflejo de la diosa luna) de FOMMA.

Cabe mencionar que existen escasos escritos sobre el trabajo escénico de FOMMA, los cuales han abordado su producción desde una perspectiva de género[1]; sin embargo, en este estudio nuestro interés está dirigido a la construcción escénica de su identidad étnica, ya que nuestro objetivo particular es revisar el proceso en que FOMMA se constituye como un grupo indígena tsotsil y no solo como un grupo de mujeres- actrices. Es importante aclarar que en el grupo *Xojobal Jch'ul Metik* también han participado hombres quienes, además de actuar, terminan por involucrarse en otras tareas de la misma asociación.

Agradecemos de forma muy especial a las integrantes de la Fortaleza de la Mujer Maya por haber otorgado las facilidades para la realización de este trabajo; así como a la Universidad Veracruzana por establecer el vínculo con el Centro Hemisférico FOMMA en San Cristóbal de las Casas. Gracias particularmente al doctor Antonio Prieto por el apoyo invaluable para llevar a cabo las prácticas de campo durante esta investigación.

[1] Marrero, Teresa. 2003. "Eso sí pasa aquí: Indigeous Women Performing Revolution in Mayan Chiapas": *Holy Terrors; Latin American*. Eds. Diana Taylor and Roselyn Constantino, Durham: Duke University Press. p.p.311- 330. Y Steele, Cynthia. 1994. "A Woman Fell into the River": Negotiating Female Subjects in Contemporary Mayan Theater. *Negotiating Performance: Gender, Sexuality & Theatricality in Latin/o America*. Eds. Diana Taylor and Juan Villegas. Durham and London: Duke UP. p.p. 239 – 256.

CAPÍTULO 1

IDENTIDAD

En el presente capítulo se analizarán algunos debates generados para definir el concepto de identidad como un indicador que permita señalar los elementos que caracterizan a distintos grupos sociales; así mismo se establecerán los parámetros aplicados en el análisis de la identidad tsotsil.

1.2. Reflexiones sobre el concepto de identidad

Para comenzar a abordar el concepto de identidad es importante aclarar que las siguientes reflexiones son producto de una investigación de distintas disciplinas y no pretendemos más que delimitar un concepto que se aplicará durante el análisis de los siguientes capítulos.

El concepto de identidad ha producido múltiples debates a lo largo de la historia, diversas áreas de estudio han hecho aportes importantes para definir con más precisión los alcances y límites de la identidad. Como lo propone Miguel Bartolomé.

> […] las culturas humanas no son entidades cerradas y monolíticas que mantengan una identidad única y singular a lo largo de los siglos, sino que interactúan con los demás, se mezclan con ellas, toman prestados elementos culturales, y de esta manera cambian su identidad y su definición de sí mismas. Por ello, buscar la "verdadera" o "auténtica" cultura e identidad de un grupo es imposible e inútil. (Bartolomé, 2006: 28)

Al mismo tiempo, dichas aportaciones han generado categorías que complementan la definición del concepto, las cuales permiten clasificar las múltiples vertientes que se han generado a partir de las discusiones académicas.

> […] cuando reflexionamos en torno a la identidad, tendemos a construir un edificio analítico en el cual desaparece la complejidad identitaria y sus niveles (individual, familiar, de banda, de colonia, de ciudad, de región, de país, de clase, de ocupación, de adscripción religiosa, política, nacional, etcétera) a expensas de escoger sólo uno de esos niveles o aspectos […] Como bien sabemos, cualquier nivel, aspecto o campo de la identidad debe comprenderse y concebirse como una relación social y no como un hecho dado. (Del Val, 2008: 14)

Sin pretender desentrañar la extensa discusión sobre dicho concepto catalogaremos, en un primer momento, dos tipos de identidad: individual y colectiva. La identidad individual depende en gran medida de la segunda, sin embargo, se desarrolla con una conciencia personal que categoriza los elementos con los que cada individuo forma su ideología y su presentación ante el resto de la comunidad. Por otra parte, la identidad colectiva se construye a través de algunas generalidades que se comparten dentro de un grupo étnico.

> El concepto de representación colectiva que fuera formulado a comienzos de siglo por Émile Durkheim […] [se traduce en] las formas en que una sociedad representa los objetos de su experiencia; son contenidos de conciencia que reflejan la experiencia colectiva y añaden a la biografía individual el conocimiento generado por la sociedad. Por lo tanto serían

> el producto vivencial de la larga asociación espacial y temporal de un grupo humano. (Bartolomé, 2006: 43-44).

La identidad de un grupo se determina de distintas maneras, sin embargo existe una denominación de identidad oficial que establecen las naciones a partir de la delimitación territorial, geográfica y cultural. Aspectos como el habla del idioma y la documentación que acredite la nacionalidad (actas de nacimiento, pasaportes, credenciales o claves), así como la motivación al pueblo de asumir una identidad única a través de desfiles y celebraciones con sentido patrio que estimulen el orgullo de ser mexicanos, son los parámetros que determinan esa identidad oficial.

> […] los estados – nación como el mexicano utilizan la educación, los medios de comunicación, los monumentos, entre muchas otras herramientas, para convencer a sus ciudadanos que tienen la misma identidad nacional y que ésta es más importante que otras formas de identidad, como puede ser la sexual, la de clase social, la regional, y también la pertenencia a grupos étnicos diferentes. (Navarrete, 2008: 30)

En este caso, además de considerar los factores institucionales que acreditan la identidad, existe una categorización de índole cultural que determina la pertenecía a alguna etnia específica; no obstante, la relación entre la cultura y la identidad también establece un grado de imprecisión en tanto que existen grupos culturales que pertenecen a un mismo sector étnicamente identificado, que cuando se mira a detalle, observamos que existen diferencias entre estos mismos grupos en lo que se hablan distintos idiomas y se practican

cosas distintas en relación a usos y costumbres. "El que un rasgo particular, como el aspecto físico o la lengua o la forma de vestir, sea usado para definir una categoría étnica depende de la historia particular de cada grupo y más ampliamente del sistema de relaciones interétnicas al que pertenece". (Navarrete, 2008:29)

Estas características que se pretenden utilizar como parámetros comienzan a establecer una serie de diferencias culturales que delimitan cada vez más la definición identitaria de comunidades étnicas, a la vez que reducen las posibilidades de establecer medidas generales que determinen su identidad.

> Algunos de los criterios utilizados por el INI son difícilmente cuantificables, ya que entre ellos aparece la relación con la naturaleza, formas organizativas del trabajo, la impartición de justicia, valores y formas de pensamiento. Otros son más precisos como incluir a 1 129 625 potenciales hablantes menores de 5 años y tomar en cuenta la autoidentificación manifiesta. (Bartolomé, 2006: 25).

Ante las diversas teorías recientes que pretenden precisar las características que definen la identidad de alguna población, encontramos múltiples propuestas que aportan importantes datos en el campo de la identidad.

En la presente investigación, tomaremos como base de análisis seis puntos que sugiere José Del Val en su libro "México: identidad y nación" para delimitar el fenómeno de la identidad:

1. La identidad, las identidades, son atributos de todo ser social. No existe individuo o grupo que no participe de la identidad.

2. La identidad es pertenencia y, por lo tanto, exclusión; la pertenencia y la exclusión son condiciones de toda existencia social.
3. Cualquier individuo, en cualquier cultura, participa en un número variable de agrupaciones que le otorgan identidades específicas.
4. Las identidades implican necesariamente conciencia de las mismas y, en tal sentido, se expresan de manera singular.
5. En tanto no exista conciencia de la identidad, no existe exclusión ni pertenencia; por tanto no se expresa como identidad y no podemos propiamente hablar de identidad.
6. No debe confundirse, entonces, la identidad con las supuestas identidades que surgen de un marco teórico o de la observación clasificatoria.

Según la propuesta de Del Val, la conciencia en el individuo juega un papel sumamente importante en la construcción de las identidades; ya que ésta determina, a su vez, las conductas con que se asumen las diferencias culturales que surgen en los grupos sociales.

Para lograr que un grupo social determine los parámetros que construyan su identidad, necesita también haber un autorreconocmiento individual, como se mencionó anteriormente; el individuo contiene a su vez a la humanidad; por lo tanto, la identidad parte de una identificación individual consigo mismo y con los elementos de su entorno que lo identifican como parte de algo (humanidad, grupos indígenas, asociaciones, etcétera).

Finalmente, entendemos que la asimilación o conciencia que logra desarrollar el individuo de sí mismo en relación a su entorno, define al mismo tiempo su inserción y caracterización de un sector social específico.

1.1.1. Identidad Colectiva

Como ya hemos mencionado, la identidad colectiva se determina a partir de las cualidades de un grupo de personas que comparten aspectos culturales que los determinan y diferencian de otros grupos.

> El mismo concepto de habitus desarrollado por P. Bordieu (1990) supone una socialización de la subjetividad, ya que en él los individuos hacen suyas las representaciones colectivas de su grupo. El hecho es que al plasmarse en el discurso de los valores, las imágenes o las conductas, las representaciones colectivas aparecen como eventos sociales observables. […] desempañándose así como categorías de entendimiento de la realidad. (Bartolomé, 2006: 44)

La conciencia que desarrolla un colectivo de sí mismo juega un papel fundamental en la construcción de su identidad, la cual funciona de acuerdo a las necesidades culturales y sociales de cada uno de ellos.

La denominación de grupos étnicos, tiene, como veremos en el siguiente apartado una connotación política; no obstante, la aplicación del concepto *etnia* se asume también para establecer las diferencias entre unos grupos de otros. “Cuando una identidad colectiva sirve para definir una comunidad política, se le llama ‘identidad étnica’”. (Navarrete, 2008: 25)

Así como en la identidad individual existe una reciprocidad entre el contexto al que se pertenece con el individuo; en la identidad colectiva se produce el mismo fenómeno, en la medida que los grupos étnicos se encuentran con otras colectividades con las que establecen los elementos que los diferencian o identifican entre ellos. “La identidad étnica

aparece como una ideología producida por una relación diádica, en la que confluyen tanto la autopercepción como la percepción por otros". (Bartolomé, 2006: 47)

Las identidades colectivas dependen en gran medida de parámetros oficiales como los que hemos mencionado, sin embargo, cuando hacemos referencia a la identidad de un grupo debemos considerar que no se trata de una conceptualización absoluta y precisa que establezca una lista de características de algún determinado sector, sino que los grupos que podemos catalogar étnicamente iguales pueden desarrollar ligeras diferencias con el resto de los grupos que se clasifiquen como "iguales". Por ejemplo, cuando actualmente se menciona a un grupo cultural como los mayas, sabemos que se trata de un macro grupo conformado por más de 50 etnias distintas que comparten rasgos culturales a diferencia de otros grupos étnicos del altiplano central de nuestro país. De esta manera, observamos que la definición de la identidad comunitaria depende de 3 factores: 1) la autopercepción colectiva, 2) el cómo me ven los grupos con los que se comparten rasgos culturales, y 3) cómo me ven los otros grupos con los que no se comparten rasgos culturales. "Las identidades colectivas están constituidas por elementos culturales, una forma de pensar, una forma de vestir, una forma de comer, una forma de actuar, por lo que también se pueden llamar 'identidades culturales'" (Navarrete, 2008: 25)

Estas diferencias son importantes para determinar las relaciones que se establezcan entre estos grupos étnicos, incluso hay ocasiones en que los individuos de una comunidad con una conciencia clara de su posición socio – política – cultural, ejercen una manipulación de su misma identidad para obtener algún beneficio por parte de otros sectores que ofrecen, por ejemplo, un apoyo económico. Es decir, el factor de la autoconciencia no solamente coloca a los grupos étnicos en una constante comparación con

los que no pertenecen a su grupo, sino que ellos mismos son responsables de mantener posiciones que les ofrezcan la posibilidad de ser considerados superiores o inferiores a los otros. "Las identidades étnicas y las categorías étnicas deben ser comprendidas en su presente, en función de la sociedad en que existen y son utilizadas". (Navarrete, 2008: 28)

1.2 Identidades étnicas en México

Según el censo del 2010 realizado por el Instituto de Estadística y Geografía (INEGI), México cuenta con más de 112 millones de habitantes y aproximadamente 68 grupos étnicos, esta definición de un grupo social que se caracteriza por pertenecer a un macro grupo, invariablemente excluye a grupos minoritarios que cuentan con características distintas que no se ajustan al concepto de identidad nacional. "No resulta legítimo diferenciar indígenas de no indígenas sobre la base de un listado de rasgos culturales, ya que lo que realmente importa es la definición identitaria. Sin embargo cabe apuntar que en términos de patrones culturales y vida cotidiana muchas comunidades mestizas estarán constituidas por indios étnicamente descaracterizados". (Bartolomé 2006, 24)

En el mes de abril del año 2009 se incorporó un párrafo en el artículo 4to. del capítulo 1 de las garantías individuales de la Constitución Mexicana que establece:

> Toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales. El Estado promoverá los medios para la difusión y desarrollo de la cultura, atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y expresiones con pleno respeto a la libertad

> creativa. La Ley establecerá los mecanismos para el acceso y participación a cualquier manifestación y expresión cultural[2].

Si se considera que la actualización de dicho artículo se realizó en 2009, podemos inferir que antes, en este párrafo, el acceso a la cultura no estaba mediado por ley alguna, lo cual permitía que cualquier ciudadano tuviera a su alcance la multiculturalidad mexicana. Sin embargo, en esta renovación del artículo constitucional es evidente que las leyes pretenden de alguna manera tener el control de lo que se debe considerar cultura. "La llamada modernidad no supone la homogeneización planetaria, sino vastos procesos de reculturación y de redefinición identitaria, tal como lo expresaría el auge de los movimientos diferencialistas en todo el mundo". (Bartolomé, 2006:39)

Entendemos, pues, que la manipulación identitaria, por parte de los sistemas políticos, ha fomentado el ideal de una identidad nacional basada en estereotipos comerciales los cuales pretenden unificar o eliminar la diversidad étnica de los grupos indígenas que perviven actualmente en nuestro país.

Estas diferencias se establecieron desde la llegada del español a nuestro país, es decir, los no indios. Desde entonces al indio se le identifica como costumbrista, campesino, pobre y hablante de una lengua[3], adjetivos asignados por los españoles con el objeto de separar, excluir y someter. "Esas cuestiones problemáticas son activadas dentro de los términos y tradiciones de la crítica poscolonial en tanto ésta reinscribe las relaciones culturales entre esferas de antagonismo social". (Bhabha, 1994: 215)

[2] Adicionado mediante decreto publicado en el diario oficial de la federación el 30 de abril del 2009.
[3] José Del Val, "Multiculturalidad y Nación" dentro del Seminario *México Nación Multicultural*, UNAM, 2007.

Uno de los primeros y diversos antagonismos que se plantea desde la perspectiva colonialista es:

Indio (América)	⟶	interacción con el entorno ecológico
No indio (Occidente)	⟶	transformación del entorno ecológico

Tomamos este antagonismo, en el sentido que para los pueblos originarios es importante anteponer su pertenencia a la tierra ante cualquier otra circunstancia que los caracterice. La afirmación de "la tierra no nos pertenece, nosotros pertenecemos a ella" es un claro ejemplo de la concepción que tienen los grupos étnicos de nuestro país, por lo tanto, plantear el antagonismo a partir de la ecología nos permite también entender la cosmovisión indígena a través de su relación con su entorno (tierra) y la defensa del mismo; en contraposición del extranjero que desconoce dicha interrelación y transforma el hábitat de estos grupos con fines de producción.

Estas fracturas se han heredado a través de los siglos y siguen constituyendo una de los grandes conflictos del proyecto de nación integral que se supone se pretende desarrollar. "Por ello, la existencia de 10 millones de mexicanos que todavía son distintos de todos los demás es concebida como "el problema indígena", pues es vista como un reto y un desafío que la nación debe resolver". (Navarrete, 2008:12)

Sin embargo, el problema real no es por parte de estos grupos, que no buscan ningún tipo de reconocimiento por parte de los sistemas políticos oficiales, sino respeto y derecho a vivir bajo sus condiciones humanas, sin distinguirse de ningún otro grupo que forma parte

del país. “El problema es de los ‘no indios’, los pueblos indígenas tienen clara su condición. Participan en la construcción de la identidad”[4]

Actualmente es imposible hablar de un mestizaje único y radical entre españoles e indígenas, ya que en últimos años se ha dado lugar a múltiples investigaciones que dan validez a la llamada tercera raíz, que abre un panorama de un México que no estaba considerado dentro del proyecto de nación que pretendía fomentar la idea de que el mexicano era mestizo, en contraposición de los indígenas. Aun así, el término mestizo es utilizado por algunos investigadores y grupos indígenas para referirse a aquellos mexicanos que no tienen un origen que los identifique con un grupo étnico o a aquellos que dejan su vida en las comunidades para establecerse en un sector urbanizado. “En el México actual, por otra parte, el elemento clave para distinguir a los indios de los mestizos es la lengua que hablan, una lengua indígena los primeros, el español los segundos”. (Navarrete, 2008:28)

Las figuras representantes de estos grandes proyectos de nación no tienen como objetivo la integración de los seres humanos, por el contrario, inducen el aislamiento de los grupos, imponiendo su exclusión y propiciando el no conocimiento de sí mismos, para lograr manipular con facilidad un pueblo fragmentado. “Autonomía que no significa la fragmentación del Estado, como lo pretenden algunas ópticas temerosas, sino reconocer que el proyecto de las etnias, aunque paralelo, puede ser alterno al proyecto estatal”. (Bartolomé, 2006: 38).

Los grupos indígenas que son rechazados de los no indígenas, se autogeneran constantemente a través de distintos recursos; por ejemplo, las iniciativas de conservar una lengua materna, fomentar sus usos y costumbres, y luchar por sus derechos humanos. Estas

[4] *Idem.*

formas de resistencia se traducen en violencia contra las reglas establecidas por el sistema que asume que tiene el poder de decidir si se incluye o no, en su proyecto de nación integral, a diversos grupos sociales. El no conocer al "otro" que es distinto a mí o que es igual a mí, pero no lo sé, produce como resultado el rechazo inmediato, sin conceder la posibilidad de coexistir.

> En primera aproximación, la identidad tiene que ver con la idea que tenemos acerca de quiénes somos y quiénes son los otros, es decir, con la representación que tenemos de nosotros mismos en relación con los demás. Implica, por lo tanto, hacer comparaciones entre las gentes para encontrar semejanzas y diferencias entre las mismas. Cuando creemos encontrar semejanzas entre las personas, inferimos que comparten una misma identidad distinguible de la de otras personas que no nos parecen similares. (Gimenez, 2007: 50)

Los grupos indígenas, son excluidos desde el momento en que su idioma oficial no es el instituido por el estado; ya que el reconocimiento de su existencia y más aún de su legitimación ha significado luchas de varios siglos. Uno de los factores que se consideran para establecer estas diferencias son los rasgos raciales que pretenden discriminar a los indígenas, haciéndolos parecer como un modelo de fealdad ante los modelos de belleza europeos que se promueven a través de los medios de comunicación, quienes son responsables de difundir las modas que excluyen por completo la raza indígena, considerando además que no se trata de una sola raza, sino de múltiples.

> […] los grupos más blancos, más ricos y con una cultura más occidental discriminan y desprecian a los grupos de piel más oscura, menor riqueza y una cultura más tradicional. Este racismo social se manifiesta en los medios de comunicación masiva en la vida cotidiana y es un reflejo perverso dela profunda desigualdad que divide al México mestizo. (Navarrete, 2008: 16)

Si los mexicanos consideran una vergüenza pertenecer a algún grupo indígena e incluso reniegan su origen étnico, es claro que el reconocimiento e identificación de estos grupos no llegará pronto, por lo que se debe tomar como precedente que la lucha de estos grupos no ha concluido y su fin no se ve inmediato. Generalmente, resulta incómodo para muchos mexicanos asumir sus raíces indígenas, sobre todo si se trata de familias que migran a la ciudad o fuera del país, pretendiendo "borrar" sus raíces y lograr ser "civilizados" citadinos.

A lo largo de nuestra historia se ha construido una idea de los grupos indígenas que los coloca en una posición de desventaja, como si se tratara de comunidades condenadas a sufrir las inclemencias de su destino, el cual está marcado por la pobreza y la discriminación sin escapatoria alguna; esta idea preestablecida del indígena se contrapone ante su auténtica forma de pensar y ser. "A un color de piel corresponde un tipo de educación, un tipo de religiosidad, un entorno social, unos espacios de deporte, en fin, un México diferente y en consecuencia una identidad nacional diferenciada". (Del Val, 2008: 39). Si se hace una revisión minuciosa de las relaciones interétnicas que se han desarrollado a lo largo de la historia, observaremos que los grupos indígenas han reforzado su identidad a partir de las diferencias que encuentran entre ellos y los grupos no indígenas, lo que los ha

convertido en grupos de resistencia cultural. “Estos procesos de etnogénesis, construidos de la resistencia contra el dominio colonial, fueron muy exitosos y las identidades étnicas que generaron han sobrevivido hasta nuestros días, pues las culturas huichola, cora, maya y mixe son de las más reconocibles de la actualidad”. (Navarrete, 2008: 57)

Actualmente, muchas de las personas que radican en la ciudad, viajan a alguna comunidad indígena, esperando encontrarse con un paisaje pintoresco del siglo XVI para observar a los “pobrecitos” indígenas que viven sometidos ante el hombre “civilizado”; sin embargo su decepción llega cuando descubren ante ellos a seres humanos con carácter que luchan por conservar sus tradiciones ancestrales, sin ser vistos como una artesanía más que adorna el país. Incluso se genera cierta molestia por parte de los visitantes por descubrir que algún habitante de un pueblo mexicano se molesta porque lo retraten o porque quieran que malbarate algún producto que oferta para su manutención; es entonces cuando aún en el siglo XXI se escuchan frases como: “Pinche indio, ¿qué le pasa?”, “Si le voy a pagar y todavía se ofende, como si fuera quién” o “Si nada más es una foto y se enojan”. Lamentablemente, en la mayoría de las ocasiones son frases dichas por los mismos mexicanos y peor aún, por personas que también pertenecen a algún grupo originario de nuestro país. “La identidad étnica aparece como una ideología producida por una relación diádica, en la que confluyen tanto la autopercepción como la percepción por otros”. (Bartolomé, 2006:47) Si a estas percepciones sumamos la idea del México nacionalista del siglo XIX, veremos que se hace una revaloración del indígena desde una perspectiva folklórica, es decir, los indígenas son vistos como una artesanía pintoresca que adorna la diversidad del país, pero que, no obstante, continúa sin pertenecer oficialmente como individuo al proyecto de nación.

> El folclor nació del coleccionismo […] Fue formándose cuando los coleccionistas y folcloristas se trasladaban a sociedades arcaicas, investigaban y preservaban las vasijas usadas en la comida, los vestidos y las máscaras con que se danzaban en los rituales, y los reunían luego en los museos. Las vasijas, las máscaras y los tejidos se hallan igualados ahora bajo el nombre de "artesanías" en los mercados urbanos. Si queremos comprar los mejores diseños ya no vamos a las sierras o las selvas donde viven los indios que los producen, porque las piezas de diversos grupos étnicos se mezclan en las tiendas de las ciudades. (García Canclini, 1990: 89)

Con recursos generados por ellos mismos, estos grupos indígenas viven con la necesidad de manifestar en todo momento su arraigo identitario al grupo que pertenecen. Utilizando como lienzo su misma ropa, los elementos iconográficos que se plasman en un rebozo, en una blusa, una falda, una faja o tilma, cuentan con una tradición ancestral que encuentran su significado incluso en épocas tan remotas que es difícil rastrear su origen; intentado rescatar su cultura, y al mismo tiempo, sobrevivir de ella.

Desde su vestimenta hasta la construcción de sus casas y su organización tanto territorial como gubernamental, los diversos grupos indígenas "gritan" en todo momento quiénes son, cómo son y porqué son así. Pero no es suficiente con eso, ya que dentro de los mismos grupos existe auto discriminación, por lo que no basta exponer cómo son, sino que al mismo tiempo deben reconstruir su historia para defenderla, transmitirla y asegurar su vigencia y permanencia en las nuevas generaciones. Esta lucha es cultural, no requiere de armas de fuego, finalmente la tradición y el arte, aunque más silenciosos suelen ser más efectivos.

Si bien es cierto que la lucha de los pueblos indígenas ha sido por la defensa de diversos derechos a lo largo de su historia, hay algunos que no sólo luchan por sus derechos humanos, sino culturales, que incluyen el derecho de ejercer sus usos y costumbres libremente, así como el derecho a reconstruir su identidad a través de manifestaciones artísticas como la pintura, la literatura, la danza, la música y la que nos ocupa en particular, el teatro. "Los ahora llamados 'usos y costumbres' no son sino la expresión de sistemas políticos propios o apropiados, históricamente constituidos y tan legítimos como los estatales". (Bartolomé, 2006: 35)

Es evidente que la identidad del mexicano se complejiza en la medida en que el desconocimiento de sí mismo no le permite definir su identidad; por lo tanto, la identidad mexicana, al igual que las identidades individuales, se encuentra en proceso de construcción, el cual, a través de su historia ha intentado establecer las bases de un debate que aún sigue en la búsqueda de su definición.

> El mexicano es un ser inacabado, inconcluso, posmoderno (por fragmentario antes de la posmodernidad), surrealista sin conciencia de serlo. Somos un pueblo viejo que sigue siendo niño, pueril; somos un pueblo crédulo, esperanzado, agachón, somos también pueblo bronco y brutal, pueblo taimado y traicionero; en fin, hasta como híbridos nos han caracterizado. (Del Val, 2008: 30)

1.3 Identidad de la zona tsotsil[5]

La definición de una zona cultural, no se determina a partir de un límite geográfico, sino, como hemos mencionado anteriormente, las características de un grupo étnicamente identificado, se determinan por aspectos en común como la lengua, la aceptación del individuo de formar parte de un colectivo y el reconocimiento oficial o no oficial de otros grupos.

> […] la tradición tzotzil no [es concebida] como algo atrofiado o residual sino como una forma de respuesta activa y dinámica que los indios dan a la posición periférica que ocupan en un sistema cambiante y más amplio. Este tipo de enfoque puede explicar la integridad con que la tradición tzotzil responde a sus contactos con el mundo no indio. (Castellanos, 1985:32)

En estados de la República Mexicana como Chiapas, se concentran múltiples grupos étnicos que se han mantenido en resistencia cultural a lo largo de su historia para mantener la identidad ancestral que han heredado de sus antepasados.

La zona cultural que nos ocupa en este caso es la tsotsil. "El vocablo tzotzil, gentilicio que se utiliza también para designar la lengua que hablan deriva de sots´il winik que significa 'hombre murciélago'". (Obregón, 2003: 5) Ubicada geográficamente en los Altos de Chiapas, encontramos las comunidades tsotsiles de: Chalchihuitán, Chamula, Chenalhó, Bochil, Ixtapa, Jitotol, Larrainzar, Mitontic, Pantelhó, Pueblo Nuevo Solistahuacán, San Lucas, Simojovel, Soyaló, Venustiano Carranza y Zinacantan. También hay presencia

[5] El uso de la letra "s" en lugar de la "z" se debe a una aclaración ortográfica hecha por Petrona de la Cruz, quien imparte clases de la lengua tsotsil.

tsotsil en Huitiupán y San Cristóbal de las Casas. “Los límites étnicos de la región de los Altos de Chiapas a lo largo de las líneas del municipio, se han mantenido definidas y estables a pesar de la emigración y mezcla abundantes de las poblaciones indias del siglo XVI”. (Castellanos, 1998:173)

Existen dos grupos predominantes en los altos de Chiapas: los tsotsiles y los tzeltales; sin embargo, ambos comparten un mismo origen étnico, así como sistemas de desarrollo social y político. En un primer acercamiento pareciera que la única diferencia entre ellos es la lengua materna, la cual también mantiene una semejanza en algunos vocablos, en los que solamente varía la pronunciación o alguna vocal. Sin embargo, existen algunas características culturales que establecen diferencias entre los grupos, como costumbres en celebrar sus fiestas patronales, entre otras.

A lo largo de su historia, los tsotsiles se han caracterizado por mantener sus tradiciones en la mayor parte de su vida cotidiana, desde la cura de una enfermedad a partir de su cosmovisión, hasta las celebraciones sincréticas religiosas. No obstante, para los distintos grupos que habitan los Altos de Chiapas, no ha sido fácil defender su permanencia cultural y territorial, por el contrario, uno de los rasgos que los identifica es la resistencia que han conservado, a pesar de haber sufrido el ataque de sistemas gubernamentales, que intentan apropiarse de los recursos naturales de las zonas en la que se han establecido dichos colectivos. “Se han visto obligados a enfrentar, desde la época de la conquista, los intereses de empresarios no indígenas (españoles y mestizos), lo que ha generado una larga tradición de organización social”. (Obregón, 2003: 6)

Este fenómeno ha obligado a los tsotsiles y demás comunidades, a distinguirse de los habitantes que no pertenecen a alguna identidad étnica; es decir, los mestizos o ladinos,

quienes se diferencian de los tsotsiles por mantener una vida más urbana, así como por tener prácticas comerciales distintas.

> Los ladinos pertenecen a la cultura nacional mexicana; los indios son de cultura maya. […] Velas, sándalos, reatas de henequén, fuegos artificiales, herramientas, pan, ladrillos, tejas y carne de res son algunos productos ladinos por los cuales los indios intercambian maíz, frijol, leña y carbón, frutas, huevos, verduras, y hortalizas y otros artículos de primera necesidad. (Castellanos, 1998: 26 y 28)

Otra de las asignaciones que se dan, específicamente a los mestizos o ladinos que habitan en San Cristóbal de las Casas es la de "coletos" que no es más que una variante más de la definición de ladinos.

Esta diferencia se inicia desde la llegada de los españoles a los territorios chiapanecos, en donde pretendían organizar a los indígenas en grupos sociales que ofrecieran las posibilidades de una administración más óptima. Al mismo tiempo, cuando los españoles establecen un sistema de producción en donde el indígena se convierte en mano de obra, se asume también que la diferencia entre ellos no sólo es racial y cultural, sino de jerarquía en la que las prácticas de los no indios, son los parámetros de una mejor vida en muchos aspectos, por lo que muchos indígenas, anhelan obtener los recursos necesarios para compartir el estilo de vida occidental. A pesar de pertenecer a un grupo étnicamente identificado, muchos de los llamados mestizos o ladinos establecidos en las ciudades cercanas de sus comunidades, prefieren negar el origen de su familia, pretendiendo mantener un estatus por encima de sus paisanos tsotsiles.

> Desde los años setenta, la convivencia sociocultural de los coletos se desarrolla fundamentalmente en los cafés, en las discotecas, en las nuevas plazas comerciales y en los hogares. Algunas familias adineradas han adquirido elegantes mansiones en las afueras de la ciudad, en particular en la colonia de Huitepec. (París, 2000: 92)

Además de las diferencias entre los indios y ladinos, existen también diferencias entre los grupos étnicos, lo que ha provocado también que la resistencia se desarrolle de forma interna y externa. "Las nuevas divisiones étnico - territoriales no sólo se dan como un proceso cultural ante la acelerada urbanización; muchas veces responden a la existencia de fuertes conflictos interétnicos que han llegado a causar estallidos de violencia". (París, 2000: 93)

Aun así, los elementos que identifican a un grupo de otro continúan manteniendo su vigencia precisamente por la defensa de su entrono e ideología entre ellos y ante los extranjeros que han migrado a los Altos de Chiapas. "El camino de las armas que han sido obligados a seguir los mayas de Chiapas representa una opción final y crítica con una secuela de sufrimiento colectivo inadmisible". (Bartolomé 2006, 39).

En términos generales, distinguimos que la zona tsotsil se diferencia del resto de sus comunidades no sólo por la lengua materna, sino por la preservación de una cosmovisión que se manifiesta desde la forma de vestir, hasta el sistema de producción y administración de los grupos que la conforman.

1.3.1 Elementos de identificación

Los elementos de identificación que hemos determinado para nuestro análisis son los que consideramos que funcionan para caracterizar al grupo cultural tsotsil. Como hemos mencionado, la delimitación de una identidad no depende solamente de factores establecidos de manera oficial, ni de aspectos observables, sino en primer lugar de una conciencia del individuo que se asume como parte de un colectivo y al mismo tiempo, de una percepción que se forja dentro del núcleo comunitario de las zonas culturales. Según la definición de cultura de Clifford Geertz "[…] creyendo que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdidumbre y que el análisis de la cultura debe ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones". (Geertz, 1991: 20).

En los siguientes apartados haremos un análisis descriptivo de tres elementos que conjugan la propuesta de José del Val que expusimos en la primera parte de este capítulo y el concepto de cultura interpretativa de Geertz: La autoconciencia vinculada con la percepción, la lengua tsotsil y la cosmovisión que determina las bases para conocer las generalidades de la ideología tsotsil, la cual veremos reflejada en el trabajo escénico que revisaremos más adelante.

1.3.1.1 Autoconciencia y percepción

Los tsotsiles son un grupo que ha mantenido su historia mítica y sus tradiciones integradas en su vida cotidiana para continuar identificándose a sí mismos como parte de una etnia que establece los códigos culturales que los caracterizan. "La identidad étnica se basa también

en la conservación de formas de ayuda comunitaria. “La ayuda mutua, tajkoltobatic Kabtelil, entre los indígenas del ejido de Pantelhó significa que ‘nos ayudamos en el trabajo o nos liberamos a través del trabajo’”. (Obregón, 2003: 72) La relación entre los hombres y la naturaleza se determina muchas veces a partir de su trabajo dentro de la comunidad, y los tsotsiles no son la excepción. Un ejemplo de ello es el nombre con el que se ubican en la lengua tsotsil: *sots´il winik* que como mencionamos anteriormente significa “hombre murciélago”, lo cual proviene de un origen mítico “Se cuenta que los antepasados de los zinacantecos hallaron un murciélago en aquella vega y lo tomaron por dios”. (Obregón, 2003: 5) A pesar de que oficialmente éste es el origen que se adjudica al grupo tsotsil, cada una de las distintas regiones tsotsiles cuenta con un mito distinto respecto a su origen o establecimiento en alguna región.

> Existen diferencias lingüísticas entre lo tzotziles de la región, aún en la forma en que se festeja el carnaval. En Chenalhó tres hombres se pintan la cara de negro, aquí en Chilchahuitán no; también tienen diferentes historias. No existe una sola historia de los tzotziles, cada municipio tiene la suya, de igual manera que todos los problemas son diferentes y que la lengua tzotzil no es la misma, aunque los tzotziles tienen un mismo origen maya (Autoridad tzotzil. Chalchihuitan, 15 de Octubre, 1984 en Castellanos, 1985: 74)

La conciencia comunitaria de los tsotsiles ha generado diversas maneras de difundir su discurso identitario, utilizando elementos como: la medicina tradicional, sus relatos de tradición oral, la lengua materna y sus vestimentas. A través de esas manifestaciones, el

tsotsil se auto reconoce y diferencia de otros grupos culturales que comparten el mismo territorio chiapaneco.

En el caso particular de las mujeres mayas tsotsiles, se observa una constante ambigüedad, en la que por un lado encontramos el carácter aguerrido de sus ancestros, y por otro, la sumisión y obediencia a la que han sido sometidas a lo largo de su historia; lo cual se ha ido evidenciando también en su presencia corporal.

Si se toma como punto de partida el concepto de *habitus* de Bourdieu:

> Estructura estructurante, que organiza las prácticas y la percepción de las prácticas [...] es también estructura estructurada: el principio del mundo social es a su vez producto de la incorporación de la división de clases sociales. [...] Sistema de esquemas generadores de prácticas que expresa de forma sistémica la necesidad y las libertades inherentes a la condición de clase y la *diferencia* constitutiva de la posición, el habitus aprehende las diferencias de condición, que retiene bajo la forma de diferencias entre unas prácticas enclasadas y enclasantes (como productos del habitus), según unos principios de diferenciación que, al ser a su vez producto de estas diferencias, son objetivamente atribuidos a éstas y tienden por consiguiente a percibirlas como naturales (Bourdieu,1988: 170-171).

Se podría comprender que se trata de una estructura social interiorizada bajo los aspectos culturales en que se *habita*, por lo que el cuerpo no solamente se entiende como un aspecto exterior biológico, sino como un cuerpo activado a través de un contexto dado. En el caso de las mujeres tsotsiles que han sufrido alguna clase de maltrato físico o psicológico, se observa la timidez y temor para expresarse frente a personas desconocidas

para ellas; sin embargo, en situaciones más cotidianas de su vida, se muestran con mayor fortaleza, por ejemplo, al realizar trabajos pesados en el campo.

Las condiciones de vida en que se desarrollan las mujeres tsotsiles han propiciado la creación de una imagen estereotipada sobre el maltrato, a pesar de las oportunidades de estudio y trabajo; existen mujeres que asumen su rol de sumisión, frente a la cultura machista de su región.

> Todas las agrupaciones de clase tienen su propio *habitus*, sus propias disposiciones que son adquiridas mediante la educación, tanto formal como informal (a través de la familia, la escolarización y similares) El *habitus* es, por consiguiente, un concepto que vincula al individuo con las estructuras sociales: el modo en que vivimos en nuestros cuerpos está estructurado por nuestra posición social en el mundo, concretamente para Bourdieu, por nuestra clase social. (Entwistle, 2002:54)

Desde niñas, las mujeres tsotsiles aprenden las tareas y formas que deben ejercer en su condición de "mujeres" para relacionarse con los hombres de su comunidad. El *habitus* las determina como un "objeto de uso", prácticamente desde su nacimiento, y es una condición que no se debe cuestionar demasiado, porque de lo contrario sufren el rechazo de toda su familia y por ende del pueblo entero.[6]

Un aspecto que debe destacarse dentro de la autoconciencia y percepción es el uso de la vestimenta tradicional en la que se plasma la ideología e interpretación del entorno; al

[6] Un análisis detallado del cuerpo de la mujer tsotsil se encuentra en mi artículo "Cuerpos femeninos en resistencia escénica" que será publicado en fechas próximas por la Universidad Veracruzana.

mismo tiempo, el uso de los textiles como un lienzo, funciona para fortalecer su identidad respecto a otros grupos culturales.

> El vestido es un texto –un discurso – que debe ser leído, que se dirige a alguien; por eso es fundamental el punto de vista del observador. El vestir es la mediación necesaria para el trato social. Nos da la posibilidad de entrar en diálogo con los demás en la clave que hayamos propuesto en cada caso. De modo tal que los demás se dirigen a nosotros según nos presentamos. (Vázquez Rocca: 2005)

La vestimenta tsotsil de las mujeres consiste en una falda negra de tela muy gruesa que se sostiene a la cintura con una faja de colores tejida tradicionalmente a mano; blusas de telas brillosas bordadas en su mayoría con flores como alcatraces, girasoles o margaritas de colores. Actualmente algunas mujeres utilizan la tilma que es una especie de "capa" gruesa también bordada, esto se utiliza para cubrirse del frío. Desde tiempos prehispánicos, las tilmas se han utilizado para evidenciar el respeto por la naturaleza, en ellas se encuentran diversas figuras como grecas o flores simétricas acompañadas de follaje que representa el ecosistema de los altos de Chiapas. Los colores más recurrentes en la vestimenta son: azul, verde, blanco, amarillo y rojo.

Los hombres tsotsiles visten regularmente con pantalones y camisas de manta que cubren con una especie de huipil o jorongo desde su cuello hasta sus caderas y que amarran a su cintura con un lazo. En días de fiesta suelen usar sombreros adornados con listones de colores alrededor. En la actualidad, los hombres tsotsiles que viven en San Cristóbal o en algún municipio cercano a la ciudad ya no portan su tradicional vestimenta, sino que

mezclan pantalones y camisas de otras telas, aunque la mayoría sigue utilizando el jorongo que es del mismo material textil con que se hacen las faldas de las mujeres. “Los trajes indios varían de un municipio a otro, pero las coloridas vestimentas bordadas o tejidas a mano o los sombreros festoneados de cintas del uso tradicional, son imposibles de confundir con sus contrapartes ladinas”. (Castellanos, 1985: 26)

Como mencionamos en el primer capítulo, la relación de los grupos indígenas con la naturaleza es un factor que determina los diversos aspectos culturales que se desarrollan de manera colectiva, por lo que los tsotsiles emplean distintos recursos para reforzar su identidad y mostrarla a las personas que no pertenecen a su grupo cultural como una presentación del cómo se asumen ellos mismos y cómo quieren mostrarse ante los demás.

1.3.1.2. Lengua

El idioma instaurado oficialmente en México es el español, sin embargo, según el catálogo de las lenguas indígenas del Instituto de Lenguas Indígenas (INALI) en nuestro país se reconocen 11 familias lingüísticas que dieron origen a 68 agrupaciones lingüísticas que se pueden identificar dentro de los grupos étnicos de nuestro país; sin tomar en cuenta las múltiples variantes de estas 68 lenguas que por su número de hablantes no se consideran dentro de esta clasificación, ya que uno de los factores importantes para establecer una lengua dentro de esta lista es el número de hablantes que debe superar los 100 habitantes menores de 5 años que dominen su lengua materna.

El tsotsil se habla principalmente en los altos de Chiapas, aunque también se identifican variantes de una comunidad tsotsil a otra:

> Según el último censo, realizado en 1990, el número de hablantes del tzotzil ronda los 265.000, repartidos en las seis variantes lingüísticas principales que se conocen de esta lengua (entre las que hay un alto grado de inteligibilidad): Chamula (130.000 hablantes), Ch'enalhó (35.000 hablantes), Huixteco (20.000 hablantes), De San Andrés de Larrainzar (50.000 hablantes), De Venustiano Carranza (4.226 hablantes), y Zinacanteco (25.000 hablantes). (Fernández, et al. 2001: 3)

Es importante mencionar que el último censo realizado en 2005 el número de los hablantes de la lengua tsotsil en los altos de Chiapas ascendía a 329, 937.

La lengua tsotsil proviene de la familia lingüística maya; cuenta con ciertas características que la distingue del resto de las lenguas originarias del estado de Chiapas, principalmente del grupo tzeltal con el que comparten algunas formas fonéticas que les permiten comunicarse, pero que al mismo tiempo mantienen diferencias gramaticales que las identifican una de la otra.

> Los lingüistas han confirmado la creencia nativa de que las diferencias dialectales permiten al oyente identificar el municipio de origen del hablante, diferencias que no solo se hallan a nivel de la fonología y la morfología, sino también en la sistemática estilización del discurso corriente, como por ejemplo, los recíprocos saludos usados cuando los indios se encuentran en un camino. (Castellanos, 1985: 31)

Antiguamente en las regiones tsotsiles se utilizaban tres nombres que asignaban a cada persona, esto ha cambiado en los últimos años, en los que se ha modificado la costumbre y actualmente es común que solo se llame a una persona con un nombre mestizo.

> Cada persona posee tres nombres: el primero es el nombre de pila ladino, el segundo es un apellido de origen hispánico y el tercero es un apellido de origen indígena, generalmente tomado de una planta, animal o un fenómeno natural. (página web)

Otra asignación nominal es la que se otorga a las categorías sociales o filiales que se establecen dentro de las comunidades tsotsiles, las cuales mantienen la relación hombre – naturaleza, a través de la lengua. "En la sociedad tzotzil las generaciones anteriores a uno son tratadas de b´ankilal o hermano mayor, en tanto que las posteriores son llamadas its'inal o hermano menor. Esta clasificación se extiende a santos, cuevas, charcos y montañas". La relación que mantienen las comunidades tsotsiles con su hábitat explica la manera en la que ellos construyen su cosmogonía.

> La evidencia de que existen estructuras regulares y sistemáticas en la lengua hablada, que son utilizadas por una comunidad hablante determinada, lleva a la consideración de que dichas estructuras (oraciones, enunciados o textos) poseen una *significación* concreta, también *regular* y *sistemática*, que permite cuestionar muchos aspectos teóricos propiamente semánticos, enlazando así las *formas de hablar* con las *formas de significar*. (Serrano: 2005)

El tsotsil es una lengua aglutinante, es decir, a un fonema se añaden morfemas gramaticales que en conjunto asignan un concepto o una idea. Las construcciones de los morfemas dependen del verbo que se utiliza, si es transitivo o intransitivo. En la categoría

nominal, sólo se encuentra la asignación de número: singular o plural y aunque también se denotan algunas unidades contables, no se determina un género.

Los hablantes del tsotsil consideran de suma importancia mantener y difundir su lengua materna, ya que para ellos significa un lazo que los conecta con sus antepasados y de esa manera han heredado el conocimiento y respeto de la naturaleza a las nuevas generaciones. Actualmente existen organizaciones civiles que se encargan de dar clases de la lengua tsotsil, así como escuelas bilingües de educación básica en las que se habla indistintamente tsotsil y español.

1.3.1.3. Cosmovisión

Muchos de los pueblos indígenas que habitan actualmente en nuestro país tienen como base ideológica un sincretismo entre las creencias en dioses prehispánicos y la religión católica traída por los españoles. En el caso de la zona tsotsil encontramos una variedad de dioses y santos que dependen de cada una de las comunidades que se asumen como tsotsiles, formando así la visión que tienen del cosmos y su entorno. El concepto de cosmovisión lo incorporamos como:

> […] la imagen o perspectiva característica de un pueblo; es decir, como la concepción que tienen los miembros de una sociedad acerca de las características y propiedades de su entorno. Es la manera en que un hombre, en una sociedad específica, se ve a sí mismo en relación con el todo; es la idea que se tiene del Universo. Cada cosmovisión, añade, implica una concepción específica de la naturaleza humana. (Redfield en López, 2006: 19)

Si se considera que los tsotsiles forman parte del grupo cultural maya, se puede comprender que compartan algunos elementos semejantes respecto a su cosmovisión; por ejemplo la división del alma del individuo en 13 partes, o que el mundo cósmico se represente con un árbol de ceiba.

> Respecto al espacio horizontal, los puntos cardinales tienen la siguiente significción: a) el oriente, identificado por el color rojo, representa el nácimiento del sol; b) el poniente, representado por el color negro, significa la muerte del sol; c) el sur, de color amarillo, significa el nacimiento del hombre y d) al norte tiene asignado el color blanco, para significar la muerte del ser humano y e) en el centro se levanta la cruz cósmica, el ombligo del mundo y está representada por los colores azul, que significa el color del agua y cielo, y el verde, que es el color de la naturaleza; también representa la unidad entre el hombre, el supra mundo y el inframundo, porque "los mayas consideran que el ser humano se encuentra en un estado de equilibrio (ya que) está en medio, en la superficie entre el (supra y infra mundo)". Esta representación del mundo en cuatro partes corresponde en alguna medida a las cuatro estaciones del año y, por consiguiente, a las cuatro esquinas del universo maya que, según la mitología de esos cuatro puntos se levantaron los cuatro árboles cósmicos que sostienen y unen al mundo y el supra mundo, como son las ceibas o baacab dadores de agua.
>
> En una perspectiva más amplia significa la vida del universo como totalidad. Es también punto de unión de todos los contrarios. Se ha identificado con la Ceiba Sagrada (García Hernán, 1992: 48)

Como ya mencionamos en apartados anteriores, el grupo tsotsil se llaman a sí mismos "hombres verdaderos", esta auto asignación se debe a la relación que mantienen con los

dioses ancestrales que según sus leyendas fundaron las comunidades en que se establecieron los *batsil winik'otik.* Existen múltiples leyendas tsotsiles que nos permiten acercarnos a la interpretación de la existencia humana, a partir de la cosmovisión que han heredado desde tiempos ancestrales.

> La Tierra es un plano rectangular sostenido en sus ángulos por espíritus. Paralelos a la Tierra existen varios planos infernales separados. Entre cada capa pasan las franjas del paraíso que son las rutas por las que transitan el Sol, la Luna y otros espíritus celestiales. Las deidades que residen en la Tierra proporcionan lluvia para la agricultura, vientos y rayos; los agentes del mal son los causantes de las enfermedades y la muerte a través de la pérdida del alma. El hombre vive con el temor esencial hacia el orden cosmológico y planea su vida de una manera que pueda mantener una precaria armonía con dicho orden. (Castellanos, 1985: 28)

En la cosmogonía tsotsil, se concibe al mundo en que vivimos como el vinajel balamil (cielo – tierra); sin embargo para ellos existe otro plano cósmico en donde suceden los sueños y sólo los 'iloletik (curanderos) lo pueden visitar a través de algunas ceremonias. Los tsotsiles ubican cuatro formas de manifestación divina:

- Los totilme'iletik son los ancestros que habitan en un lugar sagrado y se encargan de recompensar o castigar a los tsotsiles que habitan en la tierra.
- Ch'ulel es el espíritu de un animal que acompaña a cada individuo y esta al cuidado por los totilme'iletik.

- El yahval b’alamil es el dueño de la tierra y si se trata bien, puede beneficiar a los individuos con riquezas de índole material.
- Vaxakmen es un equivalente a un creador del mundo.

La influencia divina en la vida cotidiana de los tsotsiles se asocia directamente con la medicina tradicional que se practica en esta zona, ya que para los grupos tsotsiles, la mayoría de las enfermedades dependen del Ch’ulel o alma, lo que condiciona al mismo tiempo su buena conducta social para no recibir un castigo a través de una enfermedad.

> […] las causas por las que se pierde la salud y se cae en enfermedad son principalmente, porque la persona transgrede las reglas sociales impuestas por los dioses, ancestros, al naturaleza y la comunidad en general. […] la enfermedad es la consecuencia de la ruptura de ese estado de equilibrio que es provocada tanto a nivel interno y externo por diversos elementos entre los que se destacan los fríos y calientes, que pueden tener su origen en el cuerpo, la mente o el espíritu. (López, 2006:23)

Los remedios, así como las enfermedades, se asocian igualmente a un acto provocado por los ancestros que se comunican con los curanderos o ‘iloletik a través de sus sueños para ayudarles a curar algún padecimiento.

> […] los médicos [tradicionales] más bien creen que los dioses o ancestros le dicen en sus sueños qué plantas utilizar de acuerdo con la naturaleza de la enfermedad: si esta es fría o caliente y en ningún momento mencionaron que tienen sustancias mágicas, más bien dicen que los

> dioses son los que interceden para que esta planta cure al enfermo. (López, 2006:24)

La relación de la salud con el mundo cósmico en la cultura tsotsil es importante para establecer el equilibrio de la identidad individual con la vida comunitaria, razón por la cual en los grupos tsotsiles actuales continúa siendo determinante la conducta social de los individuos ante la sociedad, ya que de ello depende la aceptación o rechazo de la comunidad.

CAPÍTULO 2

TEATRO EN LA ZONA TOSTIL (ALTOS DE CHIAPAS)

En el presente capítulo revisaremos los antecedentes de la tradición teatral que se ha desarrollado a lo largo de la historia en los Altos de Chiapas, particularmente en las comunidades tsotsiles.

2.1. Antecedentes Histórico – teatrales.

Dentro de la historia de Chiapas, San Cristóbal de las Casas es un municipio que cuenta con una relevancia particular en la zona tsotsil por haber sido escenario de múltiples acontecimientos que han sido trascendentales, no sólo para el estado chiapaneco, sino para la misma historia de México.

En la época prehispánica se conocía con el nombre de Hueyzacatlan que quiere decir "Junto al zacate grande", después de lograda la conquista, se funda como capital del estado en 1528 como Villa Real de Chiapas y en el año 1531 es nombrada por primera vez como Villa de San Cristóbal de los llanos. Hasta el año de 1892 fue la capital del estado, posteriormente se asigna a la ciudad de Tuxtla Gutiérrez. A partir de 1943, bajo la gubernatura de Rafael Pascacio Gamboa en Chiapas, se establece oficialmente el nombre de San Cristóbal de las Casas.

A partir de la aparición pública del Ejército Zapatista en el año de 1994, se identifica a San Cristóbal de las Casas como una sede simbólica del movimiento armado. Dentro de algunos hechos importantes que sucedieron en vinculación con el movimiento zapatista están el primer diálogo que se estableció con el gobierno federal en la catedral de San Cristóbal en 1994, el cual fue mediado por el obispo Samuel Ruiz. En el año 1997 tienen

lugar dos acontecimientos importantes, un atentado en contra de los obispos de San Cristóbal de las Casas y la matanza de 45 personas en el poblado de Acteal. Otro hecho relevante se lleva a cabo en 2003: la toma de la ciudad de San Cristóbal por 20,000 zapatistas que se establecen para declarar la traición de los tres partidos políticos más reconocidos de ese momento y realizar un calendario de resistencia. Para finalizar esta lista de situaciones sucedidas en los Altos de Chiapas, es importante mencionar que en 2004 la comunidad de Zinacantan sufrió una agresión por parte del Partido de la Revolución Democrática (PRD), quienes cortaron el suministro de agua a dicho municipio, debido a que grupos simpatizantes del EZLN no habían cubierto sus cuotas que correspondían al partido; esto tuvo como resultado el desplazamiento de 125,000 familias en la zona.

La presencia del EZLN en Chiapas ha convertido a San Cristóbal de las Casas en un lugar exótico en el que los visitantes pueden disfrutar de muchos comercios de cadenas internacionales, hasta de una variedad de lugares nocturnos que contrastan con el ambiente provinciano que aún se respira en esa ciudad. Para muchos turistas, la idea de visitar San Cristóbal parte de una curiosidad por conocer uno de los lugares más emblemáticos del EZLN, lo cual ha resultado de gran provecho para las autoridades, ya que han sabido explotar la imagen comercial del zapatismo para aumentar el índice turístico.

Dentro del campo teatral sabemos que existían manifestaciones prehispánicas con intenciones rituales. Aunque no se tienen registros claros del tipo de eventos que se llevaban a cabo por los antiguos mayas, se sabe, a través de estudios especializados que existen lugares y utensilios que arqueológicamente delatan sus prácticas escénicas.

> La mayor parte de las vasijas policromadas de la llamada época clásica muestran escenas donde están representados actores enmascarados y

> disfrazados con trajes zoomórficos o cósmicos de acuerdo con los atributos de cada personaje: vegetal, animal, humano, semidivino o divino, según la trama de la historia mitológica que actuaban. Era un teatro musicalizado, con canto, pantomima y recitación. Además conocían bien el teatro con muñecos de mano muy parecidos a los del actual teatro guiñol […] (Álvarez, 2002:79)

Una muestra de ello son los diversos escritos que se han estudiado de los antiguos mayas como "Los cantares de Dzitbalché" encontrados en 1942 en Calkiní, Campeche, en los que se narran hechos rituales del año 1440. Otro texto que se ha recuperado y que hasta el momento se considera la práctica escénica más antigua en la zona maya es el "Rabinal Achí" originalmente llamado *Xajooj Tun* "Danza del Tun (tambor)" de Guatemala, el cual se recupera gracias al sacerdote francés Etienne Brasseur, quien transcribe de la voz de Bartolo Zis el manuscrito que conocemos hasta nuestros días; ya que hasta 1856 solamente era una representación que se realizaba con base a la tradición oral.

> La existencia de obras como el Rabinal Achi y las descubiertas por Barrera Vázquez, de muestran la resistencia contra el conquistador, y la capacidad de los pueblos con culturas milenarias para ocultar de sus inquisidores sus valores culturales ancestrales, y revivirlos cuando la situación les presenta condiciones más favorables (Álvarez, 2002: 80)

La existencia de prácticas escénicas en el territorio maya es muy vasta; sin embargo, específicamente en San Cristóbal de las Casas se han desarrollado grandes proyectos teatrales que cuentan con un alcance nacional e internacional; de los que poco se conoce

debido a su calidad de “comunitarios” que los coloca en un sector que pocas veces interesa a los profesionales del arte teatral.

Actualmente, la producción del arte teatral en San Cristóbal de las Casas es muy variada, ya que los habitantes y turistas pueden disfrutar de puestas en escena locales o producciones externas al municipio.

2.1.1. Teatro Petul

Para comprender la compleja y arraigada tradición teatral en los Altos de Chiapas, es importante comenzar con uno de los proyectos teatrales que recuperó una de las prácticas prehispánicas que hemos mencionado en el apartado anterior: el teatro con muñecos.

Los inicios formalmente del teatro guiñol en México se rastrean desde el siglo XIX aproximadamente; sin embargo es en la primera mitad del siglo XX cuando se desarrolla popularmente en todo el país.

> Hacia 1929, Bernardo Ortiz de Montellano (México, D.F., 1889 – 1949) dirigió el Teatro de Muñecos que se paseó por la todavía transparente ciudad, pero fue en 1933 cuando se comprendió lo que el guiñol ofrecía a la educación del niño mexicano. La formación de grupos artísticos trajo como consecuencia la popularización de esas funciones infantiles, que también interesarían a los adultos. (Castro, 2001: 212)

En el año de 1952, se funda por parte del Instituto Nacional Indigenista, el Centro Coordinador Indigenista, con la intención de integrar a las comunidades indígenas dentro de los cambios socio - culturales que sufría el país en esos momentos. Las primeras acciones por parte de dicho Centro fueron las de mostrar de manera didáctica los beneficios

que otorgaba la participación de los grupos indígenas en los programas sociales que se promovían.

> El teatro desempeña sus tareas de acuerdo con los trabajos que cada una de dichas secciones realiza en las comunidades indígenas. Por ejemplo: si la brigada de Salubridad va a dedetizar, vacunar o instruir a la población en la prevención de enfermedades o curación de las mismas, el personal del Teatro Petul la acompaña y, ante los habitantes, representa una obra que enseña, a la vez que divierte, al conveniencia de aceptar medicinas, prácticas curativas o higiénicas. (Castellanos en Navarrete, 2007: 16)

Los fundadores del Teatro Petul fueron José Núñez, quien trabajaba en el teatro guiñol del Instituto Nacional de Bellas Artes, y Agustín Romano, director del Centro Coordinador Indigenista de los Altos de Chiapas. En un principio, Núñez fue quien capacitó a un grupo de indígenas para la realización de muñecos con los que podrían interactuar en sus representaciones teatrales. Los primeros títeres creados fueron personajes diseñados desde una perspectiva occidentalizada que no permitió que los espectadores de las representaciones se identificaran con los muñecos, por lo que se tuvieron que crear personajes a partir de los estereotipos de los mismos habitantes de las comunidades indígenas propiciando una identificación inmediata. Es así como nacieron personajes emblemáticos como el mismo Petul, que otorga su nombre al mismo movimiento de teatro guiñol en Chiapas.

> La llave de entrada a las reacias comunidades era un bonito muñeco vestido de indígena, dueño de una variedad de trajes y sombreros de

> acuerdo a la población, con las variantes dialectales y con las jerarquías sociales de cada lugar donde montaban el sencillo escenario. Seguro de sí mismo, mezclaba su ingenuidad con los beneficios de una mente despierta y juvenil de gran capacidad de convencimiento. Hablaba de "cosas buenas". Le dieron un nombre adecuado: Petul- Pegre- Pedro, en contraposición con Xun- Xul- Jun- Juan, un muñeco igualmente simpático y algo chocarrero, conservador y reacio a los cambios, cuyas opiniones negativas retratan las preocupaciones básicas del proyecto (Farias, 1964: 10) en (Navarrete, 2007: 16)

A mediados de 1954, Marco Antonio Montero comenzó a formar un grupo de teatro guiñol que se encargaría de llevar las distintas obras del Teatro Petul a las comunidades de los Altos de Chiapas. Los integrantes iniciales fueron: Teodoro Sánchez Sánchez, Pedro Pérez Pérez, José Sánchez Pérez y María Antonia González Pérez, quienes lograron desarrollar una comunicación entre el Instituto Nacional Indigenista y los grupos indígenas a través del teatro guiñol del Centro Coordinador Indigenista.

Las temáticas de las representaciones se ajustaban de acuerdo a la problemática que se vivía en cada comunidad que se visitaba; por ejemplo, cuando el objetivo era promover la atención médica a la par de las creencias de la medicina tradicional, se establecía un diálogo entre los personajes principales con el público para exponer los motivos reales del porqué era bueno o malo visitar al médico, y de esta manera llegar a un acuerdo entre los habitantes espectadores y la intención de la puesta en escena. La diversidad de planteamientos propició la creación de nuevos personajes e incluso de objetos que también fueron representados con títeres. Esta característica se recupera también dentro del grupo que ocupa nuestro análisis en esta investigación y que detallaremos en los siguientes capítulos.

> […] el gallito le decía a Petul que estaba descontento porque su gallina nada más ponía 25 huevos diarios, queriendo él que pusiera siquiera cuarenta, el muchachón aquel de 22 años, con toda seriedad y reflejándose en su rostro la amargura de su pena, le pidió a Petul su gallo, para que fuera a pisar a su mujer que no le quería dar hijos. […] El muchacho se llama Alonso López Tucabil y nos dejó desconcertados pero se le recomendó que fuera a Chamula o a Jovel a ver a un doctor con su señora que debía tener algo en su estómago y que por eso no le daba hijos, ya que el gallo sólo pisaba a las gallinas y no a las señoras. (Montero en Navarrete, 2007: 18)

En 1957, Rosario Castellanos se integró como parte del programa de Teatro Petul, sin embrago, debido al estilo de vida en San Cristóbal de las Casas y el hecho de enfrentarse a una realidad burocrática con que se trata a las comunidades marginadas de nuestro país, la orillan a renunciar en el mismo año con una carta dirigida a Marco Antonio Montero en la que explica los motivos de su retiro del proyecto.

> No es cosa decir "cumplí con mi deber para con los indígenas; sería irreflexivo y vanidoso, actitudes que no puedo permitirme. […] El gusto y sentimiento que una labor útil engendra no son motivos de definición pública, su razón es íntima, y cuando te piden que expliques en papel membretado el sentido de esa intimidad, es hora de retirarse. (Castellanos en Navarrete, 2007:25)

A pesar de su breve participación, su aportación al Teatro Petul fue invaluable, ya que fomentó la lectura de los 6 promotores enviados por el Instituto Nacional Indigenista, con

los que en un principio trabajó estimulando la retroalimentación entre ellos. "Pero a mí (que me parece ocioso ser maestra), me encanta ir descubriendo con ellos todas las cosas. […] Y tenga usted en cuenta que estos seis muchachos están muy por encima del nivel intelectual de los demás". (Castellanos en Navarrete, 2007: 22)

Al paso de los años, el Teatro Petul se vio afectado por los adelantos tecnológicos como la televisión y el acceso a la misma; la gente prefería quedarse en casa, después de una larga jornada laboral, que asistir a una función de teatro. Aun así, en el ámbito escolar de los Altos de Chiapas se conservaron programas con títeres que aún siguen vigentes.

Finalmente, es importante reconocer la fuerte influencia del Teatro Petul en los Altos de Chiapas, ya que como veremos más adelante, otros grupos de teatro retoman el recurso de los títeres para sus puestas en escena, lo que ha caracterizado a gran parte de la producción teatral tsotsil.

2.1.2. Teatro Comunitario de Orientación Campesina (TCOC)

En la década de los 70's, la Compañía Nacional de Subsistencias Populares CONASUPO, observa que el ausentismo en las juntas convocadas en las zonas atendidas por su programa de desarrollo popular se incrementa por la falta de interés de los mismos campesinos que participan con ellos; por lo que se ve en la necesidad de recurrir a otros códigos para motivar la asistencia de los habitantes de las comunidades a dichas reuniones. De esta manera se propone trabajar a partir del teatro para difundir los temas a tratar en las juntas, para lo cual se invita a participar a alumnos egresados de la Escuela de Arte Teatral del INBA. "En el caso del teatro CONASUPO, no se buscaba incorporar a una clase o grupo étnico a la cultura dominante, sino de inducir un cambio de actitudes respecto a de nuevos programas de producción y comercialización de sus productos". (Valencia, 1992:1)

Posteriormente, y a partir del éxito que comienza a tener la recepción de éstas pequeñas escenas, se crea un primer taller de teatro en el que se ofrecían herramientas escénicas a los campesinos, para que ellos mismos representaran las diversas problemáticas que enfrentaban dentro de su comunidad.

> El gran aporte del teatro popular a la historia de la escena nacional es que en esas apartadas comunidades, donde antes no existía la noción de teatro, de pronto es el mismo campesino, el indígena, el que con la colaboración de un "promotor teatral" da forma a un discurso teatral donde expresa la problemática de su comunidad. (Herrera, 2007: 56)

En 1972 se crean las primeras brigadas del Teatro Comunitario de Orientación Campesina a cargo de los maestros Eraclio Zepeda y Rodolfo Valencia, quien más tarde es nombrado director general de dicho programa escénico.

> En Noviembre de 1972 se iniciaron los trabajos de selección y reclutamiento para formar las primeras brigadas campesinas de Teatro Conasupo de Orientación Campesina. Un proyecto sumamente ambicioso que, según Valencia, planteaba un programa de recuperación cultural y lingüística que buscaba cambios a través del teatro. Fue en San Cristóbal de las Casas, Chiapas donde se formó un taller en el cual, los aspirantes cursaban estudios de primaria o de secundaria en forma bilingüe, a la par de estudios teatrales. Las clases eran de todo el día, de ocho a.m. a ocho p.m. (Herrera, 2007: 60, 61)

La participación de los campesinos indígenas fue cada vez más activa, por lo que se involucraban en la realización de las puestas en escena para manifestar las problemáticas que se vivían en ese momento. "El teatro campesino fue organizado con actores de la región, o jóvenes dispuestos a iniciar el entrenamiento necesario para desbloquear malos hábitos inherentes a la vida cotidiana, detectar los problemas y actuarlos". (Goutman, 1994: 17)

Poco a poco los alumnos de la Escuela de Arte Teatral desertaron de estas brigadas, propiciando que los mismos campesinos crearan sus propios grupos y técnicas escénicas, a partir de sus ideologías.

> Las características culturales urbanas de los compañeros de la Escuela de Teatro del INBA, su apego a cierto modo de vida y, por lo tanto, a una cierta ideología, su falta de compromiso real con lo planteado en las obras, sus problemas de convivencia social, pero sobre todo su profundo desconocimiento de la realidad campesina, orilló al programa a considerar la composición de sus brigadas, y a empezar e formar a campesinos indígenas para que fuesen los actores de su propio teatro. (Meyer, 1983:57)

La aceptación de estas primeras experiencias, permite la creación de varias brigadas más, dentro de las cuales, en 1974 aparece una tzotzil en los altos de Chiapas. De 1972 a 1973 la responsable de la brigada del programa en San Cristóbal de las Casas, fue la profesora Mercedes Olvera. "En 1974, había 6 brigadas de campesinos, de las cuales 5 trabajaban en lengua indígena: Tzeltal, Tzotzil y Tojolabal, en Chiapas; Náhuaten Tlaxcala; y Triqui en Oaxaca". (Meyer, 1983:57)

Los resultados obtenidos con las brigadas, rebasó la expectativa de sólo transmitir los mensajes de la CONASUPO, dando oportunidad a que muchos campesinos hicieran escuchar su voz por primera vez en diversos aspectos de su cotidianeidad, así como implementar la práctica del teatro como una tradición en la que participan los habitantes de cierto municipio para desarrollar mejoras personales y comunitarias.

> La inmensa mayoría de ellos jamás en su vida había visto teatro; cuando se los explicábamos, cuando recorríamos pueblos buscando posibles colaboradores preguntaban qué era… por eso primero les presentábamos una obra, y luego les preguntábamos a quién le interesaría hacer eso… y los seleccionábamos y los llevábamos a México al taller […] (Valencia en entrevista con Domingo Adame, 2007:112)

Los resultados observables dentro de los grupos que participaron en las brigadas de Teatro Campesino, fueron positivos, ya que en muchas comunidades, el teatro resultó ser un excelente medio de organización ante algún problema, y al mismo tiempo una forma didáctica de modificar la conducta tanto de espectadores, como de los mismos actores.

> […] podemos valorar el cambio personal que causaba el trabajo del teatro popular en los individuos. Cientos de hombres y mujeres que cambiaron su forma de vida, su mundo de relación o encontraron una vocación. Desde el abandono de las tradiciones machistas de la comunidad por una relación más rica y cercana con la pareja o con los hijos, hasta la toma de conciencia de los jóvenes sobre la importancia de su aportación a su

> comunidad, que los llevó a convertirse en maestros rurales, en ingenieros, en representantes populares al servicio de sus pueblos. (Herrera, 2007:63)

Los mismos campesinos fueron construyendo sus propias dinámicas y técnicas de hacer un teatro propio, que no solamente hablara de las problemáticas cotidianas, sino de evidenciar que la forma de vida comunitaria, también se reflejaba en las formas de organización y creación escénica.

> ¡Al ensayo, compadre!
> Pero no al ensayo de frases hechas, de gestos copiados o de situaciones ajenas. Al ensayo para encontrar, decir y hacer sentir tus inconformidades, luchas y sueños; tu historia pasada y el mundo que quieres para tus hijos. Al ensayo, compadre, de otro mundo posible… Tú vas a escoger el tema que abordará la obra; pero sobre todo, determinarás el enfoque que le vas a dar para tu autorreflexión y su posterior confrontación con el público… (Meyer, 1983:59)

Los beneficios de haber llevado el teatro a las zonas marginadas del país, no solamente resultó satisfactorio para los responsables de la CONASUPO; el mismo maestro Valencia recuerda con mucha sorpresa la reacción que provocaba en los espectadores de los Altos de Chiapas el hecho de presenciar, tal vez por primera vez una obra teatral.

> Éste es realmente uno de los fenómenos más interesantes en la historia del teatro en México - de pronto llegar a un paraje de los altos de Chiapas y ver cómo los campesinos iban bajando de todos lados. Ya sabían que iban

> a ver teatro pero era algo que nunca habían visto, y ya sabían porque los profesores se encargaban de hacer propaganda antes de la llegada de algún grupo.
>
> Lo que era fascinante era ver su reacción ante un espectáculo que seguramente conocían hace muchos siglos pero que ahora habían olvidado totalmente, que hablaba de sus problemas en su propia lengua y que los fascinaba verdaderamente. (Valencia en entrevista con Donald Frischmann, *El nuevo*…,57)

El TCOC fue incrementando el número de brigadas hasta abarcar varias zonas campesinas del país entusiasmadas de participar en los talleres de teatro, lo cual nos demuestra que fue una labor trascendental en la promoción de la práctica teatral en muchos estados de la República, lo que trajo como consecuencia, (haciendo una analogía con los campesinos), la siembra de muchas semillas teatrales, concretándose más tarde en reconocidos grupos de profesionales del arte teatral.

> […] en otra ruta del teatro comunitario se llevaba adelante el proyecto: **Teatro CONASUPO de Orientación Campesina (TCOC)** que fue, me atrevo a decir, el programa gubernamental más ambicioso de este siglo en teatro popular. Mucho se ha escrito sobre su historia. Solamente quiero decir que desde su fórmula original de una obra clásica de un acto seguida por una improvisación sobre el precio oficial del maíz (o sea, el mensaje de CONASUPO), el proyecto creció para incluir improvisaciones de una hora, verdaderas obras de teatro comunitario. (Jones, 1998)

Además de las grandes aportaciones en el campo teatral, el TCOC trajo muchos beneficios a los campesinos que actuaban las obras del programa.

> Se cambiaron las formas de pago a los campesinos, se cambiaron por supuesto a los pagadores, se cambiaron realmente la estructura y la relación entre el Estado y los campesinos en una manera radical a través del teatro. Es decir, que era un teatro verdaderamente popular, que verdaderamente había cumplido una función popular en beneficio de las clases campesinas. (Entrevista con Donald Frischmann, *El nuevo*…,70)

Como lo mencionamos anteriormente, el Teatro Petul había dejado arraigada la tradición del teatro con mulecos, lo que retomarían también dentro de las puestas en escena del TCOC. "Valencia creó personajes con marionetas que sintetizaban tipos de la vida real en sus características más notables. Así surgió el campesino flojo, el Juan sin miedo, los acaparadores, doña Trácala al partir de estas fórmulas más elementales se configura un teatro completamente nuevo". (Goutman, 1994: 17)

El Teatro Comunitario de Orientación Campesina desaparece a finales de la década de los 80's dejando una vasta tradición escénica en varias provincias del país, las cuales descubrieron con este programa una nueva forma de expresar problemáticas y denuncias que se vivían dentro de sus comunidades. Un ejemplo de ello es la creación en 1987 de la Asociación Nacional Teatro-Comunidad, A. C. TECOM, que se funda con algunos miembros que habían participado de la experiencia del TCOC, como Susana Jones, quien dedicó su vida a desarrollar el teatro comunitario en nuestro país.

> Pasé los años dentro de TECOM disfrutando y sufriendo como directora, coordinadora de área y coordinadora general. Ha sido mi privilegio participar en Fiestas Nacionales mágicas en comunidades indígenas como

> Coxquihui, Veracruz y Xitlala, Guerrero. He conocido cientos de grupos y crecido con ellos en talleres, cursos y montajes en muchas regiones del país y hasta en talleres en Nueva York con inmigrantes mexicanos. (Jones, 1998)

TECOM es una asociación que aún sigue vigente y ha continuado desarrollando proyectos de teatro comunitario a lo largo de todos estos años. Nos atrevemos a decir que es una de las grandes consecuencias del programa de Teatro Conasupo de Orientación Campesina.

2.1.3. Casa del escritor Sna Jtz'ibabajom

En 1981 surge en San Cristóbal de las Casas un grupo de escritores tsotsiles con la iniciativa de promover la escritura en lenguas originarias, particularmente en tsotsil y tzeltal. La casa del escritor Sna Jtz'ibabajom que en un principio se integra sólo por hombres, se creó a partir de que sus fundadores comenzaron a preguntarse el por qué había tantos extranjeros interesados en sus costumbres y tradiciones, y hasta escribían en sus lenguas originarias. "En 1981, Pérez Pérez, López Méndez y Juan Benito De la Torre López se hicieron a ellos mismos precisamente esa pregunta, y como respuesta formaron la Sociedad Indígena de Chiapas". (Álvarez, 2002: 83)

Apoyados por el gobierno del estado, Pérez Pérez, López Méndez y De la Torre López comenzaron su labor de fomentar la escritura en tsotsil y tzeltal. En 1983 se conforman como una asociación civil sin fines de lucro llamada Sna Jtz'ibabajom Cultura de los Indios Mayas AC. Con los siguientes objetivos principales:

- Reforzar la lengua materna, tanto en forma oral como escrita, y las manifestaciones impresas de las culturas tzeltales y tzotziles.
- Promover la educación bilingüe, dando preferencia a la lengua materna, con materiales didácticos adecuados.
- Dar a conocer los aspectos esenciales de la cultura autóctona a los mexicanos de habla española, con el fin de que puedan apreciarla y dejar de discriminarla.
- Apoyar las creaciones literarias, dramáticas y audiovisuales indias – que poseen un gran acervo de historias, tradiciones, leyendas y conocimientos – a través de talleres literarios y traducciones adecuadas (materiales promocionales de Sna jtzíbajom) (Álvarez, 2002: 83)

La asociación comenzó a representar obras de teatro en sus lenguas originarias para motivar a la gente a leer sus folletos en los que se invitaba a participar de los distintos talleres ofrecidos dentro de la agrupación. Después se funda el grupo de teatro Lo'ilMaxil "La sonrisa de los monos", como parte integral de La Casa del Escritor. "Entonces íbamos y nos recibían muy bien, pero esto no tardó; después, como vieron las pequeñas obras, les gustaron y nos llovieron las invitaciones para inauguraciones de obras, escuelas, fiestas patrias, fiestas y aniversarios". (Pérez Hernández en Montemayor, 2007:13)

La primera puesta en escena del grupo Lo'ilMaxil fue en el año 1989 y se trata de una adaptación a una leyenda tradicional titulada *El haragán y el zopilote*

> El carácter moralista aunque humorístico de esta pieza refleja el de farsas moralistas prehispánicas como Envidia y malicia, que formó parte dela ceremonia del Baktun realizada en Mérida en 1618. Esta forma de humor

> es consistente también con manifestaciones tradicionales del humor ritual observado por Victoria Reifler en los Altos de Chiapas durante las décadas de los 1960s y 1970s. (Frischman en Montemayor, 2007:59)

Una de las figuras fundamentales para el apoyo de la asociación fue Robert Laughlin, quien además de trabajar y vivir por mucho tiempo en San Cristóbal de las Casas, se dedicó a aprender el tsotsil para entender mejor el entorno cultural de los habitantes de los Altos de Chiapas.

> Ocho meses más tarde terminó la administración de Sabines y el proyecto se estancó,, así que los escritores le pidieron consejo a Robert Laughlin, alumno del proyecto Harvard, curador del Museo de Antropología Mesoamericana del Instituto Smithsoniano, residente semestral de San Cristóbal y – lo más importante – amigo personal y compadre de la familia De la Torre. (Álvarez, 2002:83)

Robert Laughlin, motiva e impulsa el teatro maya tzotzil, ofreciendo una herramienta creativa a las comunidades que buscan diversas expresiones que les permitan alzar la voz y dar a conocer las condiciones de vida tan precarias que han tenido que enfrentar a lo largo de todos estos siglos. Gracias a Laughlin, los integrantes de Sna jtz'ibajom conocieron más tarde al director escénico Ralph Lee con quien trabajaron durante algunos años. "Seis de las ocho obras del grupo han sido dirigidas por Ralph Lee, director artístico de la compañía Metawee River del estado de Nueva York*"*. (Álvarez, 2002:85) Debido a su trayectoria escénica de Ralph Lee, las representaciones de la asociación tuvieron una nueva

perspectiva, sobre todo en la técnica actoral, con la que en un principio los actores se sentían incómodos, ya que eran ejercicios a los que no estaban acostumbrados.

> No teníamos idea de cómo movernos en el escenario. Lee colaboró con los movimientos escénicos, el bloqueo de las escenas y afinando el libreto del grupo. Dada la timidez de los escritores, Lee dice que prefirió usar un toque ligero al dirigir al grupo maya induciéndolos a proporcionar sugerencias y soluciones. Él quería que los resultados fueran su trabajo. (Entrevista en Álvarez, 2002:86)

El grupo de teatro Lo'ilMaxil integra también elementos como títeres y máscaras para sus representaciones, como ya hemos visto, esta es una de las características del teatro maya a lo largo de toda su historia. "El teatro guiñol surgió de un taller especial ofrecido a los socios de Sna jtzíbajom por la socia del grupo Pan y guiñol (Bread and Puppet Theater) de Amy Trompetter". (Montemayor, 2000, 15) Éste taller ofreció la posibilidad, no sólo de que se integraran los muñecos a las puestas en escena, sino que los mismos actores aprendiera a fabricar y crear sus propios títeres.

A pesar de ser una asociación que exponía teatralmente conflictos internos de las comunidades de los Altos de Chiapas, no se ha asumido una postura política, ya que lo importante es contar con distintos apoyos económicos para mantener la agrupación, sin importar las tendencias ideológicas de las empresas que otorguen dichos donativos. En 1995, Lo'ilMaxil participa en una comunidad zapatista para apoyar un evento; sin embargo, la asociación no se involucra de forma directa en las actividades del Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

Una de las oportunidades que brindó la asociación de Sna Jtz'ibabajom fue la integración de las mujeres escritoras que hasta ese momento no gozaban de ningún tipo de reconocimiento social, cultura y mucho menos intelectual. "Nuestra compañera Isabel era la única y primera mujer tzeltal que se atrevía a actuar en persona ante tanta gente y rodeada de puros hombres". (Pérez Hernández en Montemayor, 2000:14)

Las dos fundadoras de FOMMA, Isabel Juárez y Petrona de la Cruz, reciben en este grupo sus primeros entrenamientos en el ámbito teatral. Durante su participación en La Casa del escritor, Petrona e Isabel desarrollaron varios programas de lecto - escritura en tsotsil y tzeltal respectivamente, y obtuvieron múltiples reconocimientos por su narrativa y literatura dramática. En marzo de 1992 Isabel Juárez abandona el grupo y después de una serie de exclusiones y discriminaciones, en diciembre de ese año, Petrona es también retirada del grupo. "[…] creo por ser mujeres en un grupo mayoritariamente de hombres". (entrevista De la Cruz, 2010) Aunque las declaraciones de Isabel y Petrona nos podrían hacer pensar que su exclusión del grupo fue por motivos de machismo y envidia por parte de sus compañeros, ninguna de las dos han expresado implícitamente que esas hayan sido las verdaderas razones de su salida.

Sna jtz'ibajom continúa con sus actividades, promoviendo la cultura originaria de los pueblos indígenas chiapanecos.

2.2. Producciones turístico - comerciales

En una visita realizada a San Cristóbal de las Casas en el año 2009, se observó que se presentaban espectáculos que están diseñados para el público turístico que visita la ciudad. Un ejemplo de este tipo de espectáculos es el que se presenta todos los fines de semana en el teatro Daniel Zebadúa, que está considerado uno de los escenarios más importantes del

municipio. El espectáculo *Palenque Rojo* dirigido por Hernán Galindo y producido por Hiram Marina, pretende mostrar aspectos de la cultura maya desde la perspectiva exótica que se ha creado alrededor de estos pueblos "bárbaros", aparentemente sin ningún dato histórico confiable. Esta producción está claramente dirigida a los turistas, ya que los costos son elevados y la anécdota dramatúrgica no tiene mucho que aportar a los habitantes originarios de san Cristóbal, incluso, expresan sentirse excluidos desde el momento en que la taquilla está atendida por mujeres extranjeras.

Dentro de esta misma categoría también identificamos otro tipo de espectáculos que son producidos por televisoras como TV AZTECA, los cuales visitan estas comunidades, anunciando con letras grandes los nombres de los actores que aparecen en alguna telenovela y por los cuales, algunas personas de San Cristóbal pagarían por verlos. Los precios de admisión de estas producciones tampoco son accesibles a todo público, ya que estas giras pretenden recuperar gran parte de la producción que no se logra recuperar en la Ciudad de México.

2.3. Teatro con orientación política y social

Como hemos mencionado en apartados anteriores, gracias al TCOC se arraigó una tradición teatral con orientación política y social para ejercer y exigir los derechos de los campesinos. Podemos clasificar el teatro popular hecho por y para las comunidades indígenas. Éste fenómeno sigue contribuyendo a expresar aquellas cosas que no se pueden o deben decir por otros medios, como lo muestran las prácticas escénicas que se han desarrollado dentro del movimiento zapatista, cuales abordan temas como: conflictos agrarios, migración, represión cultural y la recuperación de tradiciones ancestrales de los pueblos mayas.

> Pasar, entonces, de la toma de conciencia y conocimiento de una situación a la transformación de la realidad, no porque el teatro en sí sustituya la lucha, sino porque el teatro se vuelve lo que paso a paso, obras tras obra, hace percibir como urgente, inevitable y posible: un cambio real y no teatral del mundo. (Meyer, 1983:61)

Por otro lado, dentro del teatro con orientación social, encontramos ubicado al grupo de FOMMA, quienes se encargan de llevar a escena las injusticias de las que han sido víctimas las mujeres a lo largo de su historia, gracias a los usos y costumbres que continúan sometiéndolas como objetos de uso y deshecho. Dentro de sus temáticas se encuentran algunas similitudes con las expuestas por el EZLN; sin que esto signifique un vínculo político. FOMMA lleva a escena principalmente los temas que cuestionan los usos y costumbres que anulan los derechos de la mujer, así como, la migración y la recuperación de las tradiciones ancestrales. En el capítulo tres detallaremos la práctica escénica de FOMMA.

2.3.1. Teatro zapatista

En el caso específico del movimiento zapatista, también se han creado espectáculos escénicos que han permitido difundir alguna problemática o denuncia que suceda de manera interna con el EZLN.

Una de las características más importantes del Ejército Zapatista es la defensa de la palabra en un sentido literal y metafórico, para las comunidades en resistencia es fundamental mantener sus lenguas originarias y que su voz sea escuchada dentro y fuera de sus municipios. **“**Muchas palabras se caminan en el mundo. Muchos mundos se hacen. Muchos mundos nos hacen. Hay palabras y mundos que son mentiras e injusticias. Hay

palabras y mundos que son verdades y verdaderos. Nosotros hacemos mundos verdaderos. Nosotros somos hechos por palabras verdaderas". (Casa de cultura obrera, sexto párrafo). Esta forma de pensar se transmite desde niños a todos los que viven en las comunidades en resistencia. "Les enseñamos (a los niños) que hay tantas palabras como colores, y que hay tantos pensamientos porque de por sí el mundo es para que en él nazcan palabras. Que hay pensamientos diferentes y que debemos respetarlos...Y les enseñamos a hablar con la verdad, es decir, con el corazón". (Enlace zapatista)

De esta manera, una de sus armas más efectivas ha sido la de establecer un diálogo pacífico con los grupos represores, quienes han mantenido una fuerte negativa ante las propuesta de negociación a través de la palabra.

> Para el poderoso nuestro silencio fue su deseo. Callando nos moríamos, sin palabra no existíamos. Luchamos para hablar contra el olvido, contra la muerte, por la memoria y por la vida. Luchamos por el miedo a morir la muerte del olvido. […] Viendo que el gobierno rehuía un enfoque serio del conflicto nacional que representaba la guerra, el EZLN tomó una iniciativa de paz que destrabara el diálogo y la negociación. Llamando a la sociedad civil a un diálogo nacional e internacional en la búsqueda de una paz nueva, el EZLN convocó a la Consulta por la Paz y la Democracia para escuchar el pensamiento nacional e internacional sobre sus demandas y su futuro. (Enlace zapatista, onceavo párrafo)

El teatro, entonces, se ha convertido en una herramienta más eficaz para difundir su lucha, pero también para que ellos mismos comprendan los alcances de la resistencia que han mantenido a lo largo de más de 20 años. Las representaciones son generalmente con temáticas que rescatan parte de los usos y costumbres de los indígenas, así como los valores

que se mantienen de las tradiciones. Un ejemplo de ellos son las obras de teatro en las que se hace alusión a la sabiduría con que cuentan los ancianos indígenas y la importancia de escuchar sus consejos a través de la palabra que han mantenido en su lucha de resistencia ancestral.

> Desde tiempos prehispánicos, los ancianos han sido personajes constantes de representaciones indígenas que combinan la exageración cómica con mensajes de provecho. […] todo lo cual nos confirma que los consejos de ancianos son efectivamente un género representacional vivo y dinámico de los mayas de Yucatán y Chiapas. (Frischman, 2003:17)

La práctica escénica en el movimiento zapatista tiene un antecedente en el año de 1989 en Ocosingo, en donde se llevaron a cabo pequeñas representaciones que se conocen como "señas", como parte de la visita de Samuel Ruiz, obispo de San Cristóbal de las Casas.

> Las señas son representaciones teatrales comunitarias típicas del medio rural: el tema gira en torno a un aspecto de la vida de la comunidad; se presentan en su ropa cotidiana; es obvio que gozan mucho de su actuación; esta se realiza al aire libre en un espacio comunitario como parte de un festejo especial, y a pesar de la seriedad del tema, la exageración cómica es bien recibida y hace más amena la obra. (Frischman, 2003:15-16)

En Diciembre de 1994 comienza oficialmente lo que conocemos ahora como teatro zapatista con la intención de tener un momento de esparcimiento, pero al mismo tiempo de

denuncia a través de la comicidad; ya sea representando pasajes históricos o recreando las problemáticas cotidianas que se viven dentro de las zonas autónomas en resistencia.

> La representación de escenas de batalla dentro de la zona de conflicto misma resulta sumamente sugerente y rica. Dentro de un contexto tal, el teatro no sólo sirve de ensayo para la vida real, sino que las experiencias de la vida real resultan claves en la representación, cuyas intérpretes son milicianos Zapatistas reales. Insurgencia y teatro nacen y se nutren en una relación simbiótica, de una manera muy similar a lo planteado por Schechner en su libro *Ritual, Play and Performance* (1977). (Frischman, 2003:15-19)

La llegada del teatro en las zonas zapatistas ha significado algo más que un momento de esparcimiento dentro de la difícil situación que se vive dentro de las comunidades en resistencia, sino que, como lo veremos más adelante en el caso de FOMMA, la presencia del arte teatral en los grupos indígenas, tiene una vinculación con sus formas de ver e interpretar el mundo, que van más allá de las estructuras y teorías occidentales del teatro.

> No obstante, estas nuevas experiencias teatrales quedan como reflejo vivo de un pueblo inmerso en un movimiento social, político y cultural que ha captado la atención de gran parte del mundo, y que todavía, a pesar de las casi inimaginables presiones que las comunidades rebeldes tienen que enfrentar día y noche, sus hombres, mujeres, y niños, no sólo siguen firmes en pie de lucha, sino que encuentran en el teatro un importante medio de comunicación social y comunitario. (Frischman, 2003:15-21)

Como observamos, la descripción y análisis del teatro dentro del movimiento zapatista requeriría de un análisis mucho más profundo y detallado que en este escrito no nos corresponde; sin embargo, se han realizado diversos estudios por parte de Donald Frischman que aportan datos más precisos, que en este caso sólo mencionamos como un referente de la práctica teatral que se lleva a cabo en los altos de Chiapas.

> Y en un contexto de crisis como el que vivimos actualmente en el que los de arriba destinan todas sus energías a la destrucción y la muerte, recae más fuerte sobre nosotros la tarea de ir construyendo y siempre reconstruyendo un mundo en el que quepan pacíficamente todos los colores, todas las lenguas y todos los pensamientos, porque sólo así puede ser grande nuestro mundo, y grande el universo de nuestro querido arte teatral. (Frischman, 2003:130)

CAPÍTULO 3

FOMMA: Teatro

El presente capítulo abordará en primer lugar, los aspectos generales que conforman el objeto de estudio, luego, se define con especificidad el rubro artístico teatral del grupo. Finalmente el análisis del impacto del trabajo escénico de FOMMA dentro de su comunidad.

3.1 Fortaleza de la Mujer Maya A.C.

Petrona de la Cruz e Isabel Juárez se conocieron en el grupo de La casa del escritor Sna Jtz'ibabajom a finales de la década de los 80; ambas fueron retiradas de las actividades de esa asociación debido a la "competencia" que se generó por parte de los compañeros hombres que las habían invitado a participar.

> En marzo del 92 Isabel se retira y yo me quedé todavía. Pero en el mes de noviembre del 92 me otorgan el premio Chiapas en literatura y entonses[7] empesé a tener conflictos con el grupo. Ellos querían compartir el premio pero yo no quise compartirlo, ellos desían que por qué a mí me lo habían otorgado si yo había llegado a trabajar después de ellos. Se enojaron mucho conmigo y llegaron al caso de mentir, disiendo que ya no habían fondos para pagarme y que ya no podía continuar trabajando con el grupo. (De la Cruz en Albaladejo, 2005: 29)

[7] Albaladejo transcribe las entrevistas con la ortografía que, según su criterio, refleja la manera de hablar el español de las mujeres totsiles.

Gracias a la asesoría de Miriam Laughlin, esposa del antropólogo Roberto Laughlin, quienes habían contribuido a difundir la labor cultural de Sna Jtz'ibabajom; Isabel y Petrona continuaron trabajando por su cuenta en programas de lecto - escritura de la lengua tsotsil. Ante las necesidades de sus comunidades, en 1993 deciden formar un grupo que ofreciera ayuda a las mujeres indígenas de los altos de Chiapas, así como la posibilidad de prepararse con algún oficio que les permita salir adelante sin depender de sus familias o esposos. No obstante, el anhelo más grande de crear el grupo era seguir haciendo lo que más les apasionaba a Isabel y a Petrona: teatro.

> […] comensamos a recaudar fondos poquito a poco: en febrero del 94 se constituyó como Fortalesa de la Mujer Maya. Con la ayuda de Miriam Laughlin y Carlota Duarte hisimos el boletín y mandamos la informasión para juntar fondos, con un poquito de dinero pudimos tener una casa rentada para la organisasión. (De la Cruz en Albaladejo, 2005: 30)

La asociación civil Fortaleza de la Mujer Maya surge en 1994 con siete objetivos principales:

a) El fortalecimiento de la mujer indígena y el respeto a sus derechos.
b) El fortalecimiento de la cultura maya, pero cuestionando severamente todos aquellos aspectos culturales que afectan la dignidad e integridad de la mujer.
c) La promoción del teatro y literatura indígena que contribuyan a crear conciencia y permitan la expresión de sus problemas a las mujeres indígenas.

d) La construcción de espacios colectivos para reflexionar sobre su problemática étnica y de género, al tiempo que se crean condiciones para liberar de tiempo y de carga de trabajo a las mujeres, mediante guarderías y talleres infantiles.

e) Realizar actividades de capacitación orientadas a mujeres indígenas para que adquieran nuevas habilidades para su mejor inserción en el empleo y la vida urbana de San Cristóbal de Las Casas. (Lecto-escritura y capacitación técnica).

f) Generación de un número limitado de empleos modestos para mujeres indígenas.

g) Impulso de actividades económicas que permitan pequeñas ganancias que posibiliten cubrir ciertos aspectos de la sustentabilidad de la organización.[8]

Como consecuencia del alzamiento en armas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en Chiapas, San Cristóbal de las Casas se convirtió en el centro de atención de medios de comunicación y esferas políticas institucionales, quienes asociaban el movimiento armado a la comunidad tsotsil. Sin embargo, San Cristóbal era sólo uno de los varios municipios en los que se llevaba a cabo la organización de dicho ejército. Dentro de este difícil contexto, FOMMA se convirtió en una alternativa para las mujeres que llegaron refugiadas de otras zonas de conflicto y que encontraron en San Cristóbal la oportunidad de trabajar e iniciar una preparación que permitiera el desarrollo de sus familias, principalmente de sus hijos. Es por eso que FOMMA comienza convocando a madres de familia a través de una guardería que se encarga del cuidado de los menores, mientras sus madres trabajan como empleadas domésticas, meseras, recepcionistas en hoteles, etc. "Cuidar los hijos era la forma de que ingresaran las compañeras, incluso a nosotras nos

[8] http://www.laneta.apc.org/vidadignaysostenible/index_archivos/id74.htm ACTA CONSTITUTIVA FOMMA

pasaba esto porque teníamos hijos pequeños y como no tenemos familia aquí en la siudad no tenemos con quien dejarlos. Con esos planes empesamos*".* (Juárez en Albaladejo, 2005: 30)

A pesar de no existir un vínculo político entre el movimiento zapatista y FOMMA, si comparten su idea de promover los derechos de la mujer.

> La Ley revolucionaria de las Mujeres, aprobada en marzo de 1993 por el Comité Clandestino Revolucionario del EZLN, da cuenta de un encuentro entre ambos movimientos [*indígena y feminista*] Dicha ley, exhorta a las mujeres a participar en la lucha revolucionaria, a ocupar cargos de organización en la organización del EZLN, a participar en los asuntos de la comunidad, a trabajar y recibir un salario, a la atención primaria de salud y alimentación, al educación, a decidir el número de hijos que quieren tener y cuidar, a elegir a su pareja y no ser obligadas por la fuerza a contraer matrimonio, a no ser maltratadas, golpeadas y violadas ni por familiares ni extraños. (Albaladejo, 2005, 17)

Si bien esta ley fue aprobada en 1993, cuando FOMMA se creó como agrupación teatral, significó un parte aguas en la concepción de las "costumbres" que continuaban vigentes en las comunidades chiapanecas. Actualmente FOMMA no tiene ningún prejuicio en trabajar en conjunto con zonas en resistencia, pero es importante aclarar que independientemente de una postura política, FOMMA colabora con cualquier grupo u organización que enriquezca sus objetivos de ayudar a su comunidad, específicamente al sector femenino. "Cuando nosotras empesamos a fromarnos no había muchas organizaciones de indígenas, menos de mujeres, antes nadie nos escuchaba. Pero a partir de la guerra del 94 de los sapatistas, mucha gente de fuera puso los ojos en Chiapas. Por eso

disen que, a veses, la guerra es buena y es mala". (De la Cruz en Albaladejo, 2005: 36)

Al poco tiempo de iniciar la agrupación, los espacios de trabajo resultaron insuficientes y se vieron en la necesidad de buscar alternativas para continuar con sus objetivos. Después de enviar solicitudes de apoyo a distintas instituciones, en 1995 lograron rentar una casa exclusivamente para impartir los talleres y ensayar las obras de teatro que iban escribiendo de forma paralela a su labor en las comunidades aledañas a San Cristóbal. "Rentamos 2 años y a finales del 95 pensamos que si conseguimos quien nos preste dinero comprábamos una casa. Encontramos ésta. De prinsipio para nosotros era muy feo, como una casa abandonada, el patio lleno de sacate…pero eso lo más económico que encontramos". (Juárez en Albaladejo, 2005: 31)

En el año 2008, El Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York, decide invertir los donativos de la Fundación Ford en un sitio que funcione como extensión de los trabajos realizados en el Instituto. En colaboración con FOMMA, se crea el Centro Hemisférico FOMMA, un espacio para la expresión de diversas actividades como talleres, cursos, exposiciones, conferencias, puestas en escena, etc. Actualmente es la sede de FOMMA y está dirigido por Doris Difarnecio, directora escénica neoyorkina con raíces colombianas, quien también colabora dentro de los procesos escénicos del grupo de teatro.

> En el 2008, el Instituto inauguró el Centro Hemisférico/FOMMA, un centro de investigación y espacio de performance en Chiapas, México, en asociación con FOMMA (un colectivo teatral de mujeres Maya), así como su iniciativa Hemispheric New York, un programa de eventos públicos que destaca el trabajo artístico y académico producido en la Ciudad de Nueva York. (IHPP. Párrafo único)

3.1.1 Labor social

En FOMMA se imparten diversos talleres que tienen como objetivo auxiliar a las mujeres y niños de la comunidad para desarrollarse de manera independiente. Por ejemplo el taller de lecto -escritura tzotzil que se imparte los fines de semana, para asegurar de alguna manera la permanencia de sus raíces indígenas a través de su lengua materna.

En el caso de los talleres dirigidos a mujeres, se busca enseñar algún oficio con el que posteriormente logren buscar un buen trabajo y en algunos de los casos, separarse de su familia, padres o esposos y poder sobrevivir de una manera independiente.

> Después fuimos viendo la nesesidad de tener unos talleres, para las mujeres que nesesitan una capasitación o qué es lo que más les urge para poder sobrevivir estando en la siudad. Así empesó lo que es la panadería y la cosina, poco a poco fue cresiendo y se capasitaron mujeres, […] Lo que es de costura hay varias mujeres que están elaborando por su propia cuenta. (Juárez en Albaladejo, 2005: 31)

En la asociación, también se ofrecen becas a mujeres estudiantes que cursan bachillerato o licenciatura, las cuales ofrecen la posibilidad de contribuir a la formación profesional de más mujeres en San Cristóbal y comunidades aledañas. “Ahorita tenemos a una muchacha de maestría, apenas empezamos a apoyar a nivel de posgrado”. (De la Cruz. Abril, 2009) Los mismos becarios de FOMMA apoyan a la asociación a través de la impartición de talleres de música, canto y artes plásticas, dirigidos principalmente a los niños de San Cristóbal de las Casas.

La labor social de FOMMA ha sido una influencia notable dentro de la comunidad de San Cristóbal de las Casas; ya que gracias a los servicios que ofrecen, muchas personas se

han acercado a la asociación para buscar ayuda y esto ha contribuido al mejor funcionamiento de la sociedad. El objetivo de propiciar una mejora social dentro de su comunidad se hace extensivo a su práctica teatral, por lo que ampliaremos la descripción de dicha labor, a partir del ejercicio teatral en FOMMA, ya que resulta prácticamente imposible desvincular una de la otra.

3.2 Grupo de teatro Xojobal Jch'ul Metik

La asociación civil FOMMA surge, como ya hemos mencionado, con el objetivo de desarrollar el teatro como la actividad principal, de esta manera es como nace el grupo de teatro Xojobal Jch'ul Metik que significa "El reflejo de la diosa luna". Éste nombre fue elegido por todas las integrantes del grupo de teatro y es producto de una inquietud por enfatizar el género femenino.

> Pues por eso que involucra más a las mujeres ¿no? Eso de la diosa luna y con eso ya nos guiamos y también creo que las personas que nos estuvieron apoyando para el teatro, nos guiamos con las letras con sus nombres y buscamos en tzotzil y ya así con eso se involucró y quedó, quedó así bonito y nos gustó. (Pérez. Abril, 2009)

La palabra escrita fue lo primero que descubrieron las integrantes de FOMMA para expresar lo que sentían; sin embargo, después de un tiempo, la palabra escrita no fue suficiente y se recurrió a la representación escénica de las historias de vida que había experimentado cada una de ellas. El autoreconocimiento que ha desarrollado FOMMA a través de sus representaciones teatrales es un enfrentamiento con la realidad en la que viven

muchas de las integrantes y no integrantes de la asociación, pero que muchas veces, se quiere negar. Por lo tanto, el teatro representa la oportunidad de impartir justicia dentro de otra realidad en la que ellas dan un giro a sus vidas como les hubiera gustado que fuera o como les gustaría que se impartiera la justicia. Sus demandas están orientadas principalmente al respeto de los derechos de las mujeres dentro de su comunidad, no pretenden evadir las problemáticas huyendo de su lugar de origen, sino quedarse y defender desde la misma trinchera de sus tierras, el derecho a reconocerse como seres que viven con respeto y dignidad; lo cual, pareciera que por el momento, sólo se logra en la realidad teatral. ”La primera fase social del teatro se desarrolla al interior del teatro mismo: en la manera en que diferentes personas regulan sus relaciones de trabajo y socializan sus propias necesidades. El carácter de esta primera socialización decide la ubicación del grupo de teatro y su influencia en la sociedad*”.* (Barba, 1982:114)

En un inicio, fue difícil para las integrantes del grupo de teatro asumir el gusto por la actividad teatral, desde la creación dramatúrgica hasta la formación actoral. Considerando que las fundadoras de FOMMA habían experimentado el machismo por parte de los integrantes de Sna Jtz’ibabajom **“**La casa del escritor”, en donde fueron excluidas por los logros obtenidos como dramaturgas; podemos entender que no ha sido sencillo el hecho de enfrentar entornos familiares y sociales que aun actualmente, continúan sin entender con precisión las actividades a las que ellas se dedican con tanta disciplina.

> […] a final de cuentas le dije a Isabel si pues que voy a hacer el teatro; bueno, si ya lo pensó, me va a usted firmar este papel, un papel firmado que si iba a venir aquí, me acuerdo que firmé y era algo que yo traía cargando ¿qué va a decir mi marido? ¿Qué va a decir mi mamá? ¿Qué va a decir mis hermanos? ¿Qué va a decir mi familia? ¿Qué van a decir los

> vecinos? ¿La comadre, el compadre, qué van a decir? Que ahora estoy en el teatro, porque ella me comenzó a decir, porque las obras lo presentamos al aire libre, en los parques, en las escuelas, en los pueblos, en las comunidades y salimos fuera, lejos. (Oseguera, Abril, 2009)

La particularidad de FOMMA es la idea de manifestar inconformidades a través del arte teatral, a través de la necesidad de autoconocimiento del individuo y al mismo tiempo del grupo al que se pertenece.

No solamente se reduce a un grupo de teatro indígena guiado por un maestro externo a su comunidad que les muestra el escenario como una realidad mágica; se trata de un grupo de mujeres indígenas que han asumido la responsabilidad de conocerse y construirse a partir de lo que conocen de ellas mismas, para después, reconocerse y autoreconstruirse en otra realidad: el escenario, en donde su propia vida toma otro sentido validado por ellas para seguir trabajando sobre sí mismas y su sistema social.

> Esa teatralización de la vida no sólo alcanza, como decíamos, a las formas más solemnes y públicas de las fiestas de corte y de los actos y ceremonias de la Iglesia y de la ciudad, sino incluso a las más corrientes formas del individual vivir cotidiano, al ser y comportarse del hombre. Se prodigan entonces actitudes y gestos en graves circunstancias, que acusan obedecer al sentido de representar un papel que no es el que espontáneamente se vive, sino el adaptado a una escena de la vida concebida como un gran teatro en el que nos contemplamos unos a otros. (Orozco en Villegas, 1996:5)

La necesidad del hombre de autorepresentarse para poder comprender su entorno es también un tema que se ha investigado desde varias disciplinas; sin embargo, resulta evidente que el ser humano muestra constantemente un placer de sentirse visto por otros en determinadas situaciones, lo cual no excluye que los grupos indígenas, en su situación de desventaja social, pretendan llamar la atención a través de diversos recursos. Aristóteles plantea esto como una de las características que diferencian al hombre de los animales.

> […] desde la infancia los hombres tienen, inscriptos en su naturaleza, a la vez una tendencia a representar y el hombre se diferencia de lo otros animales porque él está particularmente inclinado a representar y porque recurre a la representación en los primeros pasos del aprendizaje y una tendencia a encontrar placer en las representaciones. (Aristóteles, 1989:23)

Por otra parte, es evidente que los grupos étnicos no se conforman con ser parte del folklor turístico y, a través de actos de teatralización, establecen un diálogo que puede resultar ventajoso para su inserción y reconocimiento en otros ámbitos socio – culturales. Este diálogo que se propone con un acto teatral, no sólo depende de la mirada del que observa, sino también, de la conciencia e intencionalidad con que se produce.

Una de las maneras en la que este grupo de mujeres ha decidido enfrentar su situación es a través de la transformación de su cuerpo en el escenario, corporeizando el género masculino con vestimenta, actitudes que ellas han observado y en algunas ocasiones con elementos como máscaras, las cuales evidencian la ironía de representar a un hombre con dicho elemento.

> Las dramatizaciones resultan, entonces, canales de simbolización donde la fantasmática depositada en el cuerpo entra a jugar en un espacio y tiempo, revestida en personajes y movimientos: va tomando *cuerpo.* Un cuerpo escénico que se diferencia y se estructura a partir de la propia imagen corporal. Desde esta perspectiva, la escena encauza esa sensación, ese texto, en general difuso, que frecuentemente suele quedar encapsulado en el propio cuerpo. La escena *"saca afuera"* esa fantasmática. (Matoso, 1992:75)

Para la mayoría de los actores, resulta cotidiano el ejercicio de interpretar a diversos personajes que implican un reto, ya sea de implicaciones físicas o psicológicas; lo cual infiere un esfuerzo de *"*dejar de ser*"* para prestar el cuerpo a un personaje "ficticio". En el caso de las mujeres de FOMMA, el reto consiste no sólo en poner a prueba su capacidad histriónica, sino de revivir algún acontecimiento traumático de su pasado, a través del escenario; es decir, el recuerdo de aquel momento recreado teatralmente se "vive" de acuerdo al personaje que se representa, ya sea corporeizarse a sí mismas o "prestar su cuerpo" al agresor que abusó de ellas.

> […] Esto permite considerar la unidad de una sesión como una unidad corporal – dramática, porque lo escénico está en el trabajo corporal tanto lo corporal está en la escena. Son modalidades que el terapeuta puede elegir o proponer. Esta perspectiva puede ayudar a desenmascarar aspectos de la conflictiva personal, familiar o grupal. (Matoso, 1992:77)

La fortaleza a la que hace alusión el nombre de la asociación de FOMMA, se comprende a través de la resistencia que han mantenido los pueblos mayas y que se ha

revelado de diversas maneras en aspectos socio-culturales como el arte teatral; a través de los años, las mujeres intentan recobrar el respeto a su integridad y con ello las tradiciones que las han mantenido como "objetos de uso" de compra y venta. Y como hemos mencionado desde el inicio, los grupos mayas continúan caracterizándose por ser resistentes en todos los sentidos.

> […] yo no encontraba a la persona de confiansa que yo le pudiera contar mi dolor, lo que me pasaba, así que cuando llegué al teatro lo hise, me puse a escribir y a sacarlo todo. Escribí *La mujer desesperada*, subí al essenario y tomé un cambio de vida positivo. El teatro te saca lo malo y lo bueno, a mí me ha ayudado mucho. (De la Cruz en Albaladejo, 2005:33)

Las mujeres de FOMMA demuestran su destreza corporal y se rebelan con fuerza y coraje ante los estereotipos a los que han sido expuestas toda su vida, "transgreden" el hecho de ser mujeres y representar a los hombres de su comunidad en un acto público como lo es una puesta en escena. Toman su propio cuerpo para denunciar el maltrato que ha sufrido el mismo y de esta manera se muestran como los mayas originarios que resisten y luchan hasta el final en defensa de su pueblo y su cultura. "A mí me gusta mucho vestirme de hombre porque se siente la fuerza y entiendo mucho por qué ellos se comportan así como son ellos, por eso no me gusta usar máscara, porque siento que no la necesito". (Oseguera, Julio 2010)

Otro elemento recurrente en el teatro de Xojobal Jch'ul Metik es el uso de la máscara no sólo como un elemento de caracterización masculina, sino como representación de

personajes míticos como la muerte o el nahual[9]. A excepción de Francisca Oseguera, las actrices de "El reflejo de la diosa luna" utilizan las máscaras para interpretar a un hombre, este recurso funciona para que el público identifique a los distintos personajes, pero también para que las mismas actrices *"sientan"* el cambio entre los roles femeninos y los masculinos. "[…] la máscara la trabajamos al comienzo como parte de los personajes masculinos y otros personajes". (Difarnecio, 2010) Sin embargo, hay algunas escenas que se plantean realidades alternas que requieren el uso de la máscara para enfatizar el cambio de ambiente en la representación; por ejemplo, en la obra *Crecí solo con el amor de mi madre* de Isabel Juárez, la aparición de un nahual que aconseja al personaje que maltrata a su esposa, se entiende a través de un sueño y de la expresión corporal de la actriz que interpreta al nahual.

En términos generales, la intención del grupo de teatro de FOMMA es evidenciar las situaciones de discriminación de la mujer dentro de las comunidades en los altos de Chiapas y crear una conciencia en todos los habitantes sobre la equidad e igualdad de géneros. En los siguientes apartados de esta investigación, abordaremos con más detalle los procesos creativos y de producción del grupo.

3.2.1 Integrantes

Las integrantes fundadoras de FOMMA y Xojobal Jch'ul Metik son Petrona de la Cruz e Isabel Juárez; actualmente no ocupan cargos administrativos dentro de la asociación, aunque igualmente continúan coordinando muchas de las actividades del grupo.

[9] El nahual es la representación de un animal que custodia el alma de las personas. Según la tradición indígena, desde que nacemos, un nahual nos acompaña a lo largo de nuestra vida.

Isabel Juárez nació en Aguacatenango, Chiapas en 1958, a los pocos años de edad sale de su comunidad y trabaja como recepcionista en San Cristóbal de las Casas. En el año de 1982 se integra al grupo Sna Jtz'ibajom (la casa del escritor) y comienza su actividad como dramaturga y actriz; participa hasta 1983, se reintegra en 1987, periodo en el que conoce a Petrona de la Cruz y abandona el grupo en 1992. En 1993 es becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y obtiene el primer lugar en el concurso "Conservación de la naturaleza".

Petrona de la Cruz Cruz nace en Zinacantán en 1965. Trabajó como bibliotecaria en su comunidad natal, años más tarde se traslada a San Cristóbal de las Casas donde trabaja como empleada doméstica. De 1989 a 1992 forma parte del grupo Sna Jtz'ibajom en donde estudia teatro e inicia su carrera como dramaturga. En 1992 gana el premio "Rosario Castellanos" de Chiapas. En el año 2002 es becaria del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes para estudiar dirección escénica con Luis de Tavira. "El maestro Tavira no se ríe nunca, está como enojado, entonces yo pensaba pues que me iba a regañar pues, pero cuando terminó mi presentación, me dijo que no pensaba que fuera a presentar algo tan bueno y me felicitó, se rió y es la única vez que lo vi reír, porque nunca se ríe es muy serio". (De la Cruz. Abril, 2009)

Actualmente el grupo de teatro está integrado por:

- Petrona de la Cruz
- Isabel Juárez
- María Francisca Oseguera Cruz originaria de La Florecilla, municipio de San Cristóbal de las Casas. Presidenta de la Asociación y actriz.
- María Pérez Santís de San Juan Chamula, es tesorera y actriz.

- Victoria Patishtan también de San Juan Chamula, es encargada del taller de máscaras y actriz.
- Flori, originaria de Zinacantan, encargada del comedor y actriz.
- Doris Difarnecio, directora del Centro Hemisférico en FOMMA y colaboradora escénica.

Cada una de ellas, además de desempeñar estas funciones, colabora con la administración del Centro Hemisférico, así como la impartición de diversos talleres.

3.2.2 Entrenamiento Actoral

Los procesos creativos de FOMMA parten de algunas experiencias traumáticas que vivieron la mayoría de las integrantes en su adolescencia, lo cual ha significado para ellas, una especie de terapia psicoanalítica para expresar su coraje e impotencia, sin caer en la categoría de drama terapia. Su principal interés es evitar que sigan sucediendo situaciones similares con más mujeres de las comunidades, en nombre de la "tradición o costumbre".

> Para poner a actuar a una indígena que se enfrente públicamente a los ojos de toda la comunidad, requiere de un proceso de preparación, limitado en muchos aspectos, bastante preciso en sus dos objetivos fundamentales: la efectividad y la autenticidad. El primer esfuerzo de preparación del actor indígena o campesino, abarca la toma de conciencia de su propio cuerpo a través de la sensibilización. (Meyer, 1983:60)

En su preparación actoral, ellas no han tenido una formación profesional; la mayoría de las participantes del grupo de teatro reportan no haber tenido ninguna experiencia previa

en el escenario, solamente son invitadas a participar y en la misma práctica se ejecutan ejercicios de distinta índole para que se vayan *"*soltando*"*.

> […] tú sabes que el teatro tiene muchos movimientos como le llaman ellos a veces payasadas, nosotras gritamos, bailamos, brincamos, hacemos ejercicios de voz, nos tiramos al piso, nos vestimos de hombre y ellos se quedan sorprendidos, pero cuando ya se adaptan a eso y saben de lo que estamos haciendo ya es normal, ya saben que es el teatro y ya se interesan también. (Oseguera Julio 2010)

Como lo mencionamos en el capítulo 1, una de las características de los grupos étnicos es el trabajo colectivo y en FOMMA se observa claramente que el concepto de colectivo se aplica en todo momento. A pesar de tener cargos y funciones jerárquicas en la asociación, cuando se trata de hacer teatro, el proceso es totalmente colectivo, tanto que es difícil asignar créditos como la "dirección escénica", ya que dentro de su idea de trabajo colectivo, no existen esas categorías de un director o un dramaturgo único en el que recaiga la responsabilidad absoluta de un montaje; la responsabilidad del proceso y los resultados del mismo son también colectivos. Aun así, las integrantes de "El reflejo de la diosa luna" han contado con la asesoría y colaboración de gente reconocida en el ámbito teatral como Denny Patridge, Amy Trompetter y Pati Hernández.

Desde 1996, Doris Difarnecio, funge como guía escénica para ofrecer posibles elementos que detonan acciones, sin que esto implique el ejercicio de una dirección escénica tal como se establece en el ámbito profesional del teatro que se practica en zonas urbanas. Sin embargo, es importante mencionar que Doris ha aportado mucho de su talento

al grupo y también ha fomentado la preparación de las integrantes del grupo de teatro. "(Refiriéndose a Francisca) El trabajo autobiográfico de sus personajes es muy, muy importante, no memoriza, a menos que ella tenga una biografía de sus personajes; Victoria sí memoriza y va desarrollando su personaje alrededor de la palabra". (Difarnecio, Julio 2010) Sus contribuciones, además de la guía escénica, es apoyar durante las presentaciones de diversas maneras, ya sea presentando al grupo, organizando al público o negociando la logística de la función.

> […] también me piden que vaya para describir a FOMMA, que yo lo hago con todo gusto, y que describa la obra. No salen de sus personajes, están clavadas ya en su personaje y pedirles que salgan con su máscara o con su máscara al lado es una imposición y cuando lo he hecho ha causado conflicto y tensión, me lo han expresado, 'nosotras estamos en personaje, estamos trabajando internamente nuestro personaje y no queremos que la audiencia nos vea. (Difarnecio, Julio 2010)

La dinámica de trabajo con Doris en los ensayos depende de varios factores, como la obra que se montará, los pendientes de la organización y el tiempo disponible de cada una para llevar a cabo los ensayos. Ya que ha pasado el proceso de dramaturgia colectiva, se reúnen para hacer ejercicios que les permitan explorar los personajes que se plantean en el texto. Como hemos mencionado en el capítulo 1, la cosmovisión tsotsil se basa en la idea del trabajo colectivo y la relación del tsotsil con su entorno, por lo que el trabajo en el teatro de FOMMA tiene su propia forma y tiempo. "Con FOMMA he aprendido a tener paciencia, mucha paciencia" (Difarnecio, Julio 2010) Elementos como la elección de una máscara o el vestuario de los personajes se trabaja en conjunto, es decir, una actriz hace una

propuesta y Difarnecio se encarga de ver la inserción de dicho elemento en el conjunto de la escena, si funciona y la actriz se siente a gusto con él, se queda, si éste elemento se ve bien, pero a la actriz no le funciona, se elimina.

> […] y ese es otro proceso, ella (Victoria) maneja las máscaras y no me dice: tú escógela, sino tú observa mi movimiento y yo puedo decirle: "¿por qué no escoges dos o tres máscaras?, mira cómo te sientes y muévete alrededor de esta máscara", y hacemos en conjunto una decisión, puede ser algo físico o puede ser (que) esta máscara no me queda bien o si es la que más te gusta o la que va a tu personaje. Entonces Victoria hace una máscara que ella sienta bien en su rostro y puede copiar esa máscara para que se acople al rostro de Francisca. […] (Difarnecio, Julio 2010)

Para comprender el teatro de FOMMA, así como su preparación actoral, se debe tomar de referencia su contexto cultural, ya que es difícil clasificarlas dentro de alguna manifestación escénica que parta de una perspectiva occidental.

> Mira a Mary, es un hombre, pero no es un hombre desde mi punto de vista como directora de teatro, sino por la forma en que está vestida, es el trabajo hablando, si te estas enfocando, no es el trabajo escénico, es el trabajo actoral, la forma en que se para, la forma en que maneja su ropa; y si le preguntas a Mary te puede decir que estudia el caminado de su padre, de su tío, tiene como 15 sobrinos y sobrinas […] y estoy convencida y lo hemos hablado, que observa comportamientos, las formas. (Difarnecio, Julio 2010)

Dentro de su práctica teatral, FOMMA retoma una modalidad del Teatro del Oprimido de Augusto Boal, el "teatro-foro".

> […] consiste en un espectáculo basado en hechos reales, en el cual los personajes oprimidos y opresores entran en conflicto de forma clara y objetiva, en la defensa de sus deseos e intereses. En esta confrontación, el oprimido fracasa y el público es convidado por el Curinga [facilitador encargado del ejercicio] a entrar en escena, sustituir al protagonista (oprimido) y buscar alternativas para el problema planteado en la escena. (Speranza, 2008:4)

Este formato lo emplean como opción emergente, en el caso de que tengan que presentar una función en la que no se cuentan con muchos recursos, consiste en que la representación incluye la participación activa del público, es decir, antes de comenzar la representación, se le explica al público que si en determinado momento ellos desean tomar el lugar de alguno de los personajes, pueden subir al escenario, tocar el hombro de alguna de las actrices y dar el giro que guste a la historia. Para representar una escena de "teatro – foro" la mujeres de FOMMA declaran: "Hay que estar muy bien preparadas, no cualquiera puede, se debe estar preparados a lo que va a decir la persona y cómo le vamos a improvisar el final". (Pérez. Abril 2009)

Cada una de las integrantes de Xojobal Jch'ul Metik ha asumido una preparación actoral que han ido formando a partir de sus experiencias personales; por ejemplo, en algunos casos la motivación más grande es saber que con su teatro contribuyen a articular cambios en su sociedad, mientras que en otros casos, el impulso de actuar nace del coraje y la impotencia de recordar algunos episodios de su vida. "Se siente mucho orgullo porque

sientes que estas ayudando a personas liberándote a ti misma. Este es el objetivo de Fomma de que haiga cambios, no sientes que estés trabajando sino que estas ayudando a otras personas y también a una misma". (Oseguera en Albaladejo, 2005: 48) Mary declara:

> Ah me daba mucha pena, la salida al público, este… y también este no, los nervios ¿no? Que no, no se quitan porque iba ser la primera vez que iba yo a actuar, aunque iba a ser para las comunidades también, pero siempre daba pena a ver qué me va a decir la gente, cómo me va a quedar viendo y todo ¿no? y ahí poco a poco, lo superé, pero los nervios no, hasta la fecha no, no se me han quitado (Pérez, Julio 2010)

Para terminar nuestro apartado, es necesario citar a una de las fundadoras de FOMMA, quien resume de una manera impecable lo que le teatro significa para ella: *"*El teatro me ha servido como terapia, con él salí adelante, a través de él puedo gritar lo que siento*".* (De la Cruz, abril, 2009)

3.2.3 Dramaturgia

En cuanto a la dramaturgia, sus estrategias son, la mayoría de las veces colectivas. "Las obras de teatro se escriben colectivamente, pero Isabel y yo escribimos obras individuales y nos enfocamos en el tema de la mujer. En el caso mío nasen los textos del coraje mío, de lo que conozco […] escribo en la noche, en la hora más silensiosa, son obras sobre lo que sé". (De la Cruz en Albaladejo. 2005: 32)

El proceso que regularmente se trabaja en FOMMA es reunirse todas para plantear un tema de interés común, hay un intercambio de anécdotas propias o de conocidos que tengan

que ver con ese tema y se van concretando detalles como los personajes y la historia.

> En lo colectivo nos reunimos todas y preguntamos cuáles son los temas que les interesan y entonses surgen las historias de las compañeras y elegimos. Escribimos el guión y después llamamos a la directora para ensayar, aunque a veses lo hasemos de manera espontánea, a la ves que escribimos ensayamos. (Juárez en Albaladejo, 2005:34)

Muchas veces el proceso de la dramaturgia se interrelaciona con el montaje mismo, mientras se ensaya una escena, se van escribiendo los diálogos de los personajes.

> Sí, primero hacemos como charla, platicar, cómo te amaneció, qué hiciste en la mañana, una plática corta, no mucho y después respiramos, hacemos ejercicios de respiración y movimiento y también que se caliente la voz y después se juntan todos los papeles que tengamos, si somos 5 o 6 y todo lo que tenemos y se escribe todo, después ya todo junto y se monta, pero no se quede a con dos tres veces, otra vez se quita, otra vez se pone en dos o tres meses ya está listo la obra. (Patishtan, Julio, 2010)

Regularmente el título de la obra se elige hasta el final, cuando ya está la historia y el montaje, aunque en términos generales, los resultados varían según vaya desarrollándose la dinámica.

> También el título lo escogemos entre todos. De las experiensias de cada persona, de cómo queremos el tema, y luego de ahí ya sacamos el título. Cada uno dise lo que piensa, es colectivo. Los diálogos pues, por ejemplo,

> si es colectivo nos reunimos y cada quien da su diálogo y hay quien lo va escribiendo. (Oseguera en Albaladejo, 2005: 43)

Como hemos observado, desde la dramaturgia del grupo es un proceso colectivo; sin embargo, gracias a algunas instituciones gubernamentales y privadas, las dos fundadoras de FOMMA han tenido publicaciones personales que han destacado su talento dramatúrgico. Algunas de sus obras que se encuentran publicadas son: Te ixtaeletik *Los juguetes,* Xkuchosi' *Cargando la leña,* Mach' atik ya xlok'ik *Migración*, Te Tatil *El Padre*[10]*, Las risas de Pascuala*[11] *e Infierno y Soledad*[12]de Isabel Juárez. *La tragedia de Juanita*[13], *Desprecio Paternal*[14]*, Madre Olvidada*[15] *y Una mujer desesperada*[16]de Petrona de la Cruz.

3.2.3.1 Temáticas y tradición

Las temáticas que se abordan dentro del grupo "El reflejo de la diosa luna" nacen de las vivencias de sus integrantes; así como de las tradiciones ancestrales de la zona tostsil. El escenario se ha convertido en un espacio de reconstrucción y reconocimiento de su propia cultura. Desde la elección de un tema, las integrantes de FOMMA asumen la responsabilidad de conservar su identidad en la escena, ya sea a través de elementos

[10] Juárez. Isabel. 194. Cuentos y Teatro Tzeltales. *A'yejetik sok Ta 'jimal.* México: Diana.
[11] Albaladejo, Anna. 2005. La sonrisa olvidada de la madre, 10 años de Fortaleza de la Mujer Maya. Valencia: Ediciones la burbuja.
[12] Montemayor, Carlos. 2007 *Words of the True Peoples / Palabras de los Seres Verdaderos: Anthology of Contemporary Mexican Indigenous-Language Writers. Volume 3: Theater*. Austin: University of Texas Press.
[12] De la Cruz, Petrona. 2005. *La tragedia de Juanita*. Tuxtla Gutiérrez: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.
[13] De la Cruz, Petrona. 2005. *Desprecio Paternal*. Tuxtla Gutiérrez: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.
[14] *Idem.*
[15] *Idem.*

visuales o ideológicos. “Como a veces manifiestan [las integrantes de FOMMA], quieren ‘leer el libro de los antepasados’, pero también quieren realizar una relectura desde una mirada que respete y dignifique a las mujeres y modificar las “costumbres” cuando sea necesario*”.* (Albaladejo, 2005, 16)

El tema más recurrente del teatro de FOMMA es el machismo, la mayoría de sus integrantes ha enfrentado situaciones de abuso por parte de algunos hombres; sin embargo, representarlo en escena, para ellas ha significado incluso la superación de sucesos traumáticos. La intención de plasmarlo a través del teatro es fomentar una conciencia en las mujeres de sus comunidades, para detener las tradiciones absurdas que denigran a las mujeres; como la compra-venta de niñas que aún siguen vigentes en algunas zonas de los Altos de Chiapas.

Otro de los temas más común es la migración. En el estado de Chiapas existe un alto índice de migrantes que intentan cruzar la frontera al norte del país en busca de trabajo. En el teatro de FOMMA se hace referencia constantemente a esta situación, ya que muchas familias son afectadas por esta causa, incluso, muchos hombres abandonan a sus mujeres e hijos sin explicación alguna. Éste fenómeno que se detecta a lo largo y ancho del continente americano, es un tema que preocupa a las integrantes de FOMMA, ya que dentro de los detonantes más frecuentes de la migración está la falta de trabajo para hombres y mujeres; cuestión que FOMMA intenta erradicar con su labor social en San Cristóbal de las Casas.

FOMMA recurre también a elementos de tradición tsotsil que llevan a escena, por ejemplo las lenguas originarias de las comunidades, particularmente tsotsil y tzeltal, así como indumentarias que permiten identificar el lugar de origen de algún personaje.

> Colaboro en la estética del ropaje y conversamos sobre el ropaje, pero a veces, ya no tanto, cambian el ropaje. Y ellas las actrices se preocupan mucho por la limpieza de su ropa ¿verdad? Y están a veces muy muy planchados, y yo entonces digo, no es posible que estés tan planchada, no es posible que estés tan limpia y no es posible que estés tan arregladita, entonces que tu ropa esté más descuidada. Entonces es la actriz imponiendo un poco su forma (Difarnecio, Julio 2010)

Además de la ropa tradicional, en gran parte del repertorio de FOMMA se observan elementos tomados de sus usos y costumbres cotidianos, como en la obra *"Viva la vida"* que habla sobre la falta de atención médica a una mujer embarazada, por las ideas de su marido.

> Ay sí, por ejemplo esa obra es una mujer que está embarazada y el hombre la lleva a su trabajo, quiere que le quite sus zapatos y cuando se va a aliviar, él se va a echar el trago y no la atiende y manda a llamar a su mamá y ella trae a la partera, pero el bebé está mal, viene sentado y no nace el bebé y ella se muere porque no quiere que lleven al doctor y porque una tradición es respeto a su marido. […] Porque en la partera le bañan en temazcal y le da una hierba y le da pimienta con chile para que se le llene la leche y gallina de rancho; vivo, le traen tres pollos, tres gallinas, digamos, si es una niña la que nace, le traen tres gallinas y si nace niño, un gallo y ahí come bien la mujer para que se haga fuerte otra vez y la partera tres días que le mete al temazcal y se baña con el bebé, ahí con harto fuego, hasta el bebé que sale rojo, sí esa es la costumbre, y por eso no quieren ir al doctor, que nada más algunos dicen que le roban al bebé o cambian al bebé y que no vayan (Patishtan, Julio 2010)

Para las integrantes de FOMMA es muy importante que las mujeres comiencen a tomar conciencia sobre los beneficios que tiene la atención médica y dejen a un lado las creencias que se han heredado desde sus antepasados, ya que a pesar de los programas de salud que se promueven por iniciativa de los mismos municipios, las mujeres siguen siendo un sector muy renuente a asistir a consultas médicas; sobre todo en cuestiones de planificación familiar y partos.

Otro elemento muy importante es la intervención del nahual a través de figuras de animales como coyotes, lo cual tiene un significado muy importante en las culturas originarias, ya que existe la creencia de que los nahuales son seres que pueden transformarse en distintas formas de animales o incluso seres humanos para cuidar el alma de las personas. En *Crecí con el amor de mi madre*, el nahual aparece en los sueños de un hombre que maltrata a su mujer para aconsejarle que se porte bien, esta escena es hablada en tsotsil por la actriz que interpreta al nahual; al final, el hombre modifica su conducta gracias a los consejos del nahual. En *La Viuda de Antonio Ramales* también aparece la figura del nahual, pero este caso será abordado con más detalle en el siguiente capítulo.

Para finalizar este apartado, hay que mencionar que las mismas formas de representación en lugares públicos, forman parte de la percepción que se tiene en la zona tsotsil del cómo se debe hacer el teatro: por ser un espectáculo colectivo, las funciones son en los lugares con más afluencia de gente como plazas y mercados; lo cual, desde una óptica occidentalizada podrían parecer sitios poco adecuados para un montaje escénico; sin embargo, para las comunidades tsotsiles el hecho de permanecer lo más cerca posible de sus espectadores (las miren o no), es fundamental, ya que en el caso de FOMMA hay funciones en las que incluso se invade el "escenario" por los mismos espectadores o familiares de las actrices.

> Mientras tanto el teatro popular, presentado en vivo en lengua indígena en lugares naturales de concurrencia (mercados, plazas centrales, patios de escuela, canchas municipales de basquetbol), sigue siendo un medio masivo a través el cual actores comunitarios aún reconocen sus raíces históricas y procuran darle continuidad a una herencia cultural y lingüística única. Su labor es contraria a las fuerzas occidentales que desafían sin tregua el derecho de los pueblos indígenas a la auto-determinación. El teatro indígena típicamente examina estas fuerzas para el cambio mientras apoya el poder de decisión comunitario y el pensamiento crítico sobre el significado y el valor de ser y de seguir afiliándose a alguna de las sesenta y dos culturas indígenas contemporáneas de México. (Frischman en Montemayor, 2000: 48)

3.2.4 Producción

La producción teatral de Xojobal Jch'ul Metik, depende de los recursos que se tengan en la organización, en algunas ocasiones han sido apoyadas por instituciones estatales, como en el caso de *La viuda de Antonio Ramales* que contó con el apoyo del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, dentro del marco de la celebración del día internacional de la mujer.

El grupo produce una puesta en escena al año. Como mencionamos anteriormente, FOMMA mantiene una relación directa con el Instituto Hemisférico de Performance y Política a través del Centro Hemisférico construido en 2008 en San Cristóbal de las Casas. Ésta relación ha tenido beneficios en aportaciones que han apoyado la labor de FOMMA, como los donativos de la fundación Ford que ha contribuido a la realización de muchos proyectos de la asociación.

Como todas las asociaciones, FOMMA depende de los donativos de otras instituciones para realizar proyecto de cualquier índole, pero específicamente para el grupo de teatro se requiere contar con la certeza de que el montaje se pueda promover dentro y fuera de las comunidades.

CAPÍTULO 4

IDENTIDAD EN *LA VIUDA DE ANTONIO RAMALES*

El siguiente análisis está dirigido a encontrar los puntos de convergencia entre las identidades rurales[17] a través la adaptación de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca realizada por el grupo de teatro Xojobal Jch'ul Metik.

4.1 García Lorca y *La casa de Bernarda Alba*

Federico García Lorca nace en 1898 en un pueblo de España llamado Fuente Vaqueros, en la provincia de Granada. Es considerado uno de los dramaturgos más importantes de su país por haber llevado a escena la vida cotidiana de la España de aquella época. Su teatro se caracteriza por la integración de elementos simbólicos que refieren el contexto social en que vivía Lorca; y gran parte de sus posturas políticas han quedado plasmadas en sus textos dramáticos, así como en su producción poética.

> En cuanto a su labor teatral, Lorca emplea rasgos líricos, míticos y simbólicos, y recurre tanto a la canción popular como a la desmesura calderoniana o al teatro de títeres. En su teatro lo visual es tan importante como lo lingüístico, y predomina siempre el dramatismo. (Instituto Cervantes)

Lorca muere fusilado el 19 de agosto de 1936 por sus ideas en contra de la guerra civil española. Versiones recientes de su biografía, mencionan que otro de los motivos por lo que

[17] En este capítulo haremos referencia a la identidad rural como un sinónimo de la identidad étnica descrita en el capítulo 1. Se toma el adjetivo "rural" por mencionarse constantemente en el contexto de la obra de García Lorca, sin que ello implique una caracterización distinta de las identidades colectivas originarias en México y España.

lo asesinaron fueron sus preferencias sexuales, ya que se sabe que en la España de aquel entonces, la homosexualidad era considerada casi como un acto de insurrección moral.

La casa de Bernarda Alba es uno de los últimos textos que escribe el poeta granadino y, según algunos estudios, no terminó de hacer la última revisión, por lo que el texto no fue concluido satisfactoriamente para el poeta. La anécdota está basada en la familia de Frasquita Alba y sus hijas, quienes vivían muy cerca de la casa de los García.

> Esta historia fue para Federico como para el pueblo, una delicia. La casa de su padre estaba enfrente de la casa de las Alba. En cuanto el poeta llegaba era la atracción de Asquerosa, tanto para las hijas de Frasquita como para las demás, y nada le divertía tanto como ver, cuando pasaba cómo casi imperceptiblemente se movían las cortinas y las recluidas miraban. También se divertía, cantándoles vestido de pijama azul y sentado en el umbral acompañado por la guitarra: ¡Asómense a la ventana! ¡No miren por las rendijas! (Auclair, 1972:19)

El mismo Lorca narraba cómo espiaba a la familia Alba y lo divertido que le parecía escucharlas discutir; incluso, muchos diálogos de la obra fueron escritos durante sus sesiones de "espionaje", mientras las escuchaba gritar.

> […] el poeta comprobó que desde un pozo seco que estaba en medio, se oía todo lo que pasaba en el patio de la viuda: las conversaciones, las riñas de las mujeres –madre, hijas y criadas – cuyo confinamiento atizaba los celos, los odios y los desprecios entre ellas. Federico bajaba al pozo y apuntaba lo que escuchaba. ¡Qué tema para un drama! Por esto pudo decir. *La casa de Bernarda Alba* es un documento fotográfico. (Auclair, 1972:20)

Haciendo a un lado el sentido poético de su producción anterior a este texto; Lorca comienza a explorar la crudeza de la realidad que se vivía en su país; no estamos frente a un texto como *El maleficio de la mariposa* o *Bodas de Sangre*, en los que observamos el sentido simbólico y poético que caracteriza al poeta, sino que en *La casa de Bernarda Alba* se advierte una evolución en sus estructuras dramáticas, en las que se destaca una perspectiva distinta ante la realidad.

> Al titular la obra *La casa de Bernarda Alba* y no, sencillamente, *Bernarda Alba*, Lorca pone el énfasis en el ambiente en que se mueve la tirana. Y al subtitularla *Drama de mujeres en los pueblos de España*, e indicar en el manuscrito que "tiene la intención de un documental fotográfico", queda claro que el poeta quiere comunicarnos que la obra refleja de alguna manera la situación contemporánea del país. Es decir, que la casa de Bernarda Alba, que más parece convento o cárcel que casa, bien puede representar la España inquisitorial y represora que odia la República y planea su destrucción. (Gibson, 1998: 56)

Revisando algunos estudios de la obra, se sabe que Federico estaba muy entusiasmado con su texto, lo que lo incitó a hacer una lectura con sus amigos, advirtiendo que aún haría algunos ajustes del texto. Un detalle que llamó la atención de aquella primera lectura, fue que cada uno de los personajes tenía un nombre que reflejaba su carácter dentro de la trama; lo cual era algo que a sus conocidos del poeta les parecía que otorgaba una identidad individual que enriquecía mucho al texto. Es decir, pareciera que el mismo Lorca asumió desde un inicio que estos personajes estaban delineados por sí mismos y que él sólo era un medio para estructurarlos dentro de la historia.

> Arrebatado por el tema, hasta tenía la intención de dejar a la viuda el nombre de Frasquita: -mi madre me ha suplicado que la llame de otro modo: "Si representan la obra ¡figúrate qué escándalo!" Frasquita se llamará Bernarda, pero no pudo aceptar el sacrificio del apellido: ¡Alba sonaba tan bien! Dará a la viuda una hija más y Pepe de la Romilla se convertirá en Pepe el Romano. (Auclair, 1972:22)

Un aspecto importante a considerar en la obra es el lugar en donde se desarrolla, las provincias españolas de principios del siglo XX se caracterizaban por ser conservadoras en extremo, la moral se practicaba como una moda y la mayoría de los españoles creía en que una buena imagen familiar, era una manera de obtener prestigio social. Lorca se burla de esta manera de pensar en su obra, dibujando un ambiente de tensión familiar en la casa de las Alba, haciendo una analogía con los grupos españoles que se comienzan a organizar para detonar una rebelión en contra del sistema político, así como Adela, la menor de las hijas de Bernarda, se rebela ante la tiranía de su madre. Para Federico era importante mostrar a través de su teatro el posible rompimiento con los sistemas opresores, de alguna manera, podríamos decir que el simbolismo de la obra anterior a *La casa de Bernarda Alba* se mantiene con esta analogía con la Madre Patria, en la que podemos, incluso atrevernos a decir que su primera acotación, tiene que ver con la manera en que el resto del mundo miraba a España.

> Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Sillas de anea. Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda. Es verano. Un gran silencio umbroso se extiende por la

> escena. Al levantarse el telón, está la escena sola. Se oyen doblar las campanas. (García, 2010:11)

La alusión al color blanco y el apellido de la familia, nos habla de la supuesta pureza e intachable moral de que gozaba la familia española. Hablar de muros gruesos nos hace referencia al aislamiento a que fue sometida España en las primeras décadas del siglo XX y finalmente el doblar las campanas que puede tener doble significado: por un lado el llamado a una misa y por otro una alerta para convocar al pueblo a alguna acción de resistencia.

El conflicto que se desarrolla entre personajes femeninos, en donde el detonante es un hombre, nos muestra que los intereses de García Lorca estaban enfocados a que los mismos españoles se reconocieran con los personajes de este drama, por lo que los textos dejan de ser poéticos y se convierten en diálogos directos que desnudan el verdadero sentir del pueblo. "Prosa dura la de García Lorca, y tan perfecta como su poesía. Diálogos como latigazos. Drama en blanco y negro. 'Un infierno donde se insulta hasta los muertos'". (Auclair, 1972:19)

En este drama, la ausencia de los personajes masculinos es la más importante, ya que a pesar de ser el detonante del conflicto, nunca vemos en escena a ningún hombre, por lo que el personaje heroico resulta ser la menor de las hermanas Alba, Adela, quien se atreve a enfrentar a su madre y de esta manera, evidenciar su transgresión al asumir con orgullo el haberse acostado con Pepe el Romano, pretendiente de su hermana mayor.

> En esta última obra de Lorca habría que resaltar la fuerza de Adela, la hija menor, el personaje femenino más revolucionario de todo el teatro de Lorca. Frente al código de honor, basado en el doblegamiento del individuo ante el criterio de los demás y en la supremacía del hombre, Adela reivindica el derecho a su propia vida y a su propio cuerpo: tema fundamental de toda la obra lorquiana. (Gibson, 1998: 59)

La pasión con que Lorca aborda este conflicto, nos muestra una parte de la identidad rural en la que creció el poeta y que siempre estuvo presente en su producción poética. Al parecer la intención de Lorca no era escribir una tragedia, ya que como él mismo declarara en una entrevista, el texto necesitaba algunos ajustes para integrar los elementos míticos que la catalogaran dentro del género mayor; sin embargo, estos ajustes no lograría realizarlos, ya que un mes después de haber hecho la lectura con sus amigos, lo fusilarían por sus ideas políticas.

> La obra se subtitula "drama de mujeres en los pueblos de España". ¿Por qué drama y no tragedia? Para Lorca la tragedia comportaba elementos míticos que aquí estarán ausentes. El realismo del lenguaje y ciertas expresiones que cabría llamar "cómicas" (en boca de Poncia, por ejemplo) serían también rasgos propios del drama. (Auclair, 1972:21)

Al subtitular su obra como “drama de mujeres en los pueblos de España”, Lorca evidencia su interés de hablar sobre los sectores marginados de su país, y al mismo tiempo, enfatiza que no se trata de una tragedia, aunque muchos teóricos han asumido que la presencia inevitable del destino trágico es más que suficiente para abordarla como tal. En

conclusión, Federico muere pensando que escribió un texto que no alcanza a ser tragedia, lo cual es el argumento fundamental para el siguiente análisis.

4.1.1 Adaptación

El grupo "El reflejo de la diosa luna" nunca había experimentado las adaptaciones de algún texto; sin embargo, en el año de 2009, gracias a una propuesta de Doris Difarnecio, conocieron *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca.

> Si entre todas fue en colectivo que leímos la obra comenzamos a sugerir, hacer reflexiones de varios temas, después vinieron las improvisaciones y así fue como lo fuimos armando otra vez y dándole como una vueltecita a lo que estaba escrito que no nos salimos casi de lo que es, sino cambiarle como de palabras, porque todo lo que está en la obra, solo que con las palabras de aquí. (Oseguera, Julio 2010)

En éste primer acercamiento con el texto, las integrantes del grupo se identificaron con algunos personajes de la obra. "[…] comenzamos a pensar en que sí había mujeres como Bernarda aquí en San Cristóbal y en mi pueblo, mi abuela era así, como ella". (De la Cruz, Julio 2010)

Después de la lectura, se decidió hacer una adaptación del clásico, ubicándolo con las problemáticas que viven las mujeres indígenas en San Cristóbal de las Casas. Primero se hizo un trabajo de mesa en donde se exploró la contextualización de la historia; cuando se decidió llevar a escena la obra, comenzó el proceso de elegir personajes "muchas hablaban de por ejemplo en el carácter de la madre, que es muy posesiva y quiere mandar a las hijas

y quiere ser dueñas de sus vidas y dijimos, bueno aparte de nosotras en las comunidades también existe, que hay madres así […]" (De la Cruz, Julio, 2010)

La adaptación conserva la esencia del conflicto planteado por García Lorca, sabemos que la pieza teatral tiene sus bases culturales en un contexto español en el que se vivía una guerra civil, en la que todos sus habitantes resultaban afectados.

> Refleja todo. Y nos gustó mucho esa obra, hicimos la adaptación, que claro, digo, es lo mismo, nada más que en diferentes palabras en diferentes situaciones pero a la vez es la misma violencia, aunque Lorca hizo la obra enfocada en otro lugar, pero nosotras la adaptamos a la realidad de aquí de Chiapas; por eso quisimos hacerlos porque nos pareció muy interesante. (Oseguera, Julio 2010)

El texto tiene puntos de convergencia entre los contextos culturales - rurales de la España de principios del siglo XX y la Chiapas del siglo XXI que aún conserva muchas tradiciones heredadas de los sincretismos coloniales. De esta manera se puede entender el por qué las mujeres de FOMMA identificaron muchas de sus historias con la pieza teatral, sobre todo porque en cuestiones de identidades rurales u originarias, todos los pueblos tienen aspectos en común, como se revisó en el capítulo 1.

La temática planteada en *La casa de Bernarda Alba* es sobre la opresión que viven las mujeres de esa casa por parte de su propia madre; esto identificó de inmediato a las mujeres tsotsiles de FOMMA, ya que además de vivir el machismo dentro de sus comunidades, también existe el maltrato entre las mismas mujeres que por diversas circunstancias terminan atacándose entre sí. Historias como la planteada por Lorca son comunes en San

Cristóbal de las Casas, desde la fuerza que puede ejercer una mujer mayor con sus hijas, hasta el encierro obligado por parte de la misma familia.

> Si la hora de mi abuela era levantarse a las tres de la mañana para hacer las tortillas y yo me acuerdo que como en la comunidad, pues no hay casas así como en los lugares mestizos, en la comunidad así a veces vivimos todos en una casa y yo me acuerdo que veía a mi abuela que no se levantaban mis tías y les iba y les quitaba la cobija, ella quería que hiciéramos lo que ella indicaba y lo que a ella le gustaba. (De la cruz, julio 2010)

Otro aspecto que hay que destacar sobre la temática es el cuidado de la moral que Bernarda pretende cuidar en su familia, no sólo se trata de la apariencia ante los otros, sino de la misma imagen que se tienen dentro de la misma casa. En la zona tsotsil, sobre todo en comunidades pequeñas, es muy importante mantener la buena imagen de la familia, desde el respeto y atención que se debe al esposo, hasta el cuidado de las hijas, quienes tienen el deber de mantener esa imagen de intachable moral. Algunas integrantes de FOMMA han vivido el rechazo de las mujeres de su propia comunidad por trabajar todo el día, por viajar o por exponerse públicamente en una representación teatral, razones por las que son consideradas como mujeres "inmorales".

En cuanto al texto, la primera modificación que se hace es en el título de la obra, FOMMA decide titularla *La viuda de Antonio Ramales,* haciendo énfasis en la importancia de la presencia masculina. A diferencia de la pieza original, en la adaptación tsotsil vemos la figura masculina de Antonio Ramales en una especie de prólogo en el que se muestra la muerte de este personaje.

En referencia a los nombres de los personajes, la mayoría conserva sus nombres tal cual, a diferencia de la protagonista que cambia de Bernarda a Leonarda por cuestiones de identificación en la zona tsotsil. No obstante, en algunos estudios del texto original se ha dicho que Bernarda es un nombre que García Lorca elige a partir de su significado que se asocia a la fuerza de un oso; por su parte, FOMMA elige Leonarda a partir también de una analogía con el león.

El proceso de adaptación se realizó cuidando los detalles que lograran identificar al público al que iba dirigida la representación, por lo que el intercambio de anécdotas en las reuniones fue fundamental para decidir lo que se debía modificar con respecto a la realidad de San Cristóbal de las Casas. Los primero cambios se hicieron en algunas frases que mantenían mucho de la identidad rural española, por lo que se comenzaron a cambiar algunas palabras, sin que el sentido original del diálogo se alterara.

> Regresando a la obra de Bernarda Alba, pues discutimos y yo conté mí historia y pues así muchas, pues yo conozco una vecina y así poco a poco. Hay mucho de qué hablar en esa obra, y entonces por eso es que la hicimos, por eso es que tenía que hacerse como la vida de aquí, con la lengua de uno y nosotras teníamos que hacerlo de nuestro español de aquí, el mexicano. (De la Cruz, julio 2010)

Algunos ejemplos de estas frases son:

En el texto original se lee:

- **Bernarda:** Los pobres son como animales, *parece como si estuvieran hechos de otras sustancias*.

Adaptación:

- **Leonarda:** Los pobres son como animales, *no entienden*.

Del texto original:

- **Mujer 1ª:** Los pobres sienten también sus penas.
- **Bernarda:** Pero las olvidan delante de un plato de *garbanzos*.

Adaptación:

- **Ponciana:** Los pobres también tienen sus penas, pero las olvidan ante un plato de *frijoles*.

Del texto original:

- **Bernarda:** ¡Mi sangre no se junta con la de los *Humanes* mientras yo viva! […] quiero buena *fachada y armonía familiar* ¿lo entiendes?

Adaptado:

- **Leonarda:** Mi sangre no se junta con la de los *Pérez*. Lo único que yo quiero es una buena *imagen familiar*.

Del texto original:

- **Poncia:** Debías haberte ido a otro pueblo.
- **Bernarda:** Eso. *¡A venderlas!*

Adaptación:

- **Ponciana:** ¿Por qué no te vas a tu pueblo?
- **Leonarda:** *¿A venderlas?*

En la adecuación de los personajes se eliminó la aparición de Magdalena, una de las hijas de Bernarda, y se fusionaron algunos textos de este personaje con los diálogos de Martirio y Angustias, así como la supresión de personajes incidentales como las mujeres que aparecen como vecinas o acompañantes del cortejo fúnebre del esposo de Bernarda.

En la estructura dramática, la adaptación textual mantiene el orden planteado en la dramaturgia original de tres actos; sin embargo, en la pieza de FOMMA se plantea un prólogo de dos escenas en las que se muestra en primer lugar la muerte de Antonio Ramales al intentar cruzar la frontera de Estados Unidos de Norteamérica, y la segunda en la que observamos a Marcos Ramales, hermano de Antonio, pidiendo a Leonarda que entregue su casa, gracias a una deuda que dejó pendiente su esposo con él. Después de ese par de escenas, comienza la primera escena que se conoce del texto original.

En la puesta en escena de La viuda de Antonio Ramales se encuentran otros elementos de la identidad tsotsil que son importantes de mencionar, pero que se atenderán de forma más puntual en los apartados siguientes.

4.2 Contexto socio cultural

El estreno de *La viuda de Antonio Ramales* fue en marzo del 2009 en Tuxtla Gutiérrez; FOMMA había cumplido 7 meses de haber inaugurado el Centro Hemisférico FOMMA en San Cristóbal de las Casas. En un principio, recibieron apoyo del gobierno del estado con motivo de celebrar el Día Internacional de la Mujer, después; la obra se representó en algunas de las comunidades de la zona tsotsil.

Así como lo mencionamos en los capítulos anteriores, San Cristóbal de las Casas es un lugar emblemático del estado de Chiapas, por un lado por la conservación de sus tradiciones, y por otro, la imagen mundial representativa del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. En 2009, se llevó a cabo una marcha para conmemorar el Día Internacional de la Mujer, en la que se reunieron diversas instituciones en pro de los derechos de las mujeres indígenas. *La viuda de Antonio Ramales* ha contribuido de alguna manera a esa lucha de las mujeres, para FOMMA esta puesta en escena significa un parte

aguas en su producción teatral, no sólo por ser una adaptación, sino por abordar abiertamente la relación de maltrato que también se vive por parte de las mismas mujeres dentro de sus comunidades.

> Y eso fue lo que también encontramos en la obra de Leonarda, que castiga a la sirvienta. Le desprecia, le da las sobras, no le da buena comida; pero ella no sabe por qué cometió el pecado, por qué lo sigue aguantando, por qué no se va, se van los trabajadores porque no hay dinero, se van todos ¿y ella por qué no se va? ¿Cuál es el secreto tan grande que las une a las dos? Y eso pasa. (De la Cruz, julio, 2010)

La intención de realizar el montaje era mostrar una historia que hablara sobre la universalidad de los conflictos que se viven en los pueblos originarios, así como un reto para el grupo de "El reflejo de la diosa luna", que hasta ese momento había trabajado sólo con textos de su propia autoría, abordando temas locales; sin embargo al conocer el texto de García Lorca, hubo también un autoreconocimiento en "el otro"; es decir, la identificación con personajes creados por otro dramaturgo despertó el interés de conocer la situación de muchas mujeres que viven las mismas problemáticas que las integrantes de FOMMA.

El contexto social que se vive en las comunidades tsotsiles es contradictorio, no sólo por las paradojas que hemos planteado, sino porque aún se conservan tradiciones arbitrarias como la compra-venta de mujeres y múltiples prácticas de sus usos y costumbres que afectan de manera directa a las mujeres. El trabajo escénico de FOMMA ha contribuido a crear conciencia sobre éstas tradiciones; sin embargo, continúan enfrentando el rechazo por parte de algunas comunidades que se niegan a ver sus obras de teatro o a escuchar

información sobre algún taller. “En Santa María Asunción si un hombre va y le gusta una mujer sin haber sido su novio, sin haberla tratado o siquiera conocerla, puede comprarla. Basta que vaya con los papás de ella para que le digan cuánto es y pueda conseguirla” (MujeresHoy, 7mo. Párrafo)

En el año 2005 INMUJERES (Instituto Nacional de las Mujeres) inició una labor por legalizar los derechos de las mujeres en dichas comunidades; los logros obtenidos han sido pocos, ya que el intento de cambiar los usos y costumbres, resulta un atentado contra las tradiciones culturales de los pueblos originarios que aún defienden esta práctica como parte fundamental de su cultura.

En contraste con el contexto social que hemos descrito, en el Centro Hemisférico FOMMA hubo múltiples actividades culturales que enmarcaron el estreno de *La viuda de Antonio Ramales* en el año 2009 como la presentación de la obra *Antígona: narración en rojo y negro* dirigida por Luis Sarlinga, una muestra de videos sobre violencia de género de Ana Laura Hernández, así como la organización del Encuentro de *Cruzando fronteras: el trabajo transnacional en las artes*, con el que se logró un intercambio con la Universidad Uraccan de Nicaragua; entre otras actividades.

4.3 Puesta en escena

La puesta en escena de *La viuda de Antonio Ramales* del Xojobal Jch’ul Metik comienza con la escena de la muerte de Antonio Ramales en su intento fallido de cruzar la frontera del norte. El grupo propone un antecedente al público, en el que se muestra la historia que precede a la primera escena de *La casa de Bernarda Alba.* La intención de este prólogo es una justificación también para las mismas actrices, que a partir de los debates que se

plantearon en la adaptación del texto, vieron la necesidad de crear la historia del hombre que encabezaría el título de su adaptación. "El tema de la migración es cuando comienza la obra, en la frontera, cruzamos la frontera y entonces como en el libreto original no aparece eso, entonces nosotras pusimos eso, que ahí en el cruce de frontera, entonces ahí muere el esposo de Bernarda, de Leonarda en este caso". (De la Cruz, Julio, 2010).

El sincretismo escénico entre las tradicionales de la cultura rural española y la cosmovisión tsotsil recrea un ambiente mítico en las escenas climáticas, que integra los elementos necesarios para hablar de un montaje de una tragedia. La aparición del nahual, una canción de tradición popular mexicana y el retorno de las ánimas, otorgan la categoría mítica desde la perspectiva de la cultura tsotsil, que brinda la posibilidad de una reinterpretación del texto de García Lorca.

> […] y para nosotros la obra era muy importante, tenía puntos muy interesantes sobre las mujeres y todo eso, entonces lo que hicimos nosotros fue adaptarlo a la forma de Chiapas, pero adaptarlo por las ideas que uno retomó y le dio lectura a la obra […] porque ya la obra que nosotras presentamos entra la migración y otros personajes […] empezamos a proponer cómo presentar la obra […] (De la Cruz, julio 2010)

En la puesta en escena de FOMMA se plantean otros temas importantes que no aparecen en el texto original y que al mismo tiempo funcionan como detonantes del carácter de Leonarda. En un principio se plantea que Antonio Ramales deja una herencia en terrenos y ganado que debe aprender a administrar la matriarca Alba, por lo que debe

mostrarse como una mujer de carácter fuerte ante los trabajadores que quedan a su cargo. Por otro lado, aparece el hermano de Antonio, Marcos Ramales, quien con el pretexto de una deuda que quedó pendiente con su hermano, pretende desalojar a Leonarda y sus hijas de la casa en la que viven, argumentando que las mujeres no pueden vivir solas.

> […] migro a los Estados Unidos pero me matan en la frontera; entonces yo tengo un hermano que se llama Marcos Ramales y yo a ese hermano le debo un dinero, entonces al enterarse que estoy muerto va con su cuñada y les quiere quitar la casa, a mi viuda y a mis hijas. Entonces mi esposa es muy fuerte y no sale, pero le perjudica mucho porque ella tiene que lidiar con todo lo que le dejo: el ganado, el rancho, las hijas, entonces eso lo hace ser una mujer fuerte pero muy estricta. (Oseguera, Julio, 2010)

Como hemos mencionado, las aportaciones de la puesta en escena de FOMMA enriquecen en gran medida el texto de Lorca y logran justificar de forma precisa el conflicto planteado en la pieza original.

4.3.1. Elenco

En el montaje de FOMMA el elenco estuvo conformado de la siguiente manera:

Petrona de la Cruz	Leonarda
Francisca Oseguera	Antonio Ramales, Poncia y Angustias
Victoria Patishtan	Amelia y mamá de Leonarda
María Pérez	Marcos Ramales y Martirio
Isabel Juárez	Adela

4.3.2. Proceso creativo

Los procesos de montaje en FOMMA, comienzan con las mesas de trabajo en las que se discuten los temas de interés y los recursos escénicos que les gustaría emplear. En este caso, el proceso no fue la excepción; sin embargo, hubo una primera sesión en la que Doris Difarnecio presentó el texto a las demás integrantes para que lo leyeran y posteriormente se reunieron para intercambiar opiniones. "[…] si, leímos todo, primero fue idea de Doris, pero lo leímos todo y después de leer nos dijo la directora que qué personaje nos gusta a cada una, tiene que buscar una idea y así trabajamos". (Patishtan, Julio, 2010).

Después de la lectura del texto, Doris preguntó si había algún personaje que llamara particularmente su atención y de esa manera se comenzó a conformar el elenco. Son diversos los elementos que se consideran para la asignación de personajes, no se trata de una elección arbitraria por parte de Doris, sino de una curiosidad de las actrices, así como las características personales que se adecuan al personaje. En el caso de Leonarda, Victoria comentó en una entrevista, respecto al personaje de Leonarda: *Petrona,* "si porque le combina con su palabra, con su gesto, todo esto, ella escogió para la mamá […] " (Patishtan, Julio 2010)

Luego de haber asignado los personajes, inician las sesiones de ensayos en las que se ponen a prueba recursos escénicos y vestuario, así como el uso de máscaras para algunos personajes. Todas las integrantes aportan ideas para las escenas, Doris contribuye a observar de "fuera" del escenario la estética de la puesta; sin embargo, las propuestas para construir el marcaje es de todas. La dinámica de trabajo es que una de ellas lleva un elemento como una prenda, una cinta, una figura, etc., y las actrices que participan en la escena deben darle un uso a ese objeto, así es como se concretan las escenas en colectivo.

"[…] yo creo que también parte de la razón por la cual comenzamos y continuamos trabajando juntas, ese sentido del humor que tenemos para afrontar nuestras historias ¿no? Entonces, tanto ellas las reflejan en sus obras y yo lo reflejo, en cierta manera, en mi dirección y en la escenografía […]" (Difarnecio, Julio, 2010)

Las experiencias personales y anécdotas compartidas durante las sesiones de debate, son útiles también para la creación de los personajes, por ejemplo, Petrona basa su creación de Leonarda en la figura de su abuela, la cual describe como una mujer de carácter fuerte. "Mi abuela decía: 'porque la dejan salir, no tiene por qué estar en la calle, si ella no tiene que hacer cosas de hombre', con mi hermano mayor yo jugaba y mi abuela mucho se enojaba". (De la Cruz, julio 2010)

Cada una de las actrices tomó experiencias de su contexto para crear su personaje, pero el referente más cercano es el caso de unas mujeres en San Cristóbal de las Casas que no podían salir a la calle por ningún motivo, y al parecer, como en la obra de Lorca, fue su madre la que las encerró.

La viuda de Antonio Ramales se presenta de dos maneras distintas, dependiendo del lugar de la representación y el público al que se convoca. "[…] si nos presentamos por decir en una casa de cultura o en un salón de actos, presentamos los tres actos; cuando es así teatro callejero presentamos sólo el primero, porque es muy incómodo". (De la Cruz, Julio 2010)

Las integrantes de FOMMA declaran que durante las funciones, el público reaccionaba de forma distinta si la representación era en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, en San Cristóbal de las Casas o en las comunidades. Este aspecto lo abordaremos más adelante, ya que es parte medular de nuestro análisis: detallar el impacto que ha tenido este montaje en la zona tsotsil.

Para concluir este apartado, es importante hacer hincapié en la importancia que tuvo la realización de este montaje en la historia de la producción teatral de FOMMA, como lo destacó Doris Difarnecio, quien también muestra una satisfacción al recordar este trabajo.

> Desde *La viuda de Antonio Ramales* se repiten y se transforman escenas, hacer la adaptación fue una transición en el trabajo de FOMMA, evocó más atención a la parte escénica, a la parte dramatúrgica, a la forma, a la tensión, fue como un reflejo dramatúrgico en donde todas nosotras nos quedamos, no con el marco, pero con el contenido, el estilo ¿no? Y con ese marco, ellas elaboran escenas y salen de este marco, y cuando salen del marco, crean un trabajo verdaderamente sorprendente, cuando se sale del marco es simplemente esperar el comportamiento de los personajes, entonces nuestros ensayos son (gesto de sorpresa). (Difarnecio, Julio 2010)

4.3.3. Identidades en escena

En el siguiente apartado revisaremos los elementos de la identidad tsotsil que se abordan en *La viuda de Antonio Ramales* y que dentro de nuestro análisis, logran integrar los elementos necesarios para clasificar la puesta en escena como tragedia.

Como punto de partida, mencionaremos los diálogos originales que tienen puntos de convergencia entre los dos contextos rurales que se plantean de la cultura española del siglo XX en Granada y la identidad tsotsil:

Bernarda: Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón.

Bernarda: Es así como se debe hablar en este maldito pueblo sin rio pueblo de pozos donde se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada.

Martirio: ¡Qué les importa a ellos la fealdad! A ellos les importa la tierra, las yuntas, y una perra sumisa que les dé de comer.

Poncia: A vosotras que sois solteras os conviene saber de todos modos que el hombre a los quince días de boda deja la cama por la mesa y luego la mesa por la tabernilla y la que no se conforma se pudre llorando en un rincón.

Los diálogos anteriores reflejan el contexto en común con el que se identificaron las mujeres de FOMMA, ya que frases parecidas a estos textos se escuchan cotidianamente en las comunidades tstotsiles hasta nuestros días.

El primer aspecto que hay que analizar es la elección del título; en el texto original, *La casa de Bernarda Alba* hace referencia al territorio dominado por el personaje de Bernarda, como revisamos en el primer apartado de este capítulo, García Lorca pretendía reflejar el entorno de su época y al mismo tiempo, una posible analogía con la misma España, por lo que el título puntualiza "la casa" como un espacio en donde se desarrolla la trama. En *La viuda de Antonio Ramales* observamos que aparece un nombre masculino adjetivando la posición social y civil de una mujer. En San Cristóbal de las Casas es muy importante que las mujeres tengan una pareja estable, debido a que esta situación propicia el respeto de la sociedad; a pesar del problema de machismo que hemos abordado anteriormente, algunas mujeres tsotsiles logran encontrar una buena pareja con quien pueden compartir su vida. El título de este montaje evidencia la importancia que se da a las figuras masculinas en la zona tsotsil, por lo que a pesar de referirse a Leonarda, el nombre de Antonio Ramales cobra importancia por ser el detonante de la acción.

El tema de la migración que se aborda en la puesta en escena es una situación cotidiana que se vive en nuestro país, por lo que retomarlo en el escenario lo convierte en un elemento de identificación para diversos contextos culturales que enfrentan el problema

de la migración. Para FOMMA es importante llevar a escena fenómenos como la migración, sobre todo si se plantean los peligros a los que se exponen las personas que pretenden cruzar la frontera, como en el caso de Antonio Ramales que pierde la vida en ese intento. Es una manera de advertir a las comunidades que la migración no es una solución sencilla a sus problemas, por el contrario, es una decisión riesgosa que puede afectar a sus propias familias.

Otra situación común que se vive en las comunidades tsotsiles es el abuso por parte de algunos hombres que siguen creyendo que las mujeres solas no pueden hacerse cargo de las tierras.

> Y entonces la que nos viene a correr la casa, que es lo que nosotros también presentamos de que las mujeres no pueden vivir solas, porque son mujeres no pueden quedarse en la casa y más que nada se disputan varias extensiones de tierra que deja el esposo, sólo que él se cruza la frontera porque las tierras ya no dan. Entonces el hermano de él viene a cobrarse la deuda que él deja a Leonarda. (De la Cruz, Julio 2010)

La escena de un hombre que llega a desalojar de su casa por la fuerza a unas mujeres es muy recurrente en el trabajo escénico de FOMMA, que al igual que la migración, es una situación que se repite constantemente entre los tsotsiles.

Es importante hablar de las relaciones que se establecen entre los personajes, particularmente entre Leonarda y Ponciana, la criada. La complicidad con que se aborda esta relación en el montaje de FOMMA es a partir de un cariño profundo entre ellas.

> […] y yo me quedo porque pienso que no voy a conseguir trabajo en otro lado, porque estoy acostumbrada a esa casa y también en el fondo, quiero a Leonarda; la quiero porque es una mujer y he visto todo el sufrimiento que ha tenido y le quiero ayudar con las muchachas (Oseguera, Julio 2010)

En un primer momento, se puede interpretar que la relación entre estas dos mujeres es de mucho odio, al igual que lo plantea Lorca, existe una razón más allá de la necesidad de la Poncia por la que decide quedarse con Bernarda. En la propuesta de FOMMA, la justificación de quedarse juntas, es la nostalgia de los años que han vivido juntas, así como la verdadera complicidad que las une.

En el vestuario también se observan aspectos tradicionales de la identidad tsotsil, desde los colores hasta el uso de distintos objetos, como la utilización de pañuelos, en lugar de abanicos.

En cuanto a la presencia del hombre que desencadena el conflicto entre las hermanas Alba, se cambia el nombre de Pepe el Romano por el de Pedro Miguel, al que se asocia siempre con una canasta de frutas y posch[18]; lo cual también tiene una connotación sexual por significar la posibilidad de consumir productos externos a la casa de Leonarda, que simbolizan la frescura "prohibida", representada por el hombre que provoca el "pecado" de Adela, la menor de las hermanas.

El personaje de la madre de Leonarda también proyecta elementos tradicionales; uno de sus textos explica que ella simboliza una conexión entre el mundo de los antepasados, con las habitantes de la casa. *"Porque los antiguos decían cosas que hemos olvidado*". Este personaje se mantiene prácticamente igual que el de Federico García Lorca; sin embargo,

[18] Bebida refrescante tradicional dela zona tsotsil.

en esta propuesta tsotsil se encuentran reflejados en ella los usos y costumbres tradicionales que de alguna manera la hacen ver como una mujer que carece de sus facultades mentales. Cuando se refiere a su supuesta boda, hace alusión a un vestido rojo con amarillo, ya que como mencionamos anteriormente, los colores vivos caracterizan la indumentaria de los tsotsiles.

En la escena de la muerte de la abuela, un coyote que representa el nahual[19] entra a escena por ella, mientras suena la canción de *Cucurrucucu paloma*. Victoria Patishtan es la encargada de interpretar a este personaje, el cual viste con una camisa de manga corta con un pantalón y una máscara que representa al coyote. Esta escena representa el fin mítico de la vida terrenal y el inicio de una distinta a la que se ha vivido; mientras que, en la muerte de Adela, se observa de nuevo la aparición del espíritu de la abuela, reivindicando al personaje de Adela, quien a lo largo de la historia justifica su carácter rebelde a través de su juventud. Sin embargo, en la escena post muerte que integran en éste montaje, Adela se nos muestra como una mujer que mantiene un lazo muy estrecho con su abuela y a su vez, como la posibilidad latente de mantener viva la tradición ancestral de las mujeres como ser esposas, madres y abuelas, se otorga un carácter maternal al personaje, que no se alcanza a ver en el texto de Lorca, pero que no está del todo peleado con la idea del autor, ya que él mismo aseguró en varias ocasiones, que el texto aún necesitaba ser revisado. En este caso en particular, nos resulta imposible saber si una escena equivalente a la del nahual hubiera resultado atractiva para Lorca, aunque tomando en cuenta el estilo de otros de sus textos, sin duda lo hubiese considerado; el hecho importante en nuestro análisis, es que bajo el contexto cultural tsotsil que se plantea el montaje, la conjunción de elementos mítico-

[19] El significado y descripción cosmogónica del nahual se puede consultar en la nota 8 del capítulo 3 de este mismo documento.

simbólicos; resultan un buen fundamento para catalogar la puesta en escena como una gran tragedia.

Al final de la pieza, las otras hermanas recuperan también la idea tradicional de regresar a su lugar de origen.

> […] las otras dos hermanas deciden irse a Estados Unidos pero una dice no porque quiere regresarse a donde eran sus tierras donde está su abuelita donde hay ríos, donde ella piensa que no hay un encierro ya. […] yo como la criada decido quedarme con ella, pero regresa el hermano de Antonio Ramales regresa a cobrarles, pero como Leonarda y la sirvienta son muy fuertes, lo sacan a patadas. (Oseguera, julio 2010)

Durante la puesta en escena se juega con los contrastes en escena, por un lado se puede ver una escena jocosa con el personaje de Ponciana, mientras que por otro lado se manejan códigos simbólicos en escenas como la muerte de Adela, en la que los silencios del público son de mucha tensión. "[…] porque es interesante ver, por ejemplo en la obra de Antonio Ramales, toda la amargura de la casa, pero dentro también de toda esa amargura hay momentos bonitos y momentos de risa y momentos de que la gente se ríe, pero es la realidad". (Oseguera, julio 2010)

En el material revisado durante la investigación de campo, observamos que en algunas representaciones las actrices se toman la libertad de improvisar en sus lenguas originarias, como lo evidenció Doris durante la entrevista realizada, mientras veíamos un video sobre la puesta en escena. "Era como un pukú ¿qué es un pukú? es un diablo. Esta ropa de rosado, creación de Francisca… ellas se cambian, escogen… esta escena, por ejemplo, muy difícil

físicamente (Poncia y Leonarda) Es una obra de múltiples personajes". (Difarnecio, Julio 2010)

4.4 Impacto en las comunidades

En el siguiente apartado recurrimos a los registros de entrevistas realizadas al elenco de *La viuda de Antonio Ramales* sobre las reacciones que experimentaron en las funciones de esta puesta en escena, ya que lamentablemente ninguna de las dos visitas realizadas a San Cristóbal de las Casas coincidió con alguna presentación de esta obra.

Las representaciones que realizaron en las comunidades tsotsiles tuvieron diversas reacciones, en primer lugar se trata de una obra extensa (2 horas aproximadamente) en la que el público debe estar preparado a ver la función muchas veces de pie, lo cual resulta cansado y desventajoso para el montaje. No obstante, FOMMA atiende estos factores para cada una de sus presentaciones, por lo que representaban la obra completa siempre y cuando se tuvieran las condiciones propicias para el público.

> […] y ya cuando presentamos la obra fue algo muy interesante porque la gente lo entendió totalmente, le llegó y aprendió de esa obra y entonces, porque fue a nuestra idea, de uno, de nuestra vida cotidiana, porque la obra de Bernarda Alba es como para teatros grandes, para una ciudad, para gente preparada que conoce y que sabe de teatro, pero para nuestra gente indígena no, pues para ellos iba a ser aburrido, iba a ser algo que no le iban a entender o no le iban a poner interés, para ellos no les iba a servir, entonces por eso mismo empezó la discusión que teníamos que hacer la adaptación, (De la Cruz, julio 2010)

Las diversas reacciones que han tenido en las comunidades son de sorpresa y curiosidad, pero también de reflexión por las cosas que identifican como parte de su contexto. "Sí, sí fuimos (a las comunidades) y a veces se ríen y a veces no y también la mamá, una viejita que encerraron y ella quiere regresar a su pueblo porque ahí hay agua, fruta y pues escogimos porque aquí hay viejitas que encierran o muchas andan en la calle con su bastón, pidiendo limosna". (Patishtan, julio 2010)

Al final de cada función, FOMMA inicia un debate con el público para escuchar su opinión sobre lo que vieron y de esta manera enriquecer su trabajo.

> Nos preguntan que por ejemplo, "no pues que eso es muy fuerte, diferente y es muy fuerte para el público, hemos visto *La casa de Bernarda Alba*, pero no nos deja llorando como esta" Si, porque por ejemplo La casa de Bernarda Alba es muy fuerte, pero a veces hay cosas que no llegan fuerte al ser humano al público, entonces estamos viviendo la vida ahí en el escenario. (De la Cruz, Julio 2010)

La finalidad de *La viuda de Antonio Ramales* no sólo es que el público reflexione sobre temas como la migración, los abusos, la moral, etcétera, sino que se refuercen las creencias y tradiciones que no afectan la integridad de ninguna persona, para continuar manteniendo los usos y costumbres que construyen su identidad, sin que esto implique la desigualdad de género.

> Queda en el criterio del público, se quedan pensando. Nosotras montamos obras así, a veses, que no tienen una solusión al problema. Y es cuando

empiesa el debate y el público hase preguntas. Eso es lo que queremos, que ellos también partisipen en esa forma: analisar, reflexionar la vida en la siudad y, también, con estar en la comunidad. (Juárez. Albaladejo. 2005:34)

CONCLUSIONES

Sin duda, FOMMA es de los pocos grupos comunitarios que se arriesga a tomar las experiencias propias y revivirlas en el escenario, sin embargo, el efecto que ha tenido entre sus integrantes ha sido muy positivo y me permito agregar que al hablar con estas mujeres se puede sentir la pasión y el agradecimiento que le tienen al arte teatral, no por ser una terapia que les ofreció el valor necesario para vivir, sino como un espacio de creación artística que les abrió un panorama de una nueva vida dentro de una realidad tan cruda como el hecho de ser mujeres indígenas y actrices.

Desde mi perspectiva, FOMMA es una agrupación que contribuye al fomento de su identidad no sólo como tsotsiles, sino como mujeres indígenas capaces de comunicarse a través de un lenguaje escénico, el cual rompe las fronteras de las muchas lenguas indígenas que se hablan en todo el país, abriendo la posibilidad de que el mensaje de FOMMA no sea exclusivo de un grupo étnico, sino que se difunda en diversos contextos; lo que las convierte en un grupo de teatro preocupado por mantener sus tradiciones y fomentar la igualdad de las mujeres en sus comunidades.

Al revisar su trabajo en *La viuda de Antonio Ramales* detecto que la grandeza del histrionismo de FOMMA no radica solamente en abordar sus propios textos, sino que haber hecho una adaptación de un clásico dentro de la historia del teatro, se convierte en un reto muy afortunado que logran consolidar de forma extraordinaria. La conjugación de los aspectos que se recuperan de la identidad tsotsil en este montaje, son recursos eficaces que logran construir a partir de su cosmovisión, una auténtica tragedia.

El montaje de *La viuda de Antonio Ramales* demuestra que los conflictos humanos siempre serán universales, ya que independientemente del contexto en el que se haya

escrito una obra de teatro, cuando se habla de seres humanos que comparten condiciones sociales o étnicas similares, no importa el contexto cultural, siempre habrá una identificación humana que los solidarice en el tiempo y las distancias. Como diría el propio Lorca: "El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre*"* (García Lorca en Junta de Andalucia, 2007: 9)

Más allá de las categorías identitarias étnicas, sociales o culturales, el discurso de FOMMA es humano: la intención no es radicalizar las posturas ante sus problemáticas, sino mediar a través del escenario, la ideología originaria entre sus creencias tradicionales y sus derechos como mujeres.

La trayectoria del teatro comunitario en los Altos de Chiapas muestra la trascendencia que este formato expresivo ha tenido en la cohesión social de las comunidades indígenas de esa zona, por lo que se puede afirmar que la labor escénica de FOMMA coloca al grupo como una de las prácticas comunitarias más importantes en los últimos años dentro de su entorno. No sólo se trata de crear conciencia en una cultura machista, sino de reinterpretar las tradiciones ancestrales en un lenguaje escénico que fomenta la identificación y reconocimiento de los habitantes tsostsiles que han tenido la oportunidad de asistir a sus presentaciones.

Esta investigación me mostró una cara más del arte teatral, que no deja de sorprenderme nunca. Aprendí la manera de entender otras formas de hacer teatro, que no necesariamente deben ser mejores o peores de las que ya conocía; comprendí el valor de sentarme a compartir la comida junto a mujeres fuertes, valientes y trabajadoras que tienen mucho que aportar al teatro indígena de México. Finalmente, lo más importante, fueron la

confianza, los aprendizajes sobre su vida personal y la manera en que canalizan su energía en el escenario.

No hay palabras para describir todo lo aprendido en esta investigación y no lo digo sólo como estudiante de posgrado o actriz, sino como una mujer que a lo largo de estos dos años se ha tenido que confrontar a sí misma, para poder entender mínimamente el trabajo de FOMMA.

Para finalizar, no puedo evitar citar a mi amiga y colega Petrona de la Cruz, quien fue un estímulo muy importante para la realización de este trabajo. Esta frase fue una de las primeras razones que me identificó con Petrona para poder desarrollar mi tesis con estas mujeres tan maravillosas: "Yo me moriré haciendo teatro, porque el teatro es mi vida y el teatro muere en mí cuando yo muera. Es algo hereditario, mi hijo mayor ya escribe". (De la Cruz en Albaladejo. 2005:56)

BIBLIOGRAFÍA

Adame, Domingo. 2007. "Entrevista al Maestro Rodolfo Valencia". *Investigación Teatral*. No. 11 (Enero - Junio): 95- 116.

Albaladejo, Anna. 2005. *La sonrisa olvidada de la madre, 10 años de Fortaleza de la Mujer Maya*. Valencia: Ediciones la burbuja.

Álvarez, Francisco. 2002. "El teatro maya: brevísima semblanza histórica, su situación actual y problemática". *Reencuentro* 33 (Mayo) 75-89.

Aristóteles. 1989. *La Poética.* Versión de García Baca. 2 ed. México: Editores Mexicanos Unidos.

Auclair, Marcelle. 1972. *Vida y muerte de García Loca*. México: biblioteca ERA. México.

Barba, Eugenio. 1982. *El archipiélago del teatro.* Barcelona: Contrastes

Bartolome, Miguel A. 2006. *Gente de costumbre y gente de razón.* México: siglo XXI editores.

Bartra, Roger. 2005. *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano.* México: Debolsillo.

Bhabha, Homi K. 2007. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Blancarte, Roberto. 2007. *Cultura e identidad nacional.* México: FCE Y CONACULTA.

Boal, Augusto. 1982. *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. México: Nueva Imagen.

Bonfil, Guillermo. 1987. *México Profundo, una civilización negada.* México: Grijalbo.

Bourdieu, Pierre 1988. *Cosas dichas*. Buenos Aires: Gedisha.

Cano, José Luis. 1962. *García Lorca biografía ilustrada*. Barcelona: ediciones Destino.

Castellanos G. Alicia. 1985. *Notas sobre la identidad étnica en la región tzotzil tzeltal de los altos de Chiapas.* México: UAM.

Castro, Carlo Antonio. 2001. "El teatro Petul en los años cincuenta". *Tramoya.* No. 67, (abril – mayo): 211 – 224.

Coelho, Teixeira. 2000. *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*. México: CONACULTA, ITESO.

De la Cruz, Petrona. 2005. *La tragedia de Juanita*. México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.

---------.2005. *Desprecio Paternal*. Tuxtla Gutiérrez: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.

Del Val, José. 2008. *México: identidad y nación.* México: UNAM.

Entwistle, Joanne. 2002. *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Grafiques 92.

Evereinov, Nicolás. 1956. *El teatro en la vida*. Buenos Aires: Leviatan.

Fernández Gómez, Mónica, *et al*. 2001. *El Tzotzil Zinacanteco: Resumen gramatical*. Vigo: Universidad de Vigo.

Frischmann, Dondald H. 1990. "El nuevo teatro popular en México". México: INBA/CITRU.

----------. 2003. “El teatro en las comunidades zapatistas de Chiapas”. *Investigación Teatral.* No. 3 (Enero - Junio): 13- 21.
----------. 2003. “Investigación teatral y *comunidad*”. *Investigación Teatral.* No. 4 (Julio - Diciembre): 125- 130.
García, Hernán. 1992. Revista Mensual *Ojarasca*, México.
García Canclini, Nestor. 1990. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* México: Grijalbo.
García Lorca, Federico. 2010. *La casa de Bernarda Alba*. México: ediciones Leyenda.
Garza, Ana María. 1994. *Voces de la historia: nuevo San Juan Chamula, nuevo Huixtan, nuevo Matzam.* Cuernavaca: CRIM UNAM
Geertz, Clifford. 1991. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisha.
Gibson, Ian. 1998. *García Lorca biografía esencial*. Barcelona: ediciones península.
Gimenez, Gilberto. 2004. “Culturas e identidades”. *Revista mexicana de sociología.* Vol. 66. 18-44. México: UNAM.
Goutman, Ana. 1994. “Hacia una teoría de la tragedia, realidad y ficción en Latinoamérica”. *Nuestra América*. Vol. 48. México: UNAM
Herrera, Iván. 2007. “Rodolfo Valencia en el teatro su trabajo y su método”. Tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro. UNAM.
Hiernaux- Nicolás, Daniel. 2000. *Metrópoli y etnicidad: Los indígenas en el Valle de Chalco, México*. Estado de México: Colegio Mexiquense, A.C., FONCA, H. Ayuntamiento de Valle de Chalco Solidaridad.
Juárez. Isabel. 1994. Cuentos y Teatro Tzeltales. *A’yejetik sok Ta ‘jimal.* México: Diana.
Kölher, Ulrich. 2007. *Los dioses de los cerros entre los tzotziles en su contexto interétnico.* México: UNAM, CEM, IIFL.
Laughlin, Robert. 1975. *The great Tzotzil dictionary of San Lorenzo Zinacantan.* Wahington: Smithsonian Institution Press.
López H., José y José Manuel Teodoro Méndez. 2006. “La cosmovisión indígena tzotzil y tzeltal a través de la relación salud-enfermedad en el contexto de la medicina tradicional indígena”. *Ra Ximhai.* Vol. 2, No. 1 (Enero- Abril): 15-26. Sinaloa: Universidad Autónoma Indígena de México.
Marrero, Teresa. 2003. “Eso sí pasa aquí: Indigeous Women Performing Revolution in Mayan Chiapas”: *Holy Terrors; Latin American*. Eds. Diana Taylor and Roselyn Constantino, Durham: Duke University Press. p.p.311- 330.
Matoso, Elina. 1992. *El cuerpo, territorio escénico*. Buenos Aires: Paidós.
Meyer, Germán. 1983. “Caminando. Los senderos de una experiencia de promoción teatral en el campo”. *Escénica.* No. 4 -5 (Septiembre) 56-61.
Monsivais, Carlos. 2010. *Historia mínima de la cultura mexicana.* México: Colegio de México A.C.
Montemayor, Carlos y Donald Frischman eds. 2007 *Words of the True Peoples / Palabras de los Seres Verdaderos: Anthology of Contemporary Mexican Indigenous-Language Writers. Volume 3: Theater*. Austin: University of Texas Press.

Moscoso, Prudencio, ed. 1978. *Ensayos: San Cristóbal de Las Casas: antigua ciudad real: 450 aniversario de su fundación.* San Cristóbal de las Casas: Patronato.

Muñoz, Gloria. 2003. *EZLN: 20 y 10, el fuego y la palabra*. México: Rebeldía y DEMOS Desarrollo de Medios S.A de C.V.

Navarrete, Carlos. 2007. *Rosario Castellanos: su presencia en la antropología mexicana*. México: UNAM.

Navarrete, Federico. 2008. *Las relaciones interétnicas en México.* México: UNAM.

Obregón Rodríguez, María Concepción. 2003. *Tzotziles. Pueblos indígenas del México contemporáneo.* México: CDI: PNUD.

París Pombo, María Dolores. 2000. "Identidades excluyentes en San Cristóbal de las Casas*". Nueva Antropología*. Vol. XVII. 058, (Diciembre): 89-100. México: Universidad Autónoma del Estado de México.

Paz, Octavio. 1992. *El laberinto de la soledad.* México: Fondo de Cultura Económica.

Serrano, Enrique. 2001. *Tzotziles.* México: CDI

Steele, Cynthia. 1994. "A Woman Fell into the River": Negotiating Female Subjects in Contemporary Mayan Theater. *Negotiating Performance: Gender, Sexuality & Theatricality in Latin/o America*. Eds. Diana Taylor and Juan Villegas. Durham and London: Duke UP. p.p. 239 – 256.

Underiner, Tamara. 2004. *Contemporary theatre in Mayan México*. Texas: University of Texas Press.

Valencia Gálvez, Rodolfo. 1992. "Metodología del teatro campesino". *Revista Acotación*. Tercera época, año 2, número 3.

Villegas, Juan. 1996. "*Gestos 21: De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria* Gesto.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- Biblioteca Provincial de Huelva. 2007. [en línea] Recuperado el 18 de Abril de 2011. http://www.juntadeandalucia.es/cultura/opencms/export/bibliotecas/
- *Mundo Chiapas.* "grupos étnicos" [en línea] México. http://www.mundochiapas.com/turismo/etnias/tzeltales.html (15 de Diciembre de 2010)
- http://mundomisionero.org/web/modules/smartsection/item.php?itemid=100 (15 de Diciembre de 2010)
- Instituto de Investigaciones Jurídicas UNAM. *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*. [en línea] México. Recuperado el 25 de Febrero de 2011 de: http://info4.juridicas.unam.mx/ijure/fed/9/5.htm?s
- Instituto Hemisférico de Performance y Política. *Centro Hemisférico/FOMMA Chiapas* [en línea]. Chiapas, México. Recuperado el 16 de Enero 2011 de: http://hemi.nyu.edu/fomma/centro.html

- Instituto Hemisférico de Performance y Política. *Encuentro Argentina 2007*. [en línea]. Nueva York, USA. Recuperado el 16 de Enero de 2011 de: http://hemi.nyu.edu/esp/seminar/2007/esp/perf_fomma_esp.html
- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. *Pueblos indígenas en la República Mexicana*. [en línea] México. Recuperado el 26 de Febrero de 2011 de http://sic.conaculta.gob.mx/lista_nuevos.php?table=grupo_etnico&estado_id=&municipio_id=&paso=10&offset=0
- Real Academia Española www.rae.es (Última consulta 13 de Abril de 2011)
- Instituto Nacional de Lenguas Indígenas INALI. *Catálogo de las Lenguas Indígenas Nacionales.* [en línea] México. Recuperado el 03 de Marzo de 2011 de http://www.inali.gob.mx/clin-inali/
- University of Puget Sound. *El teatro maya contemporáneo.* [en línea]. Tacoma, WA, USA. Recuperado el 13 de Enero de 2011 de: http://projects.ups.edu/jlago/spring2003/250b/shurlbert/FOMMA.htm

- De Balso, Amanda. 2006. "FOMMA: From Chiapas to Lyons." *Bcheights*. [en línea]. 3 (abril). Recuperado el 1 de Octubre 2010 de: http://media.www.bcheights.com/media/storage/paper144/news/2006/04/03/ArtsReview/Fomma.From.Chiapas.To.Lyons-1776522.shtml
- Jagriti International. "Fortaleza de la Mujer Maya A.C." *Organizaciones de mujeres*. [en línea]. California, USA. Recuperado el 21 de Diciembre de 2010 de: http://www.jagriti-international.org/sp/sp_organizations.asp?Country=Mexico
- Jones, Susana. *Una vida dedicada al teatro. El foco*. 1998 [en línea] Recuperado el 12 de Marzo de 2011. http://unavidadedicadaalteatro.wikidot.com/el-foco-texto-de-susana-jones
- Moncada, Luis M. *Crisis Política y Teatral en los 70's.* [en línea] 2010. Página consultada el 12 de Marzo de 2011. http://reliquiasideologicas.blogspot.com/2010/06/crisis-politica-y-teatral-en-los-70s.html
- Pam Barrett. 2004. "La FOMMA theater group depicts plight of Mayan women at WFU." Wakes Forest University. [en línea]. 27 (septiembre). Recuperado el 31 de Septiembre de 2010 de: http://www.wfu.edu/wfunews/2004/092704f.html
- Speranza Sabrina. "Taller de teatro del oprimido". Centro Cultural de España Montevideo. [en línea]. Recuperado el 25 de Febrero de 2011 de: http://www.cce.org.uy/cce/images/area_pedagogica/TEATRO-OPRIMIDO.pdf
- Serrano, María José. 2005. Formas de hablar y formas de significar: La interacción entre sociolingüística, semántica y discurso. In *Selected Proceedings of the 7th Hispanic Linguistics Symposium*, ed. David Eddington, 87-97. Somerville, MA: Cascadilla Proceedings Project. www.lingref.com, document #1089.pdf
- Valeria Valencia. 2007. "Mujeres fuertes, mujeres mayas". *El Heraldo de Chiapas*. [en línea]. (9 marzo). Recuperado el 15 de Enero 2011 de : http://www.oem.com.mx/elheraldodechiapas/notas/n197604.htm
- Vázquez Rocca, Adolfo.2005. *La moda en la posmodernidad. Deconstrucción del fenómeno fashion.* […] (11 de Noviembre) Madrid, España: Universidad

Complutense. Recuperado el 4 de Enero de 2010. http://www.ucm.es/info/nomadas/11/avrocca2.htm

- http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/4686 Última consulta: 13 de Marzo de 2011
- http://culturadelosindiosmayas.blogspot.com/ Última consulta: 13 de Marzo de 2011
- http://casadeculturaobrera.org/2011/01/06/el-fuego-y-la-palabra-palabras-de-sub-comandante-marcos/ Última consulta: 14 de Marzo de 2011
- http://submarcos.org/ Última consulta: 14 de Marzo de 2011
- http://enlacezapatista.ezln.org.mx/ Última consulta: 14 de Marzo de 2011
- http://palabra.ezln.org.mx/ Última consulta: 14 de Marzo de 2011
- http://www.jornada.unam.mx/1998/11/02/fomma.htm Recuperado el 2 de Febrero de 2011.
- http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/tokio_federico_garcia_lorca.htm Última consulta: 18 de Abril de 2011
- http://centrohemifomma.blogspot.com/2009/02/la-viuda-de-antonio-ramales.html
- http://www.conecultachiapas.gob.mx/noticias/leer.php?id=1848 Última consulta: 18 de Abril de 2011
- http://www.institutomujer.chiapas.gob.mx/?p=266 Última consulta: 23 de Abril de 2011
- http://lenguados.files.wordpress.com/2008/09/bernarda-alba.pdf Última consulta: 23 de Abril de 2011
- http://www.mujereshoy.com/secc_n/3946.shtml Última consulta: 23 de Abril de 2011
- http://centrohemifomma.blogspot.com/search?updated-min=2009-01-01T00%3A00%3A00-06%3A00&updated-max=2010-01-01T00%3A00%3A00-06%3A00&max-results=9 Última consulta: 07 de Mayo de 2011

ANEXO I

HISTORIAS DE FORTALEZA

FRAGMENTOS DE ENTREVISTAS REALIZADAS EN EL CENTRO HEMISFÉRCO FOMMA

Francisca Oseguera *"La niña inquieta"*

**Lunes 20 de Abril de 2009 11:00hrs. (1era. Visita)*

- Ajá entonces hablaban solas ellas.
- Pues sí, estaban hablando solas ellas y yo decía, pues qué les pasa pues han de estar loquitas, pero poco a poco como uno va poniéndole atención y entonces yo le fui como entendiendo y cuando hacían sus ensayos ya así bien, bien el grupo, entonces veía yo y decía pues ellas como que representan lo que uno vive, me identificaba. Hay una obra que yo empecé a ver que ensayaban que se llama "La migración" que es escrita por Isabel Juárez, entonces en esa obra tiene varias escenas donde representan lo que es la vida, y yo decía como que me identifico y me empezó a gustar, pero decía yo, no pues para ser actriz o para ser de teatro, pues (gesto con la mano) es un sueño para mí, decía, bueno, pero yo me dedicaba a lo que era mi trabajo. Ya terminando el taller, el curso que era de seis meses, entonces me dijeron, yo ya sabía que ya me iba porque se había terminado el proyecto; lo que pasó que en ese tiempo, otra persona que era integrante del grupo de teatro, se retiraba y ya no iba a poder actuar porque ya iba a tener un trabajo estable, es maestra la muchacha, y ella dejaba su papel. Entonces Isabel una tarde que yo estaba saliendo del trabajo, porque era la hora de salida, entonces me dice, unos días antes de que terminara el proyecto, y me dice, pues nos da mucha pena, dice, que ya va a terminar el proyecto y que usted se quede sin trabajo, pero no se dice, yo tengo una propuesta para usted, las mujeres se van, los niños se van y nos quedamos nada más con lo de teatro, por ahora, pero seguimos mandando proyectos para continuar con la guardería, dice, pero mientras se aprueba, nosotros seguimos con el teatro; entonces mi propuesta es si a usted le gustaría integrarse con el grupo de teatro. Y le digo, cómo, pero si yo no tengo idea de qué hacen o cómo lo hacen y para qué lo hacen, entonces yo tuve una entrevista con Isabel, muy larga, como de dos horas, donde ella me empezó a explicar, para qué era el teatro, para qué sirve el teatro, de qué temas hablaban, porqué lo hacían, entonces como que yo me empecé a interesar, y ahí empecé a pensar, como a soñar, más que nada, y dice, si quiere usted, inténtelo, porque la persona que tenemos aquí que le toca tal papel, se va, y qué más si a usted le gusta, pues lo puede hacer, y el papel era de hombre, dice te vamos a dar un guión y léalo, estudie, véalo; si le gusta, intégrese, si no le gusta , pues bueno. Me dieron el guión y como siempre me ha gustado leer, así papel que encuentro, ¡lo leo porque lo leo! Y entonces comencé a leer todo el guión y comencé a poner atención y vi que era interesante la obra de teatro y que se trataba de lo que se vive realmente, entonces acepté. Pero después que acepté, me arrepentí

porque dije ahora cómo le digo yo a mi marido que trabajo en una obra ¿verdad?, para mí era como algo que era del otro mundo, pero era ya como haber cometido un grave error, como si yo hubiera asesinado a una persona, me andaba escondiendo de todo. Entonces un día le dije, me atreví y le dije sabes qué, porque él creo que investigaba y me dice, las mujeres que estaban en ese grupo de los niños que estabas cuidando ya no están, ¿ahora qué haces? ¿qué fregado haces con esas mujeres? Y ya, ahora si como dicen , me declaré, no es que estoy estudiando un guión para hacer teatro y dice qué es eso de teatro, para qué sirve ese teatro; entonces él tiene más estudio, tiene más acceso a lugares fuera de la ciudad, él sabe qué es teatro, entonces él lo que tenía miedo es, pues si mi mujer trabaja en teatro, ella va a despertar, ya va salir y ella se va a hacer independiente y se va a acabar esto , porque eso fue lo que más o menos me quiso entender, tú te metes a teatro y se acabó todo esto; bueno lo siento, pero yo voy a trabajar en teatro. Y ya después me preguntaron, porque si pasó tiempo, no me decidí rápido, ¿qué pensó? Y no pues todavía no, ya hasta que un día me dice Isabel, porque Isabel fue la que más me motivó a entrar en el teatro y me dice, y ¿qué pensó usted? Dígale ya a su marido, o qué tanto lo quiere usted o qué, está bien que lo quiera, pero que aprenda él que también usted tiene derechos y que usted puede decidir de su vida, no, le digo, me va a matar, ya pues después a final de cuentas le dije a Isabel si pues que voy a hacer el teatro; bueno, si ya lo pensó, me va a usted firmar este papel, un papel firmado que si iba a venir aquí, me acuerdo que firmé y era algo que yo traía cargando ¿qué va a decir mi marido? ¿qué va a decir mi mamá? ¿qué va a decir mis hermanos? ¿qué va a decir mi familia? ¿qué van a decir los vecinos? ¿la comadre, el compadre, qué van a decir? Que ahora estoy en el teatro, porque ella me comenzó a decir, porque las obras lo presentamos al aire libre, en los parques, en las escuelas, en los pueblos, en las comunidades y salimos fuera, lejos; Ah! Bueno, pero cuando salgan lejos, yo no voy, eso se me metió, pero yo no lo dije, pero decía yo que cuando me vean actuar qué voy a hacer, qué voy a hacer, pues lo voy a intentar; ya después empezaron a ensayar y me dijeron que tenía que ensayar porque la persona que lo hacía ya es el último día que va a venir hoy y quiere que usted esté en la tarde para que ensaye con nosotros y vea cómo lo hace ella y ya. Tuve que bajar en la tarde. Que ahorita está a 20 minutos de San Cristóbal y entonces vine y ensayé… y me gustó tanto, que me decidí a dejar todo, con tal de quedarme en teatro y ya, empezamos a ensayar y ensayar y ensayar y total que sí se me quedó y me empecé a vestir de hombre, para mí era, al principio era divertido, pero también muy fundamental porque como que sentía después que llegaba a la casa que había yo llegado de una terapia, relajada y donde empecé a perderle el miedo a mi marido y dije no, pues ahora ya no me golpeas, pero entonces comencé a agarrar como otra manera de vivir, donde si él me golpeaba, yo agarraba un palo y yo le daba, entonces nos dábamos los dos, nos pegábamos los dos.

[…]

Y en el 96, llega una invitación para viajar con la obra de teatro, precisamente esa obra a Boston.

- Uuuuuuuuuy!!! Bien lejos!!!!
- Bien lejos, y yo estaba nuevecita en el teatro, entonces me dicen ellas, vamos a tener que viajar, y yo ah! bueno pues se van; piénselo porque usted también va a viajar, yo no, cómo voy a viajar yo, si tengo mis hijos, tengo a mi marido, y mi papá y mi mamá, o sea todo era en mi cabeza, todo. Lo único que le platicaba a mi hija, fíjate que llegó una invitación para viajar, mami pero qué estás pensando, vete; no, cómo crees que me voy a ir y tu papá; déjalo, mi papá si es un borracho, un mujeriego, te golpea y todavía quieres a mi papá, si pero es que, me va agolpear si le digo; no te va a golpear, dile y si te golpea, nosotros te vamos a defender, estaban bien chiquitos, pero es que dice es un sueño hecho realidad, ni en sueños vas a viajar con tus propios recursos y esa es una invitación donde te van a dar todo pagado; pero dónde queda Bostón, pues es en Estados Unidos, yo nunca había ido a Estados Unidos, no, cómo. Para mí era algo así, impresionante, pues ya Petro e Isabel, ellas ya habían viajado pues algunas veces y ellas ya eran varias veces que iban. Me costó mucho trabajo decirle a mi marido pero le dije, pero también me costó una buena madriza, como dicen, pero esa vez, fue definitiva, porque si me quitó hasta los dientes.
- Tan fuerte…
- Sí fue muy fuerte, de esa primera vez me aflojó los dientes, me dejó la nariz así morada. El día que nos fuimos precisamente de viaje , que salimos de aquí de San Cristóbal al aeropuerto, yo iba sangrando todavía; y mis compañeras me vieron allá en el aeropuerto, mientras que salía el vuelo, yo sentada ahí abajo de una pilastra, ahí sentada pensando; si, para mí si fue muy triste mi primer viaje, pero a la vez bonito.
- Sí porque era algo distinto, algo nuevo.
- Pero eso fue donde inició también la separación, porque, pues yo ya había vivido 18 años con los golpes, entonces dije, ya hasta aquí, entonces ya no me dolió dejarlo, no me dolió la separación, porque era dejar algo que me dolía para encontrar algo donde iba yo a vivir diferente. Y así fue como inicié yo en FOMMA.

  […]

  Si, si, todavía, pero a los dos años, decidí separarme definitivamente, ahorita llevo 14 años en FOMMA y 12 años separada de él. Y ahorita ya mi hijo más grande, porque mi hijo más grande se casó muy joven, se casó de 18 años, y cuando yo salí de la casa, él ya tenía su esposa, entonces él se quedó viviendo allá en la casa donde vivía con él y los otros se salieron conmigo, los otros tres y crecieron conmigo.
- Pero ¿se vinieron a vivir a San Cristóbal o por allá?
- Sí, aquí a San Cristóbal, luego vine aquí a rentar una casita que está aquí por la normal, como a 5 cuadras de aquí de FOMMA, pero no estaba aquí FOMMA al principio, estaba allá en 16 de septiembre, pero igual estaba cerca, bueno estuve

rentando, en diferentes barrios, estuve rentando y con mis hijos, crecieron, ya todos crecieron y ya todos son casados.

[…]

Sí, y todo eso yo lo platico con mis hijos y las parejas de mis hijos, siempre hablo con los dos, mujer y hombre; es algo que les sirve a ellos, es como dejar la semilla, digo bueno, ahora es con mis hijos y luego ellos con sus hijos y así. Y esa es la intención también de FOMMA, nomás que nosotras somos un grupo de mujeres, ahorita ya nos viste somos cinco, pero qué pasa con esas cinco mujeres, todas tenemos familia, este la única que es soltera es Mary, pero tiene hermanos, tiene hermanas, también eso puede difundir lo que hacemos el trabajo de FOMMA y también las otras, tenemos hijos también la mayoría, pues difundir con los hijos, que claro, hay cosas que no la aceptan tan rápido, por ejemplo con los hombres es muy difícil, por ejemplo hacer un trabajo de género, no lo aceptan, piensan que es en contra de ellos.

- Es que no se trata de una guerra entre hombres y mujeres ¿no?, como les decía es algo humano, pero no se trata de que ahora las mujeres vayan a golpear a los hombre ¿no? Se trata de igualdad y como dices que se respeten los derechos, porque muchos hombres pueden decir, si yo la respeto, pero a la hora de la hora resulta que no y empiezan a enojarse de cosas. Es lo que le comentaba a Petrona de cómo tomaban sus parejas el hecho de verlas en el escenario, haciendo teatro, creo que entre mujeres hay más complicidad ¿no?
- Pues también hay discriminación entre mujeres, porque en el caso mío me ha pasado con mis vecinas, porque a veces dicen ¿tú trabajas? No, pero el trabajo de casa qué es pues, y yo a veces me ven salir de casa y a veces estoy aquí y que tenemos muchas cosas que hacer, hay actividades, hay presentaciones o las reuniones y llego a la casa a las 7 u 8 de la noche, entonces qué pasa con mi actual pareja, que sale la propia vecina y le dice oiga usted no se enoja de que su mujer todo el día esté en la calle, no es que no está en la calle está trabajando; no pero si usted hace la comida, va por las tortillas a mí mi marido no me dejaría. Entonces, eso también es ir en contra de la otra mujer.
- Si porque le está metiendo ideas ¿no?

** Sábado 17 de Julio de 2010 10:00hrs. (2da. Visita)*

- ¿Qué personaje hacías en la obra (*La viuda de Antonio Ramales*)?
- Bueno, mi personaje al principio de la obra, mi personaje es de la migración, donde yo soy el personaje de Antonio Ramales me voy a los Estados Unidos, migro porque necesito dinero por un problema de deudas, tengo cuatro hijas solteras que nunca las he dejado casar y mi mujer amargada por el encierro […] migro a los Estados Unidos pero me matan en la frontera; entonces yo tengo un hermano que se

llama Marcos Ramales y yo a ese hermano le debo un dinero, entonces al enterarse que a estoy muerto va con su cuñada y les quiere quitar la casa, a mi viuda y a mis hijas. Entonces mi esposa es muy fuerte y no sale, pero le perjudica mucho porque ella tiene que lidiar con todo lo que le dejo: el ganado, el rancho, las hijas, entonces eso lo hace ser una mujer fuerte pero muy estricta. […] Entonces, cuando Antonio Ramales ya está muerto, mi personaje cambia, ahí soy el ama de llaves […] pero como también Antonio Ramales era un cusco, un mujeriego, entonces me obliga a tener relaciones con él […] y por el qué dirán, ella no dice nada […] y yo me quedo porque pienso que no voy a conseguir trabajo en otro lado, porque estoy acostumbrada a esa casa y también en el fondo, quiero a Leonarda; la quiero porque es una mujer y he visto todo el sufrimiento que ha tenido y le quiero ayudar con las muchachas […] entonces aparece un chico y se enamora más de la más chica, pero ahí yo hago también el personaje también de la hija mayor de 40 años que no me dejan casar, entonces yo también me gusta ese muchacho […] yo trato la manera de salir de esa casa a través de él, pero mis hermanas me hacen la vida imposible […] pero yo como hermana mayor tampoco es mi padre Antonio Ramales es mi padrastro, como son medias hermanas siento que no me quieren. […] cuando mi hermana se mata ese hombre se aleja, desaparece.[…] las otras dos hermanas deciden irse a Estados Unidos pero una dice no porque quiere regresarse a donde eran sus tierras donde está su abuelita donde hay ríos, donde ella piensa que no hay un encierro ya. […] yo como la criada decido quedarme con ella, pero regresa el hermano de Antonio Ramales regresa a cobrarles, pero como Leonarda y la sirvienta son muy fuertes, lo sacan a patadas.

- ¿Y esa obra la han presentado en comunidades?
- Si la hemos presentado, en algunas, no en todas, lo que pasa es que esa obra es bastante extensa y tenemos que ver también en donde y que la gente se concientice para ver toda la obra porque si no saben qué es una obra y qué es lo que está pasando la gente se aburre entonces ahí tenemos que ser muy concretas para ver en qué población nos pueden entender bien, poder concientizarlos […] pero sí, donde la hemos presentado ha tenido mucho impacto.
- ¿Cuánto dura?
- Casi dos horas.
- ¿Y cómo las reciben en las comunidades?
- Pues hasta ahorita en nuestra trayectoria de teatro nunca nos han sacado a pedradas, pues a veces hay algunas críticas un poco fuertes, un poco agresivas, pero hasta ahí […] Es la crítica a veces a la obra o a nosotras por ser mujeres, a veces la crítica viene de los hombres porque dicen: estas no tienen trabajo, estas son unas cualquiera o solo andan viendo cómo vienen a enredar a nuestras mujeres" no siempre.
- Pero también hay hombres que reflexionan…

- Ah sí, yo siempre he dicho que el trabajo que nosotras hacemos no es para hacer a un lado a los hombres sino nuestro objetivo es que haya equidad de género, que los derechos sean equitativos.
- Pero entonces en esta obra si están reflejando todo eso…
- Refleja todo. Y nos gustó mucho esa obra, hicimos la adaptación, que claro, digo, es lo mismo, nada más que en diferentes palabras en diferentes situaciones pero a la vez es la misma violencia, aunque Lorca hizo la obra enfocada en otro lugar, pero nosotras la adaptamos a la realidad de aquí de Chiapas; por eso quisimos hacerlos porque nos pareció muy interesante.
- ¿y quién hizo la adaptación? ¿todas?
- Si entre todas fue en colectivo que leímos la obra comenzamos a sugerir, hacer reflexiones de varios temas, después vinieron las improvisaciones y así fue como lo fuimos armando otra vez y dándole como una vueltecita a lo que estaba escrito que no nos salimos casi de lo que es, sino cambiarle como de palabras, porque todo lo que está en la obra, solo que con las palabras de aquí. […] porque es interesante ver, por ejemplo en la obra de Antonio Ramales, toda la amargura de la casa, pero dentro también de toda esa amargura hay momentos bonitos y momentos de risa y momentos de que la gente se ríe, pero es la realidad.

  […] Creo que el teatro, yo estoy segura que el teatro nos ha dado todas las herramientas para poder tener todo lo que hemos hecho, porque a través de las obras de teatro hemos logrado contactar gente que ha venido por ayuda psicológica, ayuda en los talleres, en capacitación, pláticas sobre salud, pero casi la mayoría se ha hecho a través de las obras, un intercambio con la gente, un debate y ya. […] luego en otro lugar, como casi todas las obras comienzan con hombres, y entonces dice "estas inhces viejas están vestidas de hombre, yo vine porque pensé que iban a bailar e iban a levantarse las nahuas", eso es la idea que ellos tienen de que la mujer debe divertirlos nomás.
- ¿y en teatro no hay hombres, aquí en FOMMA?
- No, no, aquí en teatro no.
- ¿Pero si colaboran en la asociación?
- Ah!!! Sí, si, ahorita tenemos un jovencito que está en el área del internet, también colaboran hombres en el apoyo del técnico, cuando hay eventos.
- ¿Pero ellos si respetan lo que hacen aquí?
- Sí, pues ahora sí que los que están, se les explica, se les habla, mostrar la información y sí, si respetan y colaboran y es bonito porque aunque si en sus casas nunca han barrido o nunca han limpiado, de una manera muy respetuosa nosotras les decimos que aquí no hay diferencias que porque eres hombrecito ven te sirvo un café, si quieres un café vas y te lo haces tú. […]
- ¿Y ellos las han visto haciendo teatro?
- Sí, sí, pues se sorprenden, porque tú sabes que el teatro tiene muchos movimientos como le llaman ellos a veces payasadas, nosotras gritamos, bailamos, brincamos, hacemos ejercicios de voz, nos tiramos al piso, nos vestimos de hombre y ellos se

quedan sorprendidos, pero cuando ya se adaptan a eso y saben de lo que estamos haciendo ya es normal, ya saben que es el teatro y ya se interesan también.

- ¿y ustedes han ido a zonas zapatistas?
- Hemos ido por Ocosingo, pero como nosotras andamos en lo de teatro con ellos y sin ellos. Nosotros respetamos mucho y es que es diferente, cada quien con lo que hace, nosotros respetamos mucho sus posiciones, sus formas de ser o que vayamos a quererlos a provocar, ni ellos tampoco.
- Pues sí, muchas gracias Francisca, un placer platicar de nuevo
- Ay! Sí, gracias a ti.

Mary Pérez Santis *"La joven tímida"*

**Martes 21 de Abril de 2009 10:00hrs. (1era. Visita)*

- Me llamo María Pérez Santis hablo la lengua tsotsil y soy de San Juan Chamula
- Cuánto tiempo llevas colaborando en FOMMA?
- Entré a trabajar desde 1995 hasta la fecha… ¿qué será? Unos trece catorce años.
- ¿Cómo llegaste a FOMMA, cómo te enteraste del grupo?
- ¿Cómo me enteré? Ah ya! Por ejemplo yo no las conocía ¿no?, pues como eran dos nada más, dos fundadoras, eran Isabel y Petrona, y yo no sabía ¿no?, pero si ya andaba buscando trabajos y no encontraba yo, como estudie también más o menos como para secretaria y ya estaba yo ahí en el despacho, preguntando de los trabajos y hubo un tiempo, creo que trabajé un año que me dieron ¿no? Y terminó el contrato otra vez y salí y volví a empezar a buscar y ya FOMMA ya los conocí, pero por medio de mi hermana, porque ella los conoció en los foros que hacen, cuando hay conferencias y ya ella ya los conocía, me comentó que por qué no venía a preguntar que a lo mejor necesitaban más personas y ya fue cuando me integré con ellas. Y ya me dijeron creo cuando estuve hablando ¿no?, me dijeron que viniera yo pues no sé si, parece que al día siguiente para que me dieran ya la respuesta si me aceptaban o no me aceptaban; y ya llegué yo y todo y me dijeron que sí que ya me podía yo quedar con ellas, y ya me quedé a trabajar desde esa fecha.
- ¿Y qué es lo que tú haces? ¿Qué actividades tienes dentro de la asociación?
- Bueno recién llegué en 1995 este…entré creo a archivar los libros y ya de ahí este…y también ya estaban montando una obra y me integré como actriz en 1995, eso fue con niños, eso de eso de salud, tiene nombre creo "La familia rasca – rasca" cuando no se bañan, que está sucia la ropa y que se sale el piojo y la pulga, el chinche ¿no? Y ese era el mensaje que llevamos, y en Noviembre también, en Noviembre del 95 ya me integré también al este, como mesa directiva, como tesorera.
- ¡Ah bien! Y cuando te invitan al teatro ¿tú qué pensabas? ¿te gustó desde el principio o tenías pena?
- (risa) Ah me daba mucha pena, la salida al público, este… y también este no, los nervios ¿no? Que no, no se quitan porque iba ser la primera vez que iba yo a actuar, aunque iba a ser para las comunidades también, pero siempre daba pena a ver qué me va a decir la gente, cómo me va a quedar viendo y todo ¿no? y ahí poco a poco, lo superé y, pero los nervios no, hasta la fecha no, no se me han quitado. Cada presentación ya estoy ahí sudando, ahí presentando la obra, cuando termino ¿no? Los nervios ¿no? siempre están conmigo.
- ¿Y tu familia qué piensa?
- Bueno, pues, si, mi familia me apoya ¿no?, aunque mi papá este no, creo que no ha visto la obra de teatro, sino que él es, mi mamá tampoco así en vivo, lo que yo este,

hago, es llevarles algunas fotos para que vean y que, lo que hago ¿no? Que tal día voy a viajar, voy, no llegó o llego más tarde y todo y ¿a dónde vas?, no pues a hacer lo que siempre hacemos en la oficina, presentar obra de teatro, le digo, pero, a ver si traigo fotos ¿no? de la comunidad donde voy y ya les enseño y ya ¡ah bueno! Y como tengo fotos pues ya saben. Bueno y mis hermanos y mis hermanas si me han visto actuar, bueno no todas las obras, como ya llevamos varias obras juntadas, si pero…

- ¿Y qué te dicen? ¿si les gusta?
- Me apoyan, más la que me dijo que yo me integrara ella, pues, siempre me ha apoyado, ella dice pues cualquier cosa que nos quieras pedir, dice, porque a veces salimos aquí bien tarde, también diez once de la noche; porque la que estuvimos presentando, creo Leonarda , la viuda de Antonio Barrales la que te decía yo ayer, tarda dos horas, si empezaba a las siete, siete y media, nueve y media diez de la noche estaba terminando y la gente como se queda ahí a hacer preguntas y le damos respuesta y ¡uy! Terminaba bien tarde, y ya a veces me vienen a traer o las compañeras aquí de FOMMA me llevan a la casa para llegar también para no sentirse tan solita.
- ¿Y tú cómo sientes al público de aquí de San Cristóbal, si crees que les interesa, que sí participan en lo que ustedes dicen del teatro?
- Bueno eh, cuando estábamos este, en esa obra que estuvimos participando, la gente que venía más cuando fue la…eh cómo se dice… ehhh cuando apenas se presentaron que era más reciente la obra, era más gente extranjero que venía.
- Ah ¿sí?
- Aquí en la oficina, algunos coletos también pues, pero eran mínimo ¿no? Y ya pues, ya si íbamos a las comunidades ya, pues ahí hay más gente indígena y ya si vamos al extranjero, ya pues es extranjero o también aquí por el centro donde es este…la escuela de derecho que tenían auditorio, porque como no teníamos aquí un teatro, íbamos allá, prestábamos el lugar, llegaban los alumnos, los extranjeros ¿no? Y todos se paraban ¿no? De que les gustaban, de pie estaban aplaudiendo, que nunca habían visto mujeres indígenas actuando, mucho menos haciendo el papel de hombre y sí les impresiona.
- Y ¿qué más les dicen los extranjeros de… les preguntan sobre las condiciones de vida y todo eso?
- Sí, siempre lo que preguntan es de dónde sacamos las ideas ¿no?, los temas que montamos, que de dónde vienen y cómo surgen, cómo involucramos y todo eso, pues ya les decimos pues que es de la vida cotidiana, ya sea de las mujeres que vienen aquí o de nuestra familia como dice Isabel o de la gente de la comunidad, como viajamos, vemos ahí los problemas que hay, qué hacer y todo eso y aparte la gente pues este… con modo de que haya público, que haya tragedia, que haya todo en la obra para que no estén ahí todos pendientes cuando esta la obra.
- ¿Y la gente de aquí se ha acercado a preguntarles cosas o les dicen que está bien?

- Ah! Siempre, no, si les gusta también pues, pero lo que yo veo así personal que es mínimo también, no, no mucho, no, o a veces también a nosotros nos falta publicidad y por eso a veces no llega tanta gente de Coleta no? O la gente indígena que también le escucha raro de todo eso o no saben leer, aunque lleguen los volantes, si no saben qué dicen pues…
- No van a ir
- Sí, sí, pero ya estamos pensando en promocionar más, tal vez nosotros personalmente vayamos a invitar a la gente aquí, en las colonias, en los barrios, para que sepan lo que hay un centro de teatro aquí, que es de gente indígena también y que puedan venir así, con toda confianza.
- Y cuando vienen, por ejemplo, grupos de fuera, la gente si va o igual es para extranjeros, casi no van…
- A veces, de todo un poco hay, dependiendo creo también el día y la hora, porque a veces ya, por ejemplo si es en el día, no que tiene que preparar la comida, que si es que llegan sus maridos a comer, que no los dejan salir. Ya pues vemos las cosas, más o menos que sean flexibles para todos.
- Y por ejemplo, si viene otro grupo de otro lado, le rentan el espacio y ¿se cobra la entrada?
- Depende, pues a veces se cobran de 5 a 10 pesos de eso como dicen que son cuotas de recuperación, pero así de 100 ó 200 no.
- Sí, es que aparte la gente no los paga ¿no?
- No, pues no.
- ¿Y tú escribes obras?
- Escribo, pero colectivo, no tengo así obras individuales, no, no tengo.
- ¿Y tú crees que lo que ustedes reflejan en el teatro, si les sirve a las mujeres de San Cristóbal?
- Bueno, los que ya han visto sí, porque ya también empiezan a reflexionar, hay, hay algunas que decían ¿no?, que no sabían ¿no?, los derechos que tenían, que por ejemplo, de ir a la escuela, de por ejemplo cuando llega un hombre y levanta la voz y ellas decían: pues yo pensé que es normal, como lo vi desde un principio con mi mamá, con mi papá, pues no pensé así que también una mujer tuviera ese derecho de reclamarlo de decir, pues no, no me regañes, no, no tienes ese derecho, no grites, no insultes. Pero conforme van viniendo si, como hay aquí todo tipo de talleres, de derecho, de género que van…está aquí por días, dos tres días al mes o algo así, pero siempre tiene para que ellas también estén orientadas a lo que vienen ¿no? Y que sepan qué hacer cuando un hombre los maltrata y todo eso.
- ¿Y tú crees que aquí en San Cristóbal todavía hay muchas mujeres así sometidas…
- Yo creo que sí lo que pasa que a veces este… no lo demuestran, pero sí hay aquí tanto en San Cristóbal como en las comunidades donde hay gente mestiza, como hay gente indígena sí, a veces preguntamos ¿cómo estás? Dice, bien, dice, cuando esta que quiere llorar que porque le pasa esto, le pasa el otro, su marido lo corrió de

la casa o no le da suficiente gasto y él exige la comida buena y no, no ajusta ¿no? O de sus hijas también qué estas estudiando o cómo estas, este…a veces hay una muchacha conocía yo y decía, cómo me va a exigir tanto si no me da dinero, ni siquiera para mis estudios. Imagínate pues así como ella no puede sobrevivir así, sino que para que ella pueda, pues, tiene que trabajar y estudiar a la vez también y es difícil y mientras su papá no te apoya y la mamá que también te quiera apoyar, pero ella también con exceso de trabajo y de tantas horas estar trabajando, lavando la ropa, planchando y todo, pues no le ajusta para que ella se sostenga con sus estudios, pero ya ahorita que digamos que ya no ya no hay nada de violencia aquí en San Cristóbal o en la comunidad, pues no.

- ¿Y todavía se siguen casando muy jóvenes no?
- Sí, más que nada los que viven en comunidades o algunos aquí también, pero más digo que es en las comunidades.
- ¿Y tu familia se ha molestado o algo de eso que tú haces de demandar en el teatro, de exponer la violencia?
- No, más que nada me dicen pues que es un ejemplo que estoy empezando a dar, más que nada en mi familia, para que los más chiquitos vayan creciendo y sepan sus derechos; aunque no vamos a cambiar todo rápido, pero es un ejemplo y así como luego hablamos en la oficina, del hombre y la mujer, por ejemplo de que el hombre, puede barrer, puede planchar y una mujer también es lo mismo ¿no? Y pues es bueno que los niños desde chiquitos, pues sepan ¿no? Empezar desde la casa, como dicen, para que poco a poco vayan aprendiendo.
- ¿y tu papá también piensa eso?
- Pues ya ha cambiado, antes si dice mi mamá que era muy enojón, le gritaba, por pedir un pozol, siempre se enojaba, pero ahora él ya ha cambiado un poco, ya es más… tolerante.
- Estaba viendo en internet que el 8 de Marzo del año pasado hubo una como marcha por el día de la mujer, ¿FOMMA participó?
- No porque nosotros tuvimos una presentación en Tuxtla Gutiérrez, no sé si alcanzas a ver los carteles. Por eso que también es el día internacional de la mujer, por eso es que fuimos a Tuxtla Gutiérrez a presentar esa obra que es "La viuda de Antonio Ramales" y ya no pudimos participar aquí porque tuvimos que estar ensayando para llevar esa obra, es la que te digo que dura dos horas.
- El nombre de "El reflejo de la diosa luna" ¿es el nombre del grupo de teatro verdad?
- Sí, "El reflejo de la diosa luna" que es Xojobal Jch'ul Metik, es en tsotsil.
- ¿y ese nombre quién se lo puso, también Isabel y Petrona?
- No, ese ya lo decidimos entre todas las actrices y este… y la directora.
- ¿y por qué les gustó ese nombre?
- Pues por eso que involucra más a las mujeres ¿no? Eso de la diosa luna y con eso ya nos guiamos y también creo que las personas que nos estuvieron apoyando para el

teatro, nos guiamos con las letras con sus nombres y buscamos en tsotsil y ya así con eso se involucró y quedó, quedó así bonito y nos gustó.

- ¿y cuando dan funciones así se presentan?
- Si, FOMMA y el grupo de teatro el nombre de "El reflejo de la diosa luna"
- ¿y ustedes tienen alguna relación con el movimiento zapatista?
- No, no nos involucramos, a lo mejor alguien viene a ver nuestras obras de teatro, pero no sabemos quién es, pero no así hablar directamente no.
- De política…
- No, no
- ¿y no han recibido algún apoyo o alguna crítica de ellos?
- No, no
- Además están en otras comunidades ¿no?
- Si, si pues ahí creo en el caracol y a lo mejor que vienen a la ciudad, pero no, la verdad no nos enteramos.
- Oye y cuando tú actúas… es decir, ¿tomaste algún taller o alguien te enseñó o sólo te invitaron?
- Bueno pues la primera vez, creo fue así directamente, sólo Petrona e Isabel me decían cómo eran las entradas y las salidas, todos eso, pero ya cuando empezó a venir unos maestros del extranjero que se llama Patricia Hernández creo y un actriz que se llama Emily Trompe fue mi primer maestra de teatro, no me acuerdo si estuvieron 2 ó 3 años que estuvieron viniendo y ya de ahí fue cuando vino Doris y ella si nos hace cómo entrar en escena, que tienes que estar en tu papel para que te pueda salir, pero ya con ella fui, ya superando más y como hacer totalmente un papel.
- ¿Y sientes alguna diferencia de antes que hicieras teatro y después? ¿te cambió algo?
- Pues yo creo que sí, porque antes como que me daba pena hablar, aunque ahora también no tanto así sé expresarme, pero más o menos, no así mucho, pero si porque se practica el español y todo era tsotsil, por ejemplo, aquí hablo tsotsil, tsotsil y español acá en la oficina, pero llegando a mi casa todo es tsotsil, con mi mamá, mis hermanos.
- ¿tú vives aquí en San Cristóbal?
- Sí, aquí, pero tenemos familiares en la comunidad todavía y vamos ahí.
- Pero aquí en San Cristóbal se habla más tstotsil?
- En mi casa sí, porque mi mamá está ahí con nosotros, algunos de mis sobrinitos si dicen "Ay tía háblame en español"
- ¿Y no les enseñan a los niños tsotsil?
- Si, por ejemplo yo he estado viendo ahorita ya que si no les hablamos, ya ellos lo pierden y ya para recuperarlo, pues está difícil; pues yo creo que de niños se adaptan más a aprenderlo, porque ya un poco más grandecito cuesta, pero si desde chiquitos

hay que empezarles a hablar nuestra lengua, porque es la lengua materna que tenemos y ellos también la deben de tener.

- ¿pero en la escuela les enseñan en español?
- Todo, todo es en español.
- ¿y no hay escuelas, así primarias o secundarias que enseñen en tsotsil?
- Tal vez sí, pero no sé si privadas, de paga, pero de gobierno no y también en las comunidades los maestros enseñan en español; por ejemplo, yo tengo mi hermano que es maestro y allá donde lo mandaron, los niños hablan tzeltal y él habla tsotsil y cómo lo voy a hacer, pues en español, me imagino que todos son así, que no hay un maestro que hable su propia lengua
- ¿y es muy distinto el tzeltal del tsotsil?
- Un poco, sólo que como son muy chiquitos, pero no le ponen tanta importancia pues es difícil.
- ¿y en alguna obra de teatro hablan en tsotsil?
- Pues a veces, se habla una parte en español y otra parte en la lengua, peor ya si donde llegamos se habla en tsotsil, pues todo es en tsotsil o tzeltal, según donde vamos, hay lugares en que nos dicen: "la queremos en español porque entendemos más", pues ya lo hacemos en español, pero hay unas escenitas que siempre son en tsotsil.
- Bueno, pues muchas gracias Mary.
- Espero si te haya ayudado un poco
- Claro que sí, bastante. Muchas gracias.

Petrona de la Cruz Cruz *"La adolescente sobreviviente"*

**Martes 21 de Abril de 2009 11:00hrs. (1era. Visita)*

- ¿Tu nombre y tu edad?
- ¿Mi edad? ¡Te vas a espantar porque ya tengo medio siglo! (risas) Mi nombre es Petrona de la Cruz Cruz, soy originaria de Zinacantán hablo la lengua tsotsil y tengo 44 años.
- ¿Cómo empezó la idea de formar al grupo de FOMMA?
- Bueno empezó la idea por razones de que yo anteriormente me integré a un grupo de teatro mixto, era un grupo de teatro también, ahí conozco a Isabel, era la única mujer que estaba en ese grupo […] pero como es muy difícil manejar la situación en un grupo mixto con 10 hombres y 2 mujeres, entonces Isabel se retira si no mal recuerdo en Marzo de 1992 y ella se va a trabajar a la SEP y yo me quedo todavía en el grupo, me retiro, más bien dicho no me retiré, sino que me despidieron por razones de que yo el 28 de Noviembre me otorgan el premio Chiapas de literatura, entonces ello se enojan mucho conmigo, que porqué siendo mujer, siendo una persona que después llegué al grupo, que porqué me habían dado el premio en Chiapas, lo que pasa es que a veces piensa uno que trabajar mucho es un castigo, cuando había conferencia me mandaban siempre, me decían: "tú tienes que ir a esta conferencia o a esta reunión" y yo me ponía a trabajar en la noche a hacer mi ponencia […] y yo pensaba que era doble la carga de trabajo, pero cuando ya me toca viajar a Toronto Canada en Mayo del 91 escribo la obra de "La mujer desesperada" y entonces cuando yo lo quería poner en escena esa obra ellos no quisieron por razones de que decían que eso que yo había escrito en la obra eso no pasaba en el pueblo y que eso era puro invento mío, y yo "no, no, no porque eso yo lo he vivido" pero como eran hombres eran cosas que ellos no querían que saliera a la luz. Después de eso, pues yo actué en teatro, me encanta el teatro y al principio fue difícil porque siempre existe ese temorcito […]
  […] se muere mi mamá y me quedo a cargo de una hermana de 15 años cumplidos, una hermanita de 13 años, un niño de 7 años y la niña de 4 años y mi bebé de un mes, me quedo a cargo de todo eso […] entonces mi papá ya había muerto mi mamá y él frecuentaba a una señora y me dejaba a cargo de mis hermanos y yo tenía que salir adelante, buscar cómo trabajar, lavando ropa, haciendo trabajos ajenos, pero antes mi hermanita de 13 años fallece a los 8 meses de mi mamá […] fallece por el desarrollo también porque ya no pudo desarrollar y el doctor dice que la menstruación se le subió al cerebro y eso fue que ella muriera, entonces falleció, yo me acuerdo que lo lleve todavía al doctor el 10 de Mayo y me dijo el doctor "aquí está su medicamento y me lo trae de aquí en ocho días" para que al día siguiente ya falleciera […] Y al poquito tiempo mi hermana de 15 años se casa, pues como estábamos ya solos, pues se enamoró y la embarazaron y a ella la casaron a la fuerza pues como ya estaba embarazada pues la casaron […] y cuando mi papá, cumple un

año de muerte mi mamá se casa con la señora que ya frecuentaba, cuando ya llega la señora, entonces ya la vida cambia, cambia totalmente porque ellos dicen que ellos se van a hacer cargo de mis dos hermanos y que yo me fuera de la casa; y entonces como yo iba apenas a los 18 años, estaba yo jovencita y entonces yo no sabía si irme, si me iban a aceptar con un niño en la casa, yo no sabía; entonces gracias a una tía que me dijo "tú tienes que terminar de estudiar" ¿pero cómo? El niño, yo no puedo seguir estudiando y ahí me dice: "no, no te preocupes, si tú estás de acuerdo y me ayudas aquí en la casa, yo te cuido al niño en la tarde y te vas en la tarde la escuela y aquí terminas la secundaria", entonces con el apoyo de ella terminé de estudiar la secundaria y ella me cuidaba al niño en la tarde y yo le ayudaba en la mañana, sin goce alguno, nomás tenía techo comida y el apoyo de ella pero para mí era bastante. Entonces ya cuando estaba terminando la secundaria fue que lo del grupo que estaba yo y llegaron a buscar mujeres para que participaran en un grupo de teatro para presentar en varias comunidades.

**Jueves 22 de Julio de 2010 14:00hrs. (2da. Visita)*

- Bien, ahora lo que quiero preguntarte es sobre *La viuda de Antonio Ramales*, ¿cómo fue que ustedes conocieron la obra de *La casa de Bernarda Alba*, quién hizo la adaptación, cómo fue todo el proceso de la obra?
- Bueno, como siempre lo hacemos, casi cada año ponemos en escena una obra, entonces como siempre nos reunimos, el trabajo de mesa y empezamos a discutir qué obra podríamos poner en escena y como siempre, nos gusta hablar sobre las mujeres, el tema de la violencia, la marginación y todo eso; y entonces, de repente surge una propuesta de una de las compañeras y dice "por qué no ponemos en escena *La casa de Bernarda Alba*, no pues esa obra es española y de los años, creo cuarenta y ya empezamos a discutirlo, que pues era una obra muy buena y qué pasaría si lo adaptamos a la forma de Chiapas, entonces, era como tomar ideas, no es cambiar la obra de Leonarda, sino tomar ideas de esa obra y es como leer, bueno, yo leo y yo hago mi personaje o mi vida cotidiana aquí de Chiapas o del campo, a base de la lectura de "La casa de Bernarda Alba" […] comenzamos a leerla y vimos lo importante que era esa obra de teatro, pero para nosotras como grupo de teatro indígena, no nos conviene por ejemplo llevar esa obra como está presentada en el libro, en las comunidades, porque no nos van a entender […] y para nosotros la obra era muy importante, tenía puntos muy interesantes sobre las mujeres y todo eso, entonces lo que hicimos nosotros fue adaptarlo a la forma de Chiapas, pero adaptarlo por las ideas que uno retomó y le dio lectura a la obra […] porque ya la obra que nosotras presentamos entra la migración y otros personajes […]

empezamos a proponer cómo presentar la obra, que si íbamos a hacer los tres actos o vamos a montar solo un acto pero empezamos a discutir, si montamos solo un acto, es bueno porque no lleva mucho tiempo, pero no podemos decir todo lo que queremos decir dentro de la obra, es una obra que está escrita en tres actos, así que tiene su principio y su final, entonces para nosotros no nos convenía escribirla nada más en un acto o con el primero o con el segundo, tenían que ser los tres actos. Y bueno, ya con el apoyo de la directora y nosotras, lo montamos y ya cuando presentamos la obra fue algo muy interesante porque la gente lo entendió totalmente, le llegó y aprendió de esa obra y entonces, porque fue a nuestra idea, de uno, de nuestra vida cotidiana, porque la obra de Bernarda Alba es como para teatros grandes, para una ciudad, para gente preparada que conoce y que sabe de teatro, pero para nuestra gente indígena no, pues para ellos iba a ser aburrido, iba a ser algo que no le iban a entender o no le iban a poner interés, para ellos no les iba a servir, entonces por eso mismo empezó la discusión que teníamos que hacer la adaptación, a base de las ideas que nosotros vimos, leímos en el libro. Siempre hemos dicho que quede claro que la obra no la cambiamos, la obra está original ahí de ese escritor.

- ¿y cuáles son los puntos que tú viste que se parecía el texto original con la realidad de ustedes? Es decir, qué les llamó la atención de ese texto que se parecía a lo que viven aquí.
- Por ejemplo, muchas hablaban de por ejemplo en el carácter de la madre, que es muy posesiva y quiere mandar a las hijas y quiere ser dueñas de sus vidas y dijimos, bueno aparte de nosotras en las comunidades también existe, que hay madres así, por ejemplo en mi caso, hablemos de mí, que yo salí adelante y yo estudié porque me escapé de mi casa porque mi mamá me decía que debía aprender los oficios de la casa y te vas a casar con un hombre que nosotros veamos que realmente va a ser un buen esposo y entonces, yo me iba a casar creo que a los once o doce años creo, no, pero pues ya me escapé a estudiar, me acuerdo yo que la única mujer, me escapé con mis cuatro o cinco primos, yo era la única mujer que me escapé y me fui. Mi abuela decía: "porque la dejan salir, no tiene por qué estar en la calle, si ella no tiene que hacer cosas de hombre" con mi hermano mayor yo jugaba y mi abuela mucho se enojaba. Mi mamá no era de Zinacantan y mi abuela le metía ideas, decía que tenía que aprender las costumbres de allá y que debía obedecer a su marido, una suegra muy posesiva. […] Siempre que mi abuela me veía, que si yo parecía más hombre que el otro, era unas cosas y pégale si no se levantan, levántenlos, quítales las cobijas y que se levanten a tortear. Si la hora de mi abuela era levantarse a las tres de la mañana para hacer las tortillas y yo me acuerdo que como en la comunidad, pues no hay casas así como en los lugares mestizos, en la comunidad así a veces vivimos todos en una casa y yo me acuerdo que veía a mi abuela que no se levantaban mis tías y les iba y les quitaba la cobija, ella quería que hiciéramos lo que ella indicaba y lo que a ella le gustaba.

- ¿y tu abuela no vivía con su esposo?
- Sí, mi abuelo vive todavía, si.
- ¿y él no decía nada?
- No, la que tenía un carácter era mi abuela, ella como que era la que mandaba y decía, no, mi abuelo no, él es muy buena gente, totalmente diferente, todo el asunto era porque ella llevaba como el mando.
- Como Bernarda Alba
- Exactamente y que si por ejemplo yo iba a acompañar a mis tías al molino, mis tías tenían que ir bien tapadas, hasta la boca; ahora ya no, eso ya no pasa en el pueblo, pero se tapaban la boca porque si no se podían reí con cualquier hombre. Yo acompañaba a una tía que me decía "no le vayas a decir nada a tu abuela, yo le voy a ir a hablar a mi novio y cuando te pregunte que si el molino de acá abajo estaba descompuesto, tú dices que sí", y era para irnos. Y luego también por ejemplo, no nos dejaban que habláramos sobre la menstruación, sobre el noviazgo, nada, nada. […] Pero cuando me fui a presentar en un escenario en mi pueblo y ya teniendo al niño uuuhh fue peor. Y fui por razones de que yo en el grupo de teatro en el que estaba, tenían que ir a presentar una obra ahí y yo por la necesidad de estar en el grupo, ni modo de decir no voy, tenía que ir en una y en otro no sabía cómo iba a reaccionar mi familia, la gente de allá. […] Regresando a la obra de Bernarda Alba, pues discutimos y yo conté mí historia y pues así muchas, pues yo conozco una vecina y así poco a poco. Hay mucho de qué hablar en esa obra, y entonces por eso es que la hicimos, por eso es que tenía que hacerse como la vida de aquí, con la lengua de uno y nosotras teníamos que hacerlo de nuestro español de aquí, el mexicano.
- ¿y qué personaje hacías?
- En la casa de Bernarda de Alba, yo hago la de Bernarda… es la obra que más me gusta por razones de que, es un momento en que yo saco mi coraje y en un momento dado también veo el otro lado de la moneda de cómo es la derrota, después de ser tan fuerte y haber tenido el mando en la mano, me quedo como una hormiga pisoteada ahí, que solo con la persona que más odiaba es la que queda conmigo. Algo reflexivo, algo que nos hace pensar y que nos ayuda también.
- ¿Qué elementos de su cultura se recuperan en esta obra? Por ejemplo, ya mencionaste las mujeres que son muy fuertes, pero hay otros elementos de su cultura, cómo los llevan a escena.
- Por ejemplo, si yo tengo mi marido, hay una persona en mi casa y sale embarazada, "es que eres una loca, una ofrecida" y yo soy mujer, ¿qué tal que estuviera yo en su lugar? , porque yo no sé la razón porque lo hizo, que la obligó a hacerlo. Y bueno, eso fue lo que a nosotros nos reflejó a hacer la obra porque decíamos, eso pasa, buscamos culpables, porque a veces los hombres son tranquilos, y a veces uno les empieza a coquetear, pero no es por amor, sino por venganza, porque lo que le hicieron a mi madre, yo lo voy a hacer con él. Y eso fue lo que también

encontramos en la obra de Leonarda, que castiga a la sirvienta. Le desprecia, le da las sobras, no le da buena comida; pero ella no sabe por qué cometió el pecado, porque lo sigue aguantando, porque no se va, se van los trabajadores porque no hay dinero, se van todos ¿y ella por qué no se va? ¿cuál es el secreto tan grande que las une a las dos? Y eso pasa.

- ¿Y quién hacía a las hijas? ¿Quién actuaba?
- Por ejemplo, Mary, es Martirio, que es la más enfermiza, la más chica, la rebelde es Isabel, Angustias, le hace Francisca y Victoria es no me acuerdo (Amelia) y la sirvienta (Ponciana) lo hace Francisca, que ella es la que la trato, pero con la punta del zapato y al final de cuentas ella se queda conmigo. Eso es algo muy bonito porque aprende uno mucho y se acaba uno mucho también, porque pues estar en una obra de teatro es como estar en una terapia con una psicóloga, sacas todo y eso ayuda bastante, entonces en esta obra, es mi obra preferida que me gusta mucho.
- ¿y cómo tocan el tema de la migración?
- El tema de la migración es cuando comienza la obra, en la frontera, cruzamos la frontera y entonces como en el libreto original no aparece eso, entonces nosotras pusimos eso, que ahí en el cruce de frontera, entonces ahí muere es esposo de Bernarda, de Leonarda en este caso. Y entonces la que nos viene a correr la casa, que es lo que nosotros también presentamos de que las mujeres no pueden vivir solas, porque son mujeres no pueden quedarse en la casa y más que nada se disputan varias extensiones de tierra que deja el esposo, sólo que él se cruza la frontera porque las tierras ya no dan. Entonces el hermano de él viene a cobrarse la deuda que él deja a Leonarda.
- ¿Pero eso sí lo presentaban al público?
- Claro, sí.
- ¿Y cómo lo tomaba la comunidad?
- Pues se quedaban así como asombradas, mirando, de cómo se trata a las mujeres, claro que hay técnicas escénicas que se hacen pues.
- ¿y se esperaban? Porque si esta larga la obra.
- Bueno lo que hacemos es que si nos presentamos por decir en una casa de cultura o en un salón de actos, presentamos los tres actos; cuando es así teatro callejero presentamos sólo el primero, porque es muy incómodo. Entonces cuando encontramos un lugar así para la presentación si hacemos toda la obra. […] Si, nos preguntan que por ejemplo, "no pues que eso es muy fuerte, diferente y es muy fuerte para el público, hemos visto la casa de Bernarda Alba, pero no nos deja llorando como esta" Si, porque por ejemplo La casa de Bernarda Alba es muy fuerte, pero a veces hay cosas que no llegan fuerte al ser humano al público, entonces estamos viviendo la vida ahí en el escenario.
- ¿y no les ha pasado que se acercan mujeres a decirles que quieren hacer teatro?
- Si, por ejemplo más que nada en las comunidades, que a ellos les gustaría hacer teatro, pero les da pena o qué va a decir la familia y preguntan ustedes cómo le

hicieron. Porque si son indígenas, no le dicen nada a su marido o a su familia y ya les decimos, no, porque hemos trabajado mucho, al principio sí tuvimos dificultades, enfrentamientos, pero les hicimos entender que no es nada malo lo que hacemos, que estamos llevando un mensaje para una educación de las mujeres, los hombres, las familias, porque no es lo mismo que les lleguen los paquetes de libros a que les den una obra de teatro. […] aquí se divierten, reflexionan, aprenden y se reflejan, porque a veces da risa lo que hacen, pero a veces reflexiona, entonces eso nos ayuda mucho a nosotras, porque eso de que seamos indígenas y se haga el teatro, pues nos preguntan si hay talleres, que donde pueden ir y pues ya les decimos que sí, hay talleres y por qué no vienen acá, y pues ya planeamos ir a la comunidad dos o tres días y damos un taller.

- ¿y aquí tienen taller de teatro?
- Aquí, si se abre el taller de teatro, ya sean voluntarios o nosotras, depende de quien venga.
- ¿y sí vienen de las comunidades?
- Pues depende si tenemos tiempo de invitarlos con tiempo, tenemos un programa en que mandamos un camión para que los traigan, pero cuando no tenemos un proyecto, no podemos invitar a la comunidad porque no tenemos el recurso y por eso invitamos a la gente que está aquí cerca que quiera participar y se integre a los talleres. […]
- ¿Pero se escribe con z tzotzil?
- Pues ya con varias discusiones que hemos tenido, es con ts, anteriormente que no había una discusión de la gramática así era, pero ahora ya no, ya es ts y ya no se usa la z.
- ¿y por ejemplo cuando tú hablas el tsotsil y dices nuevas palabras como computadora, cómo le haces?
- Por ejemplo esa es una discusión que hemos tenido, reuniones, congresos de cómo llamarle y tenemos que descifra el aparato de que queremos decir , por ejemplo la computadora es como un cerebro, entonces llegamos nosotros a la conclusión que es el "chinak'a tin" que es como un cerebro que está desenvolviéndose, que es como si pensara, pero no habla, pero tenemos que buscarle; las nuevas, porque hay un tsotsil de las palabras viejas, pero ahora ya tenemos que buscar por ejemplo el teléfono como que pasa la voz por el cable, pero nos reunimos todos los que hablamos y lo escribimos.
- ¿Y en las obras también hablan tzeltal?
- Sí, fragmentos. ¿Viste la obra de Crecí con el amor de mi madre donde habla el coyote en tsotsil?
- Sí
- Pues lo integramos, porque no podemos hablar en toda una obra en tsotsil o tzeltal por las razones de que no todas hablamos tsotsil o tzeltal.
- ¿y qué le dice el coyote?

- Que por ejemplo, reflexione, que ya deje de estar tomando, que está echando a perder su vida, que se acuerde de su hija, que regrese a su casa, le aconseja.
- ¿qué cosas crees que hay de utilería, de vestuario de su identidad en el teatro?
- Pues que reflejamos que las mujeres carguen leña, por ejemplo, que los frijoles se están cociendo, siempre la olla de frijoles nunca debe de faltar en casa de cada comunidad y tiene que comer frijoles, por ejemplo acudir a los consejeros a los curanderos, cosas recuperables de la comunidad.
- ¿Los consejeros qué son?
- Son como los viejitos, ya los ancianos, que nos aconsejan y los curanderos son los que nos curan que traen un don para curar, que dios les ha dado por el sueño, eso se recupera. Por ejemplo también lo del alcoholismo.
- Bueno, pues, muchas gracias…
- ¡Ay!
  (risas)

Victoria Patishtan *"Creadora de rostros"*

Jueves 15 de Julio de 2010 14:00hrs.

- Tu nombre, edad y cómo entraste a FOMMA
- Mi nombre es Victoria Patishtan Gómez y soy originaria de San Juan Chamula, hablo tsotsil y tengo 45 años y estoy trabajando aquí en FOMMA, entré en 2002, entré a trabajar como un curso nada más y venía en la mañana, pero después, me gustaba ese lugar y esta organización y como hacían las mujeres, hacen ensayo, hacen ejercicio y también hacen obra de teatro y también viajan y yo me gustaba mucho eso, pero termina este curso de lengua materna, de cómo escribir, yo hablo mi lengua, pero no sabía escribir y es muy diferente cómo escribir; aprendí todo eso, como hacer un cuento, una historia, donde van los puntos, las comas, todo eso.
- ¿Cómo inicias en teatro?
- Pues no estaban completos las personas, entonces me preguntaron que si quería entrar y les dije que sí, pero qué es eso de teatro, no sabía qué mensaje trae, si solo es divertirse o algo así.
- ¿y alguien te explicó o quién te dijo?
- Sí, el público viene a preguntar de dónde aprendimos y qué mensaje llevamos y que obra hay más, que si hay para los hombres o para las mujeres, también contestan preguntas.
- ¿y cuando van a comunidades si las tratan bien y todo?
- Bueno no todos, algunos, luego nos han molestado los hombres, a veces se ríen de nosotras porque hagamos papel de hombre y somos mujer, por eso los hombres se ríen y gritan y chiflan y también se acercan y dicen cosas malas.
- ¿Y cuando trabajan o hacen una obra, todas escriben?
- Si todos escribimos, primero sentamos en la mesa y la directora, porque tenemos una directora, nos da unas tareas de qué es lo más importante para nosotras, qué nos gusta, qué no nos gusta y nosotros pensamos, a veces sale en sueño, a veces sale en la comunidad, cómo le tratan.
- ¿y cuando empiezan a ensayar, hacen ejercicios para actuar?
- Sí, primero hacemos como charla, platicar, cómo te amaneció, qué hiciste en la mañana, una plática corta, no mucho y después respiramos, hacemos ejercicios de respiración y movimiento y también que se caliente la voz y después se juntan todos los papeles que tengamos, si somos 5 o 6 y todo lo que tenemos y se escribe todo, después ya todo junto y se monta, pero no se quede a con dos tres veces, otra vez se quita, otra vez se pone en dos o tres meses ya está listo la obra.
- ¿De la obra que hicieron de La viuda de Antonio Ramales, quién hizo la adaptación?
- También de todas, si, leímos todo, primero fue idea de Doris, pero lo leímos todo y después de leer nos dijo la directora que qué personaje nos gusta a cada una, tiene que buscar una idea y así trabajamos.

- ¿y qué personaje hacías tú?
- Una de las hijas.
- ¿y quién hace a la mamá?
- Petrona, si porque le combina con su palabra, con su gesto, todo esto, ella escogió para la mamá, pero también la directora dice tú vas a hacer este o este
- ¿Y también fueron a las comunidades con esta obra?
- Sí, sí fuimos y a veces se ríen y a veces no y también la mamá, una viejita que encerraron y ella quiere regresar a su pueblo porque ahí hay agua, fruta y pues escogimos porque aquí hay viejitas que encierran o muchas andan en la calle con su bastón, pidiendo limosna. […]
- ¿Qué elementos de la tradición de su identidad crees que se retoman en el escenario?
- Llevamos la ropa y la hablante, porque tenemos otra obra que se llama "Viva la vida" y cuando vamos a la comunidad hablamos tsotsil. También con la ropa y la comida.
- También las problemáticas…
- Ay sí, por ejemplo esa obra es una mujer que está embarazada y el hombre la lleva a su trabajo, quiere que le quite sus zapatos y cuando se va a aliviar, él se va a echar el trago y no la atiende y manda a llamar a su mamá y ella trae a la partera, pero el bebé está mal, viene sentado y no nace el bebé y ella se muere porque no quiere que lleven al doctor y porque una tradición es respeto a su marido. […] Porque en la partera le bañan en temazcal y le da una hierba y le da pimienta con chile para que se le llene la leche y gallina de rancho; vivo, le traen tres pollos, tres gallinas, digamos, si es una niña la que nace, le traen tres gallinas y si nace niño, un gallo y ahí come bien la mujer para que se haga fuerte otra vez y la partera tres días que le mete al temazcal y se baña con el bebé, ahí con harto fuego, hasta el bebé que sale rojo, sí esa es la costumbre, y por eso no quieren ir al doctor, que nada más algunos dicen que le roban al bebé o cambian al bebé y que no vayan […] también es el costumbre que se entierre (la placenta) debajo de la tierra porque también se ve que cada tiempo viene el bebé, o también se ve que venga la segunda, si es niño es negro y si es niña es blanco. […] y se entierra para que si entierra muy, muy profundo es que tarda en llegar el segundo bebé, si entierran más o menos un poquito no profundo, es que viene en un año o dos años.
- ¿Y así hacen todas las mujeres?
- Todas, todas, bueno en Chamula, no sé en otra comunidades. […] preparan el pollo en caldo y el primer caldo que sale, lo sacan en una taza y lo dan con harto chile a la mamá o también un copa de trago para que se calienta toda, su estómago, su cuerpo, porque le da calor o frío y con eso se calienta, es la costumbre.
- ¿Y a los hombre son les gusta actuar? ¿hay hombres en el grupo de teatro?
- Sí hay, pero también tienen otro actividad, está el maestro de corte, pero también tiene otra actividad y también creo que estábamos acostumbrados a puras mujeres y

también hacemos papel de hombres, también da taller de computación, es hombre también.

- ¿Tú crees que el teatro les ha ayudado a pensar, reflexionar?
- Sí, porque también así que ya nos hemos presentado, cuando vamos a comunidad, vamos y hablamos como de donde estamos, el número de teléfono, algunos que son maestros que piden obras para las mamás, a veces los estudiantes, si se juntan los alumnos y se piden los maestros la obra. […]
- Bueno, pues, ya sería todo.
- Ah bueno.

Doris Difarnecio *"La fuerza complementaria"*

**Sábado 31 de Julio de 2010 10:00hrs. (2da. Visita)*

NOTA: La siguiente entrevista se realizó al mismo tiempo que se observaba material audiovisual del trabajo de FOMMA. Dentro de la transcripción se hacen referencias a ellos.

- (Video de "La viuda de Antonio Ramales") Era como un pukú ¿qué es un pukú? es un diablo. Esta ropa de rosado, creación de Francisca… ellas se cambian, escogen… esta escena, por ejemplo, muy difícil físicamente (Poncia y Leonarda) Es una obra de múltiples personajes. […] Tú sabes cómo funcionan las autoridades, con un parlante anuncian que la obra se va a presentar, pero y las mujeres no aparecían, no venían y era un misterio ¿no? Una de esas mujeres se acercó y me dijo, si hacen la presentación en tzeltal, las mujeres van a venir, nosotras somos tzeltal-parlantes, no están entendiendo lo que está pasando en el espacio. Entonces yo me acerqué como persona de afuera y supe que él era la autoridad (señala a un señor del video), en otros momentos, si yo no lo hubiera sabido, me hubiera acercado como la norteamericana que dice "bueno qué pasa"; entendiendo que él era la autoridad, entré con un lenguaje muy diferente, que era: disculpe, entiendo que usted está haciendo el anuncio sobre la obra, yo quisiera saber si a usted le molestaría que una de las actrices; o sea les estoy pidiendo que se mueva de su lugar de autoridad y permita que Isabel hable el tzeltal para llamar a las mujeres y me dijo: "no, no, no, yo tengo a él que lo va a hacer" y yo: "no, no, no, no yo creo que es preferible que lo haga Isabel. Era la primera vez que yo escucho a Isabel anunciar en tzeltal, su lengua; yo la he escuchado hablar, pero en un espacio público no. Cuando comenzaron a venir, estaban paradas y aquí a ladito está la iglesia, entonces de nuevo cómo cruzo como directora, como colaboradora, como integrante de la comunidad de FOMMA, cómo comunico lo que nosotras pensamos, que ellas deben estar al frente y que deben estar cómodamente sentadas. Entonces entre nosotras había tensión porque FOMMA quería actuar acá y yo quería que estuvieran más cerca porque es importante que se escuche. Pedí que sacaran, estas son las banquetas de la iglesia y las colocamos más y más cerca alrededor de ellas. Y lo que decidimos en una reunión de nuevo y que es muy interesante, era: yo soy la directora, que soy invitada a ir a participar, ver, muy importante para ellas que yo vaya con ellas y es muy importante para mí estar presente y ver cómo se desarrolla no solo la obra sino la relación entre la audiencia y ellas, algo muy peculiar sucedió ese día, no sé qué ocurría que estaban como frenadas en hacer una decisión de salir de acá y finalmente Isabel me pidió que acomodara las sillas; para mí, lo que está ocurriendo con ellas era, yo no voy de visita, yo no me siento a observar nada más, yo necesito crear un espacio para ustedes para donde la voz sí se escuche, el teatro o la intervención o el performance, no puede quedar en el aire, y aquí en este lugar es

importante que se escuche […] Al comienzo de las obras, esto es muy muy interesante, también me piden que vaya para describir a FOMMA, que yo lo hago con todo gusto y que describa la obra, no salen de sus personajes, están clavadas ya en su personaje y pedirles que salgan con su máscara o con su máscara al lado es una imposición y cuando lo he hecho ha causado conflicto y tensión, me lo han expresado: nosotras estamos trabajando, estamos en personaje, estamos trabajando internamente nuestro personaje y no queremos que la audiencia nos vea […] Cuando hacen las escenas de "El dueño de las mariposas" […] antes era Isabel y Francisca, para ir a Colombia, Victoria aprendió ese personaje en una semana, se enfermó al final, y la interpretación de las dos es distinta pero como compromiso del personaje tan detallado y elaborado y trabajado en todo sentido, cuando Francisca y Victoria describen las relaciones de amor, describen un sentimiento verdadero. Yo no veo a Victoria, veo al personaje. […] Una blusa de una comunidad no la identifica. Lo que deciden de sus ropajes es no identificar ni a la actriz, ni a la comunidad en un aspecto negativo […] Lo importante que noto yo y entre más trabajo con ellas, es que los colores son tremendamente vibrantes.

- En contraposición de los hombres que los visten de gris, azul, negro…
- Eso puede ser un punto importante para explorar […] Mira a Mary, es un hombre, pero no es un hombre desde mi punto de vista como directora de teatro, sino por la forma en que está vestida, es el trabajo hablando, si te estas enfocando, no es el trabajo escénico, es el trabajo actoral, la forma en que se para, la forma en que maneja su ropa; y si le preguntas a Mary te puede decir que estudia el caminado de su padre, de su tío, tiene como 15 sobrinos y sobrinas […] y estoy convencida y lo hemos hablado, que observa comportamientos, las formas. Victoria en un lugar como este, mayormente cuando viajamos, escoge una máscara. La máscara la trabajamos al comienzo como parte de los personajes masculinos y otros personajes; pero noto que ella en particular la necesita […] este "coyote" lo desarrolla Victoria como que no sabe muy bien lo que está haciendo, y hay otro momento en donde el otro "coyote" que es Francisca, quiere llevársela al monte y violarla (a un personaje femenino), entonces ella (Victoria) interviene y es algo que salió en una improvisación; entonces se escribe lo que sale en un momento de espacio y de acción. […] Otro aspecto interesante es como cada una, o sea yo me separo y observo el ropaje ¿verdad? Colaboró en la estética del ropaje y conversamos sobre el ropaje, pero a veces, ya no tanto, cambian el ropaje. Y ellas las actrices se preocupan mucho por la limpieza de su ropa ¿verdad? Y están a veces muy muy planchados, y yo entonces digo, no es posible que estés tan planchada, no es posible que estés tan limpia y no es posible que estés tan arregladita, entonces que tu ropa esté más descuidada. Entonces es la actriz imponiendo un poco su forma […] Esta disposición (anfiteatro) rompe con la pared y eso es lo que estas obras necesitan. Parte de mi trabajo como directora con ellas es ocupar el espacio mientras ellas actúan, y manejar a las personas, pero me di cuenta que no era necesario, no se

preocupan por eso […] Ellos están lejos, pero escuchan y si no escucharan, los gestos, la presentación, que sean mujeres que se están vistiendo como ellos, que están proyectando la masculinidad. […] Desde "La viuda de Antonio Ramales" se repiten y se transforman escenas, hacer la adaptación fue una transición en el trabajo de FOMMA, evocó más atención a la parte escénica, a la parte dramatúrgica, a la forma, a la tensión, fue como un reflejo dramatúrgico en donde todas nosotras nos quedamos, no con el marco, pero con el contenido, el estilo ¿no? Y con ese marco, ellas elaboran escenas y salen de este marco, y cuando salen del marco, crean un trabajo verdaderamente sorprendente, cuando se sale del marco es simplemente esperar el comportamiento de los personajes, entonces nuestros ensayos son (gesto de sorpresa) […] Si ves esta actriz aquí, es innegable que hay un trabajo, concentración, decidida, no es un accidente lo que ella está haciendo […] Esto es interesante con FOMMA, no se repiten las escenas tal cual, se repite la situación, se repite porque lo han vivido, pero la transforman en cada obra, en cada contexto, entonces yo como directora diría: "Ya hicimos esto"; pero no, es parte de la vida, de la historia y ver cuál es el conflicto y la resolución que se toma. No creo que haya una decisión específica para usar máscara en hombre o una mujer […] y ese es otro proceso, ella (Victoria) maneja las máscaras y no me dice: tú escógela, sino tú observa mi movimiento y yo puedo decirle: "¿por qué no escoges dos o tres máscaras?, mira cómo te sientes y muévete alrededor de esta máscara", y hacemos en conjunto una decisión, puede ser algo físico o puede ser (que) esta máscara no me queda bien o si es la que más te gusta o la que va a tu personaje. Entonces Victoria hace una máscara que ella sienta bien en su rostro y puede copiar esa máscara para que se acople al rostro de Francisca. […]

(Por un video) Ahí comienzan a hablar "¡No las saques!" Y ese es el punto, toda la comunidad, todo el pueblo está ahí; fue una de las puestas en escena más vivas que he visto, además de esto, el sentido del humor, se morían de risa. Jesusa (Rodríguez) hablaba de la contradicción, si nos estamos vistiendo de hombres, nos podemos reír y después la vuelta ¿no? Eso es lo que provocaba una reacción, una conversación, pero sí había una pared cuando ellas terminaron y les pidieron que hablaran, ya ellas sentían una pared para hablar con la audiencia.

- Claro, también es la emoción del momento
- Claro, la adrenalina […] esta máscara fue cambiando, primero tenía un narizón, tenía algo más Comedia del Arte. Fue durante la obra; yo veía y esperaba, aprendí a esperar con ellas (risa), y salió con esta máscara y no podía creerlo. Finalmente es su proceso, cada detalle de su personaje no es escogido inmediatamente […] cada detalle es un proceso, el pantalón, los zapatos, la camisa, al gorra.
- Es que cuando se ponen en escena temas tan fuertes, creo que es difícil digerirlos ¿no?
- Es difícil digerirlos pero al mismo tiempo, yo creo que también parte de la razón por la cual comenzamos y continuamos trabajando juntas, ese sentido del humor que

tenemos para afrontar nuestras historias ¿no? Entonces, tanto ellas las reflejan en sus obras y yo lo reflejo, en cierta manera, en mi dirección y en la escenografía, por ejemplo, "Viva la vida" es un título sobre la muerte materna y lo escogimos entre todas. Hay una escena donde aparece […] un corazón en una escena dura, triste; hay una escena de amor pequeñita, simplemente ves a dos personas sentadas y sale un corazón grandote rojo alrededor de esta pareja que están viendo una película de María Félix, en donde se refleja el machismo de las películas de los cincuenta y los sesenta, y la audiencia aplaude. Niveles de contradicción en la escena y cada vez que la sale ese corazón en escena es precisamente en un momento donde Isabel lo levanta; es una sorpresa escénica y la audiencia aplaude pero… ¡¡¡Ahhh!!! (gesto de satisfacción) Y ese es el sentido en que yo colaboro, traigo, pues propongo es la palabra […] Creo que la parte en común es esta forma en la que manejamos nuestras memorias, nuestras anécdotas con ese sentido del humor […] (Refiriéndose a Francisca) El trabajo autobiográfico de sus personajes es muy, muy importante, no memoriza, a menos que ella tenga una biografía de sus personajes; Victoria sí memoriza y va desarrollando su personaje alrededor de la palabra. La presentación en el mercado provocó mucha conversación para Isabel era: rompimos con el muro y al final os hombres se acercaron a pedirnos "dónde está FOMMA, cómo podemos llegar, cuándo son los talleres, cómo hacen sus personajes, hay clases de teatro para ellos…" entonces…

- El derroche de energía que tienen es impresionante, yo no… pocas veces he visto esa acción de entrar, pero entrar de verdad, es decir, entrar "aquí estoy" no una cuestión decíamos véanme, sino una cuestión de entro y entro porque soy hombre.
- Sí […] eso en cada obra es un proceso diferente. Creo que era el cuarto que llegué a FOMMA, comenzamos con "crecí con el amor de mi madre", "La voz y la fuerza de la mujer", "Soledad y Esperanza", ese fue el momento significante donde ellas habían decidido que querían continuar trabajando conmigo, claro, yo en ese momento no me daba cuenta lo significante que era la pieza, no lo estábamos haciendo para ningún encuentro, que fue también diferente. Creo que las otras actrices no podían trabajar ese verano, por una cuestión logística fue Petrona e Isabel, entonces comencé con ellas y el resto se iba a incorporar y comenzamos con recuerdos, pero los recuerdos eran tan personales, sobre sus vidas, que me di cuenta la confianza que teníamos por medio de la anécdota, el testimonio; yo dije "es imposible, cómo vamos a hacer una obra de esto" […] Creo que fue ese cuarto o quinto año donde habíamos establecido ese vínculo y esa confianza […] pero yo no estaba preparada para eso sabes, yo vine a "dirigir", entonces también comencé a leer sobre el recuerdo, el testimonio , la tradición de recoger el alma por medio de afrontar, recordar. […] pasaba horas hablando afuera de FOMMA, dentro de FOMMA de mis límites, hasta dónde podía yo frenar, donde yo sabía dónde no podía acompañar de esa manera como lo hacía, cómo podía escuchar para que lo que saliera a la página, saliera al cuerpo, saliera a la improvisación. No es drama

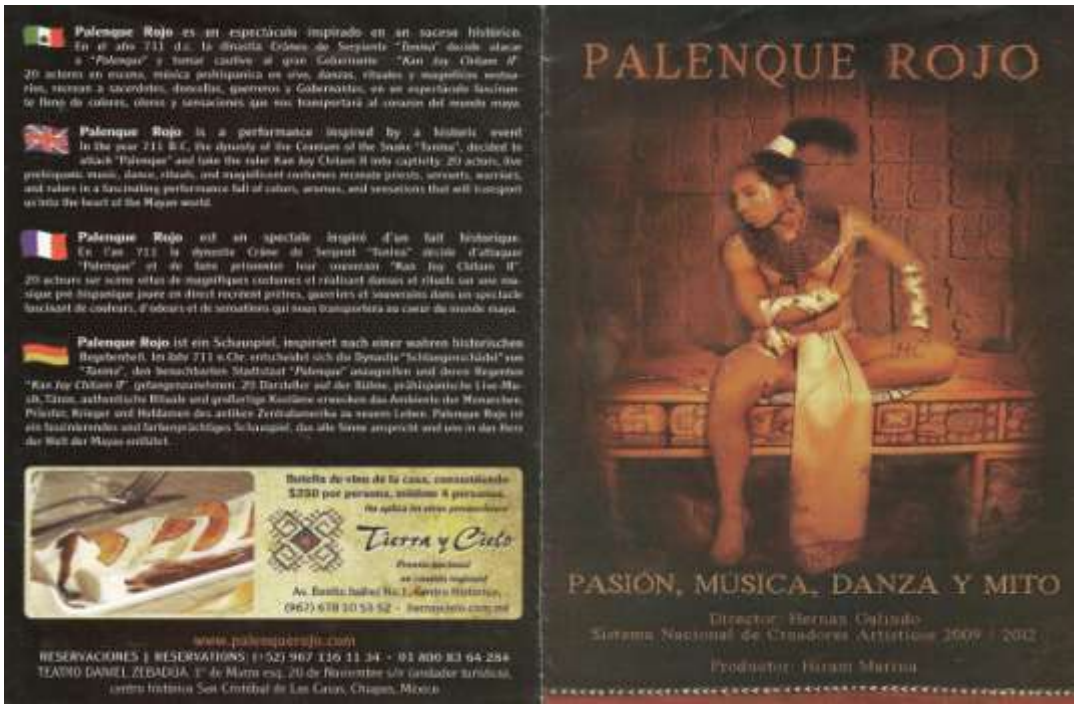
terapia, no es expulsar por la catarsis. Creo que también la razón por la cual evito, tú eres la primera o la segunda entrevista, evito describir en detalle los ensayos, es porque se determina y se concluye que es drama terapia, no es drama terapia, es el acto de, voy a usar el término tradicional, recoger el alma y recrear de acuerdo al imaginario propio, es resistir pues, el dolor o no quedarte en él, proyectarlo en un espacio que no sea solo para tu alivio, sino para el trabajo que estás haciendo con las mujeres con las que estás creando, pero también hay una decisión concreta de crear las piezas […] es como un ombligo umbilical, pues entre la memoria, el lugar, el regresa a tu comunidad, recrear esa memoria, reencontrarte con ella, ponerla en un espacio amplio y público, entendiendo que lo que quieres hacer es activarlo a la audiencia, especialmente a las nuevas generaciones, las mujeres, eso… yo no lo entendía cuando llegué y me di cuenta en Soledad y Esperanza, que el corazón de las piezas era la anécdota, el testimonio y la… auto… autobiografía, ehh me estoy estancando en esto porque también siento mucha emoción; ehh como un eje que libera, pero no libera inmediatamente, hay etapas … … entonces, en crear esos espacios lo más importante era no quedarte en el dolor y la emoción, tampoco quedarte en el dolor y la emoción como oyente, esa no es mi participación, también requiere que yo comparta mis historias, es un colectivo, yo no soy … bueno, alguien me dijo: "claro que sí tú eres la directora, entonces hay una jerarquía" y pues no, porque esto es FOMMA, hay otro tipo de dirección, otro tipo de colaboración, y si FOMMA, las integrantes de FOMMA ponen su corazón, entonces, su corazón, su historia, sus anécdota histórica cultural emocional requiere también que yo comparta parte de mi vida, no es un constante que yo comparta mi historia, pero fue esencial, necesario, también fue liberador para mí y no siempre es fácil, fue muy doloroso ¿no? Entonces al ellas confrontar, yo también estoy confrontando mis recuerdos y no estamos confrontando, confrontando no tiene intención, es decir, mirando, observando y para poder escuchar, también hay que manejar las emociones, entonces crear ese espacio de confianza con un objetivo muy claro, es libera, pero al mismo tiempo estamos creando, entonces al liberar estamos en un marco teatral o en un marco de performance o en un marco de actuación que varía en cada obra, entonces, la parte por la cual yo me emocionó, que yo sabía que estábamos escribiendo una obra alrededor de Petrona e Isabel, no sabía cómo lo íbamos a hacer, siempre comenzamos así, pero tampoco sabía (lo que iban a contar) y adentro de todo eso, nos moríamos de la risa, entonces, parte del proceso, como "directora", era crear un arca donde adentro de esa arca, con los testimonios se creara el espacio de creación de la puesta.

- Muchas gracias Doris, por compartir tanto y tanto de ti con FOMMA
- Gracias a ti por interesarte en nuestro trabajo.

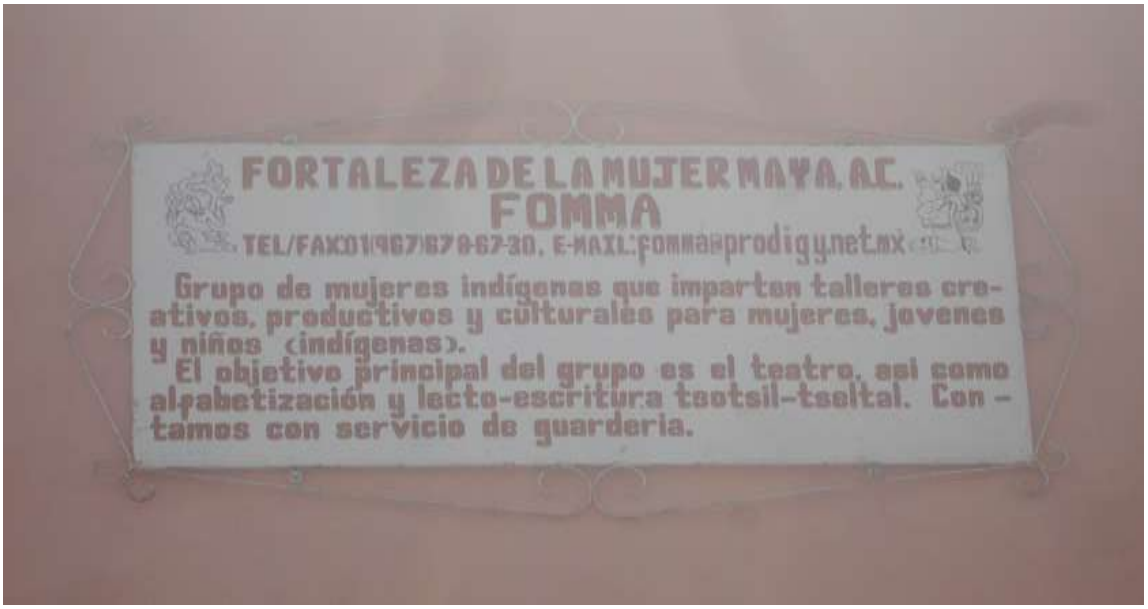
ANEXO 2

IMÁGENES DE FORTALEZA

Arriba: Vista de la catedral de San Cristóbal de las Casas. Abajo: Día cotidiano en la plaza. Karina Castro 2009.



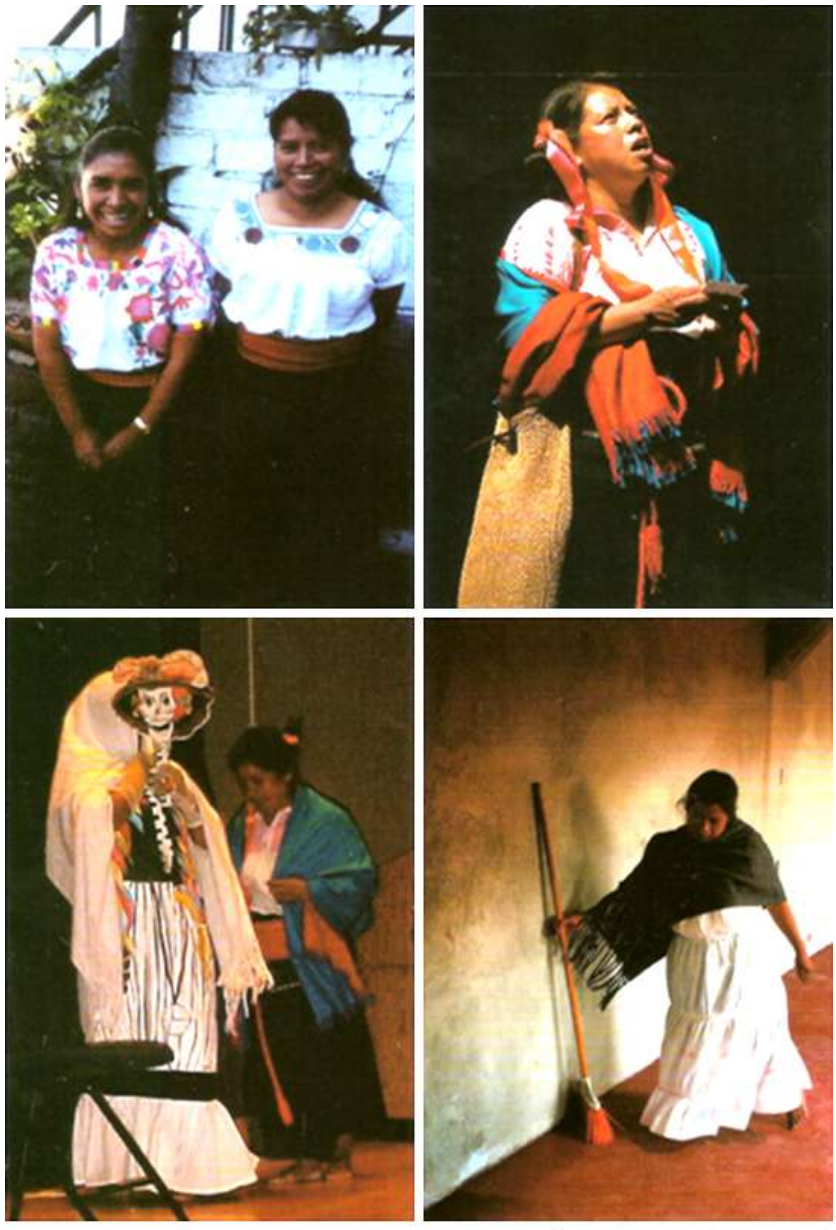
Folleto promocional de la obra "Palenque Rojo". Karina Castro. 2009.



Arriba: Placa en la fachada del Centro Hemisférico FOMMA Abajo: Calle “Real de Mexicanos”. Karina Castro. 2009.

Entrada alusiva a los elementos escénicos de FOMMA. Karina Castro 2009.

Arriba: Foro del Centro Hemisférico FOMMA. Abajo: Comedor y equipo de luces del Centro Hemisférico FOMMA. Karina Castro 2009.



De izquierda a derecha y de arriba abajo: Petrona e Isabel, fundadoras de FOMMA, 1994, fotografía de Carlota Duarte / Isabel en "Soledad y Esperanza", Belo Horizonte, Brasil, marzo de 2005, fotografía de Lorie Kovak / "Soledad y Esperanza", Petrona (calavera) e Isabel (Esperanza) bailan en la imaginación de Esperanza que quiere celebrar el Día de la Muerte / Isabel como la esposa en "La bruja monja", ensayo en FOMMA, junio de 2003, fotografía de Evan Laughlin.

Fotos extraídas del libro *La risa olvidada de la madre: 10 años de Fortaleza de la Mujer Maya* de Anna Albaladejo.

.

.

Arriba: Victoria pintando máscaras en FOMMA, San Cristóbal de L.C., 2003 / **Abajo:** Victoria, Mari, Francisca, y Petrona en "Crecí con el amor de mi madre", Wake Forest University, Winston-Salem, Carolina del Norte, octubre de 2004.

Fotos extraídas del libro *La risa olvidada de la madre: 10 años de Fortaleza de la Mujer Maya* de Anna Albaladejo.

Arriba: Petrona e Isabel, "La bruja madre", New York University, New York City, junio de 2005, fotografía de Lorie Novak / **Abajo:** Isabel, Slus, Juanita y Petrona, la primera mesa directiva de FOMMA, 1994, San Cristóbal de L.C., fotografía de Carlota Duarte.

Fotos extraídas del libro *La risa olvidada de la madre: 10 años de Fortaleza de la Mujer Maya* de Anna Albaladejo.

Arriba: Isabel Juárez y Petrona de la Cruz en entrevista. Abajo: Isabel Juárez y Petrona de la Cruz en la puesta en escena *Soledad y Esperanza (2005).* Acervo Instituto Hemisférico de Performance y Política.

Francisca Oseguera y Victoria Patishtan en *El dueño de las mariposas (2009).* Acervo Instituto Hemisférico de Performance y Política.

Francisca Oseguera y Victoria Patishtan en *El dueño de las mariposas (2009).* Karina Castro.

Arriba: Flori, Petrona de la Cruz y Francisca Oseguera en *Crecí con el amor de mi madre (2010).*
Abajo: Petrona de la Cruz en *Crecí con el amor de mi madre (2010).* Karina Castro.

Arriba: Petrona de la Cruz enseña a caminar a su hija en *Crecí con el amor de mi madre (2010)*.
Abajo: Victoria Patishtan visita en forma de nahual al personaje de Francisca Oseguera en *Crecí con el amor de mi madre (2010)*. Karina Castro.

Cartel promocional de *La viuda de Antonio Ramales (2009)*. Karina Castro.