



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

RUPTURAS Y REPARACIONES: MUJERES MAYAS TRANSFORMANDO
IDENTIDADES A TRAVÉS DEL TEATRO

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS

PRESENTA:
SUSANNAH RAY DANIELS

TUTORA
DRA. MERCEDES OLIVERA BUSTAMANTE
CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MÉXICO Y CENTROAMÉRICA, UNICACH

MIEMBROS DEL COMITÉ
DR. JAN RUS
CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MÉXICO Y CENTROAMÉRICA, UNICACH

DR. JOSÉ ALEJOS GARCÍA
UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, D.F., ENERO 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, considerado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí contenidas, manifiesto que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Las citas de otras obras y las referencias generales a otros autores, se consignan con el crédito correspondiente”.



Fotografía del grupo de teatro de la Fundación Fortaleza de la Mujer Maya, 2008, tomada por Genia Blaser

AGRADECIMIENTOS

Primeramente, quiero agradecer a todas las integrantes de la **Fundación Fortaleza de la Mujer Maya A.C. (FOMMA) - Petu' De La Cruz Cruz, Isabel Juárez Espinoza, María Pérez Santis, Victoria Patishtan Gómez y María Francisca Oseguera Cruz** - por su amistad y apoyo a través de los años y por todo el interés, la buena voluntad y la confianza que me brindaron durante la realización de este trabajo. **FOMMA**, junto con la **familia Porras Burguete**, fueron mi primera familia y mi primera casa en San Cristóbal. Reciban este trabajo como un testimonio de mi aprecio y admiración. Está dedicado a cada una de ustedes, sus familias y a todos las mujeres, hombres y estudiantes becados que han formado parte de FOMMA.

Mercedes Olivera Bustamante, te agradezco por llevarme un poco más lejos en mi camino de entender qué significa ser feminista, por tu maravilloso ejemplo como mujer luchadora y por ser una mentora dedicada, exigente y de gran corazón.

Agradezco a **Miriam y Robert Laughlin** por su dedicación en la promoción del trabajo de los escritores y dramaturgos maya Tsotsiles-Tseltales; **Mimi**, gracias por darme la oportunidad de trabajar con FOMMA y por el acompañamiento y apoyo que me brindaste durante mi primer año trabajando con FOMMA y desde entonces.

Carlota Duarte, gracias por tu asesoría y acompañamiento durante la creación del archivo fotográfico de FOMMA y por siempre compartir conmigo tus valiosas ideas, perspectivas y conocimientos.

Agradezco a **Doris Difarnecio** por su amistad y compañerismo. Doris, gracias por estar siempre dispuesta a contestar mis preguntas acerca de tu trabajo con FOMMA y por compartir tus pensamientos y análisis durante nuestros respectivos procesos de investigación; gracias por tu fuerza, entusiasmo y confianza.

A mi amiga **Lorenza Tomasa Pérez** y a su familia, les agradezco por su generosidad, por la manera en que me recibieron en sus casas en la cabecera de Zinacantán. Sin los aprendizajes que me brindaron al dejarme ser partícipe de sus vidas, ceremonias y fiestas, no podría haber escrito esta investigación de la forma en que lo hice. Sobre todo, **Lolen**, gracias por tu amistad y por la tenacidad y la gran paciencia que me mostraste como mi maestra del idioma tsotsil.

Al Programa de **Native American Studies** de la **Universidad de California, Davis**, especialmente a **Stefano Varese** y **Inés Hernández Ávila**, gracias por ser quienes me mostraron el camino a seguir como investigadora.

Quiero agradecer asimismo, muy especialmente, a la **Universidad Nacional Autónoma de México**, a través de su **Programa de Posgrado en Estudios Mesoamericanos** de la **Facultad de Filosofía y Letras**, por haberme brindado la oportunidad de formarme como investigadora en el marco de su programa de Doctorado; y agradezco igualmente al **Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT)** por el apoyo financiero brindado durante el proceso, sin el cual no me habría sido posible sostener este esfuerzo.

Agradezco a mis lectores **Jan Rus** y a su esposa **Diana Rus** por la calidez y el interés que mostraron en mi trabajo y en mi persona desde que llegué a San Cristóbal. Nuestras largas

pláticas sobre la tesis, y los desayunos y comidas en su casa me ayudaron a mantener el ánimo durante este proceso y a creer en mí misma.

A mi lector **José García Aléjos**, te agradezco por hacerme sentir bienvenida como alumna del Doctorado de Mesoamericanos y participante en tus seminarios, por tus aportaciones a mi investigación y por motivarme durante este proceso.

Agradezco igualmente a **Alejandro Flores Solís** por su buena disposición y a **Marisa Belausteguigoitia** por su cuidadosa lectura de mi trabajo y por compartir su pasión por el tema de los métodos pedagógicos de las mujeres creativas que luchan por construir una sociedad más bella y justa.

Agradezco al Dr. **Alfredo López Austin** por la orientación analítica que me brindó y por sus comentarios sobre los trabajos que elaboré en el marco de su seminario “Construcción de la Cosmovisión Mesoamericana”.

A **Luis Abarca González**, gracias por corregir la ortografía de este texto tan largo, por estar siempre dispuesto a escuchar y a debatir y por compartir conmigo, a través de los años, tu gran conocimiento sobre el movimiento campesino en México y las organizaciones en Chiapas.

Agradezco a **Xmal Ton** por compartirme siempre su perspectiva sobre la problemática de género en el contexto comunitario, una perspectiva a la vez crítica y anclada en la espiritualidad de los pueblos mesoamericanos.

Por compartir sus puntos de vista y conocimientos, gracias a **Micaela Icó Bautista**, **Fernando Hernández**, **Rafael Barrón** y **Nelly Cubillos**.

Finalmente, agradezco a mi familia: A mis padres, **Mathew y Elizabeth Daniels**, gracias por su apoyo constante e incondicional, por la emoción que les ha ocasionado cada uno de mis pequeños éxitos en este largo camino. Junto con mi hermano **Peter Daniels** y mi cuñada **Jessica Daniels**, son mis "fans" #1. También, agradezco a mis sobrinas **Jacqueline-Sage** y **Naomi-Belle**, y a **mi hija** que viene en camino. Al venir a este mundo, me recuerdan la importancia de escribir las historias de las mujeres, para que sus esfuerzos y logros no pasen desapercibidos. ¡Que ustedes lleguen a ser mujeres guerreras como las mujeres en que se enfoca este trabajo! Por último, quiero agradecer a mi compañero, **Jaime 'Lampião' Germán Francisco**, por ser el hombre amoroso y sabio que es. No dudo que serás mi pilar y un guía que me ayudará a seguir en el camino que he elegido y en el camino que nos queda por descubrir juntos.

Índice

	Pag.
Capítulo I.	7
... Introducción.....	7
... Planteamiento del Problema	
... Objetivos generales y específicos	
... Estado de la cuestión. Investigaciones con relación a los procesos identitarios de las mujeres indígenas, el teatro indígena (teatro maya contemporáneo), FOMMA	
... Posicionamiento ontológico/justificación	
... Marco teórico.	
... Metodología	
Capítulo II. Contexto socioeconómico, la reorganización de la sociedad indígena y su impacto en las relaciones de género.....	47
Capítulo III. Las historias de Petu' Isabel y Francisca en el periodo de su vida que antecede su formación como dramaturgas y actoras sociales.....	67
Capítulo IV(1). Etapa inicial en la trayectoria de FOMMA A.C. 1994-2000.....	103
Capítulo IV(2). Etapa inicial de la formación de Petu', Isabel y Francisca como dramaturgas y actoras sociales 1994-2000.....	119
Capítulo IV(3). El teatro de FOMMA 1994–2000.....	147
Capítulo V. Segunda y tercera etapa en la trayectoria de FOMMA A.C. (consolidación e institucionalización) 2000-2014.....	195
Capítulo VI El teatro de FOMMA 2000–2006.....	234
Capítulo VII. El teatro de FOMMA 2007-2014.....	290
Capítulo VIII. La profesionalización de Petu', Isabel y Francisca como dramaturgas y actoras sociales 2000-2014.....	328
Capítulo IX. Conclusiones.....	367
Apéndice 1.....	377
Bibliografía.....	386

Capítulo I

Introducción

Antes de entrar directamente en el tema central de esta investigación quiero presentarme y describir el proceso que me llevó al problema de investigación que planteo. El interés que tengo en temas de justicia social proviene desde el seno familiar. Soy una estadounidense de la tercera generación de migrantes judíos romanos del lado de mi padre, e ingleses escoses de lado de mi madre. Recuerdo debates políticos acalorados alrededor de la mesa de la cocina y que siempre formaban parte de la plática entre mis padres y mis abuelos paternos cuando estos últimos nos visitaron de Nueva York. Desde los años 30 hasta principios de los 50, mis abuelos paternos pertenecían al Partido Comunista de los Estados Unidos, el cual estaba profundamente involucrado en el movimiento sindical y el movimiento de derechos civiles. Desde niña mi familia cultivó en mí una conciencia sobre la ideología racial y los actos de genocidio cometidos por los nazis durante la segunda guerra mundial, además de una conciencia sobre la discriminación racial y de clase (contra la gente afro-americana, los migrantes latinos entre muchos otros grupos) siendo parte del entorno en donde yo crecí -Silver Spring, Maryland- a diez minutos de la capital del país. En 2002, tras el término de una licenciatura en Artes Liberales con enfoque en Filosofía Occidental Clásica y teniendo la noción de estudiar antropología cultural, comencé en buscar oportunidades de trabajo voluntario en México. En 2002, por medio de un conocido de mi madre, el Dr. Daniel Silver, tuve la fortuna de hacer contacto con una pareja estadounidense de nombre Miriam y Dr. Robert Laughlin, escritora y antropólogo respectivamente quienes llegaron juntos a San Cristóbal de Las Casas en 1959. Robert fue un estudiante de antropología de la primera generación que participó en el proyecto de la

Universidad de Harvard en Chiapas¹. Desde entonces y hasta hace pocos años, la pareja siguió radicando en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas. Apoyaron en la fundación y coordinación de los primeros dos grupos de teatro maya que surgieron como iniciativa propia de escritores Tsostiles y Tseltales en los Altos de Chiapas: Sna Jtz'ibajom (Casa del Escritor) fundada en 1981 con el nombre La Sociedad Cultura Indígena, y Fundación Fortaleza de la Mujer Maya (FOMMA) fundada en 1994, ambas ubicadas en San Cristóbal de Las Casas. Debido a mi experiencia con la fotografía, artes plásticas y escénicas y de mi trabajo con niños en programas de educación medioambiental y artes culturales, FOMMA aceptó mi solicitud de trabajo.

FOMMA A.C. fue fundada por Petu'De la Cruz Cruz (Tsotsil de Zinacantán) e Isabel Juárez Espinosa (Tseltal de Aguacatenango), ambas destacadas por su papel en el movimiento de escritores indígenas en México, ambas migrantes y madres solteras. FOMMA surgió en el contexto del levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) y el consecuente desplazamiento de miles de personas indígenas de las comunidades rurales hacia la ciudad. La organización atendía a los desplazados junto con personas indígenas de olas migratorias previas. Además de involucrar mujeres y niños en sus talleres y producciones teatrales, les ofrecían talleres de alfabetización bilingüe (español y tsotsil/tseltal) y capacitaciones en corte y confección de ropa y panadería. El teatro realizado por mujeres Tsotsiles y Tseltales, con su difusión en las comunidades indígenas rurales, las ciudades e internacionalmente ha sido y sigue siendo la herramienta pedagógica que distingue a FOMMA de otras ONG en Chiapas. En el teatro

¹ El proyecto de Harvard en Chiapas fue dirigido por el antropólogo Evan Vogt quien supervisó investigaciones etnográficas de estudiantes y doctores realizadas en comunidades del Altiplano central de Chiapas desde mediados de los años 50 hasta finales de los 70. En México, la institución que albergó el proyecto fue El Instituto Nacional Indigenista (INI). El proyecto produjo muchas de las monografías clásicas sobre las culturas mayas contemporáneas de esta región.

comunitario en México, el grupo escribe sus obras de manera colectiva, basándose en las experiencias personales de sus integrantes y de otras mujeres. Su objetivo es proveer a las comunidades indígenas con una imagen espejo con que se identifiquen y que les lleve a reflexionar acerca de los problemas representados –la marginación económica y social de los pueblos indígenas, la migración forzada, la discriminación étnica y de género, los derechos reproductivos de la mujer y la violencia de género entre otros.

De enero de 2003 hasta marzo de 2004 realicé mi trabajo voluntario con FOMMA. Bajo la instrucción de Carlota Duarte² construí un archivo de más de 1,000 fotografías fechadas desde el año de 1992, las cuáles documentan las actividades de la organización desde sus inicios. Esta experiencia me sirvió para enfocar mis intereses académicos, y me encaminó a lo que era en ese entonces el único programa de posgrado en Native American Studies (NAS) con un enfoque hemisférico (la mayor parte de estos programas se enfocan exclusivamente en pueblos situados dentro de los Estados Unidos y Canadá), que es parte del conjunto de programas que conforman los estudios étnicos en la Universidad de California, Davis (UCD). NAS es un área de investigación transdisciplinaria y muy politizada como lo son otras carreras de los estudios étnicos en las universidades estadounidenses, por ejemplo, los estudios afro-americanos y los estudios chicanos. Se centra en los asuntos de los pueblos indígenas, anteponiendo las epistemologías y conocimientos indígenas en la construcción de sus metodologías y marcos teóricos. El objetivo de NAS, desde su concepción en los Estados Unidos a principios de los 60 del

² Carlota Duarte de origen mexicano estadounidense es miembro de la Sociedad del Sagrado Corazón, artista de artes plásticas, fotógrafa y fundadora del Chiapas Photography Project (CPP), el cual coordina hasta la fecha. Consiguió un donativo del Sagrado Corazón para FOMMA cuando se fundó en 1994, y produjo un video que el grupo utilizó para la difusión y publicidad para las presentaciones teatrales.

siglo pasado, es la construcción de conocimiento que aporta en las luchas sociales y políticas de los pueblos indígenas (Forbes, 1998).

En 2004, en mi primer año de docencia en UCD, una compañera del posgrado tras ver una presentación que hice sobre FOMMA, me comentó que había escuchado que la mayoría de las organizaciones no gubernamentales (ONGs) que trabajan con mujeres indígenas en Chiapas son dirigidas por mujeres mestizas o extranjeras. Me preguntó si la presencia de estas ONGs no era una nueva expresión de dinámicas colonialistas. Pasé el siguiente año en San Cristóbal entrevistando a integrantes de las ONGs ubicadas en la ciudad que trabajan con mujeres indígenas, muchas de las cuales ya están organizadas dentro de sus propias comunidades u organizaciones de base. Buscaba narrativas acerca de cómo se formaron las primeras organizaciones de mujeres indígenas en Chiapas y específicamente narrativas que reconocieran que el impulso que dio luz a dichos procesos organizativos no provenía solamente de agentes externos (la iglesia, las feministas) sino de las comunidades mismas. Narrativas que reconocieran la agencia o protagonismo de las mujeres indígenas. Además, les pedía a las entrevistadas que compartieran conmigo sus reflexiones acerca de como las ONGs podrían proveer asesoría a las mujeres indígenas sin reproducir las dinámicas paternalistas que son el legado colonial. Estas líneas de interrogación ya estaban siendo abordadas por antropólogas feministas mexicanas comprometidas con el movimiento de mujeres indígenas quienes, habían emprendido un proceso de autocrítica de las metodologías feministas. Dos artículos que detallan la articulación entre el movimiento de mujeres indígenas y el movimiento feminista fueron claves para mi orientación: *Entre el etnocentrismo feminista y el esencialismo étnico* (2001) de Aída Hernández Castillo y *Campesinos, indígenas y mujeres en Chiapas. Y Movimientos sociales en las décadas de los setenta y ochenta* (2004) de Sonia Toledo y Ana Garza. Con

“etnocentrismo feminista” Hernández Castillo se refiere al hecho de que las demandas del movimiento feminista nacional no reflejaban (y en general siguen sin reflejar) las necesidades específicas de las mujeres indígenas. El “Etnocentrismo” también se refiere al privilegio epistemológico que ejercen las feministas urbanas mestizas (debido a su educación formal y dominio del idioma español) en los espacios organizativos donde trabajan con mujeres indígenas. En estos espacios conjuntos, el etnocentrismo se expresa en la tendencia de las feministas de “homogenizar la discusión” (2001:21) y en “la falta de sensibilidad cultural de frente a sus problemas específicos y concepciones del mundo” de las mujeres indígenas (2001:20). Éstas son las dinámicas que observé en talleres, conferencias, y “mítines” a los que yo asistí en San Cristóbal de Las Casas entre 2005-2006. En este tiempo la orientación metodológica que predominaba en las ONGs feministas era “la concientización de las mujeres indígenas”, o cultivar en ellas de una “conciencia de género”. Esta noción de “concientizar” a los sectores populares es “una premisa teórica- política heredada del Marxismo que subsume una visión paternalista” (2001:9). En un intento de articular mi propia crítica de esta postura, recurrí a los análisis de género de autoras indígenas de los Estados Unidos y Canadá como Devon Mihesuah (2003), Angela Cavender Wilson (1998), Bonita Lawrence & Kim Anderson (2000), Kim Anderson (2000) y Michelle Pesantubee (2005). Estas autoras usan como punto de referencia a las sociedades indígenas no-patriarcales que existían en el norte del continente todavía hasta siglos recientes, para argumentar que la violencia de género que existe hoy en día en sus comunidades no sólo es el resultado de la opresión colonial, la internalización de esta opresión y la reproducción de patrones de dominación y abuso dentro de las familias y las comunidades, sino que también se debe a la pérdida o alteración de instituciones comunitarias que les concedían autoridad y poder religioso y político a la mujer. Esta

pérdida generó la actual ignorancia del alto estatus y estima que la tradición acordaba a la misma (Mihsuah, 2004). La aplicación de estos análisis al contexto de los pueblos mayas de Chiapas es una tarea difícil. Para empezar, tendencias patriarcales emergieron en la sociedad mesoamericana en los siglos anteriores a la invasión española a raíz del militarismo mexicano y estas tendencias fueron reforzadas a partir de la colonia (Nash, 1997). También el discurso de la descolonización manejado por estas autoras, no caracterizaba las investigaciones de académicas indígenas en México en el 2005 cuando empecé a investigar el tema. Donde sí encontré análisis semejantes fue en las publicaciones del Grupo de Mujeres Mayas KAQLA en Guatemala. Con la importante excepción de los análisis del pensamiento y práctica política del movimiento zapatista, la literatura acerca de los movimientos indígenas y campesinos en México tienden a relegar el estudio de las tradiciones y conocimientos de los pueblos a un segundo plano. Sólo en años recientes entendí la división que existe en la antropología mexicana a raíz de una ruptura que se dio a partir de los años 70 con la llamada “antropología culturalista” que fue un arma de las políticas indigenistas del Estado. En su lugar y a contrapelo de la antropología culturalista, surgió una antropología comprometida con los movimientos de los pueblos indígenas y campesinos, con una orientación política marxista, que enfocaba sus análisis en las dimensiones económicas y políticas de la lucha campesina. Explica Marcos (2008:201) que según el discurso marxista de la izquierda que predominaba en el periodo que antecede el levantamiento zapatista, los elementos de la “superestructura ideológica indígena” estaban destinados a desaparecer.

Las demandas culturales, económicas y políticas de los pueblos indígenas son inseparables, sobre todo en la práctica, y cualquier división conceptual que exista entre ellas es una división falsa, resultado de la tendencia en el ámbito institucional y en las

investigaciones académicas de tratarlas por separado. Esta división es evidente en el mundo de las ONGs de San Cristóbal donde, aparte de algunas de las organizaciones que se dedican a la comercialización de los textiles, existen sólo dos tipos de organizaciones no-gubernamentales con una agenda explícita de rescate o fomento de las culturas indígenas: las organizaciones de escritores indígenas, como la Unidad de Escritores Maya Zoque, Sna Jtz'ibajom y FOMMA y organizaciones de médicos indígenas, o más bien una organización - la Organización de Médicos Indígenas Tradicionales del Estado de Chiapas (OMIECH). Cabe destacar que, con la excepción de algunas cooperativas productivas (de textiles, café, etc.) que tienen oficinas en la ciudad, hasta años recientes, estas organizaciones eran las únicas ONGs indígenas en San Cristóbal (ONGs totalmente integradas y dirigidas por personas indígenas)³. Al nivel organizacional y político hay una notable desarticulación entre las organizaciones con un enfoque de rescate cultural y las organizaciones campesinas e indígenas (junto con aquellas que proveen algún tipo de asesoría o acompañamiento político a éstas).

Entre las ONGs que yo conocí en 2005 – la mayoría son organizaciones feministas solidarias con el EZLN - la inclinación “culturalista” era prácticamente ausente. En mis interacciones con las integrantes de estas organizaciones y con personas que venían de otras partes de la República para participar en caravanas y en otras iniciativas en defensa

³ De las ONGs *indígenas* con un enfoque cultural, éstas son las más conocidas. La autora reconoce que sin duda, han existido otros colectivos y colaboraciones de escritores y artistas indígenas en Chiapas que, por ser menos conocidos no se registran en el presente trabajo. Lo que sí se puede acertar es que en los últimos 10 años han surgido nuevos proyectos culturales de jóvenes indígenas, como por ejemplo el Colectivo-Taller Gráfica Maya que fue fundado por Antún Kojtom (Tsetal de Ch'ixaltontik, Tenejapa) en 2007. También, es importante mencionar organizaciones que han fomentado la producción cultural indígena pero que son iniciativas impulsados por individuos no-indígenas como por ejemplo el Instituto de Asesoría Antropológico para la Región Maya A.C. (INAREMAC) que fue fundada por el historiador francés Andrés Aubrey en 1973 y se dedicaba a publicar historias y testimonios en idiomas mayas, y el Chiapas Photography Project (*Proyecto de Fotografía Chiapas*) que fue oficialmente constituido en 1992 por la artista mexicana estadounidense Carlota Duarte.

de los derechos humanos de las comunidades autónomas, pocas veces observé un interés verdadero de aprender más sobre cómo la gente indígena vive su cultura en la vida cotidiana, la cosmovisión y los idiomas mayas. ¿Cuántas veces durante los 13 años que he vivido en México, tras responder preguntas acerca de qué es lo que estoy haciendo en el país, me han comentado que es curioso que a los extranjeros suele interesarles más que a los mismos mexicanos aprender los idiomas indígenas y conocer sus culturas? Obviamente el asunto es más complicado que lo que implica esta generalización. En el ámbito institucional (incluyendo a las ONGs y organizaciones políticas de la izquierda), tal situación está enraizada por una parte en el etnocentrismo que describe Hernández Castillo. Específicamente, el etnocentrismo que se genera cuando nos aferramos a nuestras agendas políticas. Pero también se debe a la dificultad que, según mis observaciones, puede tener la gente mestiza urbana para acercarse a las personas indígenas, para cerrar la brecha que siglos de colonialismo ha generado entre los “mestizos” y los “indígenas”. En San Cristóbal, yo he conocido jóvenes mestizos, incluso comprometidos con el movimiento zapatista quienes, sin ser ellos mismos racistas, siguen cargando un bagaje emocional vinculado con los comportamientos racistas de sus abuelos o padres. Este bagaje les genera cierta ansiedad al momento de intentar un verdadero acercamiento a las personas indígenas. Desde que llegué a San Cristóbal en 2003 (antes de que entrara a NAS donde fui sensibilizada respecto a las formas de dominación vinculadas con la colonización interna y mi propio estatus como "invasora", o "settler") noté ciertas tensiones, incluso en mis interacciones con las integrantes de FOMMA, que me recordaban de experiencias que había tenido en mi propio país en mis interacciones con personas afro-americanas. Todavía no estaba familiarizada con los análisis del privilegio blanco que conocí por medio de los estudios étnicos. Aunque desde el principio fui muy bien recibida en FOMMA, detecté una

actitud de cautela hacia mí que sólo puedo suponer tenía algo que ver con mi inserción en su espacio desde una posición de privilegio (siendo una mujer blanca de la clase dominante), pero también con el simple hecho de que no sabían qué tipo de persona era y cuáles eran mis motivos profundos para estar ahí. El hecho de que no hablara español cuando llegué no ayudó. Sin embargo, la tendencia de FOMMA es acoger, guiar y apoyar a las mujeres jóvenes que cruzan por su puerta y yo no fui la excepción. Con el tiempo, la convivencia y actos de apoyo mutuo, entramos en confianza y formamos amistades. El interés que tomé en ellas, en sus culturas y el esfuerzo que hice para aprender sus códigos y protocolos constituyeron un aspecto importante de este acercamiento. Es fundamental cultivar nuestra capacidad de escuchar. Muchas cosas que observamos o que las personas nos cuentan, no vamos a entender de inmediato sino con el tiempo. Sobre todo cuando estamos en un contexto social, político y cultural muy distinto al propio y cuando tenemos la ceguera que viene junto con el privilegio que nos recuerda nuestro estatus socioeconómico o el color de nuestra piel. Siendo el caso, quien quiere vivir y trabajar en estos contextos y con poblaciones indígenas, es más bien la que tiene que concientizarse. Esto es importante, no sólo para poder entender el impacto del colonialismo neoliberal en las comunidades y como se manifiesta en los ámbitos más íntimos de la vida, sino también para entender las fortalezas de las comunidades y sus culturas. Fortalezas, que a los pueblos indígenas les han permitido seguir existiendo como tales y que están enraizadas en un conocimiento que la humanidad necesita.

En 2005 mientras investigaba sobre la historia del movimiento de mujeres indígenas en Chiapas, presencié una presentación de teatro de FOMMA en la Sala de Bellas Artes en San Cristóbal que me inspiró a tomar el trabajo y la historia del grupo como el tema de la presente investigación. La obra que se presentó fue *Viva la Vida*. Abarca las experiencias

de dos generaciones de mujeres de una familia. Ubicada en una comunidad rural indígena, cuenta la historia de Sebastiana quien, fallece durante el parto (junto con su bebé) debido al maltrato de parte de su marido y a la falta de acceso a atención médica de emergencia. A cambio, su hija Luna que le sobrevive, logra tener una relación de pareja armoniosa y un parto sano. La obra, que tiene contenidos didácticos respecto a los derechos reproductivos de la mujer, termina con el nacimiento del hijo de Luna. Lo que me llamó la atención de esta obra fue la manera en que las actrices lograron llevar experiencias propias tan íntimas a un espacio público. Me conmovió reconocer a mis amigas (particularmente su sentido del humor) en los personajes que representaban, verlas representándose y representando a sus culturas tales como ellas las viven y sienten, criticando a la marginación social y económica que padecen, a su subordinación de parte de los hombres, y a la vez celebrando su ser mujer maya.

Planteamiento del problema

Entre los años 1994 –2012 el grupo de teatro de FOMMA (Fundación Fortaleza de la Mujer Maya A.C.) ha montado aproximadamente 23 obras de teatro, las cuales han presentado en giras en las comunidades indígenas de Chiapas, en otras partes de México y en el extranjero. Este trabajo lo hacen con el propósito principal de concientizar a la población local respecto de los problemas sociales que el grupo considera relevantes y puntuales. Como se comentó antes, FOMMA junto con Sna Jtz'ibajom son los pioneros del teatro indígena en Chiapas. Su trabajo organizativo y artístico procede de tres décadas de teatro indigenista en la región. A diferencia del teatro indigenista que se originó como parte de una política integracionista del Estado, el teatro indígena surge en el contexto del movimiento de escritores indígenas en Chiapas a principios de los 80. Este movimiento

busca promover y fortalecer a las culturas de los pueblos mayas, principalmente sus idiomas, historias, tradiciones y conocimientos, utilizando como herramientas la producción literaria y la educación bilingüe. Dice Tamara Underiner que la emergencia del teatro maya contemporáneo es una historia de “intervención artística ante la desculturización generalizada” (Underiner, 2004:48)⁴. Las obras escritas por las fundadoras de FOMMA introdujeron otro nivel de crítica social al discurso de los teatreros indígenas. Eso lo hicieron girando el enfoque hacia las experiencias de las mujeres indígenas y llamando la atención a las múltiples opresiones que ellas padecen por su condición de clase, etnia y género.

Las cinco mujeres que actualmente integran al grupo de teatro de FOMMA, llevan casi 20 años trabajando juntas, con la excepción de Victoria quien se integró hasta 2001. Ellas son: Petu’ De la Cruz Cruz (Tsotsil) originaria de Zinacantán; Isabel Juárez Espinoza (Tseltal) originaria de Aguacatenango en el municipio de Venustiano Carranza; María Pérez Santis (Tsotsil) originaria de Chicumtantic en el municipio de San Juan Chamula; María Francisca Oseguera Cruz originaria de la Ranchería La Florecilla, municipio de San Cristóbal y; Victoria Patishtan Gómez (Tsotsil) originaria de K’at’ixtik en el municipio de San Juan Chamula. Su niñez en la comunidad (y en el caso de Petu’ e Victoria, parte de su vida de adulta joven), la migración forzada, su proceso de inserción al ámbito urbano de San Cristóbal y su participación en FOMMA son las experiencias en base de las cuales cada una de ellas ha venido construyendo su identidad de mujer maya dramaturga, actriz y actora social. Los teóricos realistas pospositivistas definen la identidad como nuestra teorización de quienes somos, de cómo está estructurada nuestra sociedad y nuestra

⁴ Traducción de la autora. Todas las traducciones de las citas en el presente trabajo son de la propia autora.

ubicación dentro de ella. Mohanty (2002:36) la define como un marco que utilizamos para interpretar nuestras experiencias y dar sentido a las mismas. Nuestra identidad también determina como nos proyectamos hacia el futuro o, nuestra percepción de las opciones que nos corresponden en la vida y de nuestras propias capacidades. Por medio de su producción artística y activismo, las integrantes de FOMMA han desafiado buena parte de las convenciones de la sociedad dominante que dictan su lugar y lo que se espera de ellas como mujeres indígenas campesinas mexicanas. Sus rebeldías se dan dentro de un periodo de transición socioeconómica. Todas nacidas entre 1958-1973, pasaron su niñez y adolescencia en un periodo que marcó el inicio de un proceso de reorganización de la sociedad indígena. En la presente investigación, el análisis del impacto de las políticas neoliberales, desarrollistas y modernizadoras en la vida cotidiana de los hombres y mujeres indígenas y específicamente en los roles de género, sirven como un trasfondo para el análisis de los procesos identitarios de las integrantes del grupo de teatro y su trabajo organizativo y teatral.

El problema que se aborda es el siguiente: ¿Cuál es la articulación entre los procesos identitarios de las integrantes del grupo de teatro de FOMMA y su trabajo teatral? ¿En otras palabras, cómo se ven reflejados las identidades individuales y colectivas de Petu', Isabel y Francisca en el discurso social y político de las obras y en el aspecto performativo, y cuál ha sido el impacto del trabajo teatral en el proceso identitario de cada una de ellas?

El análisis descriptivo de la presente investigación se realiza en *tres planos* o, enfocado en *tres procesos*: 1) El plano individual - las trayectorias de vida de las tres mujeres; el plano organizativo - la trayectoria de FOMMA; y el plano artístico - la evolución del teatro de FOMMA. En el primer plano, se trata de analizar cómo las

integrantes del grupo de teatro han construido identidades que rompen con los patrones y prácticas opresivas. Aunque es imposible hablar del trabajo de FOMMA y su teatro sin tomar en cuenta las aportaciones de todas sus integrantes, aquí resultó necesario limitar el enfoque del análisis en las historias de tres de ellas - Petu' De la Cruz Cruz, Isabel Juárez Espinosa y Francisca Oseguera Cruz – con la finalidad de realizar un análisis más profundo de cada uno de los procesos individuales expuestos; 2) el plano colectivo organizativo, tanto para entender estos procesos individuales como para entender la evolución del teatro, es necesario entender cómo ha sido el desarrollo de FOMMA A.C. desde su inicio hasta el presente. Este análisis descriptivo abarca las actividades que FOMMA ha desempeñado a través de los años, y los cambios y continuidades en su visión, sus objetivos y su forma de trabajar. Es importante aclarar que en el presente trabajo, este análisis descriptivo es menos central que el análisis de los otros dos procesos. Al contrario, hubiera sido necesario realizar una investigación más detallada y profunda sobre las actividades y el proceso de FOMMA, partiendo de en una revisión de la literatura sobre las organizaciones de las mujeres indígenas, campesinas o de las colonias populares de América Latina y el impacto de los procesos estructurales (específicamente cambios en las políticas públicas y de desarrollo) sobre los trayectos de éstas y; 3) el plano colectivo artístico, la evolución del teatro de FOMMA donde el análisis descriptivo abarca el método utilizado por el grupo, los contenidos ideológicos y aspectos formales de las obras, y las presentaciones teatrales.

Objetivos generales y específicos

1) Analizar los procesos identitarios de Petu', Isabel y Francisca desde su niñez hasta el presente.

Identificar las experiencias individuales y colectivas en base de las cuales cada mujer ha construido su identidad y las etapas que estas experiencias marcan en la trayectoria de su vida, particularmente aquellas que las llevaron a cuestionar su condición subordinada.

Identificar cuáles son las distintas coyunturas de procesos locales y regionales dentro de procesos más amplios que han vivido las tres mujeres y analizar el impacto que estas coyunturas han tenido en sus vidas y en la construcción de sus identidades individuales y colectivas.

2) Describir la trayectoria de FOMMA A.C. desde su fundación hasta el año 2014, identificando distintas etapas en la vida de la organización y cómo su visión, objetivos y forma de trabajar han cambiado de una etapa a otra.

Describir la trayectoria del grupo de teatro de FOMMA A.C. desde su creación en 1994 hasta el presente, identificando etapas en su trayectoria artística en base de un análisis de la evolución de su método de trabajo (proceso creativo), cambios en los contenidos y aspectos formales de las obras, y patrones en la incidencia del trabajo teatral (número de presentaciones, tipos de espacios dónde se presentan, población objetivo).

3) Analizar cómo se ven reflejadas las identidades individuales y colectivas de Petu', Isabel y Francisca en el discurso social y político de las obras del grupo, y la articulación de sus identidades con el aspecto performativo del trabajo teatral.

Analizar de qué forma las obras de teatro de FOMMA retratan a la realidad y sus significados en función de esta realidad es decir, el posicionamiento político del grupo.

Analizar como este posicionamiento político refleja un conocimiento situado basado en la interpretación colectiva de experiencias vinculadas con la ubicación social específica de las integrantes del grupo, determinada por la intersección de condiciones de clase, etnia y género.

Analizar cuál ha sido el impacto del trabajo teatral en el proceso identitario de Petu', Isabel y Francisca, principalmente en qué consiste la función liberadora de este trabajo y cómo ha repercutido en la noción de ser mujer de cada una de ellas.

Estado de la cuestión

El problema de las identidades indígenas ha sido un enfoque de la antropología mexicana desde su casamiento con las políticas indigenistas del Estado en los años 40 del siglo pasado. A partir de los años 70 hubo una ruptura con la llamada “antropología culturalista” que fue un arma de estas políticas. En su lugar y a contrapelo de la antropología culturalista surgió una antropología comprometida con los movimientos de los pueblos indígenas y campesinos, con una orientación política marxista, que enfocaba sus análisis en las dimensiones económicas y políticas de la realidad, y la lucha por la tierra. Mientras el Marxismo no era el único marco teórico/político manejado por quienes practicaban una antropología comprometida, era la herramienta analítica y el posicionamiento político que más pesaba. De ahí que no fue hasta los años 90 del siglo pasado que las demandas culturales y la reivindicación de las identidades indígenas fueron retomadas en la

antropología. Eso debido al crecimiento del movimiento indígena al nivel continental y en México, al levantamiento zapatista. Sin embargo, han predominado desde entonces los debates en torno a las identidades étnicas, tanto en la academia de Estados Unidos como de América Latina, una crítica de los discursos “esencialistas” vinculados con las políticas de identidad y la política cultural de los pueblos indígenas. Hernández Castillo observa que la confrontación con las visiones esencialistas de las identidades étnicas dentro de la antropología latinoamericana empieza todavía antes y tomó la forma de una teoría constructivista histórica de estas identidades. La teoría constructivista señaló “la importancia del contexto colonial y poscolonial en la reestructuración de las identidades étnicas para descalificar la ‘autenticidad’ ó ‘validez’ de las culturas indígenas de Mesoamérica” (Hernández Castillo, 2012: 31-32). En la antropología mexicana el autor principal de este constructivismo fue Aguirre Beltrán (1967). Observa Hernández Castillo (2012:31):

“Paradójicamente, el constructivismo histórico de Gonzalo Aguirre Beltrán al que aprendí a criticar en mis tiempos de estudiante, por el sustento ideológico que aportó al indigenismo oficial, se ha convertido, desde fines del siglo XX, en la perspectiva hegemónica de neomarxistas y posestructuralistas estadounidenses e ingleses que han mostrado en sus investigaciones la manera en que todas las identidades están social y culturalmente construidas en contextos de dominación”.

Desde la trinchera de los estudios étnicos estadounidenses, los teóricos pospositivistas realistas (Moya 2000; Mohanty 2000) advierten que la crítica posestructuralista de las identidades “esencialistas” ha descalificado a la identidad como base para los movimientos políticos. Argumentan a favor del valor epistémico de la identidad, particularmente el papel que cumple en la formación de los posicionamientos políticos. Por su parte, Hernández Castillo propone la recuperación del constructivismo histórico para la teorización de las identidades indígenas, en particular para entender los casos de identidades fronterizas. Sus

investigaciones se enfocan en los pueblos Mayas Mames de la región de la Sierra Madre de Chiapas que han pasado por un proceso de mestizaje pero que reivindican su identidad Mam. Partiendo de los planteamientos de Barth (1969) y Giménez (2000), ella define a las identidades étnicas como “producto de procesos sociales de construcción simbólica que difieren no tan solo en sus atributos distintivos, sino también en las formas y circunstancias en que son socialmente construidas; todo lo cual otorga un carácter dinámico y revitalizador a estas identidades” (Hernández Castillo, 2012:30). Explica que por más polémico que puede ser el constructivismo histórico debido al cómo ha sido utilizado para descalificar la autenticidad de las culturas indígenas y las demandas autonómicas de los pueblos, eso no cambia el hecho de que ningún pueblo construye su identidad colectiva totalmente al margen del poder. De ahí su propuesta de historizar la manera en que las relaciones de poder han marcado la construcción de los grupos étnicos. Concluye que “La interrogante que subyace a este debate es si es posible señalar el carácter histórico, cambiante y contextual de las identidades y a la vez apoyar las reivindicaciones en torno al derecho a la diferencia cultural” (Hernández Castillo, 2012:31). Hernández Castillo responde en lo afirmativo a esta interrogante, planteando que “los propios actores sociales indígenas están redefiniendo sus identidades étnicas en el marco de proyectos alternativos de modernidad” (2012:32).

Otras críticas de las nociones esencialistas de la indigeneidad se basa en la observación de que tales esencialismos excluyen las experiencias de ciertos sectores dentro de la población indígena como por ejemplo, los campesinos “mestizos” que reivindican sus raíces indígenas (como la población Mam estudiada por Hernández Castillo), los migrantes, y las mujeres indígenas que cuestionan aquellos aspectos de “las costumbres” indígenas que atentan contra su dignidad. Las identidades en la población indígena migrante y/o urbana

han sido analizados dentro de los marcos de los estudios del mestizaje como identidad cultural de los sectores subalternos (en el contexto de América Latina) y en últimas décadas, los estudios transnacionales en el caso de los migrantes indígenas latinoamericanos fronterizos (Kearney 1996, Besserer 2006). El primero de estas dos vertientes es el que tiene más relevancia para la presente investigación, sobre todo para entender el contexto local en que viven y trabajan las integrantes de FOMMA – una población urbana con alta presencia indígena, rodeada por las comunidades rurales autóctonas de las cuales ellas provienen - y como este contexto se ve reflejado en las identidades proyectadas en sus obras de teatro. Estas identidades, así como la actual población objetiva del grupo de teatro, no son exclusivamente indígenas, sino también incluyen a la identidad mestiza.

Los planteamientos de Marisol de la Cadena (2000, 2006) son particularmente útiles para repensar la premisa de que las categorías “mestizo” e “indígena” son mutuamente excluyentes. Explica de la Cadena (2006:77) que esta premisa parte de “un posicionamiento basado en la purificación de identidades”. En la época colonial las clasificaciones sociales se fundamentaron en una jerarquía de tipo moral. Los mestizos eran personas que tenían una “impureza de sangre” debido a la posición política ingobernable que representaban para la administración colonial y debido a su supuesto inmoralidad sexual (2006:60). En el siglo XIX, con la entrada de la ciencia racial y la emergencia de una noción de raza y el racismo, las impurezas se volvieron por un lado de orden biológico y por otro lado de orden cultural, con una tensión entre estos dos conceptos en cuanto determinaban lo que se entiende por “raza”. Esta tensión se vio resuelta en la propuesta del indigenismo del siglo XX de “purgar la raza de la cultura para que se convirtiera solamente en biología” (2006:62). Observa de la Cadena (2006:63) que “la definición culturalista de raza permitió que la educación

legitimara el derecho del Estado a ejercer su propio racismo, su control normalizador—su llamado patriótico a elevar al pueblo a estándares modernos”. De ahí, de la Cadena identifica lo que ella le llama un proyecto de identidad alternativo al mestizaje de parte de los individuos indígenas que se apropian selectivamente de prácticas no indígenas – principalmente aquellas que les permiten defenderse ante los abusos de la sociedad dominante y los gobiernos - sin dejar de ser quienes son. Se trata de una “estrategia indígena” de “mezclar órdenes” que han existido desde hace siglos:

“Para todos ellos apropiarse de la alfabetización y otras tecnologías (computadoras, camiones, aprender a conducir, etc.) posibilita la ciudadanía, contribuye a socavar la colonialidad de la indianidad y previene la negación cultural- ontológica inscrita en la invitación forzada a evolucionar en una tercera categoría—ni indios ni blancos sino mestizos. Esta estrategia indígena implica la implacable mezcla de cosas «externas»y «locales», de tal forma que en vez de producir un tercer conjunto de cosas—un híbrido en el sentido dominante de la palabra—lo «externo» se vuelve indistinguible de lo «local»” (de la Cadena, 2006:78).

En esta investigación espero contribuir a la articulación de una concepción del ser indígena moderno que reivindica la diferencia cultural y la continuidad de las identidades colectivas, sin caer en nociones esencialistas de la indigeneidad. También espero contribuir con argumentos como los que manifiesta de la Cadena que cuestionan a los purismos que subyacen en el discurso del mestizaje, sin dejar de lado el real problema de la pérdida cultural que se está dando sobre todo en las poblaciones migrantes, pero también en las comunidades indígenas rurales como resultado de los regímenes neoliberales colonialistas.

Pasando a la cuestión de las identidades indígenas femeninas, los debates en torno a la teorización de éstas también se caracterizan por un cuestionamiento de nociones esencialistas de la indigeneidad. La mayor parte de las investigaciones sobre el tema en el contexto de Chiapas, utilizan diversos marcos teóricos y metodológicos de la antropología feminista mexicana, y se enfocan en los discursos políticos desarrollados en el seno del

movimiento de mujeres indígenas. Estos discursos cuestionan aquellas prácticas y costumbres de la sociedad indígena y dominante que oprimen a las mujeres y reivindican a los derechos colectivos de las comunidades. Un punto central en la literatura es la relación entre los derechos individuales y colectivos, los cuales tienden a ser contrapuestos por los discursos hegemónicos incluyendo a los feminismos hegemónicos. Explica Hernández Castillo (2008:24) que, en la medida en que las tradiciones y estructuras comunitarias son vistas por la antropología feminista como mecanismos de subordinación, o construcciones sociales surgidas en contextos de relaciones de poder, pareciese una paradoja que las mujeres indígenas reivindiquen simultáneamente sus culturas y sus derechos como mujeres. Desde principios del 2000, ciertas antropólogas feministas mexicanas empezaron a cuestionar las posturas etnocentristas que dificultaban su diálogo con las mujeres indígenas, retomando el concepto de la tradición y planteándola como un indicador del valor simbólico de los elementos culturales y no una referencia a la temporalidad (2008:26). Varias autoras han analizado como las mujeres mayas plantean modelos alternativos para las relaciones de género retomando conceptos fundamentales de su cosmovisión como, la paridad, la dualidad, el respeto y el equilibrio (Sylvia Marcos 2008; Macleod 2008). De estas investigaciones y los aprendizajes de las feministas comprometidas con los proyectos políticos de las comunidades indígenas, nació la propuesta de la construcción de un feminismo desde la diversidad (Hernández Castillo, 2008). Los aportes analíticos de la antropología feminista mexicana respecto al nexo entre la lucha por los derechos colectivos y la lucha por los derechos de la mujer es un punto de referencia obligatorio en el análisis del trabajo organizativo de las mujeres indígenas. Por esta razón, una de las preguntas abordadas en la presente investigación a través del análisis del discurso social de las integrantes de FOMMA es: ¿En qué puntos sus discursos se alinean con un discurso

feminista occidental y en qué puntos reflejan otra lógica cultural por ejemplo, aquella que subyace en un feminismo indígena que enfatiza la complementariedad o paridad entre el hombre y la mujer?

Si bien estas investigaciones nos proporcionan un análisis de las identidades políticas de las mujeres indígenas, basado en estudios etnográficos sobre las normas que rigen la vida comunitaria y familiar y su transformación en función de cambios en la organización social, política y económica de las comunidades, son menos las fuentes etnográficas que abordan la manera en que las mujeres mayas construyen su identidad comunitaria en la vida cotidiana y, por medio del papel que desempeñan en la vida ritual. Las principales excepciones serían los trabajos de Brenda Rosenbaum (1993) y Christine Eber (1995) que ilustran como el conjunto de sistemas ideológicos que conforman la cosmovisión indígena, se expresan en el ámbito práctico y estructuran a las experiencias vivenciales de las mujeres. Otras fuentes que no se inscriben dentro de la antropología feminista mexicana, pero que proporcionan elementos para analizar el impacto de procesos estructurales sobre las identidades individuales y colectivas de las mujeres indígenas en Chiapas, son los trabajos de Diane Rus (1988) y Merielle Flood (1994). Estos trabajos sirven para entender la transformación de los roles tradicionales de género a raíz de la incorporación de la mujer al trabajo extra doméstico y el impacto de esto en varios ámbitos de la reproducción social de las familias. Los aportes de estas autoras, junto con los de Eber y Rosenbaum, son invaluable para entender el contexto comunitario en que las integrantes de FOMMA vivieron su niñez y juventud.

En cuanto a las investigaciones sobre el teatro indígena en México, Frischmann (1994), Underiner (2004), Taylor (1991) y Álvarez (2002) han analizado los antecedentes históricos del teatro indígena contemporáneo, empezando con las prácticas teatrales de la

sociedad Mesoamericana pre-hispánica, pasando después al teatro evangelizador de las misiones españolas de la época colonial, después al teatro de las misiones culturales del gobierno mexicano que iniciaron en los años 30 del siglo XX, seguido por el teatro indigenista que fue promovido en Chiapas por el INI a partir de los años 50, y finalmente las iniciativas independientes de los escritores indígenas entre las cuales se incluye el teatro de FOMMA, que son el enfoque de sus investigaciones. El problema principal tratado por estos autores es la función que cumple el teatro indígena contemporáneo en la construcción discursiva de identidades mayas modernas. El objetivo de Underiner (2004) es hacer un retrato no-esencialista del teatro Maya contemporáneo. Analiza el trabajo de diferentes grupos de teatro mayas en Chiapas, Yucatán y Tabasco, varios de los cuales son también el enfoque de los trabajos de Frischman (2001; 1995; 1994) y Adame (2006), incluyendo a Sna Jtz'ibajom en Chiapas, el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena que se originó en Tabasco, El Teatro CONASUPO, Asociación Nacional de Teatro Comunidad (TECOM) y el teatro Sac Nicté en Yucatán. Underiner (2004:21) proporciona un recuento exhaustivo de las afiliaciones que han tenido estos grupos con entidades gubernamentales y colaboradores artísticos no-indígenas, un análisis descriptivo crítico de las dinámicas que han caracterizado estas colaboraciones, y pistas para entender la mezcla de estructuras teatrales y modos performativos que caracterizan los teatros estudiados. Plantea que el teatro maya contemporáneo representa “un intento de recuperar los discursos que definen qué constituye “lo Maya”, discursos que generalmente han sido producidos por las personas no-Mayas”.

Una de las preguntas subyacentes en el trabajo de Underiner y otros autores es: ¿Qué se entiende por “teatro indígena”? ¿Por ejemplo, es posible denominar las prácticas rituales de carnaval y otras fiestas religiosas como un “teatro indígena” como lo hace

Meyer (1985) citado en Adame (2006) y Álvarez (2002)? ¿O se debería de entender estas prácticas más bien como manifestaciones de una “teatralidad indígena” (Solís, 2001)? ¿Cuáles son las continuidades entre estas prácticas rituales/performativas y el teatro comunitario del siglo XX, y ¿cuáles son las principales características que distinguen el teatro comunitario del teatro Occidental o profesional? Adame (2006) ofrece una clasificación de los diferentes tipos de teatro comunitario. En un extremo coloca el “teatro hecho por miembros de una comunidad, en la comunidad y para la propia comunidad” (2006:22). Ésta categoría dice, es representado sobre todo por el teatro ritual. En otro extremo coloca:

“Teatro hecho por personas de la comunidad, en la comunidad y para distintas comunidades, pero con intereses distintos a los de la comunidad. Es el caso del teatro patrocinado por instituciones de gobierno, religiosas o políticas que realizan trabajos o se presentan en comunidades indígenas o campesinas sin reflejar el proyecto o las condiciones de las propias comunidades” (2006:22).

Los análisis de Underiner y Adame preparan el terreno para revisar la evolución del teatro de FOMMA - su método, los contenidos y aspectos formales de sus obras, y su difusión, todo lo cual ilustra su carácter político y la concepción que tiene el grupo de qué es el teatro y para qué se hace teatro. De las investigaciones sobre el trabajo de grupos femeninos de teatro indígena en México, sólo tenemos aquellas que comentan o se enfocan en el trabajo de FOMMA dado que es el primer grupo de este tipo en el país. El análisis descriptivo más completo del trabajo y repertorio del grupo de teatro de FOMMA es de Underiner (2004), cuyas observaciones respecto al discurso social de las obras montadas entre 1994-2001, han servido como un punto de referencia para la presente investigación y son corroboradas por la misma. Particularmente útiles son sus observaciones acerca de la manera en que el grupo retrata a la realidad, ilustrando la intersección de dinámicas de etnia, clase y género en los

problemas que aborda, muchos de los cuales se vinculan con el contexto de la migración interna. La presente investigación proporciona seguimiento a estas pistas que deja Underiner y a los análisis que ella junto con Steele (1994) aportan respecto a la representación de las subjetividades femeninas en el teatro maya contemporáneo y la manera en que las integrantes de FOMMA, con sus obras y su ejemplo, responden a los roles de género y estereotipos que perpetúan la opresión de las mujeres indígenas.

Posicionamiento ontológico/Justificación

Mi posicionamiento como investigadora se fundamenta en los discursos anti-coloniales de Native American and Indigenous Studies (NAIS). Una teórica clave en esta área de investigación es Linda Tuhiwai Smith (Maorí), conocida por su trabajo fundamental *Descolonizando las Metodologías: La Investigación y los Pueblos Indígenas*. Smith teoriza la articulación entre el sistema del pensamiento Occidental y las instituciones coloniales y neocoloniales. Demuestra que aunque la historia, la escritura y la teoría han sido instrumentales para este sistema, las comunidades se las están apropiando para reforzar sus proyectos al nivel comunitario y en muchos ámbitos de la vida pública, incluyendo las universidades y otras instituciones de investigación (Smith, 1999:38). Smith aborda un problema que ha sido el eje central de NAIS desde su comienzo: la investigación vista como un campo de lucha y la necesidad de producir un cuerpo de conocimiento que fomente a las luchas indígenas por la soberanía y la auto-determinación. La producción de este cuerpo de conocimiento implica reconocer y privilegiar a las epistemologías indígenas en la producción del conocimiento en el ámbito académico y político. Entonces, la descolonización de las metodologías consiste en la generación y aplicación de

metodologías indígenas (MI) o, metodologías que centran a las epistemologías indígenas y los protocolos culturales vinculados con éstas. Pero aclara Smith:

“La descolonización no significa y nunca ha significado un rechazo total de toda la teoría, la investigación o el conocimiento Occidental. Si no, se trata de centrar a nuestras preocupaciones y visiones del mundo y de ahí, conocer y entender la teoría y la investigación desde nuestras propias perspectivas y para nuestros fines” (1999:39)

Quiero destacar que esta propuesta de descolonizar la metodología es dirigida primeramente a las comunidades y los investigadores indígenas. Por esta razón, una investigadora no-indígena que comparte la postura de Smith y pretende aliarse con una comunidad o una lucha indígena particular, como en mi caso; tiene que tener claro cuáles pueden ser sus aportes a la misma como investigadora comprometida. Este problema es uno que le corresponde a cada investigador resolver, orientándose por su relación con la comunidad u organización con que trabaja y lo que aprende a través de esta relación. Al final de cuentas, la descolonización es un proceso interno de las comunidades, protagonizado por ellas, y solo ellas pueden determinar de qué forma participan los aliados no-indígenas en su proceso. Tomando lo anterior en cuenta, considero que las propuestas de Smith y de otros teóricos de NAIS, brindan a los investigadores no-indígenas cierta orientación metodológica.

En su análisis de la política cultural indígena, Smith explica que un aspecto importante es la constante reformulación por parte de las comunidades de su comprensión del impacto del colonialismo y el imperialismo en sus sociedades. Concibe este proceso de reformulación en términos de un “lenguaje de crítica indígena”:

“Dentro de esta crítica ha habido dos líneas principales. Una línea se basa en una noción de autenticidad, de un tiempo antes de la colonización cuando estuvimos intactos como pueblos indígenas. Tuvimos una autoridad absoluta sobre nuestras vidas. Nacimos y vivimos en un universo de nuestro propio diseño... La otra línea de este lenguaje de crítica nos exige analizar la manera en que fuimos colonizados, qué

ha significado en cuanto nuestro pasado reciente y qué significa para nuestro presente y futuro” (Smith, 1999:24).

Hablando de las condiciones de represión y discriminación en que viven los pueblos indígenas actualmente, dice Smith:

“Dentro de estos tipos de realidades sociales, las cuestiones del imperialismo y el impacto de la colonización pueden parecer puramente académicas; la sobrevivencia física es un asunto más urgente. El problema es que el constante esfuerzo por parte de los gobiernos, estados naciones, sociedades e instituciones de negar las formaciones históricas de estas condiciones, al mismo tiempo niega a la reivindicación de nuestra humanidad, de tener una historia propia y alguna esperanza [para el futuro]... resistir es reforzarnos desde los márgenes, recuperar lo que fuimos y hacernos de nuevo” (1999:4).

Como plantea Smith, el análisis de la manera en que una población ha sido (y sigue siendo) colonizada y las implicaciones de esta colonización para su pasado, presente y futuro, aporta a la comprensión de las formaciones históricas de las condiciones actuales en que viven las comunidades y a la reivindicación de su humanidad. En el presente trabajo, propongo historizar las problemáticas tratadas por FOMMA en sus obras de teatro y en los discursos de las tres mujeres, en especial la violencia intrafamiliar, la cual si no se comprende desde una perspectiva histórica suele ser vista, equivocadamente, como una característica cultural. Aura Cumes, Kaqchikel de Chimaltenango, Guatemala, (2007) explica que el patriarcado puede ser visto como una herencia colonial pero que “desde el momento en que los hombres indígenas lo reproducen, lo apropian y se benefician de ello, también lo sostienen y lo normalizan”. De ahí la necesidad de comprender cómo se dieron estas relaciones en etapas concretas y como la subordinación de las mujeres “es producto de determinadas formas de organización y funcionamiento de las sociedades” (Cumes, 2007:164).

Otra propuesta de Smith que retomo en el presente trabajo es la necesidad de centrar a las epistemologías indígenas en la investigación. En una investigación donde las sujetas de la investigación participan como colaboradoras, se podría hablar de metodologías indígenas, lo cual no es el caso en la presente investigación. Sin embargo, en mi análisis de los discursos de las integrantes de FOMMA, trato de articular la lógica cultural particular desde la cual ellas están teorizando las diversas problemáticas que tratan en su trabajo teatral. Esto con la finalidad de que los hallazgos empíricos y teóricos del presente trabajo contribuyan a las investigaciones que señalan la continuidad dinámica de los sistemas del pensamiento indígena.

Debido a que el presente trabajo no es producto de un proceso netamente colaborativo donde las integrantes de FOMMA eligen el tema de investigación y protagonizan la realización de la misma, no se puede decir que sus hallazgos constituyen un aporte directo a los actuales objetivos de la organización. Sin embargo, los materiales producidos sí podrán ser útiles en cuanto representan un esfuerzo de registrar y sistematizar la labor de FOMMA. Estos materiales, principalmente las cronologías de las actividades de FOMMA y de sus giras teatrales, los resúmenes de los contenidos de las 23 obras montadas y, la descripción de la evolución del método del grupo de teatro, conforman un acervo de documentos que la organización puede utilizar para la educación y la abogacía.

Marco teórico

Actualmente dos polos caracterizan la manera en que se está teorizando el concepto de la identidad en las ciencias sociales. Por un lado, la identidad pensada en términos esencialistas y positivistas. Desde esta perspectiva los grupos etnolingüísticos indígenas

son definidos como entidades socio-culturales y políticas delimitadas por fronteras territoriales y caracterizadas por conjuntos de rasgos inherentes que distingue una población de otra. Por otro lado, la identidad pensada como una construcción de los discursos hegemónicos, coloniales u opositores/estratégicos que tiene que ser deconstruida y subvertida, en fin, una concepción posmodernista. Investigadores de los nuevos movimientos sociales han mostrado cómo la subversión de las categorías sociales en que se fundamentan las políticas identitarias de diversos grupos étnicos que reivindican el derecho a la diferencia cultural, termina deslegitimando a los proyectos políticos de estos grupos. De ahí la necesidad de formular definiciones de la identidad que no deslegitimen las reivindicaciones étnicas pero que tampoco recurran a categorías sociales basadas en nociones esencialistas.

Una corriente teórica generada por académicos pertenecientes a grupos étnicos minoritarios en los Estados Unidos, busca devolverle al concepto de la identidad su fuerza política y su potencia para aportar a la crítica anticolonial (Moya y Hames-Garcia, 2000). El realismo post-positivista plantea el valor epistémico de la identidad es decir, su papel fundamental en la producción de conocimiento objetivo o, su capacidad de referirse a los hechos vinculados con ubicaciones sociales entendidas en términos de clase, género, etnia y sexualidad. Mientras el posmodernismo destaca la inestabilidad y arbitrariedad de las identidades que se debe a su incapacidad de referirse al mundo objetivo (el “yo” es producto de las estructuras lingüísticas y sociales de nuestro pensamiento, no existe objetivamente), el esencialismo destaca la naturalidad de las identidades que refieren a la experiencia del auténtico “yo” que existe en el mundo objetivo independientemente de las estructuras de pensamiento. Una misma noción fundamental de la objetividad y el conocimiento subyace el esencialismo positivista y el posmodernismo - un conocimiento

objetivo es el que trasciende las estructuras lingüísticas y sociales de nuestro pensamiento es decir, no es mediado teóricamente y las subjetividades humanas (los valores y las emociones) deben ser ausentes en la construcción de ello.

El realismo post-positivista plantea otra concepción de la objetividad y del conocimiento objetivo. Según esta concepción las identidades funcionan como los paradigmas científicos de Kuhn; marcos interpretativos en un estado de constante cambio que determinan cómo percibimos e interrogamos al mundo (Moya, 2000:37). Explica Satya Mohanty que las identidades tienen un componente cognitivo que permite la posibilidad de exactitud y error y, pueden ser revisadas o modificadas:

“en el lugar de concebir las identidades como basadas de manera auto-evidente en las experiencias auténticas de los miembros de un grupo social o cultural, o como igualmente no real en cuanto se proclaman ser las experiencias de personas reales [...] necesitamos explorar la posibilidad de una comprensión teórica de la identidad social y cultural en términos de la ubicación objetivo social [raza, clase, genero]. Para esto, necesitamos una concepción cognitiva de la experiencia [...] que nos permite ver la experiencia como una fuente tanto de conocimiento real, como de mistificación social [...] abierta al análisis basado en información empírica respecto nuestra situación social y en un recuento teórico de los arreglos sociales y políticos actuales [...] nuestras identidades son maneras de darle sentido a nuestras experiencias. Las identidades son construcciones teóricas que nos permiten leer el mundo de una manera específica” (Mohanty, 2000:43).

Una premisa de esta teoría es que existe una relación causal entre nuestra ubicación social particular (por ejemplo, mujer, indígena, campesina) y nuestras experiencias vivenciales. De ahí, la capacidad de las identidades de referirse al mundo objetivo. La experiencia es la materia prima con que construimos nuestras identidades. La manera en que interpretamos nuestras experiencias varía de un individuo a otro, de tal manera que no determinan de manera absoluta nuestra identidad. Nuestra manera de interpretar las experiencias varía dependiendo de como hemos interiorizado las estructuras lingüísticas y sociales que constituyen nuestro marco de interpretación. Además, la identidad refleja la variedad de

experiencias que caracterizan las vidas de individuos que tienen la misma ubicación social. Por ejemplo, dos mujeres indígenas campesinas chiapanecas tendrán muchas experiencias en común y al mismo tiempo sus experiencias y sus construcciones identitarias varían según la especificidad de su ubicación social. Por ejemplo, las especificidades geográficas e históricas de la región de que provienen, la comunidad de origen y paraje donde viven, el estatus social y económico de su familia e incluso su posición dentro de la jerarquía familiar. Explica Moya:

“las experiencias que es probable que tenga una persona, serán determinadas en gran parte por su ubicación social en una sociedad dada. Para apreciar la causalidad estructural de las experiencias de cualquier individuo, tenemos que tomar en cuenta la interacción de todas las categorías sociales relevantes que constituyen su ubicación social y que le sitúan dentro de la matriz social, cultural e histórica particular en la cual existe” (Moya, 2000:82).

Vemos más detenidamente la primera premisa de esta teoría de identidad. ¿Qué significa entender al individuo en términos de categorías sociales como la raza, el género y la sexualidad? Las feministas afroamericanas Hooks (1981) y Crenshaw (1991) plantean que tenemos que ver estas categorías desde una lógica de la interseccionalidad para entender las formas particulares que toma la opresión racial y de género y el sobre cruzamiento de estas múltiples formas de opresiones en la vida cotidiana de las mujeres Afroamericanas. La teoría de la interseccionalidad parte de una crítica de la manera en que las categorías sociales, por ejemplo “mujer” o “negro”, han sido entendidas como homogéneas y seleccionan al dominante del grupo (la mujer blanca o el hombre negro) como su norma. Lugones (1994) denomina a quienes padecen múltiples opresiones los “miembros gruesos” (versus “transparentes”) de los grupos sociales. Partiendo de Lugones, Hames-García propone que los intereses de estos miembros gruesos son “intereses opacos”

ó, intereses que no son representados totalmente por los intereses de los miembros dominantes (Hames-Garcia, 2000:120). Explica Lugones:

“La interseccionalidad revela lo que no se ve cuando categorías como género y raza se conceptualizan como separadas unas de otras. La denominación categorial construye lo que nomina [...] Dada la construcción de las categorías, la intersección interpreta erróneamente a las mujeres de color. En la intersección entre <mujer> y <negro> hay una ausencia donde debería estar la mujer negra precisamente porque ni <mujer> ni <negro> la incluyen. La intersección nos muestra un vacío [...] Sólo al percibir género y raza como entramados o fusionados indisolublemente, podemos realmente ver a las mujeres de color” (Lugones, 2008:82).

En cuanto al análisis de los procesos identitarios de las mujeres indígenas la pregunta que se presenta es: ¿Cómo se constituyen mutuamente la etnicidad y el género dentro de la categoría “mujer indígena” o, como se manifiesta la intersección de estas dos categorías, junto con la categoría de clase, en las experiencias vivenciales de las mujeres indígenas?

Retomando el planteamiento del realismo post-positivista, podemos decir que las categorías de etnia, género y clase tienen una relación causalmente relevante como determinantes de las experiencias de las mujeres indígenas. Esto es evidente en su discurso político que reivindica el derecho de sus pueblos a la tierra, al trabajo, la salud y la educación, y a la diferencia cultural; al mismo tiempo que cuestiona la inequidad de género que generalmente caracteriza las dinámicas familiares y es sostenida por pautas culturales. Cumes (2007) utiliza un marco analítico basado en teorías del feminismo poscolonial y el feminismo de la diferencia, para entender la intersección de la etnicidad y el género en los problemas planteados por las mujeres indígenas, enfocándose en las identidades políticas de las mujeres mayas guatemaltecas. La lógica de la interseccionalidad ya mencionada, ella la denomina la interdependencia explicativa. Dice que la visión de interconexión e interdependencia:

“... no solamente está retando los análisis que priorizan la dimensión de la etnicidad sobre otras, sino también los análisis que priorizan el género, que en muchos casos, tienden a minimizar la cuestión étnica, o los de clase social, cuya centralidad podría estar dejando otras dimensiones al margen” (Cumes, 2007:158).

En México, el planteamiento de que las comunidades deberían de priorizar tanto la dimensión étnica como de género en sus análisis políticos fue desarrollado primero en 1997 por la Coordinadora Nacional de Mujeres Indígenas y después en 2001 por la Comandanta Zapatista Esther y la médica tradicional María de Jesús Patricio (Nahua) integrante del Congreso Nacional Indígena, en los discursos que ambas dirigieron al Congreso de la Unión en los debates sobre la iniciativa de la ley de COCOPA (Hernández Castillo, 2001). Por medio de un análisis de género culturalmente situado (Hernández Castillo, 2001) o un análisis de la cultura desde una perspectiva de género, las mujeres indígenas defienden sus “intereses opacos” (Lugones, 2008) que reflejan la intersección de múltiples opresiones que padecen desde su ubicación social específica. Como argumenta Hernández Castillo (2001) esto implica tanto el cuestionamiento de los esencialismos étnicos como de los eurocentrismos feministas.

Cumes cuestiona a los esencialismos étnicos que a menudo caracterizan el discurso del movimiento Pan-Maya en Guatemala. Pregunta: ¿Cómo se está pensando el género desde el mayanismo?, observando que los mayanistas tienden a no reconocer el problema de la inequidad de género al interior de las comunidades. Los hombres y mujeres mayanistas que aceptan esta realidad tiendan a atribuirla al legado colonial sin pensar en cómo los hombres indígenas reproducen, apropian y benefician del sistema patriarcal colonial (Cumes, 2007). Cumes (2007:164) habla de la necesidad de historizar las prácticas culturales que reproducen y refuerzan la desigualdad de género:

“Quizás más que negar o afirmar simplemente, la existencia de relaciones de dominación de sexo-género, en etapas previas a la invasión, sería útil indagar como podría haberse dada estas relaciones en etapas concretas, porque la subordinación de las mujeres es producto de determinadas formas de organización y funcionamiento de las sociedades”.

En esta investigación, al analizar las historias de vida de Petu', Isabel y Francisca y las obras de teatro como una respuesta ante la violencia vivida por ellas y otras mujeres, trato de mostrar que esta violencia es producto de determinadas formas de organización y funcionamiento de la sociedad chiapaneca. Parto de la premisa que prácticas como la violencia intrafamiliar son sintomáticas de lo que Fanon (1965) denominó la interiorización del opresor o, la reproducción de patrones violentos al interior de poblaciones oprimidas por medio de comportamientos auto-destructivos. Este planteamiento de Fanon sirve para explicar de manera general, por qué se dan estos comportamientos en un contexto de colonización interna. Pero, para entender cómo éstos se reproducen o se agravan con la reorganización de las sociedades a través del tiempo, se requiere de un análisis que tome en cuenta las condiciones históricas específicas de cada sociedad.

Para complementar la teoría de la interseccionalidad ya expuesta, utilizo como referentes orientadores el modelo histórico cultural mesoamericano desarrollado por Catherine Good (2005) en base de su investigación con las sociedades nahuas de Guerrero, y el concepto de cosmovisión desarrollado por Alfredo López Austin (1984; 2013) con referencia a Mesoamérica. Good, como Cumes y Hernández Castillo, propone una definición histórica-procesual de la cultura, abordando ésta, no desde una postura deconstructivista pero con el objetivo de identificar los ejes conceptuales del sistema intelectual nahua que organizan la vida social de las comunidades nahuas y otros pueblos de la tradición mesoamericana. Good identifica cuatro ejes o, cuatro aspectos claves de la

vida social: el trabajo y *tequitl*, las relaciones de intercambio y reciprocidad, un concepto de fuerza o energía vital y, una conciencia de la continuidad histórica colectiva. Estos ejes no refieren a aspectos formales de la cultura sino a una lógica cultural subyacente. Explica Good: “el modelo y sus ejes son generativos y flexibles; se expresan con distintos grados de complejidad en diferentes esferas de la vida ya que guían pero no determinan el comportamiento individual y colectivo en circunstancias cambiantes” (Good, 2005:91). La flexibilidad de este modelo genera continuidades dinámicas dentro de los cambios vividos por los pueblos mesoamericanos (2005:109). De ahí que las culturas indígenas cambien sin romper con tradiciones propias. Los ejes conceptuales de este modelo forman parte de lo que López Austin (2013) denomina el núcleo duro de la cosmovisión mesoamericana. Define la cosmovisión como: “un conjunto sistémico de actos mentales con el que una colectividad humana, en un tiempo histórico dado, aprehende holísticamente su propio ser y su entorno para interactuar tanto entre semejantes como con el medio” (López Austin, 2013:10). Explica que este conjunto holístico se caracteriza tanto por su permanencia como por “su constante adecuación al devenir histórico” (2013:11). Su modificación se da "a través de la inserción y ajuste de innovaciones y su recomposición tras la disolución o pérdida de elementos" (2013:12-13), “Las innovaciones derivan tanto de las vivencias de la generalidad de los agrupados como de procesos reflexivos —individuales o colectivos— que tienen como propósito modificar alguna parte del sistema” (López Austin, 2013:13). El núcleo duro es la parte medular de la cosmovisión y operativa en la modificación de los elementos de ésta. Por su parte, está constituido por elementos que se transforman solo en la larga duración del tiempo histórico, como por ejemplo las concepciones relativas a las oposiciones binarias complementarias. Son estos elementos que organizan el sistema y que le dan su calidad de permanencia.

Este concepto de cosmovisión y el modelo cultural histórico mesoamericano de Good proporcionan una manera de pensar la dimensión étnica de la identidad que reivindica la diferencia cultural sin recurrir a una visión esencialista de la cultura. Planteo que, hablar de la dimensión étnica del ser mujer indígena implica no sólo el análisis de la opresión padecida por las mujeres indígenas por ser indígenas o, las múltiples opresiones. También implica el análisis de las experiencias positivas vinculadas con su condición étnica, de las múltiples fortalezas del ser mujer indígena. Además, este análisis debería de tener una orientación analítica como aquella propuesta por Good, para darse cuenta del vínculo entre estas fortalezas y los sistemas intelectuales propios de las comunidades que guían a los comportamientos individuales y colectivos.

En la presente investigación, retomo el eje del trabajo propuesto por Good en el análisis descriptivo de la etapa de la vida de Petu', Isabel y Francisca que antecede su formación como actrices y actoras sociales, donde describen su niñez en la comunidad y, en el caso de Isabel y Francisca, sus primeras migraciones a la ciudad. Pregunto: ¿De qué manera construyen su identidad en base de las experiencias vinculadas con el trabajo (tanto el trabajo en familia como el trabajo extra doméstico) y cómo son condicionadas su auto-percepción y sus vidas afectivas por estas experiencias? En sus narraciones de esta etapa de su vida, las tres mujeres tienden a enfatizar a las privaciones que padecían – el abandono, el abuso, la explotación incluso de parte de sus propias familiares etc. - y cómo las sobrellevaron. Son narraciones de procesos de auto-superación que no incluyen muchas referencias a los aspectos positivos de vivir en comunidad. Considero que el modelo cultural histórico de Good resulta útil para el análisis de los cambiantes dinámicas en las familias y en la sociedad indígena en general, aun cuando se trata de analizar casos donde los comportamientos de los individuos no sostienen los valores enraizados en este modelo,

como por ejemplo comportamientos que nacen entre la discordancia familiar o política, o la violencia familiar que se reproduce de una generación a otra. Es importante reconocer y referirnos a conceptos y principios vinculados con las tradiciones de pensamiento que permanecen y siguen desarrollándose, aun cuando estos principios no se mantienen en la práctica. Cómo se explicó en la parte ontológica de este capítulo, tal ejercicio es uno de los ejes del lenguaje de crítica indígena descrita por Tuhiwai Smith (1999:24).

La propuesta de analizar las múltiples fortalezas del ser mujer maya, dando cuenta del vínculo entre estas fortalezas y un sistema intelectual propio, ya está siendo desarrollado por las mujeres mayas organizadas que cuestionan los etnocentrismos feministas y retoman principios de su cosmovisión para “reformular el feminismo desde la especificidad de la cultura indígena”, una tendencia que afirma Hernández Castillo (2001:23), se ha consolidado más en Guatemala que en México. Como se comentó anteriormente, análisis de estos planteamientos desde la antropología feminista mexicana donde se identifican conceptos o principios claves del feminismo indígena, son un punto de referencia obligatorio para la presente investigación. El discurso social de las obras de FOMMA es donde la expresión de una lógica cultural maya y de referencias a elementos de las tradiciones mayas son más evidentes. También esta lógica es evidente en el carácter colectivo del método teatral y en la dinámica colectiva de la organización. Pero además, esta lógica cultural está presente, aunque no de forma explícita, en los discursos sociales individuales de las Petu', Isabel y en cierta medida, de Francisca, respecto a su actual noción de ser mujer maya. Esto se deduce del hecho de que, mientras la ideología de las tres mujeres coincide en muchos puntos con una ideología feminista urbana/ occidental, son a la vez muy distintas a ésta. En el presente trabajo se abarca las siguientes características, identificadas y analizadas desde la antropología feminista mexicana como características

que distinguen al feminismo indígena del feminismo occidental. La paridad o la complementariedad versus la igualdad como una forma de concebir la equidad de género. La propuesta de la paridad entre el hombre y la mujer se enraíza en la noción de los opuestos complementarios (Marcos 1995, 2008). Elementos opuestos complementarios componen al universo y todos los seres que lo habitan, confiriéndoles un carácter dual en su composición anímica. Una dualidad en el serie de dualidades de opuestos complementarios que estructuran los cosmos, es la de masculino/femenino. Esta dualidad traduce en prácticas que rigen la división de trabajo entre el hombre y la mujer en la vida cotidiana, idealmente cultivando dinámicas de género que son caracterizadas por el equilibrio. El equilibrio en este caso no es estático como sería si lo pensáramos en términos de “la igualdad” que implica la ausencia de la diferencia. Se trata más bien de un equilibrio que está en “un permanente estado de oscilación” (Marcos, 2005 citada en Marcos 2008:215) donde los elementos “se equilibran unos a otros a través de sus diferencias” (Marcos, 2005 y López Austin, 1984 citada en Marcos 2008:215). El principio del equilibrio se vincula con el de la reciprocidad o intercambio de energía vital descrita por Catherine Good, la interdependencia, la armonía, el respeto por la dignidad de cada ser (y no sólo los seres humanos sino también los animales, plantas, los espíritus o *ch’uleletik*, y la misma tierra). En fin, todo que permite que haya un estado general de bienestar (Marcos, 2013) o *lekil k’uxlejaj* (el buen vivir). Aunque hoy en día la paridad o la complementariedad de género son más que nada ideales, es la propuesta de las mujeres mayas organizadas de construirla (Ixix Duarte 2001 entrevista con la consejala Quiché Alma López, citada en Hernández Castillo (2001:23), adaptándola en la práctica a las condiciones sociales y económicas actuales de sus pueblos.

Otra línea de análisis explorado en el presente trabajo es la relación entre los derechos individuales y colectivos de las mujeres indígenas. Como se explicó en el estado de la cuestión del presente capítulo, el hecho de que las mujeres indígenas vindican ambos tipos de derechos es visto como paradójico desde una perspectiva feminista occidental. Esta diferencia de pensamiento reside en la conciencia que tienen las mujeres indígenas de su pertenencia a un colectivo – la comunidad, a la cual pertenecen en virtud a su participación en otro colectivo que es la familia. Citando a Lenkersdorf (2005) Marcos explica “En las referencias cosmológicas y en las practicas contemporáneas de las luchas sociales indígenas, no existe el concepto de individuo auto- contenido ni para la mujer ni para el varón. Existe el “nosotros” comunitario” (2013:157). Concluye:

“Es importante revisar el impacto del concepto de dualidades fluidas sobre “la lucha de género”. Como es bien sabido, la lucha de las mujeres indígenas busca incorporar a los varones. No se puede concebir como una lucha de mujeres contra o al margen de los hombres. Aunque se expresa como un reclamo y una rebeldía contra situaciones de dominación y sujeción de las mujeres, esa lucha existe a la par, es decir, que está subsumida en, y encapsulada por la certeza cosmológica y filosófica de la complementariedad y conjunción con el varón, con la familia, con la comunidad, con el pueblo” (2013:159).

Lo anterior significa que el género, tal como es concebido dentro de las comunidades, abarca mucho más que las relaciones entre el hombre y la mujer. Por lo mismo, la manera en que las mujeres indígenas conciben a la problemática del género y sus propuestas políticas en torno a ella, tienden ser más integrales y con implicaciones para las familias y pueblos enteros.

Metodología instrumental

Las principales herramientas utilizadas en el presente trabajo fueron la entrevista semi-estructurada y la entrevista historia de vida, las cuales realicé con las integrantes del grupo

de teatro de manera individual. Las entrevistas semi-estructuradas fueron utilizadas para la recolección de material sobre la historia de FOMMA y las obras de teatro. Las entrevistas acerca de las obras cumplieron dos propósitos: Primero, rastrear la evolución del método teatral y la formación artística de sus integrantes. Segundo, preguntar acerca de las problemáticas planteadas por las obras para comprender la posición ideológica y política del grupo. Además, la discusión acerca de los contenidos de las obras muy a menudo llevaba las entrevistadas a compartir anécdotas de la vida real para ilustrar las problemáticas planteadas por las obras. Estas anécdotas arrojaban luz sobre sus propias experiencias vivenciales y el contexto etnográfico más amplio. Además de las entrevistas individuales realicé dos entrevistas grupales con las principales integrantes de FOMMA. Estas entrevistas también fueron semi-estructuradas y enfocaban en los temas de la trayectoria de FOMMA A.C. y la trayectoria artística del grupo. Dado que se realizaron al final del trabajo de campo cuando ya había generado documentos registrando las actividades de FOMMA durante el periodo 1994-2013 (los cuales compartí con FOMMA) y preguntas reflexivas basadas en mi investigación, estas entrevistas sirvieron para que las mujeres reflexionaran sobre su proceso colectivo. En mi interpretación, análisis y presentación del material recolectado en las entrevistas, mi intención ha sido privilegiar a sus propios análisis de las integrantes de FOMMA, colocándolos a la par con mis análisis y guiándome por ellos a modo de la metodología de la Teoría Fundamentada. Por esta razón, el lector notará que mi voz no es la única voz teórica en este trabajo, sino una de varias voces.

Además del material recolectado por estas entrevistas, el presente trabajo se basa en lo que he aprendido sobre FOMMA y su teatro en el transcurso de los doce años (2003-2015) que he conocido a este colectivo. Además de poder presenciar presentaciones de

todas las obras montadas en este periodo, tuve el privilegio de presenciar varios ensayos de las mismas, lo cual me permitió conocer directamente su forma de trabajar del grupo y su dinámica con la directora Doris Difarnecio. Otras fuentes primarias analizadas incluyen videos de las presentaciones de las obras grabadas entre 1994 – presente. Estos videos se pueden acceder mediante la Biblioteca de Video Digital del Instituto Hemisférico. También revisé los guiones teatrales y el archivo fotográfico de FOMMA. El archivo fotográfico documenta las actividades de la organización (e incluso algunas actividades del teatro ambulante 1992 – 1993) desde su fundación hasta el presente.

Capítulo II: Contexto socioeconómico, la reorganización de la sociedad indígena y su impacto en las relaciones de género

En este capítulo voy a hablar primero del impacto de los procesos estructurales de los años 70 y 80 del siglo pasado en la organización social y económica de las comunidades de los Altos de Chiapas. Después voy a hablar de la manera en que la reorganización de la sociedad indígena en estas décadas repercutió en las relaciones de género en el ámbito familiar y en la división de trabajo dentro de ésta. Empiezo con una caracterización de la vida familiar en la comunidad “tradicional”, el modelo de organización social y económica que predominaba en los Altos de Chiapas hasta mediados de los 70. Me baso en las fuentes etnográficas para discutir en qué sentido y en qué medida las relaciones de género eran complementarias antes de la reorganización de la sociedad indígena. De ahí muestro de qué forma la complementariedad se comienza a erosionar después de mediados de los 70, profundizando la subordinación de la mujer indígena.

Este capítulo cumple dos funciones dentro de la presente investigación. Primero, proporciona al lector un contexto histórico para entender el activismo de FOMMA y las problemáticas que el grupo de teatro aborda en sus obras. Segundo, sirve para contextualizar las historias de vida de las integrantes de FOMMA, principalmente, las etapas de sus vidas que anteceden su incorporación al teatro y al trabajo organizativo. Incluyo una descripción de la socialización de los niños y las dinámicas de género en la comunidad “tradicional” que sirve como un punto de referencia para invitar mayor reflexión acerca de la violencia familiar padecida por las integrantes de FOMMA, (particularmente Petu’ y Francisca) - si son casos extremos, o en qué medida representan la experiencia de la población más amplia. Cumes (2007) en su análisis de en qué medida

se está pensando el género desde el Mayanismo en Guatemala, destaca la necesidad de historizar las dinámicas de género y etnia que caracterizan las vidas de las mujeres indígenas en una etapa concreta. Señala que, “los análisis de las relaciones de género entre indígenas no deben de perder de vista que estas están insertas en la forma patriarcal en la que se organiza la sociedad colonial y capitalista, y como se han re-articulado con los procesos de la modernidad” (Cumes, 2007). Advierte en contra de la tendencia del Mayanismo de comprender el patriarcado y el machismo en la sociedad indígena exclusivamente como productos coloniales y plantea la necesidad de historizar las prácticas opresivas que se reproducen al interior de la comunidad y la familia:

“Puede ser que el patriarcado se vea solo como una herencia colonial, pero desde el momento en que los hombres indígenas lo reproducen, lo apropian y se benefician de ello, también lo sostienen y lo normalizan. En este sentido, quizá más que negar o afirmar, simplemente, la existencia de relaciones de dominación de sexo-género, en etapas previas a la invasión, sería útil indagar cómo podría haberse dada estas relaciones en etapas concretas, porque la subordinación de las mujeres es producto de determinadas formas de organización y funcionamiento de las sociedades” (Cumes, 2007:164).

Contexto social y económico: La reorganización de la sociedad indígena en las décadas de los 70 y 80

La comunidad tradicional, la unidad básica de la sociedad indígena de los Altos de Chiapas, era el modelo de organización social y política que predominaba hasta mediados de los 70. ¿Pero qué entendemos por “tradicional”? Aquí nos referimos a un modelo que, desde principios del siglo XX, se sostenía en el trabajo migratorio y temporal de los hombres Tsotsiles y Tseltales en las fincas de las tierras bajas en la región Soconusco (Rus, 2012). Si los pobladores de estas comunidades se identificaban siempre cómo productores de maíz auto-suficientes y veían al trabajo migratorio como “culturalmente irrelevante” (Rus, 2012). Mientras los hombres podían ganar lo suficiente para abastecer el maíz y frijol de

sus familias, se conformaban con las condiciones inhumanas y la explotación que padecían en las fincas. Explica Rus (2012:38) que:

“...concentrarán toda su energía social y política (y también religiosa) al interior de sus propias comunidades. Las vidas y ambiciones de estos hombres y mujeres [...] estaban dirigidas hacia el objetivo de convertirse en probos y correctos miembros de sus comunidades y, de ser posible, ir escalando en los rangos de los oficios civiles y religiosos dentro de ellas, para terminar convirtiéndose en ancianos respetados”.

Argumenta Rus que era en el interés del estado mantener a las comunidades de esta región en una condición de aislamiento cultural y político porque le permitía ejercer sobre éstas el control político necesario para asegurar la mano de obra para los finqueros. Dice “Mientras esa comunidad tradicional era el lugar en donde los indígenas encontraban sentido en sus vidas y el refugio frente a la sociedad circundante, fue también la unidad básica de ese control estatal” (Rus, 2012).

La incursión de la modernización capitalista en las comunidades de los Altos comienza en 1945. El elemento principal de las políticas de modernización desde los años 50 hasta finales de los 70 fue el indigenismo integracionista. El Instituto Nacional Indigenista (INI) fue creado para implementar estas políticas. Se seleccionaba a individuos de las comunidades (normalmente de los primeros graduados de las escuelas internados del gobierno) y los capacitaban como “promotores culturales” de sus programas de salud, agricultura, producción artesanal y educación. En esta época, ser primero promotor y después maestro bilingüe era visto como la única vía de progreso individual para la gente de la comunidad (Olivera, 2012). Cabe mencionar, que el padre de Isabel (fundadora de FOMMA) fue un promotor del INI en los años 50. En sus comunidades, los promotores y maestros bilingües llegaron a representar “un grupo de poder que reproducía un sistema de valores y dominación al estilo ladino” (Olivera, 2011: 32). Dice Olivera que el INI “Lejos

de propiciar el desarrollo de la cultura indígena sobre sus propios parámetros, lo orientó hacia la cultura, el poder y la institucionalidad mexicana capitalista occidental” (Olivera, 2011: 32).

Es durante el apogeo del indigenismo, 1970 – 1976, que se empezó a dar una creciente monetización de la economía indígena y su integración al mercado interno. Desde principios de los 70 la promoción de la comercialización del maíz y el café por las paraestatales CONASUPO⁵ e INMECAFE⁶ llevó a los campesinos indígenas en adoptar nuevos cultivos y tecnologías que les volvieron más dependientes a los créditos, los agroquímicos y los fertilizantes (Cancian, 1992). A mediano plazo, estas tecnologías empobrecerán los suelos y disminuirá la autosuficiencia alimentaria de las comunidades (Olivera 2011), mientras la industrialización contribuirá a la erosión de prácticas comunitarias que se basaban en los principios de la interdependencia y la reciprocidad (Collier, 1994, Cancian, 1992).

Desde principios de esta década los grandes terratenientes del Valle Central habían empezado a tecnificar la agricultura con el uso de tractores y agroquímicos. El boom petrolero en 1976 coincidió con la inflación y devaluación del peso mexicano y con la caída del precio del maíz. Los terratenientes mantuvieron estable la cantidad de maíz que producían y reemplazaron la fuerza de trabajo con la tecnología. Al mismo tiempo aprovecharon el aumento en el precio de ganado y los estímulos del gobierno para la ganadería en forma de créditos, y convirtieron campos de cultivo en espacios de pastura (Rus, 2012). Estos cambios en la agricultura de las tierras bajas marcaron una masiva

⁵ Compañía Nacional de Subsistencias Populares

⁶ Instituto Mexicano del Café

pérdida de empleo para los jornaleros Tsotsiles y Tseltales, y el comienzo del declive del sistema finquero. Pero explica Rus que esta pérdida de empleos no fue catastrófica porque coincidió con un aumento en el gasto público en proyectos de infraestructura y explotación energética y la consecuente creación de nuevos empleos: la construcción de presas, refinerías, carreteras y puentes⁷. Las agencias estatales, federales e internacionales que financiaron estos proyectos de manera paralela implementaron proyectos de desarrollo en agricultura, en sistemas de agua potable y en la construcción de caminos, clínicas y escuelas en las comunidades. Es por medio de las últimas que se da la penetración de la política indigenista y de la cultura occidental en las comunidades (Olivera 2012). Respecto a la segunda mitad de los años 70 dice Rus que:

“...comenzó haber cambios significativos en las relaciones familiares y en las costumbres de la comunidad durante estos años, en los que los hombres tenían más dinero a partir de sus empleos dentro de la economía formal, pero al mismo tiempo se veían obligados por las condiciones de esos nuevos empleos, a mantenerse alejados de sus hogares por periodos de tiempo más largos. Las mujeres y los niños en particular sufrieron al intentar a adaptarse a estas largas ausencias y recibir relativamente menos ayuda masculina” (Collier y Mountjoy 1988, *Apud.* Rus 2012:41-42).

Con la crisis del sistema financiero mexicano en 1982 y el plan de austeridad impuesto por el Fondo Monetario Internacional y el Departamento del Tesoro de Estados Unidos como condición para renegociar su deuda, el gobierno mexicano dejó de invertir en el campo y la infraestructura (Rus, 2012). Los hombres de las comunidades alteñas que se habían vuelto más dependientes al trabajo asalariado, quedaron sin empleo (Rus, 2012). Una de las

⁷ Los proyectos de infraestructura también generaban empleos para los hombres indígenas en la venta ambulante de alimentos en las zonas de construcción, en el transporte de carga y pasajeros entre las ciudades, y en la construcción de viviendas en las zonas urbanas. Pero, nota Rus que eran los hombres jóvenes y bilingües quienes pudieron aprovechar estos empleos mientras no fue el caso para los hombres mayores quienes se vieron forzados a trabajar en tareas peor remuneradas como la pizca de café (Rus 2012:40-56).

respuestas a esta crisis fue la intensificación agrícola dentro de los propios municipios indígenas. Esta intensificación de producción resultó en la concentración de propiedad (tierra) y de ahí, la estratificación social y la polarización dentro de las comunidades. Muchos de los que no disponían de capital, ni para invertir ni para cubrir sus necesidades básicas, perdían sus tierras cuando las utilizaban como garantía al pedir préstamos de sus vecinos más afortunados. Dice Rus (2012:47) que “bajo estas nuevas condiciones de los años 80, los que tenían capital comenzaron abiertamente a tratar a la tierra comunal como una mercancía más. Los que tenían pocos recursos, por otro lado, comenzaron a perder esa solidaridad de sus propias comunidades...”. Estas condiciones llevaron a la creciente emigración y migración – se migraban familias pero principalmente hombres buscando empleo - a los centros urbanos de los Altos y del suroeste del estado, y a colonias agrícolas.

Otra respuesta a la crisis económica fue la incorporación de las mujeres indígenas al trabajo extra-doméstico a través de la conversión del trabajo tradicional en dinero. La producción de textiles artesanales para el creciente mercado turístico desde principios de los 80 es el ejemplo más claro de esta conversión (Rus, 2012). Otros ejemplos son la venta de lana, del “cultivo” (composta), la hoja de pino (utilizada como adorno en las fiestas tradicionales), la leña y la alfarería. También en los años 80 aumentó la cantidad de mujeres que tuvieron una participación directa en el comercio, poniendo pequeñas tiendas de abarrotes en sus casas o vendiendo productos (por ejemplo hortalizas, lana, estambres para el bordado) en los mercados locales. Entre la población inmigrante indígena de San Cristóbal ya habían mujeres, cuyas familias tenían puestos fijos en el mercado principal y en las colonias de la zona norte (Rus, 2012). Se puede suponer que también hubo un aumento en la cantidad de mujeres indígenas trabajando de empleadas domésticas a raíz de la crisis y más entre la población indígena urbana. Rus señala otro cambio importante en el

trabajo de las mujeres en esta década. Debido a la intensificación de la producción agrícola en los Altos, inician en el cuidado de la milpa de sus familias (este trabajo antes correspondía más a los hombres) y en los cultivos de hortalizas y flores. En el siguiente apartado, voy a hablar de las implicaciones que tuvieron estos cambios económicos para las relaciones de género en las comunidades de los Altos de Chiapas.

Las políticas de “desarrollo” y modernización aquí descritas acompañaron cambios igual de drásticos en el ámbito político. En los Altos, el sistema de estímulos económicos vino a enredarse con la política municipal. Estos programas junto con la formación de nuevos partidos políticos - PRD y PAN - contribuyeron a la estratificación social y la consolidación de facciones en las comunidades (Cancian, 1992). La solidaridad con los nuevos partidos políticos fue un resultado de la creciente adversidad económica que impulsó a los sectores empobrecidos a buscar formas alternativas de organización social y política, dado la incapacidad del PRI de resolver sus necesidades. En Chamula y otros municipios indígenas de los Altos, el PRI respondió a éstas y otras iniciativas políticas/organizativas con la represión y la cooptación de los líderes indígenas. De manera paralela se aumentó la conversión religiosa al protestantismo, un fenómeno también enraizado en problemas de índole política y económica⁸. Explica Rus (2012:47) que en los años 80, tales condiciones sociales y económicas desembocaron “en un periodo de faccionalismo y violencia intracomunal sin igual desde tal vez, los primeros años de la Revolución”. Como veremos más adelante, esta violencia tuvo un impacto directo en las vidas de las dos fundadoras de FOMMA.

⁸ La manifestación más notoria de esta situación fue la expulsión de los convertidos en el municipio de San Juan Chamula, lo cual provocó la primera ola de migración indígena a San Cristóbal de Las Casas a principios de los 70 (Rus 2005).

*Las relaciones de género en las comunidades de los Altos antes y después de la
reorganización de la sociedad indígena*

Para entender hasta que punto la reorganización de la sociedad indígena ha repercutido en las relaciones de género al interior de las comunidades, y específicamente en la división de trabajo entre hombres y mujeres, es necesario hacer una breve caracterización de la vida familiar en la comunidad “tradicional”. En este contexto, el modelo de la organización familiar se fundamenta en modos de subsistencia que enfatizan la cooperación y la interdependencia entre hombres, mujeres y niños en la división del trabajo. Good (2005) habla de las implicaciones importantes que las concepciones relativas al trabajo tienen para la construcción cultural de la persona en la tradición mesoamericana. En su análisis del concepto de trabajo o *tequitl* entre los Nahuas de Guerrero, explica que lo que constituye y delimita el grupo de personas que forman un hogar es el hecho de que todos trabajan y comen juntos:

“Dar y recibir trabajo o *tequitl* es el factor esencial que genera toda relación social. Esta circulación de energía humana está expresada en cualquier actividad humana, tanto en las lujosas fiestas regionales como en las relaciones íntimas de una familia [...] “Amar” y “respetar” a otro significa compartir el trabajo y los bienes con él o ella. Son las acciones específicas, concretas de reciprocidad que en sí constituyen las relaciones humanas” (Good, 2005:94).

Cuando los niños y niñas se integran a la red social de reciprocidad, inicialmente son deudores por la fuerza de trabajo que recibieron en su infancia al ser criados. La práctica de incorporarlos desde una temprana edad (alrededor los 6 o 7 años) en las actividades productivas y rituales se debe al “énfasis en las acciones concretas y el concepto de *tequitl* para generar la identidad social como propósito de la vida” (Good, 2005:12).

Estas concepciones relativas al trabajo y la socialización de los niños son semejantes a las de los Tsotsiles y Tseltales. En las comunidades de los Altos de

Chiapas, aunque los niños tienen algunas responsabilidades antes de la edad de 10 años (ayudar con el cuidado de sus hermanos menores y los animales domésticos por ejemplo) es generalmente hasta esta edad que su aporte laboral se vuelve más significativo y diferenciado por el género (Rosenbaum,1993). Pérez (2012), en su investigación con niños trabajadores de la población indígena inmigrante de San Cristóbal, muestra que ellos no perciben sus labores como “trabajo” en el sentido convencional de la palabra, ni tampoco las perciben como una forma de explotación como generalmente se percibe el “trabajo infantil” desde la perspectiva de los países desarrollados. Para ellos, sus labores constituyen una forma de colaboración familiar, esencial a su desarrollo como ser social. Dice Pérez:

“...lo que se pretende aquí es señalar la estrecha relación entre socialización y trabajo, y como el trabajar no solo implica llevar un ingreso económico a la familia, lo cual no podemos negar tiene importancia, sino que va ligado a una forma de ser y pensar en la creación de adultos responsables que también tiene un valor social dentro de su grupo familiar” (2012:31).

Se cree implícitamente en la capacidad de los niños de hacer las cosas, y ser niño o adulto “no depende exclusivamente de la edad, sino de habilidades adquiridos en el trabajo y de la capacidad de asumir responsabilidades sociales” (Pérez, 2012:30).

Al mismo tiempo, la dinámica familiar se caracteriza por el autoritarismo, que se puede entender como una forma de mantener control sobre la producción familiar en un contexto comunal donde la cooperación y la interdependencia aseguran la sobrevivencia en condiciones precarias, caracterizadas por un alto grado de marginación. Quiero destacar que el autoritarismo no necesariamente se presenta en conjunto con comportamientos violentos como aquellos que veremos en las historias familiares de Petu', Isabel y Francisca. Hay una diferencia entre el autoritarismo, cuyo propósito es enseñar y socializar a los niños para que vayan adquiriendo capacidades que les permiten desarrollarse y tener

una participación activa en su familia y comunidad, y el autoritarismo extremo, cuyo propósito es dominar a los niños y tiene un impacto dañino en su persona. El hecho de que entre los recuerdos de su niñez, las mujeres mayas destacan momentos cuando recibieron consejos sobre como desempeñar alguna tarea, y los recibieron como gestos de afecto positivo, corrobora los hallazgos de Good y Pérez (Chirix García 2003, Icó Bautista 2009, Patishtan Gómez, Entrevista personal del 09.04.13).

La división de trabajo ideal entre hombres y mujeres en la comunidad “tradicional” también se fundamenta en los principios de la reciprocidad y la interdependencia. En esta división ideal, es el hombre quien siembra su milpa y la mujer quien convierte la cosecha en alimentos. Otras contribuciones de la mujer a la economía doméstica son: la crianza de los animales domésticos (ovejas, gallinas, puercos, guajalotes), el tejido (para arropar a la familia), los cultivos de frutas, verduras y hierbas en el traspatio, cultivos, recolección y aplicación de plantas medicinales y; en algunas comunidades la recolección de leña además de ayudarle al marido en algunos de las labores agrícolas, como por ejemplo la cosecha en la milpa familiar. Quiero destacar que en la tradición mesoamericana, la crianza y educación de los hijos también se concibe como trabajo (Good, 2005).

La división de trabajo ideal no corresponde a la situación real de la mayoría de las familias en las comunidades de los Altos. Desde la época colonial los hombres fueron obligados a migrar a trabajar en las haciendas o como cargadores o muleteros, mientras las mujeres se quedaban en las comunidades. En el siglo XX en el auge de la época de las fincas en Chiapas, se consolidó todavía más una división de trabajo en la cual los hombres migraban y las mujeres asumían la responsabilidad de la manutención familiar y las labores correspondientes, tanto masculinas como femeninas (Rosenbaum, 1993). En su análisis de la economía familiar en los 70s y 80s en un paraje de Chamula, Rosenbaum encontró que la

mujer hace una contribución esencial al ingreso familiar que no se limita a la producción para el auto-consumo. Esta contribución incluye la venta de animales de corral, huevos de gallina, lana, verduras y frutas y alimentos, y la venta de su fuerza de trabajo: cardando, hilando y tejiendo lana para vecinos, el trabajo jornalero, la venta de leña y la venta de textiles en el mercado turístico (1993). Mientras algunas de estas actividades son nuevas, por ejemplo la venta de textiles para el mercado turístico, otras han sido parte de las actividades de las mujeres desde antes de los años 70 y del proceso de reorganización socioeconómica bajo cuestión. Finalmente, es la interdependencia entre el hombre y la mujer en la manutención familiar, que le confiere poder y autoridad a la última.

El poder femenino no puede ser explicado simplemente en términos materiales, sino también tiene su explicación al nivel simbólico. Un elemento de la cosmovisión mesoamericana que organiza las concepciones relativas al género y los papeles de género en las labores productivas y rituales, es el de las oposiciones binarias complementarias.

Dice López Austin (2013:8):

“Dioses, fuerzas y criaturas [incluyendo a los seres humanos] son seres dinámicos porque su sustancia tiene dos calidades opuestas y complementarias. En cada ser hay predominio de una de ellas. La oposición tiene múltiples manifestaciones, entre las que destacan luz/oscuridad, masculino/femenino, alto/ bajo, caliente/frío, seco/húmedo, etcétera, pares que forman dos grandes grupos, que a su vez son base de una taxonomía holística”.

En el hombre y la mujer se predominan las calidades de la luz, lo alto (el sol, lo celestial) y lo caliente; y la oscuridad, lo bajo (la luna, la tierra) y lo frío respectivamente. En las narrativas orales de Chamula la caracterización de la mujer es ambigua. Esta ambigüedad es ilustrada principalmente en la caracterización de la mujer como fuerte, debido a su vínculo con la tierra, y al mismo tiempo, como débil, debido a su posición subordinada relativa al hombre (Rosenbaum 1993:84). La mujer, como símbolo de la abundancia de la

vida, puede incidir positivamente en la vida de su marido. Pero este mismo poder cuyo, que también se vincula con su sexualidad, tiene que ser controlado por él (Rosenbaum, 1993). Afirma Rosenbaum que “La relación de la mujer con el hombre es caracterizada de manera variada como jerárquica (el hombre domina), interdependiente y complementaria (basado en el compañerismo) y conflictiva” (1993:84). La institución comunitaria donde es más visible la complementariedad de género es el sistema de cargos religiosos, mientras en el sistema de cargos civiles, donde operan los tribunales comunitarios, los hombres por lo general tienen la última palabra (1993:118).

Rosenbaum (1993) plantea que esta caracterización del género origina en parte en las estrategias implementadas por las comunidades de los Altos desde la época colonial para proteger a las mujeres de los abusos del sistema. Una de estas estrategias fue la práctica de mantener a las mujeres cerca de sus casas y bajo la protección de sus familias mientras los hombres migraban. Esta situación generó una caracterización de los hombres como valientes y dispuestos a enfrentar peligros, mientras las mujeres son vistas como vulnerables, miedosas y necesitadas de la protección de los primeros.

En este mismo contexto la mujer llega a ser vinculada con el ámbito privado y el conservadurismo cultural. El hombre por su parte, representa a la familia en la esfera pública y a él le corresponde lidiar con la sociedad ladina. Esto significa que sufre una explotación más directa que la mujer y es más dado a reproducir las actitudes y comportamientos del opresor (Rosenbaum, 1993). Cabe destacar que no solamente son los hombres quienes llegan a actuar de manera despótica, rebasando los parámetros de la autoridad que la cultura les ha conferido. Como veremos en las historias de vida de Petu' y Francisca, también las mujeres que se encuentran en una posición de poder dentro de la jerarquía familiar suelen a abusar de su poder, como en el caso de las madres y las

suegras quienes oprimen a los niños y las niñas, y a las mujeres más jóvenes. En el presente trabajo parto de la postura de que la violencia familiar es el resultado de la reproducción de la ideología dominante y de una transferencia de patrones de poder a diferentes escalas dentro de una jerarquía patriarcal colonial.

Aunque la cultura dicta que la mujer debe de tener una actitud de obediencia y sumisión hacia su marido, tampoco justifica que el hombre abuse de su autoridad o que trate a la mujer como si fuera una simple sirvienta, especialmente cuando él no está cumpliendo con sus deberes familiares. El alcoholismo y la violencia doméstica son problemas comunes en las comunidades de los Altos que señalan una desviación del paradigma de la complementariedad de género (Nash 1985: 281, *Apud.* Rosenbaum 1993:52). Según las pautas culturales, la mujer debe tolerar estos comportamientos de parte de sus maridos, pero solo hasta cierto punto y no por un tiempo indefinido (Rosenbaum, 1993).

Es importante tomar en cuenta las condiciones socioeconómicas que contribuyen a la naturalización de estos comportamientos en etapas históricas concretas. Según un testimonio recogido por Diane y Jan Rus, hacia finales de la época de las fincas, había mujeres que aguantaban el abuso del alcohol y la violencia ocasional de parte de sus maridos porque entendían que estos comportamientos eran repercusiones del abuso y explotación física padecidos por ellos en las fincas, lo cual resultaba en que morirán mucho antes de ellas (Rosenbaum 1993). Es probable que patrones de alcoholismo y violencia doméstica que persisten hoy en día en las comunidades de los Altos tienen su origen en el sistema finquero, y específicamente en el sistema de enganche. Los enganchadores utilizaban el alcohol, forzosamente, para endeudar a los hombres indígenas, de esta manera obligándoles a trabajar en las fincas. También, basado en el mismo testimonio, observó Rus

que con el ocaso de las fincas, la presencia de los hombres en el hogar (debido a la falta de empleo) provocaba problemas para las mujeres quienes se habían acostumbrado a tener cierta independencia y autoridad en la ausencia de los hombres. Este ejemplo nos ayuda para entender cómo comportamientos que se desvían del paradigma de la complementariedad de género se desarrollan a raíz de condiciones socioeconómicas opresivas. Son resultado de la discriminación y violencia que padecen los hombres indígenas en sus interacciones con la sociedad dominante, y manifestaciones de los conflictos identitarios que estas interacciones generan en ellos. El abuso de poder de parte de los hombres también puede ser entendido como un intento de compensar la disminución de su autoridad como patriarcas a consecuencia de la emigración y la pérdida de tierras (Rosenbaum, 1993). La emigración de los hombres en distintas circunstancias y etapas históricas desde la colonia, les ha restado autoridad familiar en la medida en que las mujeres han tenido que asumir sus responsabilidades en su ausencia. La pérdida de tierras - a través de la apropiación de éstas o su división en parcelas demasiado pequeñas para satisfacer las necesidades de subsistencia - ha disminuido el control que ellos ejercen sobre el futuro económico de sus hijos (Rosenbaum, 1993).

Eber y Rosenbaum realizaron su trabajo etnográfico en Chenalhó y Chamula respectivamente entre mediados de los 80s y principios de los 90s del siglo pasado. Sin embargo, sus hallazgos dan pistas para entender cómo pudieron haber sido las relaciones de género en las comunidades de los Altos antes del comienzo del proceso de reorganización bajo cuestión, y la medida en que estas relaciones hayan sido complementarias. Sus análisis de los factores socioeconómicos e ideológicos que pudieron haber debilitado o fomentado la complementariedad de género en distintas etapas

desde la colonia, revelan las dinámicas subyacentes a raíz de las cuales el desequilibrio de poder en este ámbito social se ha vuelto más marcado en los últimos 40 años.

¿Cómo se han dado las relaciones de dominación de sexo-género en la generación a la cual pertenecen las integrantes de FOMMA? Olivera plantea que la introducción de las comunidades al mercado desde mediados de los 70, y la creciente monetización de la economía indígena como resultado de ello, han contribuido a la erosión de las relaciones de género complementarias, ha aumentado la dependencia de la mujer al hombre, y ha profundizado cualitativamente la condición subordinada de la mujer (Olivera 2012: Interview con E. Gascó). La persistencia de la complementariedad de género depende principalmente de la medida en que las relaciones entre hombres y mujeres siguen siendo caracterizadas como interdependientes. Habrá muchos casos donde aún persiste dentro del presente contexto, principalmente cuando en la pareja, tanto el hombre como la mujer tengan un ingreso, comparten su dinero entre ambos, y lo administran juntos. Pero también como ya se explicó, hay parejas que no administran juntos su dinero. Esto se da por ejemplo cuando el marido abusa del alcohol y la mujer se ve obligada a esconder de él lo que ella gana. O por ejemplo, cuando el hombre aporta a la manutención familiar solo una porción de lo que gana, dejando que la mujer resuelva sola los demás gastos. En fin, la administración del dinero dentro del hogar depende del tipo de relación que tenga la pareja (Rosenbaum, 1993). Debido al hecho de que las familias Tsotsiles y Tseltales no son simplemente familias nucleares, también hay que tomar en cuenta las relaciones de la

familia extendida, cómo se distribuye el trabajo, y cómo se administra y se comparten los recursos dentro de ésta.

Si la complementariedad depende de la interdependencia entre el hombre y la mujer, se puede deducir que la erosión de ésta ocurre cuando ya no existe la interdependencia, ó cuando el hombre no se siente obligado a mantener a su familia. Esta situación indica el debilitamiento de los vínculos familiares y comunitarios. El desarraigo a raíz de la migración puede ser un factor en ella. Pero aun en los casos donde la migración no produce este desarraigo, hay muchos hombres migrantes que simplemente no ganan lo suficiente para hacer un aporte económico significativo en su hogar. Todavía en casos donde logra aportar económicamente a su hogar, su ausencia durante la buena parte del año significa que la mujer tiene que hacer labores que eran tradicionalmente de los hombres es decir, tiene que asumir una doble carga.

¿En qué sentido entonces se puede decir que se ha aumentado la dependencia de la mujer al hombre, señalada por Olivera? En la medida en que la creciente monetización de la economía indígena ha llevado a la pérdida de modos de subsistencia, la autonomía de la mujer o su capacidad de asegurar el sustento familiar ha disminuido. El capitalismo puede agudizar desigualdades de género preexistentes debido a que se fundamenta en un sistema ideológico que favorece el acceso de los hombres a nuevas tecnologías, métodos, educación y capital (Rosenbaum, 1993, *Apud.* Benería y Sen, 1986; Arizpe y Aranda, 1986). El monolingüismo, la falta de experiencia tratando con la gente ladina, y la discriminación étnica y de género de la sociedad en que están insertas, limitan el acceso que las mujeres indígenas tienen al trabajo remunerado. Los trabajos salariales a que tienen acceso, como por ejemplo son de empleada doméstica, son peores remunerados que aquellos que desempeñan los hombres, y cuando realizan los mismos trabajos que los hombres, como en

el caso de las jornaleras agrícolas, les pagan la mitad (Rus, 2012). En las últimas décadas, el índice de escolarización de las mujeres indígenas ha aumentado y el monolingüismo ha bajado, sin embargo ellas siguen padeciendo un mayor grado de marginación en comparación con los hombres en cuanto a su acceso a la información, a los servicios escolares y de salud y su nivel de participación política. Estos factores contribuyen a que el hombre ejerza un poder desproporcionado dentro de la familia⁹.

Pero también, en la medida en que las comunidades permanecen en la periferia de la modernización, las actividades tradicionales de subsistencia de las mujeres constituyen una fuerza estabilizadora, tanto socialmente como económicamente, y siguen siendo valoradas por los hombres (Rosenbaum 1993). Plantean Eber (1991) y Rosenbaum (1993) que estas actividades y los valores tradicionales - la interdependencia entre hombre y mujer en la lucha para sobrevivir y en la búsqueda por el poder y el prestigio dentro de la comunidad, y una perspectiva de que la fuerza espiritual se basa en logros colectivos y no individuales – generan el respeto para las mujeres y contrarrestan una tendencia en los hombres indígenas que Olivera (2012) vincula con la penetración de la política indigenista y la cultura occidental en las comunidades a través de las escuelas: el machismo.

Como ya se argumentó, comportamientos como el machismo que son desviaciones del paradigma de la complementariedad, se desarrollan a raíz de condiciones socioeconómicas opresivas y la discriminación y violencia que padecen los hombres indígenas en sus interacciones con la sociedad dominante. El machismo en particular, es una manifestación del conflicto identitario que estas interacciones generan. Rosenbaum lo

⁹ Existen excepciones a este patrón. Rosenbaum encontró que en Chamula en los años 80, la comercialización del tejido y el bordado para el mercado turístico tuvo el efecto contrario: las familias de las artesanas llegaron a depender de su ingreso lo cual les brindó mayor independencia a estas mujeres. Sin embargo, advierte que podría pasar lo que sucede en la actualidad: si el mercado turístico de las artesanías llegara a saturarse, las mujeres tendrán que buscar otra fuente de empleo.

describe de la siguiente manera: ante la pérdida de su papel de proveedor principal de la familia el hombre intenta reivindicar su virilidad persiguiendo, dominando y controlando a las mujeres. Estos comportamientos también son una reacción a la introducción de la mujer al trabajo extradoméstico. El cambio en el papel de la mujer representa una amenaza al poder masculino. Las tensiones que surgen cuando los papeles de género idealizados chocan con las realidades económicas, desbordan en el conflicto doméstico (Rosenbaum, 1993). En este contexto el alcohol facilita la violencia de género y a su vez, el machismo cambia la forma en que los hombres toman (el alcohol) y sus concepciones de los comportamientos que son culturalmente aceptables cuando se emborrachan (Eber 1995).

A mediados de los 80 y principios de los 90 Eber observó un vínculo entre el alcoholismo, la violencia doméstica y la ladinización en San Pedro, Chenalhó (cuyos habitantes se les llaman Pedranos):

“En general, parece que entre más que la sociedad Pedrana se asemeja a la sociedad Ladina, los problemas con el alcohol y la violencia doméstica aumentan. Hombres indígenas quienes, mientras estén sobrios tienen claro cuáles son los derechos y responsabilidades suyos, y de los demás ocupantes de su hogar, y quienes saben la importancia de mantener un equilibrio en sus comunidades; cuando están borrachos muchas veces desconocen los derechos de los demás, se olvidan de sus responsabilidades hacia sus familias y comunidades y se enrollan en luchas para el poder con otros Pedranos y en competencias para la tierra y las mujeres” (Eber, 1995:200).

Un área de investigación que falta por desarrollar es la situación de las madres solteras indígenas, tanto en las comunidades como en la población indígena migrante en San Cristóbal y otros centros urbanos de Chiapas. ¿Por ejemplo, ¿Qué sabemos sobre sus vidas familiares, sus estrategias de sobrevivencia, y en el caso de las migrantes, cómo lidian con las diferentes normas encontradas en la ciudad? Con la excepción del trabajo de Caligaris y Ortiz (1992), ha sido poco explorada en la literatura la situación de las madres solteras

indígenas en la ciudad. Por otro lado existe el problema de las mujeres que quedan en la comunidad, viviendo dentro de parámetros culturales más o menos parecidos a aquellas que rigieron las vidas de sus madres, pero quienes permanecen solteras (con o sin hijos) debido a la emigración de los hombres jóvenes solteros de su misma generación. Rus (2012) observa esta situación en el caso de Ch'ul Osil, Chamula para la generación de las integrantes de FOMMA. Vincula la ausencia de hombres en edad de casarse con mayores índices de mujeres solteras, abandonadas o divorciadas o que se unen a hogares de matrimonios plurales. Continúa:

“Si resulta trágico que varias decenas de hombres jóvenes de Ch'ul Osil parezcan haber desaparecido dentro de la población general de México durante los auges y caídas económicas desde los años 70, la tragedia es doble por la cantidad casi igual de jóvenes mujeres quienes, por la costumbre, quedaron encerradas dentro del espacio de la comunidad donde se esperaba que estuvieran protegidas para que criaran a sus hijos, pero en lugar de ello quedaron consignadas a una vida sin esposos ni hijos, de "hijas" que envejecen en casa de sus padres, y luego de "tías" en las casas de sus hermanos” (2012:97)

Aunque el presente apartado parte de la tesis de la profundización de la subordinación de la mujer en las últimas décadas, también es importante comentar que iniciando con la generación de las integrantes de FOMMA, pero más con las generaciones posteriores, hay mujeres que optan por no casarse porque pueden mantenerse solas y consideran que tendrán una mejor calidad de vida sin marido. De igual manera, las jóvenes que tienen más oportunidades económicas y aspiraciones de estudiar e incluso llegar a ser profesionistas, tienden esperar más tiempo para casarse. Ellas forman un importante sector dentro de la población inmigrante en los centros urbanos de Chiapas.

Para resumir, en el presente apartado contextual me he enfocado en cómo la subordinación de la mujer indígena empezó a profundizarse a partir de los años 70. Este cambio en la condición de la mujer ha sido a causa de cambios fundamentales en la

economía indígena que en muchas familias ha conllevado en la erosión de la complementariedad de género. La precariedad de la situación económica de las comunidades, el desarraigo causado por la migración, la degeneración de instituciones y practicas comunitarias que cohesionaban al colectivo y conferían un valor a la mujer basado en su lugar dentro de ésta, y la creciente discrepancia entre los papeles de género idealizados y la realidad económica que puede llevar a los conflictos identitarios y domésticos, son patrones que siguen agravándose hasta la actualidad. En este contexto, y como parte de los diversos movimientos surgidos desde los pueblos, emerge el movimiento de mujeres indígenas en Chiapas.

Capítulo III: Las historias de Petu', Isabel y Francisca en el periodo de su vida que antecede su formación como dramaturgas y actoras sociales

Petu' De la Cruz Cruz, Isabel Juárez Espinoza y Francisca Oseguera Cruz nacieron en la cabecera del municipio de Zinacantán (1965), Aguacatenango, municipio de Venustiano Carranza (1958) y La Florecilla, municipio de San Cristóbal de Las Casas (1959) respectivamente. El enfoque del siguiente análisis descriptivo son las experiencias que destaca cada una de estas mujeres en la narración de su niñez y el periodo de su vida que antecede en su introducción al mundo de la escritura, el teatro y el trabajo organizativo. Estas experiencias son: la marginación, la fragmentación familiar y la discriminación étnico-racial en el contexto de la migración. La violencia familiar - el abuso psicológico, físico y sexual - es otra experiencia que aparece en los casos de Petu' y Francisca.

Las narrativas de las tres mujeres de este periodo de sus vidas constituyen una primera parte de lo que aquí denomino narrativas de auto-superación. En este capítulo me enfoco en comprender cómo cada mujer construye su identidad femenina subordinada, la cual resignificará en etapas posteriores de su vida. Con identidad subordinada me refiero a la actitud de sometimiento que es el resultado de la manera en que muchas de las mujeres mayas son socializadas (Chirix García, 2003), y el resultado de cómo han vivido la violencia estructural. Es importante destacar que estas identidades “subordinadas” no son monolíticas. En las narrativas de las tres mujeres también se destaca su capacidad de enfrentarse con las adversidades vinculadas con su posición socioeconómica y de resistir mandatos culturales que les resultan opresivos.

La violencia psicológica y física padecida por ellas, principalmente Petu' e Francisca, a manos de familiares, son casos que no se pueden generalizar como vivida por

toda la población indígena chiapaneca. No obstante, este problema, por ser parte de la experiencia vivencial de ellas y de muchas otras mujeres indígenas, amerita ser expuesta y planteado como un tema de reflexión con la finalidad de traer transformaciones sociales positivas. Obviamente, la violencia familiar no es un problema exclusivo de la población indígena. Pero planteo, que si hoy en día la subordinación de la mujer es más agudizada en las comunidades indígenas, esto es primeramente un reflejo de las repercusiones de la violencia estructural es decir, la explotación, marginación y la discriminación de los pueblos indígenas por parte de la sociedad dominante y sus gobiernos, y después, una consecuencia de la internalización del pensamiento del opresor que se manifiesta en prácticas opresivas y comportamientos destructivos al interior de la familia.

De acuerdo con la propuesta de la teoría de la interseccionalidad, trato de mostrar en el análisis de sus experiencias vivenciales como las categorías de etnia y género son mutuamente constituyentes. La intersección de éstas y otras categorías que determinan la condición socioeconómica de las personas, se revela al analizar cómo los hechos que caracterizan las vidas de Petu', Isabel e Francisca se vinculan con la ubicación social específica de cada una de ellas dentro de la sociedad patriarcal colonial. Una de estas intersecciones es la manera en que los papeles de género son determinados por formas de organización y funcionamiento de una sociedad dada. Como se explicó en el Capítulo II, en la sociedad indígena estas formas se fundamentan en principios y valores vinculados con una lógica cultural mesoamericana. Pero al mismo tiempo, son productos del proceso por el cual las culturas indígenas se han construido en distintas etapas históricas a partir de la colonia. De ahí que trato de analizar como esos hechos vivenciales relatados por las tres mujeres, reflejan la etapa histórica en que se dan. Es decir, no solo cómo se vinculan con

una ubicación social específica, sino cómo se vinculan con su ubicación en un momento histórico específico.

Un eje que utilizo para analizar sus procesos identitarios en estas primeras etapas de sus vidas es el trabajo o sus concepciones culturales relativas al trabajo. En sus narraciones, particularmente respecto al periodo cuando su hogar principal es con su familia de nacimiento, ellas destacan sus recuerdos de las labores que desempeñaban. En lo que concierne a esta etapa, analizo como cada mujer construye su identidad en base de experiencias vinculadas con el trabajo y la confluencia de factores sociales, culturales y económicos que determinan estas experiencias. En particular me enfoco en comprender cómo el trabajo condiciona y es condicionado por la vida afectiva en familia. Otro eje que voy a utilizar es el cuerpo o, cuales son las experiencias en que se basan las concepciones que las tres mujeres tienen con relación a sus cuerpos.

La niñez de Petu', Isabel y Francisca. Patrones y prácticas opresivas en sus familias de nacimiento y en el contexto de la migración interna

Petu' De la Cruz Cruz

En su narrativa, Petu' destaca la violencia que ella y su madre sufrían a manos de su abuela paterna, su padre y su hermano mayor. En su caso, veía a su padre golpear a su madre, sufrió la sobrecarga de trabajo, el autoritarismo extremo y la falta de afecto positivo. Su madre y su abuelo paterno, pero principalmente su madre era la única persona adulta de la familia inmediata que fue cariñosa con ella. Su experiencia fue determinada en gran medida por su estatus de hija mayor. Era la segunda de seis hermanos, y esta posición dentro de la familia fue un factor clave en su construcción identitaria. Significó que de niña le

correspondía una carga de trabajo mucho mayor que la de sus hermanos menores. Además de ayudar a su madre con la crianza de sus hermanitos, ayudaba con las tareas domésticas haciendo tortillas, iba al monte para buscar leña y acarreaba agua del río. En ciertas temporadas del año, trabajaba en la milpa y en el cafetal de su abuelo paterno.

Como ya se explicó en Capítulo II, en las comunidades de los Altos el trabajo juega un papel de suma importancia en la socialización de los niños y las niñas, y es por medio del trabajo que se incorporan a una red de reciprocidad en la cual, dar y recibir trabajo constituye las relaciones sociales (Good 2005; Pérez 2012). El hecho en sí de tener una carga laboral como la que Petu' describe, no necesariamente señala un caso de explotación o abuso. Aunque en la medida en que esta carga solía ser una sobrecarga, señala la violencia estructural padecida por los niños y las niñas en las comunidades. Es más bien la dinámica desequilibrada, evidente en el nivel de dominio que su abuela y padre ejercen sobre ella, su madre y sus tías, que nos permite calificarlo como un caso de violencia. Kaqla en su investigación sobre el significado del trabajo en las comunidades mayas enfatiza que “una cosa es valorar los aportes a la vida familiar y otra es aceptar las experiencias llenas de dura violencias” (Kaqla 2011:46). Chirix García (2003) encontró que en las historias de vida de mujeres mayas guatemaltecas, se destacan recuerdos de haber recibido consejos de sus padres respecto del cómo realizar alguna tarea, y que estos consejos constituyeron expresiones de afecto positivo:

“En este caso la consejería se recibe como una forma de afecto porque se brinda con buenas intenciones, sin el objetivo de ocasionar daño alguno. En una relación de dominio entre padres e hijos, los consejos van dirigidos para controlar el comportamiento e incluso la vida íntima de las personas, y esta actitud no permite crecer libremente” (Chirix García, 2003:54).

Lo que destaca en los recuerdos de Petu' no son los consejos u otras demostraciones de afecto positivo sino la desaprobación y el castigo. En un monólogo dramatizado donde cuenta la historia de su vida, repite la línea “ya era toda una mujer” a modo de un lema a lo largo de la descripción de su niñez (presentación en Bellas Artes, S.C.L.C. el día 18.08.12). A los 9 años ella tenía una concepción de ser mujer que equivalía con obedecer, y aguantar el frío, el hambre, el dolor, el cansancio e incluso la humillación. Las experiencias en que se basa esta noción de ser mujer son ejemplificadas en una escena de su monólogo donde nos cuenta que le sucedió una mañana que acompañó a su abuela al monte a cortar leña.

“Cuando no había frío, estaba muy bien. Pero cuando caía helada, casi no podía caminar. Mis pies sangraban. Mis manos no tenían fuerza. Estaban entumidas por el frío. Y así juntaba la leña, pero como que el machete pesaba más que mi mano, casi no podía cortar. Y de repente, en lugar de irse por la leña, se iba por mi rodilla. Y que me corto el pie. Creo que se cortó la vena, porque salió mucho sangre. Y mi abuela, en el lugar de considerarme, me dijo:

- *¡Cállate! Que no es nada grave lo que te está pasando”.*

Describe como su abuela trata su herida en ese momento, poniéndole tierra y la hoja de un roble y amarrando la pierna con una tira de tela que arranca del vestido de Petu'.

“Yo pensando que me iba a decir que me sentara porque estaba lastimado mi pie. Y que me dice:

- *¡A ver niña, apúrate! ¡Que te falta recoger la leña! ¡No vayas a pensar que porque se lastimó tu rodilla, no vas a llevar leña a la casa!*

Terminé de recoger la leña como pude. Casi no podía cargar la leña. Pero lo cargué. Y casi voy, casi... cogiendo a la casa. Sentía que no iba a poder llegar. Pero se me vino la idea de llevar un palo para sostenerme. Llego y tiro la leña. Cuando me ve mi madre, se asusta y me dice:

- *“ ¿Qué te pasó hijita?”*
- *Contesta rápida mi abuela: “Nada grave. Solo se lastimó el pie. Cúrale. Mañana estará bien”.*
- *Mi madre tragándose su coraje le dijo: Sí mamá. Se lo voy a curar”.*

¿Cómo se normaliza este tipo de tratamiento dentro de una familia y cuáles son los factores sociales, culturales y económicos que contribuyen a los comportamientos violentos? Uno de los factores que ya vimos es la ubicación específica de Petu’ dentro de su familia es decir, el hecho de ser la hija mayor. Otro factor que engendró la dinámica violenta descrita en su monólogo fue la discriminación de su madre por parte de su abuela. Esta discriminación se debía a que la madre de Petu’ no cumplió con las expectativas de su suegra porque no era una mujer zinacanteca tradicional. Los abuelos maternos de Petu’ eran todos de la cabecera de Zinacantán. Pero cuando la madre de Petu’ era niña, sus padres la llevaron a vivir por la costa en una finca. De ahí que su madre nunca aprendió a hablar bien el tsotsil (solo el español), ni tampoco se acostumbró a vestirse con el traje tradicional de las mujeres de Zinacantán. Además, aprendió una manera distinta de realizar las tareas domésticas. Por esta razón siempre fue rechazada por su suegra quien no quería tener una nuera “mestiza” (De la Cruz Cruz, Entrevista 2.14). Es posible que fuera la suegra que estableció el precedente de maltrato y desprecio hacia su nuera, y de esta manera reforzó los comportamientos violentos de su hijo hacia la misma.

El rechazo de la madre de Petu' por parte de su suegra y los comportamientos violentos de ella son expresiones de los patrones y prácticas opresivas que construyen la identidad femenina subordinada. Antes de seguir con el análisis de los factores que contribuyeron a la violencia en la familia de Petu' es necesario establecer qué se entiende por la identidad femenina subordinada en el contexto de mi investigación. El papel que la tradición les concede a las mujeres indígenas en las culturas mayas, es de guardianas y transmisoras de la cultura. Pero, explica Cumes que aunque la sociedad indígena otorga un valor a las funciones de la mujer, estas funciones están muy ligadas “no sólo a un contexto patriarcal que niega su contribución, sino a un medio racista y etnocéntrico que denigra a las sociedades indígenas y con ello el aporte de las mujeres” (Cumes, 2007:165). Continúa:

“...si bien las mujeres han tenido una responsabilidad fundamental en la existencia humana, de las sociedades y de las culturas, contradictoriamente estas funciones, junto a ellas mismas, tienen un estatus de inferioridad. No es esto lo que las hace libres, sino que es lo que se utiliza, precisamente, para oprimirlas” (Cumes, 2007:166).

Mientras lo que dice Cumes respecto al contexto patriarcal que niega la contribución de las mujeres tendría que ser matizado para analizar lo que sucede al interior de las comunidades indígenas, su planteamiento respecto a la opresión de la mujer por medio de las funciones que la sociedad le asigna, amerita mayor consideración. Como parte de su papel de transmisora y guardiana de la cultura, la mujer es encargada de velar por los demás y dar cumplimiento a valores y normas morales (Chirix García, 2003). La coerción social que se ejerce sobre ella es especialmente aparente en el ámbito de la crianza y socialización de los hijos. Explica Chirix García (2003:54):

“Si madre e hija cumplen con el deber ser, ambas son elogiadas y valoradas. Por eso, las madres deberán esforzarse para que logren ser < buenas mujeres >. Como madres, implica asumir actitudes autoritarias y de disciplina con las hijas. Si las hijas salen malas, ellas son las culpables” .

Lagarde (2008) define el “deber ser” de la identidad femenina como una condición de ser-para y de-los-otros. Por esta razón ser “buena mujer” implica la negación de las necesidades físicas, emocionales y espirituales propias. Sin embargo, dice que “ninguna mujer puede cumplir con los atributos de la mujer” (2008:3) refiriendo a la imposibilidad de cumplir con una identidad femenina, cuyas características son patriarcalmente asignadas. El siguiente texto nos proporciona una buena explicación de las dinámicas sociales que dan origen a esta identidad en las culturas indígenas. Respecto a la socialización de las mujeres mayas dice Chirix García (2003:137):

“La familia reproduce la ideología dominante de tal manera que es el primer espacio de socialización donde se aprende a ser sumisa. Se internalizan los valores y se reproduce la opresión cultural producto de la represión de las emociones [...] esta vivencia aplasta y victimiza, de ahí surgen actitudes que expresan sometimiento: no levantar la cabeza, no mirar a los ojos, no contradecir, no cuestionar, toman como natural la opresión”.

Lo que quiero destacar aquí es el papel fundamental que juega la represión emocional, y también el sentimiento de la culpa, en la construcción de las identidades de las mujeres indígenas. Las carencias afectivas inhiben el desarrollo de una auto-estima sana. De ahí que las mujeres suelen tomar la violencia dirigida hacia ellas como algo natural. Incluso en ciertas circunstancias se sienten merecedoras del maltrato. Esto no significa que ellas a su vez, no pueden ser violentas. Por ejemplo, explica Chirix García (2003) que en las mujeres, la carga de frustración que conlleva la responsabilidad de hacerles a las hijas cumplir con los roles femeninos asignados, suele expresarse en actos de agresión físicos y psicológicos. Los comportamientos violentos de la abuela de Petu’ probablemente los aprendió en su familia es decir, forman parte de una cadena de violencia que se reproduce de una generación a otra. Ante la imposibilidad de protestar los abusos que sufren, muchas mujeres llegan a reproducir estos comportamientos abusivos en sus relaciones con sus

subordinados. Además, hay una tendencia de las suegras de reforzar su posición de autoridad subordinada, controlando y criticando a la manera en que sus nueras desempeñan su papel de esposa y madre. Estos casos se dan todavía más cuando un hombre se casa con una mujer que viene de otra comunidad con una cultura diferente.

Otros factores que engendraron conflictos en la familia de Petu' tienen que ver con su situación económica, la migración y la fragmentación familiar. En los años 70, mientras el abuelo paterno de Petu' cultivaba maíz y café cerca de San Isidro, su padre trabajaba de albañil en San Cristóbal y después como ayudante de un chofer de camiones que hacía viajes entre Zinacantán y San Cristóbal¹⁰. Cuando trabajaba de albañil, prácticamente vivía en San Cristóbal y solo iba esporádicamente a Zinacantán. En la ciudad inició una relación con su segunda esposa. Clara, la hermana menor de Petu', recuerda estos años como un tiempo cuando su padre era muy abusivo con su madre. Cuenta de una vez que su padre llegó borracho y le aventó a la cara de su madre fruta que había traído de la ciudad. A veces su madre la llevaba a ella y a sus hermanos al monte para esconderse cuando su padre llegaba ebrio (Clara de la Cruz, Comunicación personal 26.11.13). Es probable que el padre de Petu' estuviera ayudando económicamente a su segunda esposa antes de separarse de la madre de Petu' alrededor de 1981, y esta situación seguramente generó dificultades para la manutención de su primera familia y conflictos. Otra situación que provocó dificultades económicas para la familia era la enfermedad crónica de su hermana Martha. Una porción

¹⁰ La diferencia en ocupaciones de padre e hijo reflejan los cambios estructurales que marcan los años 70s como un periodo de transición en la economía indígena. Mientras en los años 50 y 60 el cultivo de maíz era la ocupación principal de los Zinacantecos, en los años 70 a través de los programas gubernamentales de desarrollo socio-económico se introdujeron alternativas económicas que crearon mayor dependencia de esta población al trabajo asalariado. El trabajo del padre de Petu' como ayudante de un camionero refleja la incursión de los Zinacantecos en el comercio y transporte que se dio a raíz de estos programas (Cancian, 1992)

significante del ingreso familiar se invertía en ceremonias de curación para la niña, lo cual seguramente aumentó los niveles de estrés dentro de la familia.

Apenas de la manera en que fue socializada Petu' y de las actitudes de sometimiento con que la inculcó su familia, había momentos claves de su niñez cuando ella actuaba por su propia voluntad. En especial, se destaca el esfuerzo que hizo para seguir estudiando.

Cuenta:

“Mi papa decía que las mujeres no debían de aprender a estudiar. Debían de aprender cosas de la casa para que cuando yo fuera grande, supiera atender a mi marido, como ser ama de casa porque en la escuela no me iban a enseñar nada. Entonces él que le mandaban a la escuela era mi hermano. Entonces yo quería irme a la escuela. Entonces lo que hacía era apurarme a levantarme temprano a ayudarle a mi mamá y luego irme a la escuela... tenía que ir al monte temprano a traer la leña a las 5 de la mañana, ir por la leña y regresar y a veces no me daba tiempo para desayunar. Y ya me iba a la escuela y llegaba toda cabezona, no arreglada porque no me daba tiempo. Y cuando llegaba tarde a la escuela me regañaban, me castigaban, me hincaban con corcholatas en la pared así... así de rodillas. Me pusieron así en la pared. Me castigaban en la escuela porque llegaba tarde. Si no, me picaban con el punto del lápiz, me jalaban las orejas, nos pegaban con barra de durazno... castigaban pues porque llegábamos tarde, yo no podía... a veces me agarraba el sueño y no podía ir temprano por la leña. Y si yo no iba por la leña no me daban de comer y entonces eran cosas difíciles porque si no me iba por la leña, o por el agua, pues no había comida porque era como pago para tener la comida” (De la Cruz Cruz, Entrevista 2005).

Aquí vemos cómo desde una temprana edad Petu' cuestiona el deber ser de una identidad femenina subordinada. Ella fue de la primera generación de niñas indígenas que asistió a la escuela en su comunidad. En este tiempo, la costumbre de solo permitir a los hombres estudiar estaba empezando a resquebrajarse. De ahí que su experiencia refleja el inicio de un proceso de transformación de los papeles de género. Ella afirma que el comportamiento violento de su maestro era una reacción a lo que él y algunos de los niños del salón veían como una intrusión de las niñas a un ámbito tradicionalmente masculino (Comentario hecho durante ensayo en FOMMA el 07.13). A los 11 años, buscando una salida de la

violencia que vivía en su casa, se escapó de ahí y se fue junto con unos primos para seguir estudiando la primaria en una escuela de internados en el paraje cercano de Nachij. Cuenta:

“Y por eso decidí irme de mi casa. Porque sentí que nadie me quería. La única que encontraba dulce, era mi madre. Pero no podía enfrentarle a mi abuela porque le daba miedo. Me fui al albergue. Ahí también nos levantábamos temprano, pero no me costaba, porque había suficiente comida. Ahí comía muy bien” (Presentación monólogo del 25.05.13).

Isabel Juárez Espinosa

Ahora veremos el caso de Isabel que era la quinta de ocho hijos. También en su familia su madre fue maltratada y golpeada por su padre, pero ellos se separaron en 1962 cuando Isabel tenía 4 años. Sus hermanos mayores fueron víctimas del abuso de su padre. Al parecer cuyas relaciones con él se caracterizaron por la misma dinámica de dominación y autoritarismo que vimos en el caso de Petu'. Sin embargo, Isabel no era todavía de la edad de trabajar cuando su padre aún vivía con su madre y entonces, no sufrió el maltrato que sufrieron sus hermanos. Al contrario, cuenta que era muy apegada a su padre tanto que, cuando él se separó de su madre y se fue a vivir en una finca por la región Soconusco con su segunda esposa, Isabel se fue a vivir con él. Se quedó con su padre por un año hasta que enfermó de dengue y su padre la mandó de regreso a casa de su madre.

Es difícil saber exactamente cuáles fueron las circunstancias que contribuyeron a la dinámica de violencia en el caso de los padres de Isabel. Su padre era un promotor de salud para el Instituto Nacional Indigenista (INI) y trabajaba en un consultorio médico del Instituto en San Cristóbal. La madre de Isabel era de una familia de alto estatus en la comunidad, cuyo padre había sido autoridad comunitaria, era curandero y tenía amistades con licenciados y otras personas mestizas que conoció cuando trabajó de jardinero en San Cristóbal. Sin embargo, el estatus social de su familia no la protegió del abuso marital.

Cuando le pedía a su padre que interviniera él le decía: “*pues es tu cruz, pues es tu marido, tú lo quisiste*” (Juárez Espinoza, Entrevista 21.2.14)¹¹. Cuando logró separarse de su marido, él huyó de la finca para evadir su obligación de pagar una pensión alimenticia. Además, él vendió todos los recursos – ganado, puercos, caballos y terrenos - que le pudieron haber servido a ella para mantener a sus ocho hijos.

El abandono de su padre generó las condiciones de pobreza que marcaron la vida familiar de Isabel a lo largo de su niñez. Un resultado fue la fragmentación familiar. Varios de sus hermanos tuvieron que ir a vivir con parientes e Isabel a los 7 años se fue a trabajar en la casa de una tía (hermana de su madre) en San Cristóbal. ¿Cuáles son las experiencias vinculadas con el trabajo en que se basa la construcción de su identidad de Isabel en esta etapa de su vida? Las experiencias que Isabel ha compartido, evidencian las estrategias y modos de subsistencia practicadas por las familias en el ámbito rural. En el siguiente texto, Isabel describe la dispersión de sus hermanos que fue resultado del abandono de parte de su padre y estrategias de sobrevivencia:

“...nosotros nos regamos como los pollos. Unos fuimos con la tía, otras fuimos con la abuela materna, otros con mi mamá, otros con otras gentes. Y ahí es donde también recuerdo cómo es la vida de niña, que nunca disfrutamos los juegos de niña. Siempre estuvimos trabajando. Entonces también cuando nos juntábamos con mi mamá también sufrimos de hambre. Íbamos a recoger en la milpa cuando empieza esto de la pizca que... y recogíamos este, mazorcas quemadas. Porque como lo rozaban... entonces recogíamos eso y eso lo comíamos, ó cuando ya lo terminaba el corte de frijol, pues nosotros íbamos a pepenar lo que quedaba. Entonces toda esa situación entonces, creo que es eso lo que a veces... tal vez no trato de recordarlo. Trato de hacerlo a un lado. Porque tampoco sirve vivir con un rencor” (Entrevista Juárez Espinoza realizada el 25.10.12).

¹¹ La madre de Isabel le contó que hasta un día que llegó a la casa de sus padres sangrando de la nariz que su padre decidió acompañarla para hablar con las autoridades comunitarias, y solicitar la terminación del matrimonio (Juárez Espinoza, Entrevista 21.2.14).

La práctica de pepenar en sí no es una señal de pobreza, sino “un saber” de vida en el campo, de lo cual “depende gran parte de la subsistencia y continuidad de la vida familiar y comunitaria” (López Intzin, 2013:79) Pero en la memoria de Isabel, pepenar está marcado por la necesidad y por la carga de trabajo que implicó. Sin embargo, otras actividades que ella desempeñaba para la manutención de su familia constituyen buenos recuerdos, reflejando los planteamientos de Good (2005) y Pérez (2013) acerca de la importancia que tiene para los niños sentirse capaces de aportar a la familia por medio de su trabajo. En el siguiente texto vemos la mezcla de experiencias que tuvo Isabel vinculadas con el trabajo y la significancia afectiva de éstas:

“Mi infancia pasé la mayor parte en mi comunidad. Pero también, tenía una abuela que es mi abuela paterna, que ella es comerciante. Entonces a mí me gustaba mucho ir con ella porque intercambiaba mucho los trueques¹² [...] y cambian por maíz, por frijol, por calabaza, por... x cosa, y ella llevaba naranja, limas también ... también llevaba cerámicas. Entonces lo hacíamos el intercambio de frutas. Y eso me gustaba porque pasábamos, siempre caminábamos en las veredas para ir de rancho en rancho y a veces pasábamos en el camino, pues había árboles frutales y pasábamos a cortarlo...” (Juárez Espinoza, Entrevista 4.12).

Continúa, contando de cuando fue a trabajar en casa de una tía tras el abandono de parte de su padre:

“Después yo me vine a San Cristóbal con una tía, hermana de mi mamá, que también tiene dos semanas que falleció, apenas. Vive en San Cristóbal, ella es profesora de educación primaria en las comunidades. Pero resulta que esa mi tía ... me trató muy mal de niña porque me trajo para cuidar a su hija, pero yo era chica también, la edad de 7 o 8 años entonces yo tiraba yo... se me caía mucho la bebé. Entonces cuando se me caía pues igual me venía a pegar, a jalarme el cabello, las orejas. Y yo siempre

¹² El trueque es una práctica común en la tradición mesoamericana de intercambio de bienes, en este caso alimentos. La referencia a éste puede reflejar el hecho de que la niñez de Isabel se ubica al final del periodo que antecede al aumento de la monetización de la economía indígena. Estamos hablando de principios de los 60s, cuando aún predominaban en la cultura comunitaria modos de subsistencia alternativos que proporcionaban a las personas mayor autonomía y capacidad para sobrevivir en situaciones de adversidad.

estuve muy triste por mi mamá porque no quería separarme de mi mamá. Siempre le lloraba mucho a mi madre. Entonces, igual me ponía muy triste y entonces, ya quería ir con mi mamá cuando me regañaba, cuando me decía de cosas. Y ya después de tantos golpes que había yo recibido, y también yo viajé mucho con ella en las comunidades. Pero vine con el compromiso, ella prometió a mi mamá que me iba a dar la educación, como es maestra, ella me iba a enseñar a leer y escribir y pasó los años... porque en mi comunidad yo iba a veces un mes, dos meses a la escuela, luego salía, me venía por acá o entonces... me iba con mi abuela como te decía y perdió... yo no me importaba la clase porque prefería ir a vender con mi abuela porque ya traíamos comida para mis hermanos, para mi mamá” (Juárez Espinoza, Entrevista 4.12).

Aunque las condiciones en que vivía Isabel eran duras, por lo menos dentro de su familia inmediata no padeció el abuso y maltrato que padeció Petu’. Como ilustra el texto anterior, donde sí vivió la violencia fue en la casa de su tía quien, además de explotar su mano de obra, nunca cumplió su promesa de darle una educación. Además de ser golpeada y explotada, en una ocasión Isabel fue acosada sexualmente por su tío. Esto no sería la única vez que alguno de sus patronos intentara tener relaciones sexuales con ellas. En Chiapas todavía existe la mentalidad de que es “un derecho” de los hijos varones de los patronos tener relaciones sexuales con las “muchachas” que trabajan en sus casas. Hablando de su tía dice Isabel:

“...me trajo para cuidar a su hija, pero yo era chica también, la edad de 7 o 8 años, entonces yo tiraba... se me caía mucho la bebé. Entonces cuando se me caía pues igual me venía a pegar, a jalarme el cabello, las orejas. Y yo siempre estuve muy triste por mi mamá porque no quería separarme de mi mamá. Siempre le lloraba mucho a mi madre” (Juárez Espinoza, Entrevista 4.12).

Existe esta práctica en las comunidades de que cuando una familia no tiene suficientes recursos para mantenerle o darle estudios a un niño, se le envía a trabajar en la casa de algún conocido en la ciudad, quien lo mantiene y le ayuda a asistir a la escuela. Por lo general estos niños no son tratados como iguales en las casas donde son recibidos. Lo que destaca en el caso de Isabel es que es la misma hermana de su madre quien la discrimina y

la maltrata. Esto ilustra cómo las relaciones de poder que caracterizan las jerarquías sociales y económicas de la sociedad chiapaneca, se reproducen al interior de la familia extendida.

Francisca Oseguera Cruz

Ahora veremos, la historia de Francisca, que combina varios de los elementos que vimos en las historias de Petu' e Isabel. Hasta los siete años, ella vivió con sus padres y abuelos en La Florecilla, su comunidad de origen. Su madre la abandonó cuando ella tenía 4 años porque, según cuenta Francisca, su padre estuvo enfermo y no pudo trabajar. Además, su madre había sido casada con su padre no por su voluntad, sino porque eso fue el deseo de los padres (los abuelos de Francisca) de ambos. Cuando el padre de Francisca recuperó su salud, fue a trabajar en una finca y Francisca quedó bajo el cuidado de su abuela materna quien falleció 3 años después. El fallecimiento de su abuela marcó el final del único periodo de su niñez cuando Francisca conoció el cariño de un adulto que velara por ella. Francisca se quedó todavía dos años en la Florecilla con su abuelo y su tía de 12 años. Su abuelo se volvió alcohólico y maltrataba a las niñas cuando se emborrachaba. De ahí que las dos niñas se escaparon de la casa y fueron a la ciudad. Su tía consiguió trabajo en Tuxtla Gutiérrez y dejó a Francisca bajo el cargo de otra tía (hermana de su madre) que vivía en San Cristóbal.

El marido de esta tía era albañil y la familia de bajos recursos. Su tía explotaba la mano de obra de Francisca, mandándola a trabajar en diferentes casas y recibiendo lo que le pagaban. Se trata del mismo fenómeno que vimos en el caso de Isabel es decir, la explotación de las niñas por miembros de la familia extendida en el contexto de la migración. En particular, Francisca recuerda como su tía y sus primas la discriminaron por

sus orígenes campesinos e indígenas diciéndole “india pata rajada” entre otros insultos raciales (Oseguera Cruz, Entrevista 5.12). La contradicción inherente en que su tía discriminara a una persona de su misma sangre, refleja una especie de enajenación cultural que suele ser parte de la construcción identitaria de la gente mestiza de clase baja, quienes se esfuerzan por diferenciarse de la gente campesina e indígena. Francisca tenía 9 años cuando su tía la dejó con su madre quien vivía con su segundo marido y sus hijas (medias hermanas de Francisca) en la Ranchería Los Alcanfores, en las afueras de San Cristóbal.

Cuenta:

“Entonces llegué y mi padrastro me obligaba que yo le dijera papá, que era mi papá y que me iba a querer, pero no fue cierto. Porque desde que yo llegué entonces me empezaron a decir, "Es que tú ya estás grande. Tienes que trabajar para tu comida, tienes que trabajar para tu ropa, tienes que trabajar si quieres ponerte zapatos porque yo no tenía zapatos. A los 13 años tuve mi primer par de chanclas de plástico [...] Y me golpeaban. Mi mamá me golpeaba. Si yo hacía alguna cosa, cualquier cosa que yo hiciera, mi mamá se quejaba con mi padrastro, mi padrastro agarraba el cinturón y me daba de cinturonzos hasta dejarme tirada en el piso” (Oseguera Cruz, Entrevista 5.12).

Existen aquí varios puntos en común con la historia de Petu’, principalmente el autoritarismo extremo, la falta de afecto positivo (implícito en el mandato de que ella tenía que trabajar por su comida) y los ataques a su integridad física. Es especialmente notable el hecho de que la madre de Francisca, quien también era golpeada por su marido, en lugar de defender a su hija, procuraba que sufriera igual que ella. En este caso, como en el caso de la abuela de Petu’, no es posible saber en dónde comenzó la cadena de la violencia. Lo que sí es evidente, es que la madre de Francisca reprimida y violentada por su marido, expresaba su frustración reprimiendo a su hija. He argumentado que estos comportamientos reflejan la posición que la mujer ocupa en la jerarquía patriarcal colonial y que son una expresión de la frustración que conlleva la responsabilidad de cumplir con

los roles femeninos asignados o hacerles a otras (hijas, nueras, nietas) cumplir con este rol. En la Ranchería de Los Alcanfores, por no ser una comunidad autóctona rural, los mecanismos de coerción social no eran igual a aquellos que operaban en la cabecera de Zinacantán. Pero la experiencia de Francisca se asemeja mucho a la de Petu' en el sentido de que el abuso que sufrieron las dos estuvo vinculado con su posición de ser hija mayor y una correspondiente sobrecarga de trabajo. La madre de Francisca tenía un local en el mercado de San Cristóbal donde iba a vender todos los días. Entonces, Francisca estaba completamente a cargo de sus hermanos menores además de todos los quehaceres de la casa. Ella era como la segunda mujer de su padrastro, subordinada a la primera (su madre), y la manera en que fue tratada refleja esta posición.

*La adolescencia de Petu', Isabel y Francisca y la etapa en sus vidas que antecede su
introducción al trabajo artístico y organizativo*

En el apartado anterior analicé el vínculo entre el trabajo y la vida afectiva en familia, en como las experiencias de cada mujer en estos ámbitos son determinados por diversos factores sociales, culturales y económicos y, como estas experiencias reflejan su ubicación social específica dentro de la jerarquía patriarcal colonial: su condición de género y etnia, pero también su posición dentro de la estructura familiar. También analicé las experiencias vinculadas con el trabajo en el contexto de la migración. En este apartado voy a exponer las experiencias que ellas destacan en el periodo que abarca desde su adolescencia, incluyendo hasta el tiempo que antecede al inicio de su formación como escritoras, dramaturgas y actoras sociales. Continúo con el eje de análisis del trabajo pero también se agrega el eje de la sexualidad.

Petu' De la Cruz Cruz

Petu' cuenta que a los 11 años, cuando estaba viviendo en el internado en Nachij tuvo su primera menstruación. Su madre nunca le había explicado lo que era la menstruación y asustada, acudió con la cocinera de la escuela. La única explicación que la señora le dio fue: “ya eres una mujer”. En su investigación con mujeres de siete pueblos mayas guatemaltecas, Kaqla (2011) encontró que para muchas mujeres de la generación de Petu' y de generaciones anteriores, su primera menstruación fue vivida como una trauma debido al hecho de que no habían recibido información sobre ésta. La mayoría de ellas experimentaron sentimientos de susto, vergüenza y miedo que dificultaron que pidieran explicaciones respecto a lo qué les pasaba. Explica Chirix García (2003:115):

“en la mayoría de las familias mayas se mantienen ideas conservadoras con relación a la sexualidad. Es un tema tabú y silenciado” [...] Aferrados a los mitos occidentales se aprende que la moralidad, sexualidad y espiritualidad son legítimamente definidos por los hombres; que la mujer y su sexualidad es peligrosa [...] Esta visión de la sexualidad implica una serie de mecanismos de control social para lograr la resignación, la desinformación y la represión de las emociones. La represión de la sexualidad es otra forma de sometimiento que padecen las mujeres mayas”.

Kaqla ubica el origen del tabú de la sexualidad, y en particular de la sexualidad femenina, en la evangelización de los pueblos indígenas en la época colonial y en periodos subsecuentes. Explica que un aspecto fundamental de la evangelización ha sido cambiar lo que se entiende por lo sagrado. Compara a las religiones dominantes, en las cuales lo sagrado no es tocable ni conversable, con la visión del mundo indígena, en donde todo lo que tiene vida se considera sagrado:

“El efecto perverso de esa ideología es que la sexualidad se impone como silencio, el cuerpo de las mujeres se impone como silencio, por sagrados, permitiendo con eso ser indiferentes a muchas situaciones de maltrato, abusos y violación que viven las mujeres” (Kaqla, 2011:72).

Este análisis de la manera en que las mujeres mayas viven su sexualidad es útil para entender una experiencia que tuvo grandes repercusiones en la vida de Petu'. En 1983 ella tenía 16 años cuando fue secuestrada y violada por un grupo de hombres de su misma comunidad, enemigos políticos de su padre. De esta violación múltiple, resultó embarazada. En ese tiempo su padre era un agente del PRI, y el ataque en contra de él por medio de su hija, ocurrió en la secuela de los conflictos entre el PRI y el PAN en Zinacantán en las elecciones de 1982 (Cancian, 1992). Este incidente ejemplifica la violencia de género por causa de la lucha por el poder y el protagonismo en el espacio público.

Los secuestradores de Petu' la amenazaron con matar a sus padres si ella les decía lo que le había pasado. De ahí que durante su embarazo Petu' nunca supo que estaba embarazada. Debido al silencio alrededor del tema de la sexualidad, ella no estuvo informada de que pudo haber quedado embarazada por la violación. Cuando sentía que algo se le movía en el estómago, su madre la llevaba con un curandero quien decía que era brujería lo que tenía, y le daba hierbas para provocar la hemorragia para matar al supuesto sapo que traía adentro. Además, debido a que ella siempre había padecido de anemia y un ciclo menstrual irregular, concluyeron que se trataba de un retraso menstrual. Ocho días antes de que naciera su hijo, su hermano mayor golpeó a su madre, causándole lo que probablemente fue un trauma cerebral¹³. Cuando la madre de Petu' falleció al mes después de que su nieto nació, la familia culpó a Petu' por su muerte, diciendo que se debió al descubrimiento repentino de la condición de su hija al momento que empezó el parto.

Cuenta Petu':

“Entonces cuando fallece mi mamá me empiezan a culparme a mí de que yo había matado a mi mamá. Por culpa mía ella se había muerto. Entonces mi abuela empieza

¹³ Esta conclusión respecto a la causa de muerte de la madre de Petu' es una deducción mía basada en su recuento del incidente. No es afirmación de la entrevistada.

odiarme, entonces dice a mi papá que me corra, que me echen de la casa, que yo era la culpable de lo que a mi mamá había pasado. Y entonces le dije a mi papá que me dejara vivir [en la casa] por lo menos un tiempo mientras mi hijito se creciera. Me dijo que estaba bien pero... ya no era lo mismo porque ya me maltrataban, me trataban muy mal. Mi hermano llegaba y maltrataba a mi hijito y todo eso y era muy feo ya. Entonces estuve ahí pero me tenían como, dice como... como sirvienta porque mantenía mi papá que si iba a trabajar en la milpa, en el campo y yo me levantaba a las 3:00 de la mañana hacer el desayuno, la comida, lavar la ropa de mis hermanos. Y vendía tortilla para mantener a mi hijito. Lavaba ropa ajena, y bueno, era muy triste en este... Y luego también se enojó mucho mi familia porque ellos querían casarme a la fuerza con el hombre que me había violado y yo no quise. Entonces como al año y medio me fui de la casa porque ya era mucho. Ya me trataban muy mal. No me daban de comer. Escondían el pan, las tortillas. Yo comía porque trabajaba” (De la Cruz Cruz, Entrevista 2005).

En el texto anterior vemos que la violación y la renegación de Petu' del mandato de su familia de casarse con su violador profundizaron todavía más su posición subordinada. Lo que se refleja en su comentario que “me tenían como una sirvienta”. El gesto de esconder la comida fue particularmente hiriente para ella, porque la intención tras de ello era mostrarle que ya no era parte de la familia. Estos comportamientos representan una desviación de las acciones de reciprocidad que constituyen la familia en el contexto comunitario. El rechazo de parte de su familia se debía en gran parte a la coerción social sostenida por una lógica patriarcal según la cual, una mujer que no es virgen ya no sirve para el matrimonio y no representa un capital social para la familia a la cual pertenece. Al contrario, pone en vergüenza a ésta.

Para la familia de Petu' la única manera permitida de reparar su situación según las pautas culturales de la comunidad, era casándola con el hombre quien la violó. Esta manera de resolver un caso de violación no se puede generalizar en todos los casos de violación, aunque el testimonio de Petu' evidencia que sí fue una norma en un momento dado en Zinacantán. Esta práctica por un lado refleja el principio de la “reciprocidad”, aunque de forma distorsionada, en el sentido de que obliga al violador compensar a la familia de la

mujer violada a tomarla como esposa. Pero refleja una doble moral debido a que es la mujer que sufre las repercusiones del delito del hombre que la violó, el trauma emocional que implica vivir con su violador. La doble moral también es evidente en la tendencia de culpar a la mujer por haber “provocado” su violación. Los hallazgos de Kaqla (2011) respecto al silencio que se impone al asunto - que muchas víctimas de violación nunca hablan de lo que les pasó por miedo de ser culpadas y estigmatizadas - afirma que esta tendencia sí existe.

Después de la muerte de su madre, Petu' quedó desamparada y sin apoyo para su propia manutención y la de su hijo. Por dos años tras de la muerte de su primera esposa, el padre de Petu' se fue a vivir en San Cristóbal con su segunda esposa. Entonces, Petu' tuvo que mantener sola a sus hermanos menores, de alguna manera tomando el lugar de su difunta madre. Las actividades laborales que desempeñaba durante este periodo, como vender tortillas y lavar ropa ajena, son indicadores del lugar marginal que ocupaba dentro de la misma sociedad zinacanteca. Explica Cancian (1992) que la alteración de los patrones de producción y consumo vinculados con una vida de subsistencia y la creciente monetización de la economía local, inducida por políticas de modernización y las nuevas oportunidades económicas creadas por programas gubernamentales de desarrollo socioeconómico¹⁴, aumentaron la dependencia al trabajo asalariado, disminuyendo el control que los Zinacantecos tenían sobre su capacidad de satisfacer sus necesidades básicas, y aumentó la brecha entre ricos y pobres (Cancian, 1992). Comenta que las familias que no tenían acceso a la economía monetizada, como por ejemplo las familias encabezadas por mujeres viudas o abandonadas, probablemente fueron las más

¹⁴ En los años 70 el Programa de Desarrollo Socioeconómico para los Altos de Chiapas (PRODESCH) generó nuevas oportunidades económicas y cambios, principalmente para los hombres en el transporte (los camioneros), y empleos en obras públicas (Cancian 1992:38-48).

perjudicadas por estos cambios. Petu', prácticamente abandonada por su padre y a cargo de sus hermanos menores, entraba en esta última categoría. En su caso fue el conflicto familiar inserto en el contexto del faccionalismo político local lo que determinó su condición de abandono. Las encuestas socioeconómicas como la realizada por Cancian no incluyen la distribución desigual de recursos dentro de la familia como un factor que determina como las mujeres viven la pobreza y los procesos de cambio socioeconómico de manera diferenciada. Además, debido al grado de marginación que padecen las mujeres indígenas y su estado de dependencia condicionada por pautas culturales, son más vulnerables ante las adversidades que traen los conflictos familiares y comunitarios que acompañan estos procesos de cambio.

En 1986, Petu' se vio obligada a salir de su casa. Encontró trabajo vendiendo tacos en las ferias. Pero por el trato deshumanizante que recibió de su patrona, la dueña del puesto, hizo imposible que siguiera trabajando para ella. No le dejaba a Petu' cuidar a su hijo Rogelio quien en este entonces tenía 2-3 años, y no respetaba sus necesidades más básicas como ir al baño aunque fuera dentro del horario del trabajo. La explotación que padeció tomó la misma forma que en los casos de Isabel y Francisca analizados en el apartado anterior, es decir, su trabajo era prácticamente regalado. Un suceso en particular, que le llevó a renunciar este trabajo, marca un momento importante en su proceso identitario: cuando Rogelio se pierde una noche entera ahí en la feria. Más adelante voy a hablar de la significancia de esta experiencia en la vida de Petu'. Pero su situación en ese tiempo es característica de los problemas que enfrentan las mujeres indígenas, madres solteras, migrantes hasta la fecha. Su vida se estabilizó cuando en 1987 regresó a Zinacantán para vivir en la casa de una tía. Su tía ofreció para cuidar a Rogelio en las tardes mientras Petu' asistía a la escuela y en cambio, Petu' trabajara por ella en el día haciendo

las labores domésticas. Cuenta: “No me importaba que no me pagara. La cosa que me importaba era que yo tuviera donde vivir y tener comida segura con mi hijito. Y entonces veía que ahí no lo trataban mal. No lo trataban mal mi niño entonces dije bueno, voy a estar acá” (De la Cruz Cruz, Entrevista 2005). Ésta sería la situación de Petu’ hasta que se integrara al grupo de Sna Jtz’ibajom en 1989.

Isabel Juárez Espinosa

En el apartado anterior vimos como la niñez de Isabel fue marcada por la inseguridad y la inestabilidad a raíz del abandono de parte de su padre. Un ejemplo de ello son las condiciones en que trabajó como empleada doméstica principalmente, los acosos físicos y sexuales que padeció. Aunque sus patrones en algunas de las casas en donde trabajó la trataron “bien”, ella siempre tenía que estar atenta a los peligros que se pudieron presentar. Cuando a los 10 años regresó a su comunidad, surgió una situación que la obligó a desplazarse de nuevo, marcando su salida definitiva de su comunidad de origen: los ancianos llegaron a su casa para pedirle que se casara con un hombre¹⁵. Este hombre era 17 años mayor que ella. Aunque su madre les decía que su hija era todavía muy joven para casarse y que le faltaba aprender las labores que tendría que desempeñar en su papel de esposa, seguían llegando cuando de repente, se le presentó a Isabel una salida de esta situación. Cuenta:

“Entonces como seguían, y seguían, y seguían llegando, entonces llega un licenciado que conoce mis abuelos maternos, y llega a la casa de mi mamá diciéndole que si tenía una de las hijas que quería venir con él a trabajar porque se había casado y necesitaba una compañía para su esposa [...] Yo levanté rápido la mano y le dije que quería venir con él y que iba a acompañarle a su esposa. Bueno, dice. Y también otra

¹⁵ En el matrimonio tradicional, el hombre solicita el apoyo de personas respetadas por la comunidad quienes lo acompañan como “padrinos” para la petición de la novia.

hermana mía que quería venir pero yo le dije que yo quería venir” (Juárez Espinoza, Entrevista 4.12).

Cuenta Isabel que su primera reacción al enterarse de que le estaban pidiendo para el matrimonio, fue el coraje. Aquí es notable su resistencia al mandato cultural del casamiento, especialmente considerando la situación económica precaria de su familia.

Su experiencia con la familia del licenciado difirió a la de la mayoría de las niñas indígenas que trabajan como empleadas domésticas. El licenciado y su esposa la animaron a terminar sus estudios de primaria, aunque la única ilusión que tenía Isabel en este tiempo era aprender a leer para poder descifrar los nombres de las calles. Quizás más significativo fue el hecho de que la trataron como un igual. Cuenta:

“...sus hijas [del licenciado] me querían mucho me trataban como hermana, entonces yo también los quise mucho, y me daban de todo, no comía separado como las coletas de aquí que en la cocina puede comer los servidumbres y las señoras, las dueñas, pasan al comedor. Ellos no. Ellos servía la comida, la señora, todos iguales - Vengan a sentarse a comer todos. Entonces como que eso me sentía yo bien” (Entrevista con D. Difarnecio, 2013)¹⁶.

Después de que el licenciado se mudó con su familia a otro estado, Isabel trabajó en varias casas hasta que en 1974, inició su última estancia como empleada doméstica en la casa de la estadounidense Francisca Toporek¹⁷. Francisca fue como una segunda madre para Isabel. Cuenta:

¹⁶ Esta entrevista inédita, y aquellas realizadas con Juárez Espinoza y Oseguera Cruz en 2013, fueron compartidas con la autora por Doris Difarnecio quien las realizó como parte de su investigación de maestría con el título: *Cuerpo y memoria. Un análisis de las prácticas del teatro popular del grupo Fortaleza de la Mujer Maya, en San Cristóbal de Las Casas; Chiapas. Mexico.*

¹⁷ Francisca Toporek era una pintora e escritora que emigró a San Cristóbal de Las Casas a finales de los 50s. Colaboraba como transcritora y traductora en proyectos antropológicos sobre las comunidades indígenas de la región y desempeñaba diversos trabajos en las comunidades, en especial con grupos de mujeres. Se casó y tuvo 4 hijos con Alonso Méndez Ton, un hombre Tseltal de Tenejapa. Al momento de conocer a Isabel, ya se había separado de su marido y vivía sola con sus hijos.

“...me preguntó si quería seguir estudiando y le dije no sé... Yo creo que solo con la primaria no sigue. Pero aparte de eso me metió mucho en talleres, en mecanografía para aprender las teclas, me metió en bordado, en tejido, en costura. Dice capacítate esto es bueno para ti. Si regresas o te casas, algún día sabes con que defenderte [...] Fue como mi segunda madre, pues porque mi mamá no tenía conocimientos para decirme aprende esto aprende lo otro, en cambio con ella sí” (Entrevista con D. Difarnecio, 2013).

Las experiencias de Isabel con la familia del licenciado y con Francisca Toporek muestran el papel de benefactores que cumplen algunas personas que emplean a los y las jóvenes indígenas en sus casas. El presente caso además ilustra otra dinámica interétnica introducida por la presencia extranjera y, específicamente estadounidense, que ha venido aumentando en Chiapas y especialmente en San Cristóbal desde los años 50s¹⁸. Lo que quiero destacar aquí es la importante influencia que tuvo la señora Toporek en el pensamiento y en la construcción identitaria de la joven Isabel.

A los 18 años Isabel terminó sus estudios de secundaria y se casó con un hombre (de origen Ch’ol) de Sabanilla. Lo que relata sobre su relación con su primer marido contrasta con las experiencias de Petu’ y Francisca, las primeras parejas de las últimas eran violentos y machistas. En cambio, el marido de Isabel estaba a favor de que ella siguiera estudiando después de que se casaron. Isabel especula que el pensamiento progresivo de su difunto marido se debía a que él había crecido en la ciudad (Juárez Espinosa, Entrevista

¹⁸ El ambiente racista que caracterizaba a la sociedad coleta en los años 70, y la manera en que la mayoría de la población coleta en este tiempo había sido socializada para relacionarse con la gente indígena, dificultaba la formación de relaciones realmente solidarias entre coletos e indígenas, mas todavía cuando se trataba de una relación entre patrona y empleada. Planteo que aunque los extranjeros sí reproducen dinámicas paternalistas en sus relaciones con la gente indígena, no lideran con el mismo estigma social y los mismos prejuicios que muchas veces inhiben a los coletos que intentan formar amistades con la gente indígena. Los estadounidenses que empezaron a emigrar a San Cristóbal a partir de los años 50 eran misioneros cristianos, antropólogos y artistas con ideologías progresistas. De ahí que su creciente presencia en la sociedad san cristobalense introdujo una nueva dinámica en las relaciones interétnicas.

2005). La muerte repentina de su marido en 1981, cuando ella tenía dos meses de embarazo de su primer hijo Víctor, constituyó uno de los grandes traumas en su vida. Cuenta:

“Entonces yo me quedo embarazada de dos meses y mi vida fue horrible [...] me vinieron a traer mis cuñados, fui a verlo porque yo no creía que estuviera muerto. Pero esto fue la situación del fallecimiento de él, por las tierras. Por las tierras este... que decía la gente de su comunidad que él tenía un buen trabajo aquí, estando en la ciudad, para que quería su tierra, sus cafetales, que lo dejara mejor para la gente que es de la comunidad¹⁹. Pero fueron los propios primos, los mismos primos fueron los que asesinaron en medio del cafetal. Todavía llegaron sus trabajadores aquí, indígenas de Chamula y estos corrieron los trabajadores. Ya no supe cómo fue, que fue de ellos. Entonces ya así fue como me quedo viuda muy joven, muy rápido, yo no gocé tener esposo y ya con un hijo, con un embarazo. Entonces yo, mi vida sentí que derrumbaba todo porque, quería morir, quería yo... que se acabara mi vida ya, yo... como que no tenía sentido seguir viviendo, con mi hijo, que iba hacer, quien me lo iba a cuidar, si iba a seguir trabajando.... bueno, era un mundo mi cerebro para estar analizando mis problemas que tenía” (Juárez Espinoza, Entrevista 4.12).

En este momento de crisis Isabel regresó a vivir en la casa de la señora Toporek (pero ya no como empleada) quien la cuidó durante su embarazo y por un periodo después de que ella dio luz. El siguiente año con la recomendación de Toporek empezó a trabajar con una organización de escritores indígenas, La Sociedad de Cultura Indígena (posteriormente Sna Jtz'ibajom).

Francisca Oseguera Cruz

Cuando Francisca llegó a la adolescencia, el comportamiento controlador de su padrastro se convirtió en el incesto. De su padrastro dice:

“...no quería que yo tuviera enamorados. Sabía que tenía un enamorado, me golpeaba, estaba celoso que él quería estar conmigo. Y a los 13 años fue el primer intento de violación. A los 13 años la primera vez, pero me lo di a escapar. Y le dije a mi mamá, le platicué a mi mamá y ella no me creyó. Me dijo que eran mentiras, que estaba inventando, que él no era capaz de hacer eso... la primera. La segunda vez dijo, “No, lo que pasa es que tú lo estás insinuando. Mira cómo te vistes. Te vistes con una

¹⁹ El asesinato del marido de Isabel es un reflejo de la creciente violencia intracomunitaria en los 80 y 90 a causa de las adversidades económicas provocadas por políticas desarrollistas y modernizadoras del gobierno, principalmente la crisis agraria.

ropa corta, y así, no te da vergüenza”. En el lugar de que me defendiera mi mamá, a mí me echó la culpa. Y el señor pues le gustaba porque le decía, “Pues yo no estoy haciendo nada, ella es la que insinúa. Ella es la que tal vez quiere” (Oseguera Cruz, Entrevista 5.12).

Varias de las problemáticas ya expuestas se presentan aquí de nuevo. Primero, la dependencia de la mujer al hombre. En este caso, la dependencia de la madre de Francisca a su marido era tan fuerte que le hacía negar hechos los cuales, si los hubiera aceptado se hubiera visto obligada a enfrentarse con él. Segundo, el cuerpo de la mujer impuesto como silencio, una ideología subyacente por el pensamiento de que la sexualidad de la mujer es peligrosa y tiene que ser controlada por el hombre (Chirix García, 2003). Junto a esta situación se presenta la doble moral del pensamiento machista que vimos en el caso de Petu’ y por lo que ella fue culpada por haber sido violada. Explica Chirix García (2003:122:):

“El orden moral es uno de los ejes que construye y afirma la identidad asignada, contribuye a la desigualdad genérica y se concretiza en normas, pautas culturales, estereotipos y prejuicios. Esta moral que establecen los hombres pretende regular los comportamientos de las mujeres. La doble moral es una expresión clara del machismo: lo que es “bueno” para él, es “malo” para la mujer. Se exige un comportamiento adecuado en la mujer, mientras que creencias machistas justifican el maltrato, el acoso sexual, la violación, el incesto”.

En que Francisca iba madurando físicamente los acosos de su padrastro llegaron a ser una fuente de constante angustia. A los 16 años encontró lo que veía como la única salida de esta situación: huir de casa con su “novio”, un joven de una familia de migrantes de Chamula que se habían establecido en la Colonia de San Martín la Quinta (una colonia en las afueras de San Cristóbal que colinda con Chamula). Sin embargo, su vida con él resultará poco diferente. Cuenta:

“A los ocho días que yo vivía con él... los primeros días sí fue bonito, me recibieron bien sus papás, nos dieron una habitación para vivir, pero a los ocho días que yo

estaba ahí fue cuando me golpeó la primera vez, porque yo no sabía eh... sí sabía yo cocinar bien pues, lo que me había enseñado mi madre. Pero ellos tenían otras costumbres” (Oseguera Cruz, Entrevista 5.12).

Con “otras costumbres” Francisca se refiere a la manera en que las mujeres de esta familia organizaban su trabajo, en particular las actividades cotidianas relacionadas con la preparación de alimentos como moler el maíz en el metate, y los horarios para moler y tortillar etc. Cuando la familia de su marido le dio un terreno en la Quinta, construyeron ahí la casa donde ella vivirá con él por los próximos 20 años. Cuando le pregunté cómo sentía ella durante este periodo de su vida, si visualizaba una salida de la violencia que vivía, explicó:

“Desde los 4 años vine creciendo sola. Yo me sentía sola, no había quien me protegiera, no había quien me enseñara como era la vida, que tenía que hacer. Me fui con el marido, y también me sentía sola. Porque mi mamá, si yo me quejaba con mi mamá, me decía, "Pues marido tienes, marido quisiste, aguántate. Y además las mujeres, solo servimos para ésto. Tenemos que respetar al marido”. Entonces yo me sentía sola, pero tampoco pensaba que no iba a aguantar [...] Mi lugar como mujer es estar en mi hogar, cuidando mis hijos, cuidando mi marido, aunque este borracho, aunque me golpea, aunque no me dé dinero... que pase todo pero yo aquí estoy. ¿Sí? Yo nunca pensé salir. El tiempo que yo estuve con él cuando no tenía otra visión, sino que la única que había era de quedarme ahí y morirme como otras parejas que, hasta que la muerte los separa [...] Nunca me imaginé dejarlo. Sino hasta que yo empecé trabajar fuera, ya trabajo doméstico, me empecé a trabajar y entonces yo veía otras personas que salen, que hacen otros trabajos, que estudian, que tienen trabajos de oficina... ¿Y yo? ¿Y yo por qué? Y otras mujeres pues que son maestras que tienen trabajos diferentes decía yo ¿Y yo por qué? Ni siquiera estudié. Ni siquiera sabía leer y escribir” (Oseguera Cruz, Entrevista 5.12).

El texto anterior muestra que mientras la vida de su madre, y las vidas de otras mujeres en semejantes condiciones eran las únicas referencias que Francisca tenía para construir su identidad de género, nunca visualizó una salida de la situación de violencia en que vivía. Como dice, es hasta que empezó a trabajar fuera de su casa y comparar su vida con la de otras mujeres que empezó a cuestionar su situación. Fue en la casa de la licenciada Rocío

Vargas, donde trabajó de empleada doméstica de 1992-1994, que empezó a contemplar de manera muy paulatina una futura separación de su marido. Ahí conoció a Petu' e Isabel. Con la licenciada Vargas e Isabel, Francisca empezó a abrirse y contarles sus problemas. En 1994 la licenciada regresó a D.F. y dejó a Francisca recomendada con Isabel y Petu'. Entonces, Francisca empezó a trabajar en las casas de ellas, lavando ropa y cuidando a los niños de Isabel. Cuando FOMMA consiguió su primer proyecto en 1995 y abrió una guardería para los hijos de las mujeres que participaban en sus talleres, contrataron a Francisca para ser la Promotora de niños y la cocinera.

Nociones de ser mujer en la construcción identitaria de Petu', Isabel y Francisca y conclusiones respecto de su niñez, adolescencia y el periodo que antecede su introducción al teatro

Para concluir el análisis descriptivo de las primeras etapas de las vidas de las tres mujeres, voy a sintetizar cuales eran las experiencias vivenciales claves y las circunstancias que influyeron en la trayectoria y proceso identitario de cada una de ellas. También voy a plantear algunas conclusiones respecto a la manera y la medida en que cada mujer asumió una identidad femenina subordinada, y donde en su proceso de subjetivización se desvió de ésta.

Las tres mujeres padecieron la opresión y las carencias afectivas que ésta genera es decir, la desaprobación, el menosprecio y la humillación. Mientras Petu' vivió la opresión en el seno de la familia e Isabel en el contexto de la migración, Francisca la vivió en ambos contextos. Cumplir con su deber ser en estos contextos implicaba la represión emocional o, la negación de los sentimientos, cuya consecuencia es la deshumanización o la objetivación

de la persona. Lo vimos por ejemplo en la familia de Petu' donde no era permitido que ella y su madre expresaran sentimientos de dolor o enojo. Otro ejemplo que vimos fue el caso de Isabel a quien su tía no se le permitía que expresara su añoranza por estar con su madre, intentando a someterla por medio de la violencia psicológica y física. Una consecuencia del maltrato y la marginación en que crecieron fue que ellas se volvieron “mujeres” antes de su tiempo. Es decir, realmente no vivieron su niñez.

En el caso de Petu', las primeras etapas de su vida, y sobre todo el periodo que empezó con el nacimiento de su hijo Rogelio, fueron caracterizadas por lo que Lagarde describe como el conflicto identitario que genera la sobrecarga del deber ser o, la no correspondencia de la identidad asignada con la identidad vivida (Lagarde, 2008:3). Este conflicto es evidente en su anuncio que “ya era toda una mujer” a los 9 años (presentación en Bellas Artes, S.C.L.C. 18.08.12), que muestra que había asumido la identidad femenina impuesta por su familia. Al mismo tiempo, ella tenía aspiraciones más grandes que las que corresponden con esta identidad. Esto vemos en su insistencia por estudiar y su afán por aprender. Antes de que fuera violada, estaba trabajando en San Cristóbal como aprendiz de una costurera. La violación acabó de una vez con la posibilidad de cumplir con su deber ser. Sólo podría ganar de nuevo el “respeto” de su familia y su comunidad casándose con su violador o con alguno de los hombres viudos que llegaron a pedirle matrimonio²⁰. Aunque ella los rechazaba, tampoco contemplaba una salida de la pobreza aparte de casarse con alguien que vería por ella y su hijo (Entrevista con D. Difarnecio, 2013). Como dijo cuando estaba viviendo de nuevo en Zinacantán con su tía, “La cosa que me importaba era que yo tuviera donde vivir y tener comida segura con mi hijito”.

²⁰ El pensamiento en este caso era que, debido a que Petu' ya no era virgen y ya tenía un hijo, los únicos hombres que pudieron aceptarla como su esposa, serían hombres viudos. Uno de los hombres que la pidió tenía 70 años (Entrevista con D. Difarnecio 2013).

No se puede subestimar cómo le impactó a Petu' perder a su madre y perder el poco apoyo familiar con que contaba a un mes de haber parido su primer hijo. Un hijo del cual ni siquiera sabía que estaba embarazada hasta el momento que lo parió. Planteo que esta cadena de sucesos constituyó un trauma que casi le quitó el sentido de la vida. Después de que se murió su madre, lo único que sabía era que tenía que encontrar la manera de mantener a su hijo y sus hermanos menores. Las circunstancias de su embarazo y el nacimiento de su hijo significaron que su experiencia inicial con la maternidad fue más que nada una experiencia traumatizante. Al mismo tiempo, sus palabras, “Este día sentí cuanto amaba a mi niño” (Presentación monólogo 25.05.13), refiriendo en cómo se sintió cuando casi perdió a Rogelio en la feria, y su decisión de dejar este trabajo, muestran que la experiencia afectiva del amor maternal fue lo que le devolvió sentido a la vida. Cabe destacar que en este momento de su vida no era su deseo hacer una vida fuera de su comunidad. Como veremos en el siguiente apartado, fue cuando empezó a trabajar con Sna Jtz'ibajom que el rechazo de parte de su familia y su comunidad llegó a tal grado que la obligó a migrar definitivamente.

Isabel en cambio, fue obligada a emigrar desde los 7 años debido al abandono por parte de su padre. Las experiencias vivenciales que ella destaca de su niñez tienen que ver, no con la socialización de su deber ser femenina como en el caso de Petu', pero con la manera en que su madre, sus hermanos y ella se enfrentaron con las adversidades causadas por este abandono. Isabel mostró una sorprendente capacidad de actuar por su cuenta y cuidarse de peligros, como vemos en su testimonio de las experiencias que tuvo cuando trabajó de empleada doméstica entre los 7-10 años. Pero su caso es la de muchos niños y niñas indígenas que aprenden ser “independientes” por necesidad es decir, cuando sus circunstancias familiares los obligan. Vivir desde una temprana edad en ámbitos extraños

donde no contaba con el amparo familiar fueron las circunstancias principales en que ella padeció la opresión y las carencias afectivas en base de las cuales construyó su identidad femenina subordinada. El hecho de haber podido progresar sin el apoyo paternal llega a tener una gran significancia para ella en su vida adulta. Actualmente, lo ve como una afirmación de su propia fuerza como mujer, y a la vez siente nostalgia por no haber conocido el amor paternal y resentimiento hacia su padre.

Si en una primera instancia fue la necesidad económica que obligó a Isabel a emigrar, después fue la amenaza del matrimonio que la impulsó a emigrar definitivamente. En cambio a Petu' y Francisca, Isabel encontró a una temprana edad apoyo moral, afecto positivo y un trato igualitario con la familia del licenciado. Esta experiencia cambió cómo ella se proyectaba hacia el futuro. Después encontró una segunda madre en Francisca Toporek quien le transmitió el valor de la educación y el pensamiento de que por medio de ésta, la mujer puede progresar y ser auto-suficiente. La reacción de Isabel ante la muerte repentina de su marido muestra que en este momento de su vida, cuestionaba su capacidad de mantener a un hijo sin el apoyo de un hombre. Su preocupación era válida considerando la dificultad con que las mujeres consiguen trabajos en los cuales es permitido llevar a sus hijos, y en este entonces ella todavía ocupaba un lugar muy marginal dentro del sector informal. También es importante destacar que la pérdida de su marido ocasionó otra de las carencias afectivas padecidas por ella o como dice, "Yo no gocé tener esposo".

Como Isabel, Francisca emigró de niña por causa del abandono y la fragmentación familiar. Primero su tía, después su padrastro y después su marido se adueñaron de su cuerpo. Ninguno de ellos la trató como una persona sino como un objeto que servía solamente para los trabajos de la casa, para la crianza de los hijos, para desquitar su enojo y para satisfacer sus necesidades sexuales. De ahí la descripción de Francisca en el apartado

anterior de sentirse sola en la vida desde los 4 años hasta que dejó a su marido a los 40 años. Esta descripción encapsula las carencias afectivas en base de que construyó su identidad femenina subordinada.

Su relación con su madre es clave para entender su trayectoria. Mientras las relaciones que Petu' e Isabel tenían con sus madres las anclaron en su familia y su comunidad, Francisca fue primero abandonada y luego maltratada por la suya. Cuando se casó, en ocasiones le contaba a su madre que su marido la maltrataba. Su madre le decía que se aguantara porque "las mujeres solo servimos para ésto" - para ser esposas y madres.

En el siguiente texto, describe como era su relación con ella:

"Mi mamá pasó una etapa muy cerrada con nosotros. Ni siquiera nos informaba cuando íbamos a menstruar, y que era la menstruación. Tal vez porque ella también así fue. Me imagino que era a lo mejor una cadena... reproducir esa forma de vida. No era como una madre, así como ahorita, yo con mis hijos por ejemplo, con mi hija, "Ah, fíjate mami, que me duele esto. Fíjate mami que me pasó esto, que me pasó...". Nosotros no podíamos. Yo al menos que era la más grande, yo no le podía llegar y decirle a mi mamá, "Fíjate mamá que me pasó este" porque no teníamos... *no teníamos el tiempo, no teníamos la confianza, no teníamos un espacio así para platicar. Era pura violencia, puro problema*²¹. Entonces así crecí. Y cuando yo me fui a vivir con este hombre, pues igual. Para mí que no había información, ni nada, que solo era vivir y ya. Sin conocer ni siquiera mi cuerpo, ni saber qué cosa era una relación. O sea, me fui con los ojos cerrados totalmente. No sabía qué... qué era" (Oseguera Cruz, Entrevista 5.12).

Incluyo esta explicación de Francisca porque ayuda para entender que la falta de comunicación entre mujeres y específicamente, entre madres e hijas, contribuye a que la violencia se reproduzca de una generación a otra. La falta de confianza a que Francisca se refiere es por causa del miedo que tienen las mujeres de que vayan a ser juzgadas si

²¹ Énfasis de la autora

comparten sus inquietudes con alguien más, incluyendo su propia madre²². Este problema es sintomática de la presión que sienten por cumplir con los roles femeninos que se les ha asignado dentro de una jerarquía patriarcal. En la casa de la licenciada Vargas, Francisca encontró por la primera vez el tiempo, el espacio y la confianza para platicar de sus problemas. También, conoció por primera vez que se sentía ser apreciada por el trabajo que hacía.

Pero aunque su integración a FOMMA como promotora de niños y cocinera en 1995 representó un primer paso en su proceso de transformación personal, no sería hasta que se integró al grupo de teatro en 1996 que encontrara el valor de empezar a separarse de su marido. Antes de esto, mantenía prejuicios que reforzaban su noción del deber ser de una identidad femenina subordinada. Refiriendo al momento en que su pensamiento cambió dice:

“...para eso ya habían pasado como cuatro cinco años de estar viendo las personas que sí tenían derechos. Pensaba que para mí no había derechos. Pensaba que sólo era para las personas libertinas, para las personas que no eran buenas mujeres, por ejemplo Petrona [Petu'] y Isabel. Y ratos decía que bueno que están trabajando así, pero ratos decía por eso no tienen marido, porque no son buenas mujeres. Era así como la mentalidad que yo tenía” (Entrevista con D. Difarnecio, 2013).

Para concluir, en este análisis descriptivo de las primeras etapas en las trayectorias de vida de las tres mujeres, he mostrado como las concepciones y experiencias vinculadas con el trabajo condicionaron sus vidas afectivas en la familia y en el contexto de la migración interna. He analizado como estas experiencias reflejan patrones y prácticas opresivas de la sociedad patriarcal colonial. En el contexto de la familia, y específicamente en los casos de

²² Conclusión de una conversación entre la autora Nelly Cubillo y Micaela Icó Bautista en la oficina del Área de Mujeres y Parteras de la Organización de Médicos Indígenas de Chiapas (OMIECH), Septiembre de 2013.

Petu' y Francisca, he mostrado como las pautas de género que determinan la división de trabajo llegan a ser opresivas cuando las relaciones, en el lugar de ser complementarias y organizadas por los principios de la interdependencia y reciprocidad, se caracterizan por la explotación, la dominación o el abandono. También, en el contexto de la migración interna la opresión padecida por las mujeres indígenas y campesinas en el ámbito laboral genera carencias afectivas que inculcan en ellas una identidad subordinada.

Es difícil decir hasta qué punto los casos de Petu', Isabel y Francisca sean el resultado de circunstancias familiares particulares y hasta qué punto reflejan patrones generalizables, generados por procesos estructurales. En la historia de Petu', se destacan dos elementos que se pueden vincular con los procesos de cambio socioeconómico de los 70s y 80s. Primero, la migración de su padre a raíz de la cual él forma una relación con su segunda esposa para luego separarse de la madre de Petu'. Segundo, la violación de Petu' como consecuencia de la actividad política de su padre como agente del PRI. Las relaciones de los padres de Isabel, los padres de Petu', y de Francisca y su marido muestran que la creciente monetización de la economía indígena y la migración profundizaron cualitativamente la subordinación de la mujer, sobre todo cuando el aporte económico del hombre a la familia no es suficiente. En el caso de Francisca, fue por esta razón que ella tuvo que buscar trabajo como empleada doméstica para solventar los gastos de la casa. Sin embargo, cuando su marido descubría que ella estaba trabajando, la golpeaba. Como ya se explicó, la incorporación de las mujeres al trabajo doméstico es una respuesta de las comunidades indígenas ante adversidades económicas que se agudizan en los años 80. El comportamiento del marido de Francisca es característico de los hombres que no aceptan este cambio en los papeles de género, aunque también su trato violento hacia ella fue agravado por el alcoholismo.

Las pautas culturales y prácticas y patrones de opresión analizados aquí, constituyen mandatos sobre el cuerpo y la persona de la mujer indígena. Estos mandatos influyen en su forma de estar en el mundo y relacionarse con los demás, en cómo se proyecta hacia el futuro y su nivel de auto-conocimiento por ejemplo, saber qué quiere, qué piensa etc. En el ámbito de la sexualidad, muchas veces logran que la mujer desconozca su cuerpo. Es quizás en este ámbito donde es más evidente el ser-para y ser-del-otro de la identidad femenina subordinada. La ruptura de Petu' y Francisca con sus familias de nacimiento, y la emigración de Isabel de su comunidad de origen fueron todos actos de resistencia ante estos mandatos.

Capítulo IV (1) Etapa inicial en la trayectoria de FOMMA A.C. 1994-2000

La primera parte de este capítulo es una descripción general de la trayectoria de FOMMA entre los años de 1994 – 2000, el periodo que he identificado como la primera etapa en la vida de la organización. Inicio con un breve recuento de los antecedentes profesionales de sus fundadoras Petu' De la Cruz Cruz e Isabel Juárez Espinoza, seguido por una descripción cronológica de las actividades de la organización, su visión y sus objetivos durante esta etapa.

Los antecedentes de FOMMA y su trayectoria 1994-2000 Petu' e Isabel se conocieron cuando Petu' fue contratada por Sna Jtz'ibajom (Casa de los Escritores) en 1989. Isabel trabajó con Sna Jtz'ibajom por un año en 1983, cuando la organización todavía se llamaba La Sociedad Cultural Indígena de Chiapas, nombre con el cual se había constituido en 1981²³. La Sociedad se contaba entre las primeras organizaciones indígenas en Chiapas que se dedicaba a la producción literaria en idiomas indígenas. Surgió como una respuesta a la pérdida cultural vinculada con las políticas del Estado descritas en el Capítulo II. Durante el año que Isabel trabajó con La Sociedad, su trabajo consistía en recolectar y recopilar historias de la tradición oral Tseltal. En 1985, Sna creó un grupo de teatro ambulante Lo'il Maxil (Bromas de los monos) que montaba obras de teatro guiñol basadas en historias de la tradición oral. En 1988 se empezó a montar obras de teatro con actores y actrices. Fue en 1987 que Sna contrató de nuevo a Isabel porque el grupo necesitaba a una

²³ Sus fundadores eran Anselmo Pérez Pérez, Mariano López Méndez y Juan de la Torre López. Cuando se fundó La Sociedad, cada uno de ellos tenían antecedentes como escritores, trabajando de manera individual (Álvarez, 2002:10). Ciertas asociaciones los encaminaron a fundar a La Sociedad. Por ejemplo, sus amistades y colaboraciones con antropólogos estadounidenses de la Universidad de Harvard (entre ellos Robert Laughlin) invitados a México de parte del INI para estudiar y registrar a las culturas de los pueblos autóctonos (sus costumbres, idiomas etc.). Otra nota histórica es que Juan de la Torre tenía un pariente que fue integrante del grupo del Teatro Petul.

mujer que pudiera hacer las voces de los personajes femeninos de sus obras. En 1989 Sna montó por primera vez una obra de teatro que tenía varios personajes femeninos, *Entre menos burros más elotes*²⁴. Convocó a mujeres hablantes de los idiomas Tseltal y Tsotsil para participar en la obra y entonces, contrató a Petu' De la Cruz Cruz.

Durante el periodo de 1989-1991 Isabel y Petu' (Isabel salió de Sna en 1991, un año antes de Petu') trabajaron principalmente con el escritor mexicano y asesor de Sna, Francisco Quiñón Álvarez, con el director de teatro estadounidense Ralph Lee y también con la titiritera estadounidense Amy Trompeteer²⁵. En Sna las dos mujeres recibieron su formación inicial como dramaturgas, además de adquirir experiencia en la planeación e implementación de talleres de lectoescritura en Tsotsil y Tseltal. También conocieron y formaron una amistad con la escritora Miriam Laughlin, esposa de Robert Laughlin, facilitador de la organización. Como veremos en el siguiente capítulo, Miriam Laughlin brindó apoyo moral a las dos mujeres en este periodo inicial de su formación artística, y después las impulsó a fundar FOMMA. También durante el periodo en que trabajaban con Sna, Petu' e Isabel empezaron a vincularse con organizaciones de escritores indígenas y llegaron a ser reconocidas como las primeras dramaturgas indígenas en Chiapas y México. Este reconocimiento implicó una responsabilidad de representar los intereses de sus comunidades y de las mujeres indígenas en el ámbito institucional, cuando por ejemplo fueran invitadas a dar ponencias en eventos presenciados por dignatarios del gobierno. Después de salir de Sna, las dos mujeres empezaron a trabajar como educadoras

²⁴ El Instituto Mexicano de la Familia (MEXFAM) comisionó a Sna a montar ésta obra que trata de la planificación familiar.

²⁵ Francisco Quiñón Álvarez es poeta y escritor mexicano y fue miembro y asesor para Sna Jtz'ibajom A.C.; Ralph Lee es actor, titiritero, organizador del Greenwich Village Halloween Parade y director artístico de la compañía teatral estadounidense Mettawee River Theatre Company; Amy Trompeteer es titiritera, miembro de la compañía teatral estadounidense Bread and Puppet Theater Company, y docente de La Facultad de Teatro de Barnard.

bilingües para la Secretaría de Educación Pública (SEP) en el programa de Rincones de Lectura. Además, en 1993 volvieron a presentar obras de teatro con el grupo de teatro ambulante que habían formado en 1991, y en el cual participó Diego Méndez y Cristóbal Mesa (integrantes de Sna), y Juana María Ruiz Ortiz²⁶. La primera obra que montaron como grupo de teatro ambulante fue la obra de Petu', *Una Mujer Desesperada*. Esta obra llamó la atención de varias organizaciones feministas en San Cristóbal que invitaron al grupo a presentar esta obra y otras en distintos espacios y eventos. Isabel describe la cadena de sucesos que antecedieron la fundación de FOMMA en 1994. Cuenta:

“...desde el 90' empezamos como ambulantes, en el 91', 92' fue que se salió, nos retiramos de Sna. Y entonces fue allí cuando nosotros empezamos a pensar ésto, yo no pensaba en hacer este grupo de FOMMA [...] Pero nos solicitaban obras, entonces el grupo de mujeres COLEM, Martha Figueroa²⁷. Luego Mimí nos inquietaba "por qué no hacen otra organización, pues ya salieron de la [...] tienen el conocimiento". Entonces, vamos hacerlo con Carlota Duarte²⁸, Mimí, ellas fueron quienes nos impulsaron para levantar la organización, entonces fue que entre Petrona y yo empezamos, y a presentar obras, y como conseguimos otras personas voluntarias para la actuación y empezamos a recolectar recursos, eso fue en el 93'” (Juárez Espinoza, Entrevista 2.14).

En 1994, con el apoyo de Laughlin y Duarte, y con fondos recaudados del grupo de teatro ambulante, rentaron una casa en la Calle 16 de Septiembre del Barrio de Mexicanos donde comenzaron en dar los primeros talleres de lectoescritura con mujeres y niños de la zona

²⁶ Juana María Ruiz Ortiz (Tsotsil de Chenalhó) fue miembro de la primera Mesa Directiva de FOMMA. Colaboró con FOMMA entre 1994 - 1998 como integrante del grupo de teatro y maestra de lectoescritura de tsotsil y español. Actualmente es investigadora en el Instituto de Estudios Indígenas en San Cristóbal.

²⁷ El Grupo de Mujeres de San Cristóbal de Las Casas A.C. (COLEM), fue la primera organización feminista que se fundó en Chiapas en 1989. Lucha contra la violencia de género y por los derechos sexuales y reproductivos. Una de sus fundadoras es la abogada y defensora de derechos humanos Martha Figueroa.

²⁸ Carlota Duarte de origen mexicano estadounidense, es miembro de la Sociedad del Sagrado Corazón, artista de artes plásticas, fotógrafa e fundadora del Chiapas Photography Project (CPP), el cual coordina hasta la fecha. Consiguió un donativo del Sagrado Corazón para FOMMA cuando se fundó en 1994, y produjo un video que el grupo utilizó para difundir y promocionar su trabajo.

norte de la ciudad²⁹. Los primeros proyectos que realizó FOMMA en los primeros años de su fundación fueron financiados por El Fondo Global para la Mujer, Mama Cash y la Embajada de Canadá, y por donativos privados de los Estados Unidos. Algunos de sus primeros proyectos fueron financiados por El Comité de Planeación para el Desarrollo Estatal (COPLADE) y Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC). Este financiamiento permitió que FOMMA a partir de 1995 contratara a más personal: María Pérez Santis quien fue nombrada tesorera, Francisca Oseguera Cruz quien fue nombrada Promotora de Niños (encargada de la guardería) y cocinera, y Faustina López Díaz quien impartía el taller de lectoescritura en Tseltal, mientras Juana María Ortiz impartía el taller de lectoescritura en Tsotsil. Cada una de estas mujeres terminará integrándose al grupo de teatro. Primero Mari en 1995, seguido por Francisca en 1996 y Faustina en 1997. También en 1995 contrataron a un instructor para el taller de sastrería, Mariano Pérez Pérez (Tsotsil de Zinacantán), quien trabajó con la organización hasta el año 2006.

Como vemos en la siguiente explicación de Isabel, la coyuntura del levantamiento zapatista es clave para entender las circunstancias que determinaron la trayectoria de FOMMA en su primera etapa. Dice:

“...Y como en el 94’ fue lo del conflicto armado, entonces la vista, el enfoque fue más a la zona indígena, y más a las mujeres. Entonces nos apoyaron rápido, el gobierno, nos dieron las máquinas para cocer, nos dieron muebles. Entonces fue así como empezamos a trabajar con las mujeres. Entonces empezamos a trabajar con las mujeres migrantes de la comunidad porque fueron los que migraron por el conflicto” (Juárez Espinoza, Entrevista realizada en 04.12).

²⁹ Desde este momento Miriam Laughlin asumió el papel en FOMMA de coordinadora para los Estados Unidos y se encargó de buscar donativos y facilitar encuentros entre la organización y diversas instituciones e individuos de ese país. Hasta años recientes estos donativos constituyeron un porcentaje significativo de los fondos con que se sustentaba la organización. En 2003 representaban 25% de los ingresos designados para la manutención de FOMMA (Folleto informativo de FOMMA A.C. 2003)

Las mujeres a quienes refiere Isabel son aquellas que llegaron y que Rus describe como la tercera ola de migración interna de las comunidades a San Cristóbal³⁰. La tercera ola comenzó con la caída del precio de café en 1989, aumentó con la violencia generada por las invasiones de tierras, la represión estatal y conflictos intercomunitarios a finales de los 80 y principios de los 90, y creció y escaló más después de 94 por la guerra. Entre 1994-1999 miles de personas de la población rural indígena se desplazaron a los centros urbanos de Chiapas. Explica Rus:

“En los primeros cuatro años tras el levantamiento, unos 5,000 refugiados directos llegaron a San Cristóbal, y quizá otros 15,000 se mudaron a la ciudad a medida que sus condiciones económicas y sociales empeoraban. Los que abandonaron el campo para ir a vivir a la ciudad durante este periodo en general parecen haber estado menos preparados para la vida urbana que sus predecesores. Pobres, monolingües, a menudo con traumas por la violencia, se mudaron, además, a una ciudad que ya estaba saturada de gente indígena con la que tenían que competir por los trabajos, y habitada también por ladinos cada vez más resentidos” (Rus, 2012:226).

El vínculo que formó FOMMA con los desplazados se dio en parte a través del trabajo que desempeñaban Isabel y Petu' en los albergues en San Cristóbal durante e inmediatamente después del levantamiento. Aprovechando los materiales que tenían por su trabajo con la SEP, impartieron talleres de lectoescritura con niños en los albergues de Don Bosco y del Instituto Nacional Indigenista (INI). Cuenta Petu' que ella e Isabel trabajaban juntas, repartíendose entre ellas la atención de los niños Tsotsiles y Tseltales, la mayoría siendo monolingües en sus lenguas maternas. Ellas fueron pioneras en el sentido de que eran los únicos hablantes de un idioma Maya haciendo este tipo de trabajo en estos albergues. Además de las mujeres y niños desplazados de la guerra, participaban en los proyectos de FOMMA mujeres que Petu' identifica como mujeres de “bajo recurso” (De la Cruz Cruz,

³⁰ La primera ola de migración surge a raíz del conflicto político-religioso en Chamula a mediados de los 70s y la segunda a raíz de la crisis económica de 1982 (Rus, 2012:221-225).

Entrevista 28.08.12). En este contexto, mujeres de “bajo recurso” refiere tanto a mujeres indígenas como mestizas. Es decir, mujeres mestizas pobres o mujeres indígenas que, como Petu' e Isabel, llegaron con olas migratorias anteriores, ya no usaban la ropa tradicional de sus comunidades de origen y sabían hablar español.

En este entonces, la visión de FOMMA tenía cierta continuidad con la de Sna Jtz'ibajom en cuanto a su propuesta de promover los idiomas y las culturas indígenas. Pero a diferencia de Sna Jtz'ibajom, su principal objetivo fue promover la autonomía y el bienestar general de la mujer indígena. Los siete objetivos de la organización, como aparecen en el Acta Constitutiva de 1994 son:

- 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. (Lectoescritura 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.

Los objetivos de FOMMA muestran como su visión desde un principio, representa un entrecruzamiento de la agenda política de reivindicación cultural de los escritores indígenas y maestros bilingües, con la agenda política de un naciente movimiento de mujeres indígenas. Afirma Olivera que en comparación con el pensamiento liberal e individualista del feminismo occidental, con sus reivindicaciones en torno al cuerpo, el placer y la realización personal, el feminismo indígena está estrechamente vinculado al movimiento social y sus reivindicaciones reflejan la forma colectiva en que siguen funcionando las comunidades. El problema principal de las mujeres indígenas es la pobreza, que en su caso particular es producto de las múltiples subordinaciones de género, etnia y clase (2012: Entrevista con E. Gascó). Esta condición se ve reflejada en los últimos cuatro objetivos de FOMMA³¹.

Ahora voy a explicar como FOMMA, a través de los talleres de lectoescritura, capacitación (sastrería y panadería), teatro y por medio de los proyectos de la guardería y radio, que fueron sus principales actividades en los años 90, cumplió los siete objetivos alistados en su acta constitutiva, y como estos proyectos respondieron a las necesidades de las mujeres y niños de la población indígena migrante de San Cristóbal. El taller de lectoescritura se impartía durante el día y formaba parte de un trabajo más amplio e integral de atención a esta población. Las mujeres que participaban en este taller eran por lo general mujeres que además de realizar actividades domésticas, complementaban su ingreso familiar con actividades productivas como la elaboración y venta de artesanías, o la venta de hortalizas. También fue en este taller en donde participaron las mujeres

³¹ Destaco esta situación porque en el ámbito político de San Cristóbal, y aquí me refiero principalmente a aquél donde se mueven las organizaciones de la izquierda, FOMMA ha sido etiquetada como "feminista" sin tomar en cuenta el contexto que da origen a su activismo y sin entender en dónde su pensamiento diverge y coincide con el feminismo occidental.

desplazadas por la guerra. Además de aprender a leer y escribir en tsotsil, tseltal y español, aprendían otras habilidades que les sirvieron para sus actividades de comercio informal. En la tarde FOMMA impartía los talleres de sastrería y panadería en los cuales participaban mujeres indígenas o mujeres mestizas de bajos recursos, en su mayoría empleadas domésticas. Algunas mujeres participaban tanto en el taller de lectoescritura como las capacitaciones. Explica Isabel que estos talleres se crearon para responder a las necesidades inmediatas de las mujeres:

“Ésto fue nuestra principal meta desde un primer momento. Porque viendo a las mujeres que llegaban con nosotros a capacitarse, ya sea en la panadería o repostería, y veíamos que no sabían leer ni escribir entonces lo que hicimos es invitarles a que aprendieron a leer y escribir para que sepan dar sus cambios o, sepan dar sus precios de cómo quieren el producto [...] Entonces lo que hicimos es bueno, lo principal que tienen que aprender es sumar y restar. Porque si tú vendes a tal precio, te tienen que dar esta cantidad y también sacar el porcentaje de cuánto ganas al día. Entonces de no regalar pues tampoco el producto, ya sea de artesanía, de flores, de hortalizas, de panadería, de todos lo que ellos venden” (Juárez Espinoza, Entrevista 9.10.12).

El texto anterior muestra de que manera FOMMA combatía aquellos factores, como el analfabetismo y un bajo nivel de escolarización, que contribuyen a que las mujeres indígenas se insertan en la vida urbana y al trabajo informal en condiciones de desigualdad. Al mismo tiempo, las participantes de los talleres tuvieron un papel clave en las actividades económicas que realizaba FOMMA para fomentar su sostenibilidad como organización. Planteo que la dinámica colectiva que caracterizó a FOMMA en esta etapa se dio en buena parte como resultado de estas actividades. Las mujeres que participaban en el taller de lectoescritura contaban con becas (siempre y cuando hubiera financiamiento), y en 1995 COPLADE financió un proyecto para abrir una guardería en FOMMA. La guardería fue un componente clave para el éxito del taller de lectoescritura porque sin ella, muchas mujeres

no hubieran podido participar³². En el siguiente texto Isabel explica como estas mujeres se organizaban para generar un ingreso para la organización cuando no había financiamiento externo:

“...cuando no teníamos proyecto, tenían que salir a ayudarnos... y nosotros vendíamos aquí este, comidas. Sí, vendíamos comidas, tacos, este... pasteles, pays. Cuando no teníamos dinero, las otras compañeras iban a la comunidad y las otras se quedaban acá vendiendo [...] Y yo creo que hemos tenido mucha suerte porque vendíamos o hacemos nuestro bazar. Y siempre las compañeras, las mujeres, creo que eran muy animadoras también porque decía - Yo traigo ésto, yo no uso ésto y, no lo sé usar, mejor lo traigo por acá, lo vendemos y ya me da porcentaje para mí y ya lo demás que quede y ya, ya juntamos para nuestro sueldo [...] Claro que no todas. No todas son así de animadoras pero, creo que la mayoría eran más así, que querían pues, progresar. Pero a veces por situaciones familiares o si regresaban a su comunidad, o por enfermedades. Algunas tardaban mucho” (Juárez Espinoza, Entrevista 19.04.13).

La misma dinámica colectiva caracterizaba a los talleres de sastrería y panadería. Una parte del ingreso generado con la venta de ropa y pan quedaba para las alumnas y otra parte se disponía para comprar material para los talleres y cubrir gastos de la organización (renta, luz, gas etc.).

“Recibían una beca y este... más que de lectoescritura, primero aprendían la lectoescritura, y luego hacían otros labores pero percibieron una beca por parte de nosotros para que pudieron continuar en las obras de teatro. Pero también, como no teníamos un recurso como ahora lo tenemos de esta fundación que nos apoya una cierta cantidad más grande, en esa época pues no teníamos. Entonces a veces tardaban nada más 8 meses, un año nuestro proyecto, entonces qué hacemos después. Por eso es que ellas también nos ayudaban mucho porque también hacían el pan y salían a vender. Salían a vender pan en las comunidades. Ya regresaban, entregaban cierta cantidad [...] ellas entregaban, depende de cuantas veces van a la semana, ya juntamos en la quincena, cada quincena se le daba la beca. Para que no se diera diario porque esto fue el acuerdo que se tomó con ellas, que cómo querían. Si querían que le diera cada día lo que van a vender o... no – [decían] Prefiero que lo junten, porque así ya siento más bastante que recibo. Si me dan cada vez que voy entonces no veo donde va mi dinero [...] Pero también antes fue lo de la ropa [...] pues igual, hacían

³² No tener con quien dejar sus niños pequeños es uno de los principales obstáculos para las mujeres indígenas y campesinas que buscan empleo o desean participar en actividades fuera de su casa. Cuenta Miriam Laughlin que era de suma importancia para FOMMA brindarles a las mujeres de los talleres un espacio en donde podían relacionarse y convivir con sus niños, particularmente a la hora de comer. Para algunos de los niños la comida que recibían en la guardería era la única comida completa y segura que recibían en todo el día (Laughlin, Entrevista 12.1.13).

las prendas con la ayuda del instructor [...] Entonces, ellas lo llevaban a vender y ya después ellas, fue cuando encontraban sus propias clientes, dice - Tal fulano que quiere que yo haga sus uniformes de sus niños o, tal fulana que quiere que yo le haga su vestido de graduación - Entonces con el apoyo del instructor también iban haciendo, entonces había entradas también ahí, pero para ellas” (Juárez Espinoza, Entrevista 19.04.13).

Es interesante notar las estrategias económicas que las mujeres emplearon para administrar su dinero. Estrategias que a la vez cultivaban una dinámica cooperativa en el manejo de la organización. Al final de cuentas, el objetivo de FOMMA no era la producción como fue el caso para la mayoría de los proyectos con mujeres indígenas que empezaron a multiplicarse en la región en los 90s. No obstante, los textos anteriores ilustran que FOMMA sí cumplió con su objetivo de mejorar la situación económica de las mujeres y fomentar la auto-sustentabilidad de la organización.

¿Cómo trabajó FOMMA para fortalecer las culturas mayas y construir espacios colectivos donde las mujeres (y niños) indígenas podían reflexionar sobre su problemática étnica y de género? Para empezar, además de promover las culturas mayas por medio de la enseñanza de la lectoescritura en tsotsil y tseltal se promovía la producción de literatura en estos idiomas. A casi todas las mujeres que colaboraban con FOMMA en esta etapa les pedían que escribieran historias de la tradición oral de sus comunidades, e historias basadas en sus experiencias vivenciales³³. Actualmente FOMMA cuenta con un acervo de estas historias escritos en tsotsil, tseltal y español por personas que han trabajado con la organización a través de los años. En 1995, FOMMA ganó un proyecto de radio de

³³ Las integrantes actuales de FOMMA - María Pérez Santis, Francisca Oseguera Cruz y Victoria Patishtan Gómez - explican que una de las actividades a que se dedicaban en los primeros años que trabajaron con FOMMA fue la escritura. Cuando trabajé de voluntaria en FOMMA en 2003, Victoria quien apenas se había integrado al grupo en 2001, dedicaba largas horas de oficina a escribir historias en tsotsil que después fueron traducidas al español. Actualmente, los escritos de estas mujeres y otras que han colaborado con FOMMA forman parte de un acervo de historias en los idiomas tsotsil, tseltal y español. En la presente etapa de la trayectoria de FOMMA la producción literaria se limita a las obras de teatro colectivas.

PACMYC que cumplió con su objetivo de crear conciencia acerca de la realidad indígena en Chiapas. En este proyecto, fueron los niños de los talleres de lectoescritura y teatro quienes relataron y grabaron sus propias historias. Después estas grabaciones fueron transmitidas por XERA en la radio local. Cuenta Petu’:

“...hablaban de ellos, de su familia, de su infancia. Casi por lo normal hablaban de... en este entonces todavía la guerra que estaba muy fresco [...] a veces habían niños que no eran de aquí, que habían migrado de su comunidad y que habían llegado a San Cristóbal por cuestiones de la guerra. Entonces de esto mismo hablaban, que extrañaban a su comunidad pero por la guerra habían venido a la ciudad y que estaban viviendo en un pedazo de terreno que sus papas más o menos habían invadido... bueno, hablaban de ciertas cosas. Más que nada era como entrelazada con el levantamiento de 94” (De la Cruz Cruz, Entrevista 28.8.12).

Planteo que este proyecto fue una manera de ayudar a los niños y niñas en asimilar sus experiencias vinculadas con la migración interna y el desplazamiento por la guerra, y reafirmar sus identidades étnicas. Estos mismos niños y niñas (10-12 niños totales, entre ellos los hijos de Isabel y Petu’) participaron en el montaje de tres obras de teatro *La Familia Rasca Rasca* (1995), *El Sueño de Telex* (1995), y *Sueño de un mundo al revés* (1997)³⁴. Hablando del montaje de *El Sueño de Telex* dice Isabel:

“...los niños estuvieron muy entusiasmados porque les gustaba la obra. Les gustaba salir en actuaciones y todo. Y como no teníamos un teatro así como esto [indicando las instalaciones actuales de FOMMA], así más como al aire libre, entonces nos íbamos donde nos invitaban. Viajamos mucho. Y tuvimos un apoyo económico con el estado de Chiapas. Entonces hicimos un convenio, nos pidieron, no sé si como 10 presentaciones en comunidades. Ellos nos dieron transporte [...] entonces fue así como empezamos a salir con los niños, nos íbamos a comunidades en transportes, así. Y los niños felices porque íbamos fuera de la ciudad” (Juárez Espinoza, Entrevista 9.10.12).

³⁴ Ver descripción de los contenidos de estas obras en Capítulo IV (3). *La Familia Rasca Rasca* se basa en un guión original del Teatro Petul, adaptado para el escenario por De la Cruz Cruz. Sus giras en las comunidades fueron financiadas por PACMYC. *Sueño de Telex* también fue adaptado por Juárez Espinoza y De la Cruz Cruz en conjunto con los niños y dirigida por las primeras. Sus giras fueron financiadas por CONECULTA. *Sueño de un mundo al revés* fue montada como parte del convenio entre FOMMA y el Colegio Barnard, y dirigida por Amy Trompeteer.

Isabel destaca el iniciativa y compromiso que mostraban los niños que llegaban a FOMMA diario para recibir los talleres de lectoescritura y teatro. Ellos venían de las colonias de La Hormiga, Ojo de Agua y Prudencio Moscoso entre otras. Con estos talleres, FOMMA respondía a la falta de actividades culturales organizadas y oportunidades educativas que padecían los jóvenes indígenas de la ciudad.

Por último, el teatro fue una herramienta pedagógica por medio de la cual FOMMA cumplió con su objetivo de construir un espacio colectivo donde las mujeres pudieron reflexionar sobre su problemática de etnia, género y clase, y desarrollar su capacidad de expresarse y autoestimarse. También cumplió con su objetivo de concientizar una diversidad de públicos respecto a los problemas sociales padecidos por las comunidades indígenas, y de generar una reflexión sobre estos problemas en la misma sociedad indígena. En sus giras teatrales, el grupo no solamente presentaba las obras. También después de presentarlas, facilitaba intercambios con los públicos donde se analizaban las problemáticas abordadas por éstas. En Capítulo IV (3) voy a profundizar sobre el método teatral utilizado en esta primera etapa de su trayectoria del grupo, los significados de las obras que produjo y las reacciones de los públicos a estas obras. Aquí haré solamente una reseña de las actividades del grupo de teatro, seguida por una breve explicación de como el taller de teatro complementaba a los demás talleres para brindar una atención integral a las mujeres que participaban en ellos.

Aparte de *La Familia Rasca Rasca*, en la cual participaron principalmente niños, las primeras obras de teatro que FOMMA presentó ya no como grupo de teatro ambulante sino como FOMMA³⁵, fueron *La Migración* escrita por Isabel y *Almas Enjauladas* escrita por

³⁵ El grupo de teatro en 1996 estaba integrado por las dos fundadoras, Juana María Ruiz Ortiz, María Pérez Santis, Francisca Oseguera Cruz y Faustina López Díaz.

Petu'. Ambas obras fueron montadas en 1996, y una gira teatral en los Estados Unidos por invitación de Amy Trompeteer marcó el comienzo de un convenio entre FOMMA y el Colegio Barnard. En el verano de 1997 llegó Trompeteer a San Cristóbal para impartir en FOMMA talleres de teatro guiñol, elaboración de máscaras, movimiento corporal y vocalización. Vino acompañada por Patricia Hernández quien trabajará con el grupo como directora de teatro hasta 2001. Las tres obras producidas durante el convenio con Barnard fueron *Sueño de un mundo al revés* (1997), *Ideas para el cambio* (1997), y *La Vida de las Juanas* (1998). En el montaje de las primeras dos obras, Trompeteer impulsó la participación de las mujeres de los talleres de lectoescritura, además de los niños. Entre 1997-1998 el taller de teatro alcanzó un nivel de participación – alrededor de 15 mujeres y niños - que no se repetirá en años posteriores. A partir de 1999 el grupo de teatro empezará a consolidarse con un promedio de 5-6 mujeres participando en cada montaje. La siguiente explicación de Isabel ilustra cómo el trabajo teatral se articulaba con las demás actividades de FOMMA para brindarles a las mujeres del taller de lectoescritura una atención integral:

“Vimos que en el teatro, en los movimientos corporales, fue donde uno puede auto-estimarse uno mismo. Entonces las mujeres veíamos que venían muy calladas o muy lastimadas, también darles la confianza porque tenemos también lo que es la salud. Entonces empezamos a dar las presentaciones de teatro con el grupo de mujeres. En un principio sí le daban pena para actuar o, mover una mano o, la cabeza. Pero ya después con la confianza, con la plática, fueron este, tomando la confianza en sí, en ellas mismas para poder salir adelante y ser auto- suficientes” (Juárez Espinoza, Entrevista con el Instituto Hemisférico, Julio de 2003).

La transformación que el teatro y las actividades relacionadas realizó en las mujeres es muy parecida a la que describen Petu' y Isabel cuando hablan de su introducción al teatro en Sna Itz'ibajom, pero con una diferencia importante: en FOMMA, las otras actividades que se realizaban complementaban el trabajo teatral de tal manera que el resultado fue la creación de un espacio de y para mujeres indígenas, construido con sus necesidades

específicas en mente. Recordemos la explicación de Francisca en el Capítulo III respecto a su relación con su madre, las condiciones de vida y carencias afectivas que cultivaron en ella una actitud de sumisión, la desinformación y la represión de su sexualidad: no teníamos el tiempo, no teníamos la confianza, no teníamos un espacio así para platicar. Era pura violencia, puro problema (Oseguera Cruz, Entrevista 5.12). Como ya se argumentó, la falta de confianza en este caso se debe al miedo que tienen las mujeres de que vayan a ser juzgadas si hablan de sus problemas con alguien más, por ejemplo, otras mujeres de su familia o amigas; y este problema es sintomático de la presión que sienten por cumplir con un rol femenino que se les ha sido asignado dentro de una jerarquía patriarcal. Es precisamente esta situación que señala FOMMA con sus objetivos de liberar el tiempo de las mujeres y proporcionarles un espacio donde ellas se sentían en confianza de expresar sus problemas, alegrías y deseos e incluso cuestionar normas culturales y prácticas discriminatorias que las impedían en su intento de salir adelante junto con sus familias. Como comenta Isabel en el texto anterior, la confianza entre mujeres se cultivaba a través de las dinámicas de movimiento y vocalización que realizaban en el taller de teatro, y a través de “la plática”. La plática surgía de manera espontánea entre individuos, por ejemplo, una mujer aconsejando a otra respecto en como dialogar con el marido para que no se opusiera a que ella trabajara fuera de la casa. También se realizaba de una manera estructurada, como en los talleres de salud y nutrición, o en el taller de teatro cuando analizaban en colectivo los temas planteados. En el último caso, se trataba de compartir conocimiento sobre las diversas costumbres de sus comunidades de origen, experiencias y reflexiones referentes a las situaciones socioeconómicas de éstas, historias familiares y personales. Esta forma colectiva de hacer teatro cumplía un doble propósito: 1) Reivindicar aquellos elementos de la cultura comunitaria que las mujeres consideran no solamente

fundamentales a su forma de ser y pensar, pero también constructivos y útiles en nuevos contextos, como el contexto urbano a que habían sido desplazadas, elementos como el respeto para los ancianos y ancianas y los valores de interdependencia y cooperación; y 2) la construcción de una identidad crítica que reflejara la situación actual de la mujer indígena, por ejemplo su necesidad de ser más independiente de los hombres o tener un mayor nivel de escolarización para conseguir un mejor trabajo.

Para concluir, en este apartado he resumido las actividades que FOMMA realizaba entre 1994-1999 para cumplir con sus objetivos. Estos objetivos reflejaron la visión particular de las dos fundadoras y el contexto social y político en que surgió la organización. Hacen eco con el discurso de género que se estaba gestando en los diversos espacios de encuentro entre las mujeres indígenas organizadas y grupos feministas, espacios que iban en aumento en la década de los 90. Pero lo que FOMMA logró en esta primera etapa de su trayectoria, fue algo más que el cumplimiento de cada uno de sus objetivos tomados por aparte, logró construir un nuevo tipo de colectividad, dentro de lo cual las mujeres y niños que lo integraban, reafirmaban sus identidades étnicas al mismo tiempo que las adaptaron a la vida urbana. No se puede subestimar la importancia que tuvo para las integrantes de FOMMA y las mujeres y niños que participaban en sus proyectos de contar con un espacio propio, una casa propia de indígenas en San Cristóbal, la capital colonial, centro de persecución de la población indígena por parte de la vieja oligarquía, donde el racismo y la discriminación están muy incrustados en el pensamiento y en los comportamientos de la gente³⁶. Esta situación ha cambiado en cierta medida, sobre todo

³⁶ Uno de los ejemplos más citados para ilustrar el grado de discriminación que todavía existía en esta ciudad en los años 70, era la pauta de si un indígena iba caminando en la misma banqueta con un mestizo, el primero se bajara para ceder el paso al último. También en esa década, la gente indígena que

desde el levantamiento zapatista y con el crecimiento de la población indígena en San Cristóbal. Aunque FOMMA representó un logro para la gente indígena en este sentido, el hecho de que fuera una iniciativa de mujeres indígenas, volvió a sus integrantes blancos para el chisme y el hostigamiento de la sociedad coleta e indígena. La independencia que ellas mostraban les ganó la etiqueta de “prostitutas”. Sin embargo, en la medida en que sus críticos llegaron a entender que su propósito era ayudar a las mujeres y sus familias, FOMMA fue aceptada. En el siguiente Capítulo IV (2), veremos como Petu’, Isabel y Francisca vivieron esta etapa en la trayectoria de FOMMA y la significancia que sus experiencias tuvieron para sus procesos identitarios. En el caso de Isabel y Petu’, veremos en base de cuales experiencias individuales y colectivas construyeron sus identidades de madres solteras, escritoras/dramaturgas y actrices sociales. Esto nos ayudará para entender la visión que unía a las dos mujeres y que las motivaba a forjar la organización y mantenerla a flote apenas de los obstáculos que se presentaron.

venía a la ciudad y no lograba regresar antes del anochecer tenía que pasar la noche en la cárcel o en el albergue del INI.

Capítulo IV (2) Etapa inicial de la formación de Isabel, Petu' e Francisca como dramaturgas y actoras sociales 1994-2000

Esta etapa marca una fase inicial de la transformación personal de las tres mujeres de FOMMA a través del teatro y el trabajo organizativo, aunque en el caso de las dos fundadoras esta transformación comenzó desde mucho antes cuando iniciaron su trabajo con Sna Jtz'ibajom. En este apartado, identifiqué las experiencias individuales y colectivas que fueron claves para sus procesos identitarios tanto en el ámbito de su trabajo organizativo como en su vida familiar, y analizo como en base de estas experiencias construyeron una identidad crítica, distinta a la identidad femenina subordinada analizada en el Capítulo III.

Petu' De la Cruz Cruz

En el año de 1989, Petu' seguía viviendo y trabajando en la casa de su tía en Zinacantán cuando el novio de una prima suya le comentó que Sna Jtz'ibajom estaba solicitando mujeres para actuar en la obra de teatro *Entre menos burros más elotes*³⁷. Aunque ella no cumplió con el requisito de saber leer y escribir en Tsotsil, fue la única aspirante que perseveró en los entrenamientos teatrales, y se quedó con el trabajo. Mientras trabajaba en Sna Jtz'ibajom, viajaba diariamente entre Zinacantán y San Cristóbal. Un año después de que terminó su contrato de trabajo, el grupo la buscó para ver si quería integrarse ya formalmente a la organización. Explica cuáles eran sus razones por seguir con el teatro:

³⁷ Cabe destacar que uno de los fundadores de Sna Jtz'ibajom, Juan de La Torre, es originario de la cabecera de Zinacantán igual que Petu'.

“Porque entonces cuando yo estuve ahí en Sna Jtz’ibajom y empecé a presentar obras sentí que me empecé a desenvolver. Sentí que empecé a sacar todo lo que yo tenía, todo el miedo. Porque antes no me podía quedarme con un hombre así o ir con un hombre, me daba mucho miedo. Sentía que en este momento iba a abusar de mí, que me iba a volver a violar y... no sé. E incluso cuando me hablaban así despacito al oído, me daba cosa, me daba miedo... así como susurros que te hacen en el oído y... me molestaba. Y entonces ya fue que... pues digo que con el teatro empezaba yo a sentir algo diferente, algo como... tranquilidad o desahogo entonces dije pues, voy a seguir” (De la Cruz Cruz, Entrevista 2005).

El teatro marca el comienzo de la superación del trauma de la violación. También indica el final del periodo de su vida cuando su única opción era trabajar en el sector informal ganando una fracción del salario mínimo. Sin embargo, su participación en una presentación en su comunidad de origen en 1990 provocó una reacción tan agresiva, que ella se vio obligada a emigrar definitivamente a San Cristóbal. Petu' explica:

“Antes Zinacantán no era como es ahora. Era como... no sé, como más conflictivo, veían mal a una mujer presentarse en un escenario. Entonces decían que era una loca, que era una este... había más, como te dijera yo... más falta de respeto hacia mi persona. Porque ya como que los hombres andaban como perros detrás de mí, como queriéndome... entonces era muy difícil seguir viviendo en mi pueblo porque ya no me respetaban porque pensaban porque yo tenía un hijo que yo me iba a acostar con él que fuera. Entonces para mí eso era muy triste porque pues no tenía apoyo de mi familia, ni de nadie. Al contrario me decían, pues tú te lo buscaste [...] Entonces para mí era muy difícil seguir viviendo en una comunidad porque ya la gente de mi pueblo ya no me respetaba, ya no me miraba como una mujer normal” (De la Cruz Cruz, Entrevista 12.11.12).

El hecho de ser madre soltera y tener que trabajar fuera de la comunidad con un grupo de hombres que no eran parientes suyos, y con quienes incluso aparecía en público en un escenario, actuando de una manera que desafiaba las normas respecto y de como una mujer indígena debería de comportarse en público, hizo que la gente de su comunidad la comparara con una prostituta. Mientras los hombres la acosaban físicamente, las mujeres generaban chismes, acusándola de querer tener relaciones sexuales con sus maridos (De la Cruz Cruz, Entrevista con D. Difarnecio 2013). En su investigación sobre la discriminación

padecida por las madres solteras indígenas en San Cristóbal a principios de los años 90, Caligaris y Ruiz (1992:72) destacan que, al contrario de las ideas feministas dominantes que suponen el poder unilateral de parte de los hombres, en la comunidad tanto hombres como mujeres participan en la sanción de desviaciones en la conducta sexual y en la renovación de la ética colectiva. Proponen una postura más dinámica para entender como las pautas de género se reproducen, explicando que la hegemonía se arraiga en “una interiorización muda de la desigualdad social, bajo la forma de disposiciones inconscientes, inscritas en el propio cuerpo [...] en la conciencia de lo posible y de lo alcanzable” (1992 *Apud.* Canclini 1984):

“Es esta apropiación de valores lo que dará lugar al despliegue de tantos mecanismos y recursos destinados a defender intereses derivados de los papeles de madre o esposa. A fin de cuentas, la identidad femenina en estos contextos mucho tiene que ver con tales roles. De ahí que se establezca una fuerte competencia entre las mujeres quienes no están exentas de cierta cuota de poder; que ejercen en los espacios donde socialmente les está concedido actuar [...] Uno de los recursos privilegiados por las mujeres es el chisme, cuyo poder es inmenso y puede provocar el aislamiento social de la infractora” (1992:72).

El aislamiento social fue precisamente lo que su comunidad le infligía a Petu'; y en su caso, el efecto de este aislamiento fue más fuerte todavía debido a que su familia no la defendía. Fue en este ambiente hostil es decir, cuando todavía vivía en Zinacantán, que Petu' empezó a escribir su primera obra de teatro *Una Mujer Desesperada*. Sna Jtz'ibajom había decidido mandar a ella e Isabel al Tercer Encuentro de Escritoras Dramaturgas en Toronto, Canadá en 1991 (debido a que eran las únicas mujeres en el grupo) y era necesario que cada una llevara un trabajo personal, o un guión. Petu' describe lo que experimentó plasmar por primera vez en escrito una experiencia personal suya:

“Sí sentía algo... que estaba yo sacando y desocupando todo lo que yo tenía de repente, más que nada lo familiar. Entonces lo tenía, lo sacaba, lo sacaba, lo sacaba... Fue algo como, un descanso o algo que tenía yo ahí pesado, que no podía yo hablarlo,

explicarlo cómo. Entonces fue muy bueno también escribir esta obra de teatro porque pues, saqué todo lo que yo tenía en lo personal y aparte también, pues las mujeres que yo veía sufrir la violencia” (De la Cruz Cruz, Entrevista 27.9.12).

Esta obra permitió a Petu’ desahogarse, no obstante no fue bien recibida por algunos de los integrantes del grupo de teatro de Sna Jtz’ibajom, hasta deslegitimar la veracidad de los hechos que representaba. En 1992 ella recibió el Premio Chiapas de literatura Rosario Castellanos por esta obra y junto con Juárez Espinoza se establecieron como las primeras dramaturgas indígenas en México. Cuando Sna Jtz’ibajom le pidió que aceptara el premio en nombre del grupo y ella se rehusó, la despidieron con el pretexto de que no tenían suficientes fondos para pagar su sueldo. Al no compartir el reconocimiento por su trabajo personal, ella desafió un patrón cultural de privilegiar a los hombres concediéndoles la autoridad de mandar a las mujeres y tomar decisiones sobre ellas en el ámbito público y político. Cuando a poco tiempo Sna Jtz’ibajom contrató a otra mujer, ella se sintió traicionada y decepcionada (De la Cruz Cruz, Entrevista 2005).

La situación de Petu’ representa un dilema común de las mujeres activistas pertenecientes a grupos étnicos minoritarios, cuyas luchas por sus derechos como “mujeres” y como “indígenas”, “afro-descendientes”, “chicanas” etc. no se pueden separar la una de la otra. Sin embargo, cuando estas mujeres exponen problemas que existen dentro de sus comunidades, como por ejemplo la violencia doméstica, suelen ser tachadas por sus compañeros de lucha como divisoras o “feministas”. Sus demandas de género son vistas como externas o ajenas a las del grupo étnico al que pertenecen. Ello ocurre cuando los miembros dominantes de un grupo oprimido dado presumen representar a los intereses del grupo entero. Como se plantea en la teoría de la interseccionalidad, los intereses de aquellos miembros que pertenecen a múltiples grupos oprimidos (como la mujer indígena o

el hombre negro homosexual), así como sus experiencias y necesidades, son cualitativamente diferentes. Difícilmente son reflejados por completo en las agendas políticas de los miembros dominantes.

Sin embargo, había a quienes sí les interesaba promover al trabajo de Petu' e Isabel. Entre 1991-1993 ambas mujeres tuvieron mucha difusión de parte del Instituto Cultural Chiapaneco. A Petu' el Instituto la invitaba a dar ponencias sobre la educación indígena, la mujer indígena y el teatro en eventos presenciados por dignatarios del gobierno. *Una Mujer Desesperada* llamó la atención de grupos feministas locales, específicamente COLEM que en 1993 pidió al grupo de teatro ambulante que representara la obra en La Casa de las Imágenes en San Cristóbal para el Día Internacional de la Mujer. Miriam Laughlin facilitaba la participación de Petu' en festivales y congresos universitarios en los Estados Unidos en donde presentaba lecturas de guiones dramatizados y ponencias sobre la mujer indígena en Chiapas. Fueran lo que fueran los intereses de los grupos feministas y los académicos y activistas estadounidenses que tomaron un interés en su trabajo, estos entes le abrieron espacios en donde por primera vez fue escuchada. El reconocimiento o aprobación que recibía en estos espacios contribuyeron a que sintiera validado su trabajo. Se dio cuenta que había encontrado una poderosa herramienta en el teatro para concientizar a la sociedad nacional e internacional respecto a la realidad indígena en Chiapas. Pero además, el simple hecho de participar en estos eventos representó un logro para ella. Primero, veía a estos eventos como oportunidades para aprender (De la Cruz Cruz, Entrevista 2.14). Y segundo, al participar en éstos rompió pautas que regían los comportamientos considerados aceptables para una mujer indígena, mostrando que sí tenía la capacidad y el valor de hablar y plasmar su pensamiento ante

diversos públicos. La siguiente explicación de Petu' de la dinámica en Sna Jtz'ibajom ilustra la manera en que asumió el reto de hablar en eventos públicos y sus motivos para hacerlo. Refiriendo a sus compañeros en Sna dice:

“Es que pensaban ellos que cuando me mandaban a este tipo de eventos que me estaban humillando o que me estaban haciendo sufrir, porque ellos decían, vas a ir a un evento. Me decían tú vas a ir a ese evento, pero tú tienes que hacer tú ponencia, tú tienes que escribir algo para ese evento. Así es que al contrario, ellos me hicieron así como escribir y desarrollar mi mente. Ellos pensaban que me castigaban o algo así. Ya cuando me dan el premio de Chiapas, dije bueno es como continuar, seguir adelante de lo que estoy haciendo. No es seguir estancada ni tener miedo [...] Era como aprender a no tener miedo. No era seguir sumisas: Ah, no vas. - Pues no voy. Hay que aprender a ir, hay que aprender a salir adelante” (De la Cruz Cruz, Entrevista 02.14).

El apoyo moral que Miriam Laughlin le brindaba a Petu' e Isabel en esta etapa inicial de su formación como dramaturgas fue clave; para impulsarlas en seguir haciendo teatro y fundar FOMMA cuando salieron de Sna Jtz'ibajom. Considerando el importante papel que Laughlin ha tenido en las vidas de ambas mujeres y en la vida de FOMMA, voy a desviarme un poco para relatar una parte de su historia. Ella llegó a Chiapas en 1959 con su esposo Robert Laughlin. Como ya se ha explicado en el Capítulo I del presente trabajo, Robert era en este entonces un estudiante de antropología de la primera generación de los que participaban en el proyecto de Harvard en Chiapas. Realizó su trabajo de campo en la cabecera de Zinacantán en donde también vivía con su esposa Miriam. De acuerdo con la metodología de observador participante utilizada por todos los investigadores del proyecto Harvard, él se adaptó a la vida comunitaria, aprendiendo tsotsil, vistiéndose y viviendo como un “Zinacanteco”. A Miriam como su esposa, le correspondió hacer lo mismo, lo que obviamente fue un reto considerando el contraste entre el papel tradicional de la mujer Zinacanteca y el papel al cual ella estaba acostumbrada. Años después, cuando ya vivía en San Cristóbal y Robert trabajaba con Sna Jtz'ibajom, conoció a Isabel y Petu'. Cuenta

Miriam que las dos mujeres fueron sus primeras, y en este entonces únicas amigas en la ciudad³⁸. Comenta que el ambiente en Sna Jtz'ibajom era bastante machista, y que los hombres que trabajaban ahí sólo toleraban su presencia por ser la esposa de Robert (M. Laughlin, Entrevista 12.1.13). Conociendo a la cultura comunitaria y las restricciones que la sociedad dominante ponía a las mujeres indígenas, Miriam entendía las dificultades que implicaban para Petu' e Isabel trabajar ahí. Se solidarizó con ellas y cuando Petu' fue despedida de la organización, estuvo furiosa e indignada, tanto que le pidió a su marido que dejara de colaborar con Sna Jtz'ibajom para mostrar su oposición a la decisión del grupo (M. Laughlin, Entrevista 12.1.13). En el siguiente texto, Petu' califica su amistad con Miriam y lo significativo que fue para ella que Miriam tomara parte en el conflicto con Sna Jtz'ibajom. Hablando de cuando ella e Isabel la conocieron, señala:

“Conozco a Mimí, entonces Mimí nos empieza a agarrar confianza y ternura y apoyo y todo eso. ¿No?... y acercamiento... desde el principio yo sentí más que nada que aparte de conocerla a ella como amiga, me empezó a dar ella como un apoyo así ...maternal tal vez, porque no tenía a mi mamá. Y tal vez este... con los malos tratos que recibí con mi abuela. Entonces quizás yo...en ella encontré ese acercamiento en lo personal encontré el apoyo de una madre, el calor de una abuela [...] sentí más fuerte su impulso como de madre y también de abuela, cuando nosotros nos separamos de Sna Jtz'ibajom porque sólo una madre hace eso. Mimí tuvo muchos problemas con don Roberto, que llegó hasta el momento que se iban a separar porque nos habíamos salido de Sna. Tuvo un problema muy fuerte ella, entonces yo digo nadie hace eso por gente que no conoce si tú no sientes nada por esas personas. Entonces yo digo, para mí, Mimí tiene un lugar muy especial en mi corazón” (De la Cruz Cruz, Entrevista 02.14).

Como vemos, las acciones de Miriam fueron para Petu' una prueba de la lealtad, la solidaridad y el cariño que tenía por ella e Isabel. Considerando el rechazo familiar que

³⁸ Esto se explica tomando en cuenta la separación entre los ámbitos femeninos y masculinos en la vida comunitaria y el hecho de que, a diferencia de las mujeres Zinacantecas, Miriam no contaba con el acompañamiento de mujeres familiares. Cuenta que aunque conocía a algunas de las otras extranjeras que radicaban en San Cristóbal en ese tiempo, por lo general estaba rodeada por hombres, aquellos con quien trabajaba su marido, por lo general hombres de la comunidad (M. Laughlin, Entrevista 12.1.13).

Petu' padecía en este tiempo, no se puede subestimar la importancia que tuvo para ella sentirse apoyada por una mujer quien, como dice, de alguna manera cumplió el papel de madre y abuela.

Se destaca la manera en que durante este periodo de su vida Petu' volvió a construir la unidad familiar en San Cristóbal con sus dos hijos y sus hermanos menores después de una última ruptura con su padre en 1994. Dice, “ya cuando se vienen mis hijos y hermanos conmigo mi vida se comienza a transformar porque digo, cuando estén ellos conmigo lo demás ya no importa” (Entrevista con D. Difarnecio, 2013). En 1992 inició una relación con Pedro, el padre de Samuel, su segundo hijo. Cuando estaba embarazada se enteró de que él tenía una esposa en su comunidad de origen de Tenejapa quien recientemente había fallecido. Poco después de que nació Samuel, sus hermanos descubrieron al hombre en la calle con otra mujer. Aunque ya tenía otra pareja, él buscaba a Petu' en su casa cada mes o cada 2 o 3 meses, por lo general cuando estaba embriagado. Cuenta:

“...mi primera experiencia íntima sexual como dicen, no fue algo bonito. Entonces para mí era como horrible. No, no. Si eso es tener un marido, no. No quiero. Entonces por eso pasaron los años. Cuando yo conozco a Pedro él me da un punto de confianza, y tal vez la confianza fue la que me hizo creer en él. Pero nunca me dijo que tenía esposa [...] Y luego Pedro era un poco macho, machista [...] Él era como, no era como pareja, era como un macho, mi dueño, no lo sé. Pero entonces yo lo aguante todavía, porque dije, bueno quizás yo tuve la culpa. Típico de las mujeres. Tal vez yo lo hice enojar, no debí salir a bailar y todo eso [...] Y eso que quería vivir como sumisa... si me decía: “no te puedes cortar el cabello” pues no me lo cortaba, “no te puedes poner pantalón”, pues no me lo ponía. Yo obedecía todo lo que me decía y “no puedes ir a tal parte porque no quiero que vayas”, bueno, “y si vas a ir, voy a ir yo” todo le tenía que decir” (De la Cruz Cruz, Entrevista 02.14).

El control que Pedro ejercía sobre ella remite a las relaciones de dominación que sufría en su niñez. En cierta medida, refleja la repetición del mismo patrón que caracterizó la relación de los padres de Petu'. Es decir, el hombre que migra a la ciudad y empieza una nueva relación ahí, ya teniendo una esposa en su comunidad de origen. La situación de

Petu' refleja una tendencia señalada por Caligaris y Ruiz (1992). Las autoras encontraron que, en comparación con las comunidades rurales, los casos de abandono y poligamia se daban con mayor frecuencia en las nuevas colonias indígenas de San Cristóbal, debido a las diferentes normas encontradas en el ámbito urbano, en especial aquellas que rigen los comportamientos sexuales.

Aunque en su vida de pareja Petu' estaba reproduciendo la actitud sumisa que le había sido inculcada en su niñez, en su vida laboral estaba convirtiéndose cada vez más en una actora social. Su amistad con Isabel fue fundamental en este proceso. Las dos mujeres se hicieron amigas cuando Petu' salió de Sna Jtz'ibajom, e Isabel le ayudó para conseguir trabajo con la SEP. Cuenta Petu' que en ese tiempo, ella “no conocía a otra gente” en la ciudad. Su amistad con Isabel nace a raíz de la necesidad que ambas tenían, como madres solteras, de contar con el apoyo de alguien más. Entre ellas dos, encontraron la manera de cuidar a sus hijos y seguir con sus proyectos. Dice Petu' que se apoyaban entre ambas y aprendían la una de la otra. Respecto a su relación con Isabel en este tiempo dice “Yo lo veo como el acercamiento a una hermana. Isabel tiene a sus hijos, yo tengo mis hijos, hablábamos casi del mismo tema y estábamos casi en la misma balanza. Ella tenía bebés y yo tenía bebés. Estábamos como en el mismo rol de madres con hijos chiquitos” (De la Cruz Cruz, Entrevista 02.14). Hasta cierto punto, la situación de ellas se parecía a la de muchas mujeres indígenas cabezas de familia en San Cristóbal. Refleja lo que puede ser una creciente tendencia, resultado de la reorganización de la sociedad indígena: la convivencia entre madres solteras que facilita una cooperación entre ellas que les permite cubrir sus necesidades básicas y brindarse apoyo moral. Al mismo tiempo, la situación de Petu' e Isabel era excepcional. Ya habían logrado un nivel económico mayor al de los sectores más marginados de la población urbana indígena. También podían acceder a

información y servicios que otras mujeres indígenas difícilmente podían aprovechar. Pero más importante, sus antecedentes laborales y artísticos las colocaron en una posición poco común para las mujeres indígenas de su generación. Una posición desde la cual podían hacer intervenciones positivas en las vidas de mujeres que se encontraban en la misma situación en que ellas habían estado cuando salieron de sus comunidades. Ello fue la visión que compartían las dos fundadoras de FOMMA, que las unía, y que al mismo tiempo las diferenciaba de otras mujeres indígenas migrantes. Claro que su compromiso social trajo consigo ciertas dificultades. En el siguiente texto Petu' explica como se esmeró para balancear sus deberes maternos con su trabajo social y artístico cuando ella e Isabel trabajaban en los albergues de los desplazados de la guerra. Dice:

“...era un poco difícil porque... pues al no tener todo la energía y el deseo de trabajar pues, no lo hubiéramos hecho porque Isabel tenía Esteban chiquito. Y yo estaba embarazada de Sam. Entonces era como... irnos a meter en momentos que nosotros debíamos de haber estado con nuestros hijos, y no. Pero lo hicimos” (De la Cruz Cruz, Entrevista 12.05.12).

Cuando le pregunté cuál era su objetivo al trabajar en los albergues contestó:

“...yo me imaginaba que esas mujeres y esos niños tenían el mismo sufrimiento que yo sufrí en mi comunidad, que era yo como tonta, como torpe, como analfabeta por no saber, y llegar a una ciudad y no conocer, era como poder orientarlos y apoyarlos para que ellos pudieran desenvolverse y poder estar...o como los han discriminado y maltratado dentro de la sociedad mestiza, porque era algo que yo había vivido como niña y pues como que me imaginaba yo que esa pobre gente igual iba a ser tratada” (De la Cruz Cruz, Entrevista 02.14).

Como vimos en el apartado anterior, ésta era la misma intención detrás los talleres que FOMMA implementaba en el periodo 1994-1999. En los siguientes dos textos, Petu' reflexiona sobre su relación con las participantes de estos talleres:

“En aquel entonces el taller era una cosa reciente, y las mujeres eran así cómo vírgenes, no estaban así como despiertas, necesitaban mucho apoyo. Y tal vez decía yo en ese momento necesitábamos una retroalimentación entre ambas. Porque ellas

tenían mucha ayuda y nosotras muchas preguntas, y tal vez también nosotros teníamos muchas dudas hacía ellas. Porque éramos como vírgenes al encontrarnos, porque yo en mi caso no tenía mucho tiempo en San Cristóbal, así que yo también podía decir: “bueno cómo ven San Cristóbal, ¿Se quieren regresar a su comunidad?” [...] Yo me sentía en confianza al saber que yo podía apoyar, darle lo poco que yo sé, porque tampoco es que yo supiera mucho [...] nos preguntaban, cómo nos salíamos, si no nos regañaban los maridos qué cómo, qué si en nuestro pueblo no nos decían nada. Nos hacían preguntas así, porque ellas tenían la duda: "Si hago esto me van a señalar en mi comunidad, si hablo esto también me pega el marido". Entonces esas eran las preguntas que ellas nos hacían, que cómo nosotros habíamos podido salir, que si no nos decían nada cuando presentábamos teatro” (De la Cruz Cruz, Entrevista 02.14).

En el texto anterior, se destaca que Petu’ describe su relación con estas mujeres como “una retroalimentación entre ambas”. Por un lado, las dudas que ellas le expresaban indican que la identidad crítica que ella había empezado a construir, junto con las otras integrantes de FOMMA, sirvió como un punto de referencia para medir sus propios cambios identitarios, un tipo de proposición o incluso, un ejemplo de una forma alternativa de ser y pensar. Por otro lado, este trabajo satisfacía una necesidad de Petu’ de compartir y reflexionar sobre sus experiencias con otras mujeres de condición semejante. Cuando le pregunté si trabajar con mujeres de diferentes comunidades de origen le resultó difícil contestó:

“Sí, pero no tanto porque incluso, yo tenía un buen tiempo [viviendo en la ciudad] pero no tenía tanto desarrollo... desenvolvimiento hacia la ciudad. Entonces, era como trabajar con las mismas compañeras de la comunidad. No tenía mucha experiencia todavía... por ejemplo, trabajar con las mismas compañeras de una sola cultura, porque yo no era otra. Yo era la misma persona que venía de comunidad, igual” (De la Cruz Cruz, Entrevista 12.05.12).

A pesar de las experiencias laborales y el nivel de preparación que diferenciaba Petu’ a estas mujeres, ella se identificaba con ellas. De esto deduzco que su trabajo le brindaba un sentido de pertenencia y una vida colectiva que facilitó su transición de la comunidad a la ciudad. Además, le sirvió en lo personal poder hacer intervenciones positivas en las vidas

de mujeres, cuyas situaciones no eran tan distintas a la de ella cuando empezó migró. Quiero destacar que ella dice que se sentía en confianza al saber que podía apoyar a estas mujeres (De la Cruz Cruz, Entrevista 2.14). Como he argumentado la falta de confianza entre mujeres, por el miedo que tienen de ser juzgadas cuando no cumplen con su rol social asignado, obstaculiza el cuestionamiento de patrones y prácticas destructivas. Planteo que el hecho de entrar en confianza con otras mujeres debía de haber reafirmado la nueva identidad que Petu' estaba construyendo desde su posición de disidente, y después del rechazo de parte de su familia y su comunidad de origen.

Como último punto, es importante mencionar que Petu' tuvo una participación directa en el ámbito político en estos años. Fue representante de la sociedad civil en La Mesa de Derechos y Cultura Indígena de los Diálogos de San Andrés en 1995, y de 1997 a 1999 fue consejera para la Comisión Estatal de Derechos Humanos (CEDH) en San Cristóbal. Explica Petu' que sus motivos por participar en la CEDH eran personales. Así como ocurrió con los eventos en que la mandaban sus compañeros de Sna Jtz'ibajom, ella veía la invitación de participar en la CEDH como una oportunidad para ampliar su conocimiento y desafiar pautas que pretendían limitar sus posibilidades como una mujer indígena. Cuenta:

“Casi todos eran licenciados que estaban en la Comisión. Entonces les dije: “Ustedes hablen de la comunidad indígena si quieren, pero no saben ni cómo labrar la tierra, yo sí sé cómo se labra la tierra, y como crecer una planta, ustedes no lo saben”. Entonces era como yo fui aprendiendo de ellos que se agarraban y decían palabras, yo fui aprendiendo, entonces, observaba y ponía mi pregunta y mi respuesta, al mismo tiempo, porque también tengo la facultad de la palabra [...] Y entonces tal vez eso era el objetivo de ir a lo de Derechos Humanos. Ir y aprender y enfrentarme con los que tenían poder. Porque te digo, iba gente que pesaba, había diputados y senadores ahí en la Comisión de Derechos Humanos. Pero me dije: ¿Por qué no me van a respetar? Soy una mujer indígena. Quizá no fui a la escuela. No tengo un doctorado. Pero tengo mi cerebro, tengo mi pensamiento como mujer, y tienen que valorar eso” (De la Cruz Cruz, Entrevista 02.14).

Para concluir, planteo que las principales ambiciones organizativas de Petu' y FOMMA en este tiempo no eran efectuar cambios al nivel estructural, ni tampoco incidir en las luchas políticas que surgieron alrededor el levantamiento de 94'. Eran más modestas: seguir haciendo teatro y trabajar de manera directa e intensiva con las mujeres y niños que acudían con FOMMA para progresar junto con ellos. En las obras de teatro que escribía sola (no en colectivo), buscaba evidenciar la situación de las mujeres indígenas. Viajaba a las comunidades para entrevistar a mujeres sobre sus historias de vida o sobre hechos vivenciales particulares. Muchas de las obras personales que escribió en los años 90 se basan en estas historias que ella denomina "historias reales investigadas" (De la Cruz Cruz, Entrevista 6.11.12)³⁹. Pero que mientras su principal objetivo de Petu' no fue incidir en el ámbito político, su participación en diversos eventos y espacios como la CEDH representó un gran logro para la vanguardia de mujeres indígenas que en los años 90 empezaron a tener mayor visibilidad como protagonistas en las luchas de sus pueblos.

Isabel Juárez Espinoza

En 1983 Isabel trabajó para La Sociedad de Cultura Indígena (posteriormente Sna Jtz'ibajom) como recopiladora de historias de la tradición oral de comunidades de la zona Tseltal de Chiapas. Cuenta:

“Entonces yo eso, me hizo valorar lo que es mi cultura, mi tradición y el cuento oral. Todo eso lo que es oral, la comunicación oral, para mí fue muy interesante [...] Los cuentos yo recopilaba de los ancianos. Pero aparte yo lo creía. Yo lo creaba. Le hacía más creatividad, le daba más creatividad, más vida a los cuentos. Entonces de mi propia idea, de mi propia imaginación, yo las hacía vivir los cuentos” (Juárez Espinoza, Entrevista 09.10.12).

³⁹ De 1995 a 1996 y de 1998 a 1999 fue becada por El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) como escritora en lenguas indígenas. Cuando no contaba con beca, utilizaba sus propios recursos para los gastos que requería para este trabajo.

Su trabajo con La Sociedad marcó su introducción al mundo de la escritura. Como vimos en el texto anterior, desde un principio su deseo era aportar a la continuidad dinámica de su cultura a través de la escritura, o como dice ella, hacer vivir los cuentos. Destaco esto porque ilustra la postura de revitalización cultural que ella asumirá a lo largo de su trayectoria.

Esta primera experiencia trabajando con La Sociedad fue un reencuentro con su cultura en más que un sentido. Cuenta: “Habían también chismes entre hombres. Y como yo era la única mujer y si había relajo entre hombre y mujer, ya pensaban mal los otros hombres, que ya era yo su amante, que ya estaba yo con ellos y... bueno, entonces tampoco no me gustaba” (Juárez Espinoza, Entrevista 04.12). Con el simple hecho de trabajar con este grupo ella estaba transgrediendo la pauta de la cultura comunitaria de mantener una clara separación entre los ámbitos masculinos y femeninos, exponiéndose a las agresiones de sus compañeros de trabajo. Ser madre soltera también le hizo un blanco para el chisme. El chisme en este caso constituyó una forma de acoso sexual “para instrumentalizar, humillar y restar reconocimiento a la capacidad de las mujeres” (Chirix García, 2003) y para reforzar la inequidad de género al interior de la organización. Corregir estas actitudes machistas en organizaciones sociales es una lucha en que participaron Isabel y Petu’ durante el tiempo que trabajaron en Sna Jtz’ibajom y en años posteriores. Fue a raíz de estos conflictos que Isabel salió de La Sociedad. Cuando los integrantes del entonces Sna Jtz’ibajom la volvieron a buscar en 1987, se reintegró al grupo. En el tiempo intermedio trabajó para El Comité de Refugiados Guatemaltecos (CARGUA) dando talleres sobre la salud y la nutrición con niños y mujeres en los campamentos de refugiados de la guerra. Explica que antes de aceptar la oferta de Sna Jtz’ibajom, ella puso unas condiciones:

“Primero fui a ver, a platicar con ellos, si no me volvieron a sacar chismes como la primera vez porque a mí no me gusta eso. [Les dijo] yo soy una mujer decente, yo tengo mi vida, tengo un hijo, pero no por eso voy a estar este... engañando a hombres. Ustedes están casados. Entonces si me van a contratar aquí yo no quiero que me saquen por mentiras. Porque la primera vez me dijeron porque no había dinero, que no había sueldo, no había esto... y eran mentiras” (Juárez Espinoza, Entrevista 04.12).

En 1987 participó en la primera obra de teatro de Sna Jtz'ibajom *El Haragán y el Zopilote*.

Cuenta sobre la primera vez que apareció en un escenario:

“...estaba entonces Mimí, me alentó mucho, me dijo: Fuerza, fuerza Isabel. Tú puedes, tú puedes. Pero yo era la única entre tantos hombres entonces dije yo - ¿Voy a poder hacer esto, que voy a hacer? Miraba yo mis compañeros y veía que también estaban nerviosos, entonces dije - ¿Que voy a hacer? Mimí me dijo: tú puedes, vas a poder, voy estar ahí contigo [...] Ya después este, que terminó la obra ya me fui atrás yo no sabía que había terminado, ni sabía yo de la noción del tiempo de cuánto tiempo había llevado. Yo lo sentí tan largo. Ya cuando Mimí se fue - ¡Bravo, bravo! ¡Pudiste! Yo me solté a llorar frente de ella” (Entrevista con D. Difarnecio, 2013).

De nuevo, como en el caso de Petu', se destaca el papel importante que tuvo Miriam Laughlin de animarle a Isabel a persistir en el teatro. También este texto muestra la forma en que Isabel vivió el acto de transgredir pautas de género al aparecer en un escenario, siendo la única mujer en un grupo de hombres. Trabajando con Sna Jtz'ibajom, ella empezó a transformar su pensamiento respecto a lo permitido y no permitido. Hablando de los nervios que le dio en esta primera ocasión dice que “fui después quitándome todo eso y empecé a sentir mis cambios...” (Entrevista con D. Difarnecio, 2013).

En 1991 Isabel conoció a su segundo esposo y se embarazó un año después, dejó su trabajo con Sna Jtz'ibajom, en parte para evitar que sus compañeros de trabajo hicieran chisme respecto a su condición, y en parte porque su esposo le dijo que dejara de trabajar, ya que él la iba a mantener. Pero mientras su esposo fue cariñoso con ella, la engañaba con otras mujeres y no le daba suficiente dinero para cubrir los gastos de la casa. Isabel

decidió terminar la relación. Explica que fue su trabajo que le ayudó para superarse en este momento. Era becada por FONCA como escritora en lenguas indígenas y había empezado a trabajar para la SEP en el programa de Rincones de Lectura. Dice:

“...y me gano la beca, y gano un trabajo con un responsable de la SEP [...] entonces yo ya tenía mi bebe. Tenía dos meses y nosotros andábamos en conflicto [...] Entonces estos trabajos son los que me levantaron de nuevo el ánimo porque sí estaba yo como... mal pues. Dije yo: otro hijo, y otra vez sin marido, o sin hombre aquí ¿Con quién? Me dije: voy a poder. Voy a poder salir adelante con mis dos hijos” (Juárez Espinoza, Entrevista 25.10.11).

Su actitud ante esta separación contrasta con la que mostró cuando perdió a su primer marido. Esto evidencia que ella ya confiaba más en su capacidad de sobrevivir como madre soltera y el hecho de que su estatus socioeconómico ya había cambiado. Esta confianza en sí misma se hace más evidente cuando, en 1993, adoptó a su sobrino y tercer hijo Quetzal, cuya madre (cuñada de Isabel) había muerto pariéndolo. Este gesto de generosidad de su parte mostró que ella no olvidaba de donde vino, ni tampoco su responsabilidad hacia su familia⁴⁰.

En este mismo periodo Isabel, junto con Petu', se consolida como una de las primeras mujeres indígenas escritoras dramaturgas en México. En 1992 El Instituto Chiapaneco de Cultura le otorgó un premio por su historia *Jun ko 'tantik sok Jjmel Ko 'tantik* (en español Nuestra tristeza y nuestra alegría) la cual, junto con su obra de teatro *La Migración* fue publicada en 1994 en el libro *Cuentos y Teatro Tseltal*. Ella fue una pionera de la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas A.C. (ELIAC) que se constituyó en 1993⁴¹. En su descripción del trabajo que realizaba con ELIAC, ella destaca la manera en

⁴⁰ Esta dinámica es característica de las dinámicas familiares en el contexto de la migración interna en Chiapas. Es decir, los migrantes alcanzan un nivel socioeconómico que aunque no sea muy alto, es mejor relativo al nivel económico de su familia en la comunidad, y esto posibilita que les brinde apoyo.

⁴¹ Una organización nacional de escritores en lenguas indígenas que fue inicialmente apoyada por el Programa de Lengua y Literatura Indígenas de la Dirección General de Culturas Populares. Sus

que el sistema de educación oficial, y la reticencia y actitudes discriminatorias de los mismos maestros, obstaculizaba la implementación de las iniciativas para programas de educación bilingüe propuestos por la asociación. Encontró los mismos obstáculos cuando trabajó en Rincones de Lectura de SEP.

El interés de Isabel de promover a la educación bilingüe fue uno de los motivos que impulsó su trabajo en los 90s. Pero como ya se expuso, en FOMMA los talleres de lectoescritura en tsotsil, tseltal y español fueron parte de un proyecto más amplio e integral para mejorar la calidad de vida de mujeres y niños indígenas. Las descripciones de Isabel de sus actividades en FOMMA en este periodo ilustran que, como Petu', debido a sus antecedentes laborales ya se veía en una posición de poder apoyar a otras mujeres en una condición semejante a la que ella vivió diez años atrás.

Respecto a su trabajo en esta etapa inicial de FOMMA, Isabel enfatiza la gran carga de trabajo que tenía debido a la ambición de la organización de realizar varios proyectos al mismo tiempo y debido a lo que ella ahora percibe como una falta de organización interna. Explica que muchas veces el trabajo recaía sobre una sola persona es decir, ella y Petu'. Por otro lado, debido a su participación directa en las diversas actividades, Isabel disfrutaba una convivencia con las mujeres y niños de los talleres, mayor que la que tiene en la actualidad (Juárez Espinoza, Entrevista 2.14). Más adelante voy a hablar de la importancia que tuvieron la convivencia y la solidaridad entre mujeres para Isabel y las otras mujeres que participaban en FOMMA en los años 90.

objetivos fueron promover y difundir la literatura en lenguas indígenas, y promover el reconocimiento de las lenguas indígenas en el sistema educativa oficial entre otros: <http://www.nacionmulticultural.unam.mx/eliac/menu/01quienes.html>

Francisca Oseguera Cruz

La historia de la integración de Francisca primero a FOMMA A.C. y después al grupo de teatro ejemplifica la manera en que Petu' e Isabel, a través de su trabajo organizativo y con su ejemplo lograron orientar y acompañar a otras mujeres en sus propios procesos de auto-superación y en la construcción de una identidad crítica. Cuando Francisca inició su trabajo con FOMMA en 1995, su interés era ganarse la vida y no contemplaba participar en el teatro. En realidad, no sabía qué era el teatro. No cabía dentro de su noción de “trabajo”. Entonces Isabel empezó a explicarle qué es el teatro y vio una presentación del grupo de la obra *La Migración* donde se dio cuenta que era “lo que en algunas partes yo vivía” (Oseguera Cruz, Entrevista 05.12).

En 1996 aceptó la invitación de integrarse al grupo de teatro, marcando el comienzo de una transformación en su concepción del trabajo, y sobre cuáles son los trabajos que como mujer puede desempeñar. El mismo año viajó a los Estados Unidos con el grupo de teatro para presentar *La Migración* en universidades de las ciudades de Nueva York y Chicago. Al viajar, desafió el mandato de su marido, quien no quería que trabajara en FOMMA y mucho menos en el teatro. Explica que este viaje por un lado provocó la ruptura con su marido (aunque ella seguirá viviendo con él hasta 1999), cambió su percepción de lo que es posible en la vida, y la concientizó respecto a su derecho de vivir una vida sin violencia. Cuenta acerca del viaje:

“La parte bonita que era para mí como un sueño de ir a Estados Unidos [...] en mi situación que yo vivía, mi situación económica, todo eso nunca me hubiera imaginado que yo iba a estar viajando hasta lejos [...] a través de ese viaje empecé a entender que las mujeres tenemos derechos, y que las mujeres también podemos lograr sueños y que no era necesariamente este... las personas que tienen un gran estudio, sino que también podemos hacer analfabetas, podemos ser por el sólo hecho de ser personas y de ser humano [...] Y tenemos las habilidades, tenemos la fuerza, tenemos la capacidad de lograr cosas [...] lo otro bonito es que a través de ese viaje me dio como la herramienta de decir ya basta a la violencia [...] Como que ahí

empecé a salir de un agujero en el que yo estaba hundida. Como que al salir hazte cuenta que salí a la superficie. Y dije sí puedo hacerlo, y ahora sí tengo fuerzas para hacerlo. Y porque la gente nos aplaudía. Los aplausos de la gente, las preguntas, las respuestas que nos daban, las sugerencias, los intercambios de situaciones de violencia [...] Pensaba que sólo yo era que vivía violencia, pero a través de las obras, de la obra de teatro, que surgían como las preguntas y las respuestas, me di cuenta que no era yo nada más. Que era todo el mundo donde se da la violencia, y entonces ahí fue donde empezó a evolucionar mi mente y decir: ¿Por qué no puedo hacer más cosas?” (Oseguera Cruz, Entrevista 12.02.13).

Claramente este viaje tuvo grandes implicaciones para el proceso identitario de Francisca. Le ayudó para ampliar su conocimiento de la experiencia humana, de su experiencia y la experiencia de los demás. El resultado fue la afirmación de su propia humanidad y un cambio en la manera en que ella se proyectaba hacia el futuro. Cuenta que cuando escuchó a Isabel y Petu’ hablar en las presentaciones de los lugares donde habían viajado, le nació el deseo de ser como ellas, indicando un cambio definitivo en su noción de qué significa ser una “buena” mujer.

En Mayo de 1999 Francisco dejó a su marido y se fue de la casa llevando con ella sus dos hijas. En su narrativa, destaca la discriminación que enfrentó de parte de su familia, sus vecinas e incluso algunas de sus compañeras de trabajo, por haber dejado a su marido (Oseguera Cruz, Entrevista 12.02.13). Como vimos en el caso de Petu’, era mal visto y socialmente inaceptable que Francisca, como madre de familia, optara por estar sola ó sin hombre. Ante la sociedad que la rodeaba, su estatus fue reducido al de una prostituta. Su madre estaba avergonzada de ella, y fue por su constante crítica que Francisca cortó comunicación con ella. Aunque tuvo que aguantar las “malhabladas” de la gente, al mismo tiempo empezó a disfrutar de una libertad y autonomía desconocidas para ella hasta este momento. Explica:

“Pues para mí una parte fue bonito porque era yo la que veía. Ya no tenía yo la presión del marido, los golpes del marido y darle de comer al marido. Sino que

éramos las tres, hazte cuenta que éramos una sola persona las tres personas. Las dos niñas y yo, éramos una sola. Y comíamos juntas, y dormíamos juntas y salíamos, ellas iban a la escuela y yo iba a mi trabajo y era así algo bonito” (Oseguera Cruz, Entrevista 12.03.13).

Aquí vemos como su vida afectiva en el ámbito familiar comienza a cambiar cuando se separa de su marido. Incluso, cambia la manera en que vive la maternidad. Explica Francisca que cuando sus dos hijos mayores estaban creciendo, a veces se desquitaba con ellos. Incluso los pegaba. A partir de este momento, su relación con ellos y sus hijas será menos conflictiva y caracterizada por una comunicación más abierta.

La construcción de una dinámica familiar distinta a la que conoció con su madre y padrastro, y con su marido, es un proceso que se ha dado junto con su transformación personal a través del teatro y el trabajo organizativo. A partir de 1999, comenzó en asumir más responsabilidades dentro de FOMMA, empezando con la venta de comida con la cual logró hacer un apreciable aporte a la manutención de la organización. El mismo año dio su primer taller en FOMMA con mujeres indígenas inmigrantes sobre la nutrición y la preparación de alimentos. En 2000 recibió como integrante de FOMMA una capacitación intensiva de MEXFAM sobre la violencia interfamiliar, la violencia sexual, auto-estima y la salud sexual y reproductiva. Explica:

“Los talleres eran nada más de lo que yo captaba. No todo de escribir, porque no podía ni siquiera llenar la hoja de evaluación [...] yo incorporaba mis experiencias sobre la sexualidad, sobre todo lo que se vive en la sexualidad, los complementaba con los talleres que yo recibía. Igual hasta ahora. Hasta ahora por ejemplo, en algunos talleres que damos, implemento todo lo de mi experiencia, lo vivido... para poder dar estos talleres, para recordarlo” (Oseguera Cruz, Entrevista 03.12.12).

En 2000, en base de lo que había aprendido en esta capacitación, impartió talleres con niños en FOMMA sobre la autoestima y la sexualidad. Hizo que los niños reflexionaran sobre sus experiencias en la escuela y la casa, y con base en estas reflexiones, los concientizó sobre

sus derechos y responsabilidades. Por ejemplo, les explicaba que merecen ser valorados y no criticados por no saber hacer las cosas que saben hacer los adultos. De esta manera, promovió un modelo de socialización distinto al que ella conoció en su niñez. En lo que concierne la sexualidad, hizo que reflexionaran sobre porque no se les era permitido referirse a las partes genitales del cuerpo con sus nombres correctos por ejemplo, pene o vulva, sino que tenían que referirse a éstos con sobrenombres. El objetivo de estas dinámicas era romper con el silencio impuesto al cuerpo y la sexualidad, y combatir a la desinformación y situaciones de abuso que surgen a raíz de ésta. Respecto a su experiencia impartiendo estos talleres Francisca cuenta: “Entonces todo eso para mí fue tan interesante, para mí eso fue donde empecé a evolucionar también y decía bueno, pues eso es interesante. Interesarme más y querer más a FOMMA” (Oseguera Cruz, Entrevista 08.12). Estos talleres le sirvieron a Francisca para construir conocimiento, el producto de una nueva interpretación de sus experiencias y las experiencias de las mujeres y niños indígenas con quien trabajaba. Como resultado, surgieron en ella un mayor sentido de pertenencia a FOMMA y compromiso con la organización.

Diría Mohanty (2000:33-36) que este proceso cognitivo conllevó una modificación del marco que ella utilizaba para interpretar los hechos, para darle sentido a lo vivido. En fin, una modificación de su identidad. También es importante notar que al impartir los talleres, Francisca tomó conciencia de su capacidad como educadora, lo cual contribuyó al fortalecimiento de su autoestima. Probablemente en un contexto institucional fuera de FOMMA, no le hubieran dado la oportunidad de ser instructora debido a su bajo nivel de escolaridad.

La llegada de Doris Difarnecio en 1999 marcó el inicio de otra etapa en la formación de Francisca como dramaturga, y también en la trayectoria del grupo de teatro.

En 2000, montaron la obra *Crecí sólo con el amor de mi madre* que aborda los temas del desprecio paterno, la violencia doméstica y el alcoholismo. Explica Francisca que la historia central de esta obra, la vida de pareja de Alonso y María, se basa en buena parte en la historia de su vida con su difunto marido:

“Entonces, eso es mi historia y como tratan a María a mí me trataron. Entonces, algunos de las palabras de eso, son las palabras realmente. Donde dice, "Sírname una copa, siéntate, vente vamos a dormir, ven acuéstate conmigo porque eres mi mujer y yo voy a hacer contigo lo que yo quiera” y la mujer no tiene libertad [...] Se enferman los hijos este... "Que estén enfermo. Pues cúralo. Cúralo tú. Ve qué haces. Pues si quieres busca dinero, presta dinero. ¿Yo por qué me dices? Además tú tienes la culpa que se enferma porque no los cuidas, porque están contigo. ¿Por qué los llevaste? Ya viste, ya se enfermó la niña o el niño, porque lo llevaste al frío, porque fuiste a traer la leña, fuiste a traer el agua. Lo resfriaste, tú eres culpable. Así que ahora cúralo". O sea, todo es la mujer. Entonces eso a mí me recuerda mucho que esa fue mi vida [...] Estaba muy fresquecita porque sí vine a contar mi historia entonces [...] ahí fue donde yo empecé a liberarme un poco mi estrés y de mi desesperación que yo tenía. Esa obra para mí fue la que... como dicen desencadenó todo mi sentir, mi ser, hablar y decir, "Vivo así, me pasa esto". Como que eso sentí que me liberó del corazón y de la mente todo que yo traía como cargando, como dentro de mí... cuando yo empecé a contar y escribimos la obra, eso para mí sentí como que me abrió el espacio, me abrió el corazón y me abrió mi mente todo porque, este... como yo me reflejo en esta obra entonces dije, “Por fin, logré decirlo” (Oseguera Cruz, Entrevista 05.10.12).

Aquí Francisca menciona la tendencia, tanto de parte del hombre como de la mujer, de culpar a la última por no cumplir con el deber ser de la identidad femenina asignada. La tendencia de las mujeres de auto culparse contribuye al silencio que se crea alrededor de los actos de violencia y maltrato. La función liberadora del teatro reside en que sirve como una herramienta para romper este silencio. El ambiente social y emocional que proveyó FOMMA ayudó que Francisca se aliviara de sus sentimientos de culpa y estrés, y que destapara otras emociones que habían sido reprimidas hasta entonces. Así como su enseñanza con los niños sobre los temas de la auto-estima y la sexualidad le permitió construir un marco alternativo para interpretar sus experiencias, el proceso creativo

colectivo también implica la co-construcción de una explicación alternativa de los hechos, un marco interpretativo alternativo (Mohanty, 2000:33-36), o una identidad colectiva crítica. El grupo de teatro le proporcionó este marco alternativo y al mismo tiempo, incorporó sus experiencias e pensamientos a ello.

Nociones de ser mujer en la etapa inicial de la formación de las tres mujeres como dramaturgas y actoras sociales y conclusiones

Un tema común en los tres procesos identitarios es que tras de una serie de rupturas, cada mujer vuelve a construir la unidad familiar y colectiva; el teatro y su trabajo organizativo jugaron un papel fundamental en este proceso. Dichas rupturas, o su distanciamiento de sus familias y/o comunidades de origen, fueron resultados de su resistencia ante mandatos culturales sobre sus cuerpos y sus personas. Su estatus de madres solteras, dramaturgas y actoras sociales, las hicieron blancos para la crítica de parte de la sociedad de su alrededor y, en el caso de Petu' y Francisca, de parte de sus familias. Recordamos que muchos de los que criticaban a FOMMA ni siquiera entendían qué era lo que hacía la organización. El simple hecho de que fueran mujeres realizando un trabajo distinto a aquellos que se les son socialmente asignados, bastaba para descalificar su esfuerzo y cuestionar su integridad.

En cuanto a su condición de madres solteras las situaciones de las tres mujeres se asemejan a la de muchas mujeres indígenas en la etapa histórica bajo cuestión. En el Capítulo II vimos las condiciones socioeconómicas que en las últimas décadas han contribuido a la erosión de la complementariedad de género en la cultura comunitaria y en la vida familiar. El aumento de la cantidad de mujeres indígenas cabezas de familia, especialmente en el contexto urbano, es quizás la manifestación más clara de esto.

¿Cuántas mujeres indígenas habrán como Petu', Isabel e Francisca que llegan a ser madres solteras por causa de la violencia política o la violencia familiar, o por una combinación de estas dos cosas? Además de que las mujeres viven la adversidad económica y los conflictos familiares y comunitarias desde una posición de mayor vulnerabilidad, cuando tales situaciones hacen imposible cumplir con su deber ser de mujer indígena, la coerción social se manifiesta con mayor intensidad sobre ellas por ser portadoras de sus culturas y responsables de la reproducción de las normas culturales en la educación de los hijos (Caligaris y Ruiz, 1992). Esta situación es lo que las integrantes de FOMMA buscaban contrarrestar con su trabajo organizativo.

Aunque para llegar a ser las primeras dramaturgas indígenas Isabel e Petu' tuvieron que romper con pautas sociales (tanto las de la sociedad indígena como de la sociedad dominante), ésto las colocaba en una posición única, no sólo para conseguir apoyo en la forma de financiamiento y difusión, sino también para ser escuchadas por la sociedad nacional e internacional. El teatro, a la vez que fue un instrumento para su liberación personal, les permitió tender puentes entre ellas y sus diversos públicos, dialogar con la gente de comunidad y con varios otros. En el Capítulo IV (3) profundizaré sobre los contenidos de las obras producidas por FOMMA en la etapa inicial de su trayectoria, y las reacciones de los públicos a éstas, tanto los públicos locales como los públicos internacionales. Aquí nada más quiero reiterar la importancia que tuvo la aprobación y el interés de parte de estos públicos, y en particular los públicos internacionales, para animarles a las integrantes de FOMMA a seguir haciendo teatro. Siendo evidente en lo que Francisca relata sobre como el grupo de teatro fue recibido por los públicos extranjeros en el viaje a los Estados Unidos en 1996. Al dialogar con gente de otros países y darse cuenta de que ella no era la única que sufría la violencia, cambió la manera en que se

proyectaba hacia el futuro, su noción de sus propias posibilidades. Esta dinámica ejemplifica lo que dice Alejos (2006) respecto a la identidad como un producto de la comunicación discursiva por medio de la cual el discurso propio se construye en relación con el discurso ajeno. La identidad dice, no es siempre una construcción en oposición al otro, sino también una construcción con el otro:

“Ciertamente, un rasgo sobresaliente de la construcción identitaria es distinguirse del otro, el marcar diferencias, y eso es normal, particularmente cuando existen relaciones conflictivas y de dominación entre un grupo y otro. Pero la construcción de identidades no se agota en un solo tipo de relación, ni en un solo nivel de realidad social; siempre habrá relaciones en otros planos, así como otros grupos no antagónicos, otros aliados, otros participantes” (Alejos, 2006:58).

Retomando el planteamiento de Mohanty (2000) y otros realistas pospositivistas, se puede decir que a través de sus intercambios con diversos alteridades, diversos grupos antagónicos y no-antagónicos, las tres mujeres adquirieron más elementos para entender la realidad social y política en que estaban insertas y su ubicación dentro de ésta. Esto implicó un cambio en la manera en que interpretaban, o daban sentido a sus experiencias - en otras palabras, un cambio identitario (Mohanty, 2000). La explicación de Petu' respecto a sus motivos por participar en eventos oficiales, conferencias y en la CEDH, y su descripción de su relación con Miriam Laughlin, ilustran el papel que diversos "otros", tanto antagónicos como no antagónicos, jugaron en su formación inicial como actora social.

En lo que concierne el diálogo entre las integrantes de FOMMA y su gente, es decir la misma población indígena, se daba en las giras teatrales en las comunidades y en los talleres que se realizaban en FOMMA. En FOMMA se construyó un ambiente social y emocional que permitió a sus integrantes y otras mujeres indígenas reflexionar sobre cómo los valores y prácticas culturales de su sociedad estaban adaptándose a nuevos contextos, y construir identidades críticas que reflejaran estos contextos. Como mostré en el presente

capítulo, la confianza entre mujeres fue de suma importancia para este proceso. Sin embargo, en cada proceso organizativo existen contradicciones. Aunque el enfoque del presente capítulo son los procesos individuales de cada mujer, no se puede separar del análisis del proceso colectivo. Entonces, concluyo con algunas observaciones respecto al último, específicamente con respecto a la dinámica interna de FOMMA.

Cuenta Isabel que en los primeros años tras de la fundación de FOMMA, surgieron conflictos entre sus integrantes que en un momento, las llevó a considerar si deberían de seguir trabajando juntas o no:

“Pues hay diferentes problemas, a veces involucramos a los familiares dentro de la organización, o las parejas, o x cosas que ya empiezan, o por chismes que empiezan a decir que tal fulano esto, que tal fulano el otro. ¿Y entonces, cuál era el objetivo de aquí? ¿O para hacer el chisme o para hacer actividades?” (Juárez Espinoza, Entrevista 02.14).

Recordamos que problemas similares existían en Sna Jtz'ibajom. Fue por el chisme de tipo sexual que Isabel dejó de trabajar ahí en 1983. El chisme también fue uno de las principales causas o manifestaciones de conflicto en FOMMA. Recordamos que por ejemplo, cuando Francisca dejó a su marido tuvo que enfrentar las “malhabladas” no solamente de sus vecinos pero también de algunas de sus propias compañeras de la organización. Tomando en cuenta la función coercitiva que el chisme cumple en la sociedad indígena, quizás en el caso de FOMMA este problema puede ser visto como una consecuencia inevitable de su experimento de encontrar nuevas formas de trabajar en colectivo, entre mujeres, y cuestionando muchos de los viejos pautas sociales. Otro problema que tiene un estrecho vínculo con esto, y que se presenta en todas las organizaciones, es la competencia o la lucha para el poder y el protagonismo, sobre todo cuando hay acceso a fuentes externos de financiamiento. En mis conversaciones con personas que tienen largas trayectorias

trabajando en organizaciones indígenas en San Cristóbal, varias personas han comentado sobre lo que ellos perciben como un alto grado de conflictividad dentro de éstas. Una mujer indígena con un trayecto organizativo parecido al de las integrantes de FOMMA comentó lo siguiente respecto a esta situación:

“Yo pienso que se pierde como la... hay como confusión de identidad también. Como que quieren ser como mandan los mestizos, pero no saben cómo mandan los mestizos. Yo creo que eso es el problema. Quieren llegar al nivel de los mestizos pero lo mezclan con la forma tradicional, y hay ahí una confusión que no... ni es indígena, ni es mestiza. Y tampoco se manda así en las comunidades. No es la forma. No es así. Nosotros en mi familia, crecimos niñas y niños iguales. Todos hacíamos lo mismo. Así como yo tenía la capacidad de poder bajar leña, como los hombres también podían tortillar” (Anónima, Entrevista con autora 21.08.12).

Primero, es interesante notar la diferencia entre las dinámicas en la familia de esta mujer y las familias de nacimiento de Isabel, Petu' e Francisca. Si la presente investigación se enfoca en la subordinación femenina analizada y criticada por FOMMA, el texto anterior señala la existencia de familias, cuyas prácticas con relación a los papeles de género se podrán llamar equitativos. Además, vincula esta equidad con un principio de horizontalidad de poder entendido como un valor o característica de la cultura comunitaria. Estos tipos de observaciones sirven para matizar y enriquecer cualquier análisis que se haga sobre las relaciones de género y otras dinámicas de la sociedad indígena. Pero además, señalan que los conflictos identitarios generados por el racismo y un contexto de migración interna se dan no sólo en los hombres indígenas (como se argumenta en Capítulo II), sino también en las mujeres indígenas. Hay quienes observan por ejemplo, que las mujeres también pueden ser “machistas” o reproducir patrones de poder y dominación dentro de nuevos espacios organizativos. Miriam Laughlin considera que su papel principal dentro de FOMMA en los años 90 fue ayudar a las mujeres mantenerse unidas, insistiendo que sus objetivos compartidos y la permanencia de la organización tenían que tomar prioridad sobre sus

conflictos personales (Laughlin, Entrevista 01.12.13). Finalmente, ninguna organización está libre de conflictos internos. En mis conversaciones con dos ex-integrantes de FOMMA (ambas mujeres Tsotsiles) que trabajaron con la organización en los 90, expresaron que apenas de los conflictos que había, querían trabajar ahí porque compartían el objetivo de ayudar a su gente es decir, ayudar a la población indígena migrante y de promover las culturas e idiomas indígenas. Se debería de recordar que cuando se fundó FOMMA, no existían otras organizaciones similares en San Cristóbal. En la siguiente etapa de su trayectoria de FOMMA, la consolidación del grupo de teatro convertirá el teatro en el principal factor cohesionador de la organización.

Capítulo IV (3) El teatro de FOMMA 1994 – 2000

En este capítulo comienzo con una descripción de los antecedentes históricos del teatro de FOMMA específicamente, el teatro campesino comunitario en Chiapas entre 1950 – 1990. Después se hace una reseña de la trayectoria del teatro ambulante de Petu' e Isabel y del teatro de FOMMA durante el periodo 1991-2001: una breve descripción de las obras montadas, quien las dirigieron, donde las presentaban y que instituciones financiaron este trabajo. También describo en términos generales el método que utilizó el grupo de teatro en esta etapa y el papel instrumental que jugaban las directoras en el proceso creativo.

Posteriormente analizo la identidad proyectada en las obras, enfocándome en tres obras: *La Migración* (1996), *Sueño de un mundo al revés* (1997) y *La Vida de las Juanas* (1998), utilizando la obra *Sueño de un mundo al revés* para describir con más detalle el método utilizado por el grupo de teatro. Este análisis se realiza en varios planos. 1) Los elementos narrativos que ubican a los personajes y las historias en la matriz social e histórica. Analizo de que forma los hechos y experiencias representadas son determinados por causas estructurales y como se reflejan la intersección de condiciones de etnia, clase y género. También identifiqué aquellas referencias que ubican a los personajes y las historias en las comunidades mayas de Chiapas y la tradición mesoamericana; 2) El análisis del discurso social político o, el contenido ideológico de las obras como respuesta de las autoras ante el proceso de transformación socio-económica descrito en el Capítulo II.

Después hablo de como en el caso de FOMMA, hacer teatro es un acto político. Describo algunas de las giras teatrales que hicieron en su primera etapa, y la manera en que distintos públicos, tanto locales como internacionales, respondieron a ellas y a las obras. Al final, planteo algunas conclusiones respecto a la articulación de los procesos identitarios de

las integrantes del grupo de teatro con el trabajo teatral en esta primera etapa. En otras palabras: ¿Cómo son las obras de teatro una respuesta a las experiencias individuales y colectivas de las dramaturgas?

Antecedentes históricos: El teatro comunitario/indígena en Chiapas 1950 - presente

En el presente trabajo, en lo que concierne a los orígenes históricos del teatro maya contemporáneo en Chiapas, me alinee con Underiner (2004) quien lo vincula por un lado con una larga, aunque interrumpida, tradición maya de teatralidad y performance, al mismo tiempo distinguiendo entre esta tradición y un teatro más formal, a menudo basado en el guión, que emergió dentro de las comunidades y en colaboración con artistas y públicos no indígenas en el siglo XX (2004:24). Este último, es el teatro campesino o comunitario que, en la época posrevolucionaria y durante el indigenismo oficial (los años 50 hasta los 80) fue impulsado por el gobierno con fines integracionistas. En Chiapas, el primer teatro indigenista fue El Teatro Petul, una compañía de teatro guiñol creada en 1954 por El Centro Coordinador Indigenista Tzotzil-Tzeltal (CCI) del Instituto Nacional Indigenista (INI). Los hombres y mujeres Tsotsiles y Tseltales que integraron esta compañía, dialogaban con los públicos indígenas a través de títeres para cultivar la aceptación de los proyectos de desarrollo y modernización del CCI. Aunque Petul era un agente de la aculturación y un vocero de la ideología dominante, tuvo mucha popularidad en las comunidades de Chiapas desde mediados de los 50 hasta finales de los 60. Plantea Lewis (2011) que Petul, además de ser un divertido proveedor de consejos e información que a menudo resultaban ser útiles, era visto como un mediador no amenazante y culturalmente aceptable, que podía comunicar los intereses e inquietudes de las comunidades a los directores del CCI.

En 1971 se creó el Teatro Conasupo⁴² de Orientación Campesina. Era el primer teatro de y para las comunidades indígenas donde se puede decir que éstas se representaban a sí mismas. Al mismo tiempo, por ser vinculado con la Secretaría de Educación Pública (SEP), no pudo romper totalmente con la visión integracionista de la última. En el siguiente texto Underiner compara este programa con los programas culturales del INI de los años 50 y 60:

“Aquí los métodos eran similares [...] pero los objetivos eran diferentes. Como el INI, la SEP reclutaba maestros de las comunidades rurales, quienes entonces entrenaban en la Ciudad de México y regresaban a sus casas como "promotores de teatro". Una vez ahí, su tarea era formar grupos de teatro, formar a actores y actrices, y trabajar con otros educadores en el desarrollo de técnicas teatrales para la educación bilingüe. Ahora como antes “La integración a la vida nacional” era una meta, pero esta vez no debía de ser a costo de la identidad de la comunidad. Además, no se dirigió este teatro “hacia” las comunidades de una manera abiertamente didáctica; más bien, les proporcionó con un nuevo medio de expresión a través del cual podían aprender acerca de la realidad socioeconómica más amplia de la cual formaban parte y pensar en nuevas maneras de transformarla” (2004:36).

Con el teatro Conasupo y un programa similar del Instituto Nacional para la Educación de los Adultos (INEA) que inició a principios de los 80, los programas culturales impuestos por el gobierno empezaron a ser apropiados y transformados por las comunidades para servir a sus intereses (2004: 37). Los teatros de Sna Jtz’ibajom y FOMMA, iniciados en 1985 y 1994 respectivamente, fueron los primeros teatros indígenas en Chiapas que se crearon por iniciativa propia personas Tsotsiles y Tseltales quienes formaban parte del movimiento de los escritores y educadores indígenas. Así como con el teatro Conasupo, Sna y FOMMA emergieron, y desde luego trabajaron, en colaboración con personas no indígenas – artistas mexicanos y extranjeros, Francisco Quiñón Álvarez, y los señores Laughlin entre muchos otros. Pero a diferencia de teatros anteriores, emergieron en

⁴² Compañía Nacional de Subsistencias Populares, creado en 1962

respuesta a la desculturización que ya era más marcada tras de 20 años de “desarrollo” y modernización, y en respuesta a los problemas sociales generados por estos procesos.

Antecedentes de FOMMA: El teatro ambulante de Petu' e Isabel

En 1991, el grupo de teatro ambulante montó *Una Mujer Desesperada*. En este momento el grupo estuvo integrado por Petu' y Isabel, dos miembros de Sna Jtz'ibajom (Sna) Diego Méndez y Cristóbal Mesa, y la entonces integrante del Grupo de Mujeres de San Cristóbal (COLEM)⁴³, Juana María Ruiz Ortiz. En esta obra el primer marido de María, un alcohólico violento, muere cuando en una borrachera cae y se golpea la cabeza. María, por necesidad económica se vuelve a casar, esta vez con Antonio, un hombre posesivo controlador que tiene intenciones incestuosas hacia su hija Teresa. María no se da cuenta de la gravedad de esta situación hasta que es demasiado tarde. En la escena climática de la obra, Antonio mata a María a machetazos cuando ella intenta defender a su hija. Después, Antonio intenta violar a Teresa, y ella le dispara con un rifle, matándolo. Pensando que las autoridades no van a ponerse de su lado en el caso, Teresa se suicida.

Una Mujer Desesperada es un testimonial de la violencia hacia la mujer como una expresión de la dominación masculina extrema que caracteriza las dinámicas familiares en las comunidades, y que es agravada por el alcoholismo. En la misma medida, evidencia las causas estructurales – la pobreza, la marginación – y los mandatos culturales⁴⁴ que

⁴³ El Grupo de Mujeres de San Cristóbal de Las Casas A.C. (COLEM), fue la primera organización feminista que se fundó en Chiapas en 1989. Lucha contra la violencia de género y por los derechos sexuales y reproductivos. Una de sus fundadoras es la abogada y defensora de derechos humanos Martha Figueroa.

⁴⁴ Me refiero aquí a los mandatos culturales que resultan cada vez más restrictivos en cuanto que obstaculizan que la mujer sea auto-suficiente. Por ejemplo, que no se le permita asistir a la escuela, trabajar fuera de la casa o viajar fuera de la comunidad sola.

aumentan la dependencia de la mujer al hombre y limitan su capacidad de salir de una situación de violencia. Obviamente la violencia de género dentro de la familia no es un problema exclusivo de las comunidades indígenas. La diferencia entre como una mujer indígena campesina y una mujer mestiza urbana vive esta violencia reside en la intersección de sus condiciones de etnia, clase y género.

Una Mujer Desesperada no es representativa de las obras colectivas que Petu' escribirá con el grupo de teatro de FOMMA en los 90. Sin embargo, es la obra con que se arranca el trabajo teatral de las futuras fundadoras de FOMMA. Explica Petu' que en este tiempo los escritores indígenas chiapanecos fueron apoyados por El Instituto Chiapaneco de Cultura, el cual difundió su obra. Debido al apoyo del Instituto y el estatus de que gozaban ella e Isabel por ser las únicas dramaturgas indígenas del estado, el grupo de teatro ambulante recibió invitaciones para presentar *Una Mujer Desesperada*, incluso en eventos presenciados por dignitarios del gobierno. La obra también llamó la atención de las organizaciones feministas locales y en 1993 el grupo fueron invitadas por COLEM a presentarla en el parque central de San Cristóbal para el Día Internacional de la Mujer. Esta obra nunca fue presentada en las comunidades de Chiapas sino en la ciudad y casi siempre ante un público extranjero. Como única excepción, fue su presentación en el seminario eclesiástico de mujeres en San Cristóbal ante un público de 200 mujeres indígenas. Petu' describe la reacción de estas mujeres a la obra:

“Como [la obra] tiene drama y comedia y todo eso entonces a veces sonreían, a veces se quedaban asustadas, a veces como que les llegaba entonces, habían distintas reflexiones de las mujeres... de repente miraban con extrañeza porque ellas en este entonces no conocían el teatro. No sabían qué era el teatro” (De la Cruz Cruz, Entrevista 27.09.12).

En 1991, cuando se les propuso al grupo de teatro de Sna Jtz'ibajom montar *Una Mujer Desesperada*, la respuesta de uno de los integrantes fue (refiriéndose a los hechos representados del incesto y la violencia interfamiliar) que “esto no pasa aquí” ó en otras palabras, esto no pasa en las comunidades indígenas. Cuenta:

"Incluso cuando yo quise que la montaran, que la pusieran en escena *La Mujer Desesperada* ellos nunca quisieron ponerla. Porque dijeron que todo lo que yo tengo escrito ahí eran mentiras, que no pasa en los pueblos, no sucede. Entonces a veces pienso que ellos quieren tapar el sol con un dedo, no quieren decir lo que está pasando en las comunidades. Y porque no decirlo si es difícil cubrirlo, es difícil ocultarlo. Si luego se ve lo que pasa en las comunidades indígenas. A veces queremos decir – no pasa, no sucede" (De la Cruz Cruz, Entrevista 2005).

La obra no contiene indicadores que vinculan la historia con alguna comunidad o familia particular. Sin embargo, comenta Petu' que los integrantes de Sna Jtz'ibajom quienes especialmente se opusieron a ella, fueron aquellos que eran de su propia comunidad. La preocupación del grupo no era solamente como la obra podría ser interpretada como representativa de las culturas indígenas de Chiapas en general, si no que los hechos que representa podrían ser vinculados con una comunidad en particular es decir, la de la autora. Sna Jtz'ibajom y FOMMA siendo los primeros y, hasta años recientes, únicos grupos de dramaturgos indígenas en el estado de Chiapas, han venido cargando una responsabilidad de representar a sus culturas ante sus comunidades y otros públicos, y la problemática de la representatividad ha sido central en la polémica generada por las obras de FOMMA hasta la fecha. *Una Mujer Desesperada* representó un giro en la trayectoria del teatro indígena chiapaneco por la manera en que retrata a la vida familiar en la comunidad y la perspectiva de género que ofrece. Finalmente, la obra es el resultado de un proceso creativo de interpretar los hechos vividos directamente o indirectamente por la autora. Más allá que la pregunta de si la obra representa a los hechos tal cual como sucedieron en la vida real, es el

acierto de que hay mujeres indígenas en Chiapas que viven este grado y tipo de violencia al interior de la familia, es decir “esto sí pasa aquí”.

Cronología del trabajo teatral de FOMMA 1994 – 2002

Desde un principio el teatro fue una de las principales herramientas que FOMMA utilizaba para lograr sus objetivos de fortalecer a la cultura maya y a las mujeres mayas, creando un espacio donde podían reflexionar sobre su condición de género y etnia y desarrollar su capacidad de expresarse y auto-estimarse. Fue hasta 1997 que FOMMA contaba con directoras de teatro que trabajaban de manera permanente con el grupo. En 1995 el grupo montó dos obras con los aproximadamente 10 – 12 niños que en ese entonces participaban en los talleres de lectoescritura. *La familia Rasca Rasca*, es una obra original del Teatro Petul que Petu’ adaptó para una convocatoria del Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC) que es coordinado por la Dirección General de Culturas Populares del Consejo Nacional para la Cultura y los Artes (Conaculta)⁴⁵. La obra es didáctica, con el objetivo de informar a la gente sobre prácticas de higiene en el ámbito doméstico para prevenir la contracción de enfermedades sanguíneas. *El Sueño de Telex* es una obra original de otro autor (desconocido por las integrantes de FOMMA), adaptada por FOMMA para un proyecto del Consejo Estatal para la Cultura y los Artes (Coneculta). Es por un lado didáctica, con un mensaje ecologista respecto el problema de la deforestación. Al mismo tiempo cumple una función de rescate cultural en cuanto plantea la interdependencia de los seres vivos y remite a la costumbre de pedir permiso con los

⁴⁵ En 1989, la DGCP impulsó este programa como una estrategia orientada a apoyar la recuperación y el desarrollo de la cultura popular, a través de financiamiento a proyectos que permitan estimular las iniciativas culturales de la sociedad.

árboles y plantas antes de cortarlos. Ambas obras fueron dirigidas por Petu' e Isabel quienes, junto con María Santis Pérez y otras integrantes del grupo, trabajaron con los niños para diseñar su vestuario y elaborar los escenarios, y viajaron con ellos en las giras teatrales. Ambas obras se presentaron en las comunidades y en colonias de la zona norte de San Cristóbal.

Las obras *La Migración* y *Almas Enjauladas* montadas en 1996, son obras escritas por Isabel y Petu' respectivamente a principios de los 90s, ambas apoyadas con becas de FONCA. *La Migración*, que veremos con más detalle en este capítulo, aborda el tema de la migración interna en Chiapas. *Almas Enjauladas* está basada en el reportaje de un periódico local donde se contó la historia de una niña lacandona, cuyos padres la dieron en matrimonio a un extranjero que estaba viviendo junto a la comunidad. El hombre resultó ser violento y un día, bajo la influencia de alcohol y/o las drogas, la mató. Esta obra es más que nada una crítica de la práctica de no consultar con las hijas antes de darlas en matrimonio o, la venta de las niñas⁴⁶. Petu' e Isabel dirigieron estas obras con el apoyo de Francisco Álvarez, entre otras personas, y actuaron en ellas junto con María Pérez Santis, Francisca Oseguera Cruz, Ana María Ruiz Ortiz y Faustina López Díaz. Las dos obras no tuvieron giras en las comunidades, pero *La Migración* fue presentada en un festival de

⁴⁶ Mientras hay padres de familia que consultan con sus hijas antes de comprometerlas, también existen muchos casos donde no se toma en cuenta sus deseos. Designar como "venta" la manera en que tradicionalmente se realizaba el intercambio entre dos familias que casaran a sus hijos, sería una manera demasiado simple y distorsionada de ver esta práctica. Como otras prácticas dentro de la tradición mesoamericana, ésta se trataba más bien de un intercambio o acuerdo entre dos familias, organizado por las concepciones del trabajo y la reciprocidad específicas a la cosmovisión maya. Entre otros propósitos, esta forma de arreglar el matrimonio tenía el propósito de asegurar la integridad de la novia en el caso de que su marido (o sus suegros) la maltrataran y ella optara por regresar a la casa de sus padres. Los cambios socioeconómicos de los últimos 30-40 años han resultado en que ahora hay más hombres que pagan a los padres de la mujer con dinero en el lugar de llevar a cabo el largo y elaborado proceso de una petición tradicional (además de cumplir con la costumbre de trabajar en los terrenos de los padres de la novia por un periodo después del casamiento). Resultando que esta práctica se asemeja a una venta. En casos más extremos, las hijas son reducidas a una especie de propiedad con la que sus padres lucran.

teatro de CONECULTA en 1996 y este mismo año el grupo hizo varias presentaciones de las obras en San Cristóbal para públicos indígenas. También en 1996 el grupo hizo una gira con estas dos obras en los Estados Unidos, visitando a varias universidades en el noreste del país. Las presentaciones en el Colegio de Barnard en Nueva York marcaron el comienzo del convenio entre esta universidad y FOMMA, financiado por La Fundación para la Cultura y la Educación Estados Unidos-México (USMCEF). Este financiamiento lo consiguió Amy Trompeteer, titiritera y docente de La Facultad de Teatro de Barnard. El siguiente verano (1997) Trompeteer fue a San Cristóbal para impartir talleres de teatro guiñol en FOMMA. Vino acompañada por una estudiante suya, la directora Patricia Hernández, quien después trabajará con el grupo como la directora principal hasta la llegada de Doris Difarnecio en 1999.

El objetivo del convenio con Barnard era producir obras de teatro en las cuales también participaran los niños y mujeres de los talleres de lecto-escritura. En el montaje de *Sueño de un mundo al revés* en 1997, participaron alrededor de 15 mujeres y niños, incluyendo a las cinco integrantes permanentes del grupo de teatro. Con esta obra, se incorporaron los títeres y máscaras gigantes al estilo del grupo de teatro estadounidense, Bread and Puppet Theater⁴⁷ donde trabajaba Trompeteer. *Sueño de un mundo al revés* representa la manera tradicional de atender los partos y celebrar un nacimiento en la comunidad. En este caso, el parto es el de la abuela Luna. En sus hijos se manifiestan el lado malo y bueno de la humanidad. La obra evidencia la explotación y discriminación que sufre la gente indígena, la impunidad de la gente de poder y plantea el poder transformativo

⁴⁷ El grupo de teatro estadounidense, Bread and Puppet Theater, conocido por el uso de títeres y máscaras gigantes en las obras callejeras que montaba para protestas políticas del país empezando en la década de los 60s.

de las mujeres que luchan contra el mal. Las otras dos obras donde hubo una mayor participación de las mujeres de los talleres son *Ideas para el cambio* o, *El Trinquete* y *La Trácala* que se montó en 1997 y *La Vida de las Juanas* que se montó en 1998. El *Trinquete* y *La Trácala* son una adaptación de la obra del mismo nombre escrita por un autor español desconocido (presumiblemente en el siglo XX) y fue Hernández quien le propuso al grupo el tema de la explotación de los y las jornaleros en las fincas cafetaleras de Chiapas. *La Vida de las Juanas* trata de la migración interna y nos presenta con los casos de cuatro mujeres (todas se llaman “Juana”) que migran sola a la ciudad a buscar trabajo.

Sueño de un mundo al revés e *Ideas para el cambio* tuvieron una amplia difusión. En 1997 cada una de estas obras fue presentada en aproximadamente 10 comunidades de varias regiones de Chiapas pero principalmente en los Altos. *La Vida de las Juanas* se presentó cuatro veces entre 1998 – 2000, en FOMMA, San Cristóbal, en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y para el Primer Congreso de Literatura Indígena de América que se llevó a cabo en Antigua, Guatemala.

A terminación del convenio entre FOMMA y el Colegio de Barnard, Hernández consiguió su propio financiamiento para llegar en cada verano a montar una obra de teatro con el grupo. En 1998 se montó *Victimas del Engaño*, que trata de un hombre Pedro que migra a la ciudad, convencido por el discurso de un evangelizador (quien en las presentaciones tempranas representaron de manera ambigua como un hombre vendiendo folletos o literatura). El evangelizador le promete a Pedro trabajo y una mejor vida que la que tiene en la comunidad. Pedro deja su esposa en la comunidad con la intención de regresar por ella. Cuando las promesas del evangelizador resultan vacías, Pedro se encuentra desamparado y obligado a pedir limosna en las calles de la ciudad. Ahí, termina

conociendo una mujer que vende pan, que le ayuda y con quien termina formando una relación de pareja. Pedro nunca regresa a la comunidad y su segunda esposa nunca se entera de la familia que él dejó en su comunidad. Entre 1998 - 2002 *Victimas del Engaño* tuvo 8 presentaciones, 5 de estas fueron en comunidades indígenas de la región y una fue la participación de FOMMA en el Festival Maya Zoque en Coapilla, Chiapas en 2002. También en el año de 1998, Petu' e Isabel viajaron de nuevo al noreste de los Estados Unidos en donde presentaron una obra improvisada *Esfuerzos y llantos de la selva* en varias universidades y para el Festival Mundial de Teatro en Massachusetts. Esta obra trata de la militarización en Chiapas y la violación de mujeres indígenas de parte de los militares en los años tras el levantamiento Zapatista. Uno de las fuentes para esta obra fueron los testimonios y argumentos dados por las mujeres que participaron en los Diálogos de San Andrés en los cuales también participó Petu' como representante de la sociedad civil.

En 1999 FOMMA montó *Amores en el barranquito* y *Échame la mano y te pagaré*. La primera obra, que tiene un fuerte elemento cómico, muestra la vida de una pareja que tiene muchos hijos. Con el nacimiento de cada hijo las labores domésticas y maternales de la mujer aumentan hasta que está totalmente agobiada. Al final de la obra, apenas de la protesta de su marido de que la planificación familiar es un complot del gobierno para “acabar con los indígenas”, la mujer le convence a considerar esta opción. Esta obra tuvo 5 presentaciones locales entre 1999 – 2000. *Échame la mano* aborda los problemas que enfrentan las artesanas indígenas quienes, por no tener un lugar en donde pueden vender sus productos, se ven obligadas a vender en las calles de la ciudad o por medio de estafadoras. Se basa en la historia real de un grupo de artesanas que, tras haber entrado en confianza con una comerciante mestiza, llegan a su casa un día para cobrar lo que les debe, solo para descubrir que huyó con el dinero (Underiner, 2004). Una de las

artesanas, Maura, consigue crédito en un banco para comprar sus materiales de trabajo. Cuando su abuela se cae y lastima el pie, Maura gasta el dinero que debe al banco para pagar a una curandera. El encargado del banco resulta ser poco comprensivo de su situación. Después de buscar crédito en otro banco que cobra 30% de interés y donde de nuevo recibe un trato denigrante (por ser mujer indígena pobre), se entera de una reunión informativa convocada por una organización que orienta a las personas respecto los créditos bancarios. Maura y su abuela llegan al lugar de la reunión, comienza la plática y se termina la obra. *Échame la mano* tuvo 15 presentaciones entre 1999 – 2002, incluyendo en 2001 una gira en 7 comunidades de la región que fue financiada por Banrural.

Las últimas dos obras que FOMMA montó bajo la dirección de Patricia Hernández fueron *La Conchita Desenconchada* y *La locura de Las Comadres*. La primera se montó en 2001 y se basa en la historia real de una anciana que Francisca plasmó por escrito. En esta obra el yerno de la anciana Conchita la corre de la casa porque, debido a su edad, empieza a fallar en sus tareas domésticas. Ella busca a su hijo Zacario que vive en San Cristóbal. Cuando lo encuentra, él esta avergonzada de ella (por ser indígena) y no la quiere recibir en su casa. Su nieta, al contrario está emocionada por conocer a su abuela y conocer sus raíces. En una escena donde Conchita cura a su nieta con hierbas medicinales, Zacario se enoja (llamando esta medicina "brujería"), y corre a su madre de su casa. La obra termina con el reencuentro de Conchita y su nieta quien se encarga de cuidarla desde este momento por delante. *La Conchita Desenconchada* evidencia el maltrato de los ancianos en general y en particular el maltrato que ocurre a causa de la enajenación cultural en la población indígena migrante. Entre 2001 – 2002 tuvo arriba de 10 presentaciones locales y regionales, incluyendo presentaciones en las escuelas públicas de Tuxtla Gutiérrez, en colonias de la zona norte de San Cristóbal y en varias comunidades rurales. *La Locura de*

Las Comadres fue una obra improvisada para presentar en la comunidad de Jolnojojtik, municipio Chamula para la celebración del Día de las Madres del 2002. En esta obra, las mujeres de una comunidad deciden celebrar el Día de las Madres divirtiéndose juntas, de esta manera vindicando su derecho de descansar.

El método del trabajo teatral 1997-2002

El proceso creativo utilizado por el grupo de teatro a partir de 1997, es decir, el método teatral, es colectivo. Al hablar de las obras que han montado en el transcurso de los años, Petu' e Isabel enfatizan una importante diferenciación: la diferencia entre una obra colectiva y una obra personal, es decir, de una sola autora. Las obras colectivas son el producto del análisis en colectivo sobre un tema y la creación de escenas en base de improvisaciones. El análisis colectivo consiste en una discusión en donde cada mujer opina y comparte historias de lo que ha vivido de manera individual y colectiva. Petu' y Isabel aprendieron este método en su trabajo con Sna Jtz'ibajom, y el grupo de teatro de FOMMA lo ha venido adaptando a su modo en el transcurso de los años, según sus necesidades y objetivos.

La descripción del método teatral que sigue corresponde al periodo 1997 – 2002. El proceso colectivo de montaje en este periodo empezaba con la selección del tema de que se iba a tratar la obra, el compartir historias y reflexiones alrededor el tema y una discusión sobre cuáles elementos narrativos se iban a incluir en la obra. En estas discusiones participaban tanto las principales integrantes del grupo como mujeres de los talleres de lecto-escritura y capacitación. La idea era ya tener claro el concepto central de la obra para de ahí iniciar la puesta en escena la obra cuando llegaba la directora. Trompeteer, Hernández y los otros colaboradores llegaban nada más por unos meses al año, generalmente en los veranos. Mientras el grupo construía el tema y los contenidos de las

obras, la directora les ayudaba en armar una estructura narrativa, crear y asignar los personajes y enumerar las escenas a través de improvisaciones. Isabel describe la dinámica de trabajo en este periodo:

“...trabajamos con niños en conjunto, estaba llenísima la casa porque teníamos este... más mujeres en los talleres y los involucramos, entonces las improvisaciones que se hacían también es sobre las historias. O sea, cada una decía una de nuestras historias, de cómo han ido – Que mi papá ha ido a la finca, que mi mamá estuvo trabajando en casas, o que mi mamá estaba lavando ropa ajena o esto, o mi papa trabajaba de jardinero - Entonces todas esas cuestiones de la... todas esos comentarios, historias que se dijo, entonces se plantea montar improvisaciones – Bueno, hazlo tu como que estás trabajando en eso, hazlo tu como que estás para allá o qué quieres hacer - Entonces todo eso se empezó hacer... y como que eso también va uno haciendo historia con nuestra propia obra y de nuestros propias comentarios y relatos que decíamos. Entonces como venían hasta tres directoras al mismo tiempo, entonces unos atendía a los niños, otros atendían a un grupo con las máscaras, un grupo con los movimientos corporales y también con los montajes de las obras” (Juárez Espinoza, Entrevista 17.04.13).

En ese momento, el grupo no escribía guiones para todas las obras que montaba. No daba la misma importancia al guión en cuanto una herramienta teatral que le dará en años posteriores. Por lo general, las escenas salían directamente de los ejercicios de improvisación. Explica Isabel que las obras se escribían “entre todas”, refiriéndose no al guión propiamente pero sí al hecho de que anotaban aquellos diálogos o, partes de diálogos, que emergieron de las improvisaciones y que querían incluir en la obra. El papel de la directora en este proceso era plantearles preguntas: ¿Qué escenas específicas quieren tener ahí? ¿Qué quieren decir con este diálogo? Respecto a la medida en que las directoras intervenían en esta parte del proceso creativo comparte Isabel:

“...creo que las directoras nos respetan mucho o sea, sobre nuestras ideas porque, nosotros contamos las historias. Y al contar las historias, ellas se enfocan, nada más le dan forma [...] Creo que ellos son como las psicólogas. Ellos vean, y por eso nos hace improvisaciones, porque bueno – Tú puedes hacer este papel. Pero si improvisas, voy a ver quién actúa mejor en este papel [...] Entonces este, de un principio, cualquier director como que quiere introducir lo que ellas saben – Yo quiero hacer esto, esto. Pero nosotros les decimos – No. Que nosotros, nuestro

lenguaje es diferente. Nuestro sentir es diferente. Nuestro tema, queremos hacer esto, con nuestro propio idioma, con nuestro propio lenguaje. Entonces eso, empezaron las directoras a respetarnos” (Juárez Espinoza, Entrevista 17.04.13).

Al parecer la intervención de la directora fue principalmente en el nivel formal de la producción artística, mientras las mujeres decidían cuáles eran los contenidos de la obra. Sin embargo, en cuanto le corresponde a la directora interpretar las propuestas del grupo e ayudarles a hilar los diálogos improvisados en una narrativa, también influye en el sentido de la misma. Trabajando de esta forma, la comunicación entre la directora y las mujeres consiste en una transferencia de conocimiento⁴⁸ y un aprendizaje mutuo. A través de las preguntas que la directora les plantea, ella va familiarizándose no solamente con el contexto de que emergen sus historias pero también, como dice Isabel, con otro lenguaje y otro sentir. Como veremos más adelante, la medida en que las actrices se identifican con la directora y viceversa y, la capacidad de la directora de observar, escuchar y explorar al mundo indígena son dos factores que determinan que tan fructífero sea este intercambio.

La iniciativa de las directoras de incluir a las mujeres de los talleres en el trabajo teatral, por un lado significó que el proceso fuera más colectivo, porque había más mujeres participando en el proceso creativo. Por otro lado, significó que el grupo estaba poco consolidado. Muchas de las mujeres que participaron en las obras en esta etapa, participaban de forma irregular es decir, solo cuando había recursos para darles una beca. Algunas duraban unos cuantos meses con el grupo mientras otras duraban hasta 2 o 3 años. Comparando el trabajo teatral realizado en los 90 con el trabajo de años posteriores explica Isabel:

⁴⁸ Término utilizado por Doris Difarnecio para referir a este aspecto de la colaboración creativa.

“En esta etapa no teníamos idea exactamente qué es lo que queremos. Sí nos gustaba el teatro. Nos gustaba presentar y todo, como llevar el mensaje hacia la comunidad o hacia el público en general. Pero también, cómo profesionalizarnos nosotros. Como necesitábamos un maestro profesional que nos viniera a dar los ejercicios [...] No estábamos muy... como te digo... muy consolidadas todas nosotras. No teníamos un enfoque fijo de lo que queríamos [...] Sí había un enfoque con el teatro pero no había un compromiso, una entrega total al teatro. Sino había un teatro, se iban nuestras compañeras” (Juárez Espinoza, Entrevista 09.10.12).

En fin, el método o proceso creativo es determinado tanto por la visión del grupo como por la visión de la directora de qué es el teatro, cómo se hace y para qué se hace. Trompeteer y Hernández hacían ejercicios con el grupo de movimiento corporal, gesticulación y vocalización además de técnicas de actuación. Pero no sería hasta después del año 2000 que las principales integrantes del grupo se concentrarían con más seriedad en su formación como dramaturgas. Como explica Isabel en el texto anterior, tenían claro su propósito de llevar un mensaje hacia la comunidad, pero vieron en los ejercicios teatrales más como un “juego” que una disciplina (De la Cruz Cruz, Entrevista 09.10.12; Oseguera Cruz, Entrevista 05.10.12). Dice Isabel, que aunque las directoras les dijeron que estudiaran sus personajes “no nos caía el veinte. Nosotros no pensábamos que tan importante era eso tenerlo” (Juárez Espinoza, Entrevista 17.04.13).

Los métodos utilizados y la dinámica grupal descrita arriba se ven reflejados en los aspectos formales de las obras de teatro. El presente trabajo no incluye un análisis sistemático y profundo de los aspectos formales, pero es necesario señalarlos para entender como cambió el teatro de FOMMA de una etapa a otra. Muchos de los aspectos formales del teatro de FOMMA en esta primera etapa lo vinculan con la tradición del teatro comunitario del que emergió. Por lo general, en el teatro comunitario la enseñanza y desarrollo de técnicas dramáticas no son una parte tan central del proceso creativo pedagógico, o por lo menos no en la misma manera ni en el mismo grado que llegará ser

para FOMMA después del 2000. En esta primera etapa de su trayectoria, la actuación del grupo era más indicativa y no tan basada en el estudio de los personajes (en sus emociones, motivos etcétera). En los diálogos, había una tendencia de contar o explicar la situación que se estaba representando, y por momentos parecía que las actrices se dirigían al público. En las obras de *Sueño de un mundo* (1997), *Ideas para el cambio* (1998) y *La vida de las Juanas* (1998) en particular, los personajes no eran muy diferenciados. A menudo las actrices aparecían en el escenario como un grupo representando a “las mujeres indígenas” - ¿el "nosotras" comunitaria descrita por Catherine Good? - como por ejemplo, las mujeres en *Sueño de un mundo* que derrotan a Satanás, las Juanas en *La Vida de las Juanas*, y las jornaleras en *Ideas para el cambio*. En estos casos, solían hablar y moverse al unísono, como si fueran una sola persona. Las narrativas de estas tres obras, no parecen transcurrir en el tiempo real sino en un tiempo simbólico.

Como plantea Tamara Underiner (2004) en su investigación sobre el teatro Maya contemporáneo en Chiapas, Yucatán y Tabasco, este teatro es una mezcla de formas escénicas y performativas de las comunidades indígenas con formas del teatro occidental. Esta mezcla nace de una colaboración entre las comunidades (o grupos de individuos pertenecientes a alguna o varias comunidades, como en el caso de FOMMA) y artistas no indígenas. De las obras que FOMMA montó en los 90, las formas escénicas y performativas de las comunidades son más evidentes en la obra de *Sueño de un mundo al revés*. Esta obra incorpora la música tradicional y el discurso ritual de las rezadoras que atienden el parto de la Luna. En Capítulo VI profundizaré sobre los cambios que se dieron en los aspectos formales de las obras entre 1996-2006, y en base de estas observaciones retomaré la pregunta de qué entendemos por el teatro comunitario, el teatro indígena contemporáneo y el teatro occidental.

Para concluir, las obras que se montaron en estos años iniciales, y específicamente entre 1997 – 1998 cuando participaron más mujeres de los talleres, representan sobre todo el resultado de un esfuerzo al nivel organizativo de llevar a cabo diversas actividades educativas con un mismo grupo de mujeres y niños y, de montar obras a través de una dinámica grupal inclusiva. Ésto significó que el proceso creativo fue enriquecido por el intercambio de perspectivas respecto a las realidades que las obras retrataban y que una mayor cantidad de mujeres fueron beneficiadas directamente por el taller de teatro. Además, el espacio organizativo en este tiempo fue enriquecido por un mayor nivel de convivencia entre mujeres y niños indígenas. Al mismo tiempo, esta integración de los diferentes talleres contribuyó a que el trabajo teatral - la actuación y el análisis y desarrollo de los personajes que esto implica, el análisis de los diálogos y el desarrollo del guión y, la puesta en escena - fuera menos riguroso que en etapas posteriores.

Análisis del discurso social político de las obras 1994- 2002

Dentro del conjunto de los temas abordados por las obras de esta primera etapa del trabajo teatral de FOMMA, hay problemáticas subyacentes. Estas problemáticas se refieren a las diferentes facetas de los procesos de transformación por los cuales estaban pasando las comunidades en Chiapas durante los 80s y 90s, y señalan la posición que el grupo de teatro asumía ante esta realidad. Una vertiente del discurso social político de las obras que aparece a lo largo de la trayectoria del grupo concierne los valores y prácticas culturales de la sociedad indígena y como cambian o se adaptan al contexto en que está inserto. Varias de las obras exploran como estos cambios se dan en el contexto de la migración interna, contrastando la vida en las comunidades rurales con la vida urbana. La vertiente que corre por todas las obras de esta etapa es la marginalización, la discriminación y la explotación

que sufre la gente indígena en Chiapas y en particular las mujeres. Otra vertiente es la subordinación de la mujer indígena dentro de la propia cultura indígena y específicamente, en la relación de pareja.

La Migración

En comparación con las otras dos obras que voy a analizar en este capítulo, *La Migración* no es una obra escrita por el colectivo del grupo de teatro de FOMMA, sino el trabajo personal de Isabel (Juárez Espinoza, 1994) que ella realizó con el apoyo de una beca para escritores en lenguas indígenas de FONCA. La incluyo entre las obras analizadas porque abarca las cuatro vertientes identificadas arriba.

En la primera escena de la obra, dos compadres Fernando y Mario están platicando mientras el primero trabaja sus hortalizas. Mario, que ya vive en la ciudad, trata de convencer a Fernando de que el trabajo ahí es más fácil y más lucrativo que el trabajo de campo. Fernando responde que es mejor trabajar su tierra porque aunque gane poco dinero, con eso mantiene a la familia y en la ciudad solo sufrirá el maltrato de un patrón. Luego disfrutando un desayuno en su casa, Fernando le dice a Mario que es mejor comer lo que uno mismo cosecha que tener que comprar en el mercado. Fernando y su esposa Lucía acuerdan quedarse en la comunidad. Mientras su compadre estudió un poco y sabe hablar español dicen, ellos son analfabetos y Fernando apenas entiende el español.

En la siguiente escena, Mario se encuentra a Carlos en camino a ver su terreno, el quien le dice que ha “olvidado” por estar yendo a trabajar en la ciudad. Sin embargo, el trabajo que encuentra en la ciudad nunca es por mucho tiempo y no siempre se consigue dice, debido a que solo estudió 4 años de la primaria. Mario, quien trabaja como chofer de un camión, le convence migrar permanentemente a la ciudad, prometiéndole que ahí puede

trabajar como su ayudante. Cuando Carlos llega a su casa su esposa Catalina le regaña por no haber ido a ver su terreno (la milpa). Le acusa de haberse acostumbrado a que ella trabaje la tierra y por no estar pendiente de su familia cuando está en la ciudad. Carlos trata de convencerla de que vayan a vivir en la ciudad y cuando ella le reniega, la amenaza diciendo que ella tiene que ir donde él vaya, que el terreno es de él y lo puede vender. Después de haber vendido sus cosas y encomendado su casa con su compadre Fernando (quien acepta comprarlo dentro de la semana) Carlos traslada su familia a la ciudad. A los pocos días pierde su trabajo como descargador de camiones. Mario, quien además de ser chofer tiene una tienda grande donde la familia de Carlos compra lo que necesita a crédito, reniega ayudarle a buscar un nuevo trabajo. Carlos cree que le corresponde a Mario ayudarle porque él le convenció en vender su casa y venir a la ciudad. Enojado, declara que ya vio que no cuenta con la amistad del otro como había pensado. Sale a la calle a embriagarse, dejando a Catalina en la casa, sola y angustiada.

Carlos no puede conseguir ni siquiera un trabajo de los menos especializados, debido a su falta de experiencia laboral y porque no pertenece a ningún sindicato. Luego Elena, la esposa de Mario, les avisa fríamente que tienen que desocupar la casa que les está rentando. Catalina le suplica que les den más tiempo para conseguir la renta, pero Elena solamente se burla de ellos. Desesperada, Elena culpa a Carlos por haber vendido su terreno en la comunidad sólo por querer ganar más dinero. Justo cuando Carlos encuentra trabajo como peón de albañil, llegan Mario y Elena para sacarles a la fuerza de la casa. En una última confrontación entre las dos parejas, Catalina dice:

Ustedes hacen eso, pero no es necesario, nosotros somos pobres y humildes, pero no nos aprovechamos de nadie como ustedes, que ya se creen mucho porque tienen

un trabajo y una casa en la ciudad, aprovechándose del sueldo de los compañeros
(Juárez Espinoza, 1994:163).

Carlos y Catalina salen de la casa, ella diciendo que mejor regresen a la comunidad y Carlos todavía con la esperanza de lograr hacer una vida en la ciudad.

La Migración ilustra hechos que podían haber sucedido en un periodo que abarca desde finales de los 70 hasta principios de los 90 cuando Isabel escribió la obra. Cómo se explicó en Capítulo II, en las comunidades de los Altos este periodo fue marcado por la pérdida de empleo, la intensificación de la producción agrícola dentro de los municipios indígenas, una creciente estratificación social, la migración de los hombres a lugares más lejanos y por tiempos más extendidos y de cambios significativos en las costumbres y la vida familiar. Esta obra subraya uno de estos cambios en particular: la pérdida del valor de cuidar y trabajar la tierra a raíz de la adversidad económica y ante la opción de migrar, y la estratificación social y erosión de los valores colectivos en este contexto. Otra faceta del cambio que ilustra, relacionada con la anterior, es la erosión de las relaciones de género complementarias y la adaptación de los papeles de género tradicionales al contexto de la migración interna.

La Migración es de las pocas obras montadas en esta etapa que critica al abuso de la autoridad masculina dentro de la familia. Pero a cambio de las obras de etapas posteriores, eso no es el mensaje principal de la obra. Además, los personajes masculinos no demuestran el mismo grado de machismo que los protagonistas de obras de etapas posteriores. En la relación de Fernando y Lucía vemos la división de trabajo ideal entre hombres y mujeres en la comunidad “tradicional”. Fernando consulta con Lucía y ella muestra cierta independencia y fuerza en la manera en que afirma que, bajo ninguna circunstancia dejara su casa y la comunidad para ir a la ciudad. En la relación de Carlos y

Catalina vemos la creciente dependencia de los hombres indígenas al trabajo asalariado, y las dificultades que tienen para conseguir y mantenerlo, impactan en la familia y en particular a las dinámicas de género dentro de ésta. Hasta cierto punto, Carlos se preocupa por lo que piensa y siente Catalina. Incluso, se apena cuando ella le reclama por no cumplir con sus deberes como hombre –“...ya te acostumbraste a que yo trabaje la tierra, ya ni quieres agarrar el machete” (Juárez Espinoza, 1994:153). Sin embargo, al momento de tomar una decisión de suma importancia, él se impone y hasta amenaza a su esposa con dejarla desamparada si no se va con él. Esta parte de la obra remite al problema del derecho de las mujeres campesinas indígenas a la propiedad de la tierra⁴⁹. Al dejar su casa en la comunidad, Catalina se preocupa en especial por sus animales (gallinas, puercos etc.) que tiene que dejar atrás. Los animales, los huertos de traspatio y la milpa representan una parte importante del patrimonio familiar construido por las mujeres que les proporciona una medida de autonomía alimenticia y una fuente de ingreso. Dejar la casa implica ya no contar con todos estos elementos y adaptar la economía del hogar a un ámbito ajeno donde todo se compra - siempre y cuando hay dinero.

Cuando Mario trata de convencer a Carlos para migrar, Carlos dice “...en los trabajos que he estado se terminan pronto, y hay que buscar en otro lado, unas veces encontramos y otras no, por falta de estudios, yo apenas cursé el cuarto año de primaria” (Juárez Espinoza, 1994:151). Al final, Carlos se deja llevar por el anhelo de un “buen trabajo” versus el de trabajar la tierra que dice “casi no me da nada” (Juárez Espinoza, 1994:152). La obra no profundiza sobre las causas estructurales de la descampesinización.

⁴⁹ Esta situación varía de una comunidad a otra. Mientras en algunas comunidades las mujeres sí pueden heredar la tierra o tener el título de propiedad en su nombre, en otras comunidades no cuentan con este derecho o no se defiende de manera equitativa ante la ley y en los tribunales comunitarios.

Entonces, lo que motiva Carlos a migrar parece ser la ambición más que la necesidad. Sin embargo, planteo que el propósito principal de la obra no es culpar a los hombres por querer mejorar su situación económica, sino presentar el problema que enfrentan las familias: cómo poner en un balance lo que se arriesga y lo que se puede ganar cuando se deja la comunidad por la ciudad. La obra no soluciona el problema que presenta, sino provee una anécdota, o punto de partido para el debate. Respecto al problema que presenta su obra explica Isabel:

“La migración comienza con el engaño de la gente de la comunidad con los que están en la ciudad. Pero no todos corremos el mismo riesgo. Peor si no sabes leer, si no sabes escribir, si no sabes hablar el español, si no sabes el trabajo que se hace en una ciudad. Porque es diferente que en una comunidad. En una comunidad vas a ir a traer leña, vas a trabajar tu parcela, vas a sembrar tu milpa, tu maíz, tu verdura, tus hortalizas y criar tus animales de corral [...] todo eso lo puedes hacer en tu comunidad porque tienes espacio. Pero a migrar a la ciudad lo que vas a encontrar son las cuatro paredes de un cuarto” (Juárez Espinoza, Entrevista 09.10.12).

El texto anterior no solamente subraya el problema de la marginación económica y social (no saber leer, escribir, hablar español etcétera), sino también plantea el tema del engaño de los marginados, un tema que aparece en varias de las obras que FOMMA montó en esta primera etapa de su trayectoria. El engaño de Carlos por parte de Mario muestra como la estratificación de la sociedad indígena que se empezó a dar más en los 80, contribuyó a la erosión de prácticas y costumbres comunitarias basadas en los principios de la interdependencia y la reciprocidad. Se puede suponer que este problema es más marcado en la ciudad donde el asunto de cuáles son los protocolos culturales correctos se vuelve más complejo. La obra revela que la violencia estructural se expresa no sólo en la relación antagónica entre ladinos e indígenas, pero también en las divisiones de clase entre indígenas “paisanos”. Hay muchos paralelos en la narrativa de *La Migración y Víctimas del Engaño* (1998). Igual como Carlos, el protagonista de *Víctimas*, Pedro, decide migrar,

dejándose convencer por los argumentos de un evangelizador que le promete una mejor vida en la ciudad. En algunas versiones de la obra, Pedro y su esposa Rosa no tienen dinero para curar a su hija que está enferma y el evangelizador les promete que la va a curar si se convierten a su religión. Destacando el paralelismo entre éstas y otras historias de la migración Isabel explica:

“...es eso cómo engancha a la gente, qué va a tener, cambiando de religión va a tener una buena casa, una buena vida, una buena alimentación. Entonces eso. Cómo va involucrándose a la gente o la familia a cambiar su religión, depende que religión tenga [...] también hablamos de eso de como una familia que tienen un enfermo, aprovecha también lo de la religión - "Mejor quítate de esa religión, no te va curar, no te va sanar y todo, mejor metete en ésto y vas sanar, vas a tener bien tu vida". Entonces también eso pasa” (Juárez Espinoza, Entrevista 19.04.13).

La conversión religiosa en las comunidades de los Altos a partir de los años 70 y hasta la actualidad es otro fenómeno que se da a raíz de la adversidad económica y política, provocando fuertes divisiones en muchas comunidades. Si la comunidad “tradicional” ha sido el lugar en donde los indígenas encuentran sentido en sus vidas y el refugio frente a la sociedad circundante (Rus 2012: 39), cuando este modelo comunitario entra en crisis en los 80, el problema que se presenta no era en nada más cómo sobrevivir, sino también cómo mantener este sentido. Si para mucha gente de la población migrante las nuevas religiones les devolvió un sentido de pertenencia y les proporcionó cierta seguridad económica al incorporarse a una red social, *Víctimas del Engaño* y *La Migración* advierten a las personas que no deberían de confiar tan fácilmente en quienes pretenden ayudarles.

Sueño de un mundo al revés

La primera obra producida bajo la dirección de Amy Trompeteer, *Sueño de un mundo al revés* se destaca de obras posteriores por la manera en que se centra en una costumbre de tipo ritual - en este caso el parto tradicional - y por la manera en que remite al espacio-tiempo mítico incluyendo a los personajes de la madre Luna y el padre Sol. La primera escena de la obra funciona como un tipo de preludeo dentro de la estructura narrativa y sirve para ilustrar las diversas actividades que desempeñan las mujeres indígenas en la vida cotidiana y lo duro que trabajan. Vemos a unas hermanas trabajando en el campo. La hermana menor, Juana, lleva su pozol a María, contándole que la noche anterior se rompió la piedra de moler, que según las creencias de la comunidad es un mal presagio. María regaña a su hermana diciendo que esta piedra era “el único recuerdo que teníamos de nuestros abuelos” (FOMMA, 1997). Entran más mujeres a escena, algunas ocupadas preparando la comida y otras bordando a la luz de velas para entregar un pedido al siguiente día. Luego entra un hombre (después aprendemos que es el padre Sol) exclamando que la Luna se siente muy mal y que vengan a ayudar.

En la siguiente escena la madre Luna da luz a siete hijos mientras las rezadoras lamentan lo duro que es parir y criar a tantos hijos, y piden que todo salga bien y que la madre Luna no sufra tanto. A cada niño que nace le hacen “el secreto” es decir, una anciana consejera pasa por su boca chile y sal para que en que vaya creciendo aprenda a comer bien. También a cada niño(a) le pasa los implementos de trabajo que va a utilizar de grande, para que sean buenos trabajadores(as)⁵⁰. Los niños de la Luna nacen para ser buenos: el ladrón que roba de los ricos para darles a los pobres, el buen jefe que da regalos a los niños

⁵⁰ En las comunidades de los Altos de Chiapas la costumbre es darles a los niños varones un machete, un hacha y un azadón; y a las niñas los implementos de la cocina y del tejido.

y trata bien a sus trabajadores, y el justo juez. Después de que se va a dormir el padre Sol nace el último niño: el satanás que nace para corromper a sus hermanos.

Lo que sigue es una serie de pequeñas escenas que muestran como crecen los niños corrompidos de la madre Luna. Primero vemos a la maestra mala que prohíbe a una alumna Tseltal hablar su lengua materna. Después vemos al jefe miserable y autoritario, quien le da de comer a su sirvienta Lucía, tripas de rana. Después la despide sin pagarle lo que le debe. Cuando sale a la calle, Lucía se enfrenta con otro arquetipo: el ladrón que roba a los pobres para darles a los ricos. Cuando ella trata de demandar al ladrón, el juez no la ayuda. Es un desgraciado que se la pasa quejando de “esas mujeres que vienen a cada rato a molestarme”. Finalmente, vemos al ex-presidente Salinas de Gortari que roba al país y aprovecha de su poder para enamorar a una joven secretaria. La secretaria es una morena con cabello rubio que nació “para atrapar a los hombres poderosos” y está dispuesta a aguantar cualquier maltrato por parte de ellos.

En la última escena, las mujeres se enfrentan con una bestia que está bajo el mando de satanás. La anciana consejera que presenció el parto de la Luna pasa a una de las mujeres las herramientas o armas que va a utilizar para enfrentarse con la bestia. Una vez vencida la bestia, exclaman que aunque sean puras mujeres, por fin lograron su libertad. Nace un nuevo día y el marido/Padre Sol despierta diciendo que espera que no haya perdido nada y que bonito amaneció el día y que dan ganas de trabajar.

Cuando el grupo de teatro se sentó con las mujeres de los talleres para empezar el montaje de esta obra, desde un principio todas expresaron un interés en representar algún aspecto de las costumbres y tradiciones de sus comunidades. De ahí salió la propuesta de representar la manera tradicional de atender un parto y recibir al recién nacido. En la discusión alrededor este tema, se presentaron varias vertientes. Una vertiente fue el género:

como que la manera de recibir a un niño y una niña son diferentes, aunque esto también varía de una comunidad a otra. Discutieron sobre como en algunas comunidades el nacimiento de una niña es menos celebrado que el nacimiento de un niño debido a una tendencia de valorar más a los hijos varones que a las hijas. El resultado de esta discusión fue la decisión de plantear la igualdad de género en la escena donde se representa el recibimiento del recién nacido. Explica Isabel:

“Y recibe la partera y está la gente, el convivio que se hace para recibir. Y van pasando los alimentos, los principales alimentos. Entonces es bien bonito. Es bien bonito porque estamos dando de conocer como es la tradición, recibimiento de una criatura. Y ahí no especificamos si es niño si es niña, que si es bien recibida, sino estamos haciendo la igualdad de género. Entonces, para ambos sexos se hace el recibimiento igual” (Juárez Espinoza, Entrevista 19.04.13).

Otra vertiente en el análisis grupal fue la medicina tradicional, específicamente “la protección” que el curandero o la curandera hacen al recién nacido para que no se le introduzca la enfermedad o, “el mal”. Según las creencias en las comunidades de los Altos respecto al *ch’ulel*, cuando a un niño recién nacido se le introduzca el mal, este niño de grande es grosero y desobediente (Juárez Espinoza, Entrevista 17.04.13). De esta discusión salió la propuesta de representar el aspecto dual – lo malo y lo bueno – de la humanidad, con los personajes de la maestra, el patrón, el juez y el político. Otros puntos que las mujeres tocaron en esta discusión fueron las creencias respecto al *nagual* o *chanul*⁵¹ y la costumbre de ponerles a los niños nombres de animales; la costumbre de poner chile,

⁵¹ Los términos *nagual* y *tono* (o *tonal*), derivados del nahuatl en Mesoamerica son utilizados para referir a una noción generalmente compartida de animales familiares. En las visiones de mundo mesoamericanas, cada ser humano está conectado a un animal particular por medio de una coesencia. Esta coesencia le proporciona una forma particular de entender el mundo, dependiendo de ciertos atributos adquiridos desde su nacimiento, los cuales la persona desarrolla a través de la experiencia. Las fortunas o mifortunas en la vida del ser humano son compartidos por su *nagual* (Favre, 1984). En las comunidades de los Altos de Chiapas, la coesencia animal de una persona es generalmente conocida en tsotsil como su *chanul*.

sal y agua en la lengua del recién nacido, que según los ancestros, son los principales alimentos de la vida; y la costumbre de pasar por las manos del recién nacido las herramientas de trabajo que va a utilizar en la vida: el machete y el azadón para los niños y el telar, el hilo y el metate para las niñas (Juárez Espinoza, Entrevista 17.04.13).

Explica Isabel que con base en esta discusión, hicieron una lista de los temas que querían incorporar a la obra:

“Entonces nosotros tenemos una lista – Bueno, la cosmovisión, las tradiciones, la cultura, el nacimiento, el recibimiento, la fiesta, el rezo - Todo eso ya lo tenemos. Y ya lo que nos falta es el desarrollo. Cómo lo podemos hacer. Entonces cuando llega la directora ella nos pregunta - ¿Pero, cómo lo hacen? ¿Cómo lo hacen en la comunidad? – porque eso es lo que vamos a rescatar” (Juárez Espinoza, Entrevista 17.04.13).

Entonces empieza el trabajo de improvisación. Las improvisaciones y la actuación también implican el análisis grupal. Principalmente, llegar a acuerdos respecto en cómo representar los distintos espacios de la vida cotidiana por ejemplo, el hogar en una comunidad, la casa de una ladina en la ciudad o, el cafetal, y como representar a las actividades que se realizan dentro de estos espacios. Aparte del trabajo del montaje, las mujeres participaban en talleres de vocalización y movimiento corporal que “les dio la libertad de opinar, de hablar y ya no estar tan calladas, tan tímidas, no tener miedo. Sino ya les dio la posibilidad de expresar sus sentimientos y de protestar sus derechos” (Juárez Espinoza, Entrevista 19.04.13).

Este método de hacer teatro, les dio a las mujeres que participaban en el taller una manera de reforzar su identidad cultural, y al mismo tiempo reflexionar de manera crítica sobre su condición de género y etnia. Los ejercicios teatrales que realizaban y la misma actuación les permitieron romper pautas impuestas por la sociedad que pretenden regir como ellas, como mujeres indígenas, pueden utilizar su voz y su cuerpo. De esta manera

FOMMA cumplía con su doble objetivo de fortalecer a la cultura maya y a la mujer maya.

El papel protagónico de las mujeres en *Sueño de un mundo al revés* refleja el nuevo lugar que las mujeres indígenas empezaron a ocupar en el imaginario social en los 90, debido en gran parte a la voz y la presencia de una dirigencia femenina del EZLN. Pero en esta obra, en el lugar de un levantamiento armado, la revolución tomó la forma de un enfrentamiento con “el mal” en el espacio-tiempo sagrado. Al poner a la anciana consejera como la que arma a la mujer que vence al mal, la obra re-significa el papel tradicional de la consejera. En un parto tradicional la costumbre de pasar los implementos de trabajo al recién nacido asegura la continuidad de un orden social pre-establecido. Por otro lado, cuando en la consejera arma a las mujeres en la batalla, es para liberar al mundo de un orden social decadente. De esta manera, las autoras proponen un papel para la mujer que se contrapone a la noción de la mujer sumisa y miedosa, y lo hacen dentro de un marco de conocimientos y valores culturales propios. Cuenta Isabel como algunos ancianos en las comunidades donde se presentó la obra, interpretaron el mensaje:

“Sí, también decían que... bueno en este caso, están representando ustedes como mujeres, dice. Pero no es precisamente la mujer porque, sí, hay mujeres fuertes pero la cosa es que con la ayuda de los varones - decían los ancianos. Con la ayuda de nosotros, se puede vencer la mujer, porque sola no puede hacerlo – dice – con el mal. Y es como la enfermedad. Ellos lo conviertan en la enfermedad. Si entra la enfermedad, si una mujer y un bebé esta siempre el demonio ahí molestando, molestando, una mujer no puede curarlo. Entonces a veces necesitamos también, necesitan ellas el apoyo de nosotros como hombres. Entonces, entramos también a ayudarlo, cómo sanar la enfermedad” (Juárez Espinoza, Entrevista 19.04.13).

El cuestionamiento de parte de los ancianos respecto a la capacidad de las mujeres de enfrentarse con la enfermedad o “el mal” sin el apoyo de los hombres, refleja una noción de la complementariedad de género característica de un pensamiento tradicional. Esta noción

se mantiene en cierta tensión con la propuesta de *Sueño* que pone a las mujeres en la vanguardia de la lucha para restablecer el bienestar social. Pero recordamos el anuncio de las mujeres al final de la obra “Podimos vencer a la Bestia. Aunque seamos puras mujeres, por fin nos hemos librado de ella”. Planteo que este final no busca negarles a los hombres su lugar a lado de las mujeres, sino contestar a todos que hayan dicho que entre puras mujeres no se puede hacer las cosas.

En el texto anterior vemos que la visión de FOMMA hizo eco con este público al concebir a la degeneración social (la discriminación, la explotación, la injusticia y la corrupción) como una enfermedad, evidencia de que la humanidad no ha cumplido su parte en mantener el orden moral del universo. Una respuesta ante esta enfermedad es la revaloración de los conocimientos y prácticas culturales que utilizan los colectivos humanos para cultivar su relación con el mundo numinoso. Explica Isabel:

“Nada más nosotros estamos demostrando la tradición que de por sí, esa es la humanidad. Así es la humanidad. Pero la cosmovisión, las ideas, la observación, la naturaleza, de los astros. Por eso es que ponemos en nuestra escenografía que respetamos los astros [...] Entonces es parte de nuestra vivencia, de vivir con la naturaleza, con la cosmovisión” (Juárez Espinoza, Entrevista 19.04.13).

Destaca Isabel que muchos de los conocimientos y prácticas vinculados con la medicina tradicional indígena y la cosmogonía maya que comentaron las mujeres durante el montaje de la obra y después con los públicos en la comunidad, ya no forman parte de las prácticas cotidianas como fue el caso de una o dos generaciones atrás. Explica que en su caso personal, todavía le tocó escuchar las historias de sus abuelos y bisabuelos respecto a las creencias de sus antepasados (Juárez Espinosa, Entrevista 19.04.13). Este parece ser el caso para mujeres de su generación es decir, aún tienen conocimientos que se les fueron transmitidos por sus abuelos, pero en muchos casos y especialmente en el contexto de la

migración interna, estos conocimientos no han sido transmitidos a las siguientes generaciones. Se puede inferir que es un resultado de los procesos de cambio socioeconómicos descritos en el Capítulo II y que han repercutido en la vida cotidiana y en la relación comunidad/tierra. El objetivo de *Sueño* de rescatar la cultura maya es indicativo de como las autoras están situadas históricamente, siendo la primera generación (en mucho tiempo) que observa una pérdida cultural de este grado.

La Vida de las Juanas

La Vida de las Juanas emergió de improvisaciones donde se proponía representar las actividades cotidianas de la mujer indígena campesina, tocando temas como la relación de la mujer con la naturaleza entre otros. Un aspecto central en la discusión que generaron estas improvisaciones fue el problema de la sobrevivencia. En especial, como sobreviven las mujeres que quedan solas en la comunidad cuando sus padres o maridos migran a la ciudad (Juárez Espinoza, Entrevista 09.10.12). ¿Aparte del trabajo de campo y la venta de artesanías, qué otras opciones tienen las mujeres para mantenerse? ¿Qué sucede cuando intentan transformar su situación, por ejemplo, estudiando o buscando trabajo en la ciudad? De ahí que se propuso montar una obra acerca de la situación de las migrantes y específicamente, la discriminación y racismo que ellas enfrentan en la ciudad. En esta ocasión, la discusión se enfocó en el rechazo que sufren las mujeres indígenas por utilizar su traje tradicional. Isabel describe como se abordó este problema en el análisis grupal:

“Sí hubo discusión. Como decimos ahora un trabajo de mesa. Porque primero dijimos - ¿Bueno, si no aceptan entonces cómo hacemos el cambio? ¿Cómo vamos hacer para que nos acepten? Pues entonces, estamos descalzas, no tenemos esto, no tenemos el otro y nuestro ropa, y que esto... Entonces hacemos el cambio de ropa y entonces vamos a la ciudad y buscamos trabajo, a ver si así se puede... Pero, creo que también discutimos la discriminación en las escuelas, o en las calles. Con que te ve la sociedad caminar en la calle, ni siquiera te respeta. Te pasa empujar o... no, los

insultos. Entonces eso es lo que también discutíamos y analizamos. ¿Decimos bueno, si hacemos estos cambios, que puede pasar? Entonces demostramos lo que puede pasar. Puede que sí salgas adelante, puede que no, porque en tu rostro y tu forma de hablar, tu forma de caminar pues vas a ser siempre la misma persona. Nada más lo que cambie es el vestuario. O sea, tu forma de vestir, pero no tu forma de ser, tu visión, lo que te gusta [...] pero hubo una discusión también, bueno, que había algunas compañeras - ¿Por qué metemos el cambio de ropa? ¡O sea, la resistencia! La resistencia que hay en sí - ¿Por qué me tengo que cambiar de ropa? [...] Entonces como dos vertientes: entre la resistencia del vestimento y entre que sí, bueno, yo quiero salir adelante pero que tampoco me discriminen por mi vestimento, tengo que cambiar” (Juárez Espinoza, Entrevista 17.04.13).

En la primera escena de la obra, las cuatro Juanas, una por una salen al escenario para presentarse: “Yo me llamo Juana. Soy Tseltal de Amatenango y me gusta cantar”. Entonces se sientan para hacer “el trabajo que hacemos en la comunidad” (en este caso, la producción de textiles y alfarería) mientras una de ellas les cuenta una historia de cuando era niña y espantó a su madre para que llegara la curandera y le dieran de comer caldo de pollo⁵². Empiezan a hablar de lo difícil que es vender sus artesanías a un buen precio y toman la decisión de buscar trabajo en la ciudad. Una de ellas decide seguir usando su ropa tradicional mientras las otras cambian por ropa de la ciudad.

En la siguiente escena vemos a una de las Juanas trabajando como empleada doméstica. Su patrona, quien se identifica como “gente de sociedad”, se queja de que sea necesario tener a una mujer indígena en su casa – que apesta, que ha de tener piojos, que a lo mejor roba – pero dice, de otra forma no tiene tiempo para salir y arreglarse, y si no se arregla su marido la va a dejar. Cuando Juana termina de trabajar la patrona no quiere pagarle lo que le había prometido. Incluso, la obliga a que le revise – hasta sacando su

⁵² “El espanto” es una enfermedad que puede resultar en la pérdida del alma, que entonces tiene que ser recuperada por el curandero. En las comunidades de los Altos, parte de la ceremonia de curación es la preparación y consumo de un caldo de pollo. Muchas familias no tienen suficiente dinero para comer pollo o carne de manera seguida. De ahí que lo comen solamente para este tipo de ceremonias y en días festivos.

bebé de su espalda y sacudiendo su reboso – para asegurarse que no le haya robado nada. Otra de las Juanas solicita trabajo de cocinera en la oficina administrativa de una escuela de internados. El secretario no la atiende bien. Cada vez que ella va para pedir información lo encuentra durmiendo. Por último, vemos a una Juana intentando a comprar las cosas que le encargó su patrona. Las encargadas de la tienda la ignoran, la ven como un estorbo hasta que les enseña su lista de compras. Aprovechando de que ella no sabe hacer cuentas, le cobran demasiado y salen a comer con el dinero que le robaron.

La historia de las Juanas se resuelve con ellas recibiendo talleres de capacitación y teatro con una organización de mujeres. Antes de entrar al primer taller, la facilitadora le pregunta a cada mujer por su nombre. Una de ellas ni siquiera contesta. Tiene demasiada pena para hablar. Después de los talleres, la facilitadora les invita de nuevo a decir sus nombres y esta vez los dicen sin pena. Dice la facilitadora: “Ahora sí pueden salir adelante solitas. Ya no es necesario que están humillándose con la gente. Ahora ya se pueden ir a emprestar con la gente pero no están humillados” (FOMMA, 1998).

En la última escena, Juana regresa una última vez a la oficina donde metió su solicitud de trabajo. De nuevo encuentra al encargado durmiendo y dice, “Que bonito es la vida así. Trabajar en oficina. Ganando buenos dineros en cada quincena sin hacer nada” (FOMMA 1998). Lo despierta y él le dice que quiere ofrecerle un trabajo pero que salgan a tomar un café y platicar más. El hombre intenta acosarla y ella se defiende. Las demás Juanas entran, felicitándola y aplaudiendo. Anuncian el mensaje final de la obra: que ahora ellas saben defenderse ante el personal de las oficinas, ante sus maridos (que ahora las dejen trabajar) y ante los trabajadores de las tiendas (que no les roben).

Todas las mujeres que participaron en el montaje de *Vida de Las Juanas* habían vivido, de alguna forma, el racismo, la violencia y la explotación retratada en esta obra.

Francisca hizo el papel de la patrona de Juana la empleada doméstica. Explica que ésta parte de la obra se basa en su propia experiencia:

“Cuando nació mi primer hijo no tenía yo comida, no tenía yo nada. Empecé a buscar trabajo. Me fui a trabajar con otra persona. Fue la que me registraba. Fue cuando surgió lo de *La Vida de las Juanas*. Me registraba mi reboso donde cargaba mi hijo. Me decía – ¿A ver, que llevas ahí? Bájalo. - No, es que no llevo nada. Sólo es mi hijito. – A ver, quítalo. Cochina. Apesta. Apesta a orines tu hijo. Llegaba la señora y decía – Aquí mira, no has trapeado. Está sucio. Límpiamelo ahí. ¿Ya terminaste? – No. – ¿Ya terminaste? Ahora los trastes. Todo rápido. Y está llorando mi niño, quiere mamar, quiere comer. – ¡Que apúrate a hacer esta cosa! Yo lo viví con esta persona. Por eso me sale el personaje. Porque la persona que era mi patrona así me trataba” (Oseguera Cruz, Entrevista 12.02.13).

Esta historia, como el reclamo de la empleada doméstica en *Sueño de un Mundo al Revés* de que su patrón le da de comer cosas que ni siquiera daría al perro, muestran la inferiorización y la deshumanización de las migrantes indígenas/campesinas. Parte del carácter contestatario de esta obra y otras obras de esta etapa, reside en la manera en que revelan la doble moral y la falta de valores del opresor. Por ejemplo, la patrona de Juana le dice que es "cochina", aunque depende de ella de limpiar su casa. Le sospecha de haberle robado, cuando es ella quien no le quiere pagar la cantidad que acordó pagarle cuando le dio el trabajo. Además, la obra es una clara crítica de la pereza de “la gente de sociedad” y de la falta de ética de trabajo de los burócratas y las encargadas de la tienda.

Quiero destacar la manera en que se representa a la mujer mestiza en el personaje de la patrona de Juana. Privilegiada, presumida y vanidosa, está bajo el yugo de un marido machista que se enoja con ella si no se arregla. Algo parecido vimos en *Sueño de un mundo al Revés* con la secretaria del ex-Presidente. De igual manera la estafadora en *Échame la mano que te pagaré* (1999) es una mujer mestiza frívola, materialista, codiciosa y víctima de la violencia doméstica. De nuevo, planteo que la intención de las autoras aquí no es decir que toda la gente mestiza sea como estos personajes, sino mostrar como ellas perciben a sus

opresores a manera de contestar al trato deshumanizante de los y las indígenas. En el caso de las mujeres mestizas, esto muchas veces significa desmitificar su supuesta superioridad, mostrando su posición subordinada al hombre mestizo.

Planteo que la primera escena de *Vida de las Juanas* - donde cada una de las Juanas se presenta y dice de que comunidad viene y que le gusta hacer - es una contestación a designaciones como “Las Marías” o, “las Chamulitas”, que es una forma despectiva de referirse a las mujeres indígenas campesinas como si fueran un grupo homogéneo, constituido por no-personas. Esta escena, así como el final de la obra cuando las Juanas aprenden a decir su nombre sin pena, se parece un ejercicio teatral que el grupo de teatro aprendió del director Michael Garcés⁵³ el mismo año. En este ejercicio cada mujer tenía que salir al escenario y decir su nombre y decir algo que le gusta, por ejemplo su color favorito. Para las mujeres que no tenían experiencia con el teatro, les hizo difícil hablar en voz alta y fuerte, pero al final todas lo lograron (Miriam Laughlin, comunicación personal 2012). Como ejercicio teatral y elemento narrativo en la obra este performance constituye una reivindicación del ser individual y colectivo de cada mujer.

La timidez, la costumbre de no ver a las personas a los ojos cuando les habla, de mantener la cabeza agachada y la voz baja son comportamientos aprendidos por las mujeres debido a su ubicación social específica. Es decir, no son vinculados solamente con su condición de ser mujer, indígena o pobre, sino con la condición que resulta de la intersección de estas tres categorías. Como se argumentó en el Capítulo II, estos comportamientos refuerzan y son reforzados por la caracterización de la mujer indígena que

⁵³ El artista latino estadounidense Michael Garcés llegó a Chiapas por invitación de Robert Laughlin para impartir un taller de teatro con Sna Jtz'ibajom. También durante su estancia, trabajó una semana en FOMMA con el grupo de teatro (Laughlin, comunicación personal 2012).

tiene su origen en prácticas de las comunidades inculcadas desde la época colonial para proteger a las mujeres de los abusos del sistema: la mujer indígena cede la autoridad al hombre, necesita ser protegida, sus actividades son circunscritas al ámbito doméstico y su actitud y acciones son marcadas por el conservadurismo cultural (Rosenbaum, 1993). También hay que decir lo obvio, que esta caracterización sólo abarca una faceta del ser mujer indígena en Chiapas, y los comportamientos descritos arriba que indican una pasividad total, no son los suyos en todo momento, sino que depende de con quien la mujer está tratando y en qué contexto.

La identidad proyectada en las últimas escenas de *Vida de las Juanas* es otra caracterización de la mujer indígena que ofrece una respuesta a los problemas enfrentados por las mujeres migrantes. Propone la transformación de los comportamientos vinculados con la identidad femenina subordinada por medio del método utilizado por FOMMA, cuyos elementos claves son el teatro, la capacitación y la solidaridad entre mujeres. Cuando al final de la obra, las Juanas declaran que ahora saben defenderse; entre los opresores que alistan también incluyen a los maridos que no las dejan trabajar. Pero con la excepción de este anuncio, la obra no aborda el tema de la subordinación de la mujer dentro de la familia y la propia cultura indígena. Ni siquiera aparecen los maridos de las Juanas en ella. Se enfoca más bien en la desigualdad que la mujer indígena padece con relación a la sociedad dominante.

Las presentaciones y giras teatrales

La identidad proyectada por el teatro de FOMMA no solo es aquella que vemos en los personajes o en el contenido ideológico de sus obras. También es aquella proyectada por el performance o el acto mismo de ser mujeres mayas haciendo teatro en Chiapas y en el

extranjero. Por esta razón el teatro de FOMMA es parte de un proceso de construcción identitaria en dos sentidos: 1) Las obras de teatro como puntos de partido en el diálogo interno de la sociedad indígena – ¿Cómo somos y cómo respondemos ante la presente situación?- y el dialogo con varios otros (las feministas, los universitarios extranjeros etc.); 2) El grupo de teatro de FOMMA como un hito en la construcción del nuevo sujeto indígena femenina en Chiapas y México.

En el Capítulo IV (2) hablé de la importancia que las giras teatrales en el extranjero (principalmente en los Estados Unidos) tuvieron para los procesos identitarios de las integrantes de FOMMA. La admiración de sus públicos les alentaba, y dialogando con éstos sobre la situación de las comunidades indígenas en Chiapas les permitió afirmar el valor de su propio conocimiento al mismo tiempo que lo ampliaba.

Isabel recuerda que cuando presentaron *La Migración* y *Almas Enjaulados* en universidades de los Estados Unidos en 1996, a ella le motivó ver el interés que los docentes y los estudiantes mostraron por entender las problemáticas planteadas por estas dos obras, y su interés en comparar el caso de Chiapas con poblaciones campesinas o marginadas en otras partes del mundo. Pero lo que más destaca Isabel de estos intercambios fue como el grupo sorprendió e impresionó a estos públicos por el simple hecho de ser un grupo de teatro de mujeres indígenas. Cuenta:

“A lo mejor también allá sí han visto teatreros, actrices, no sé. Pero que no son indígenas. Entonces la impresión más que nada creo que por ser indígenas y también por ser mujeres. Que hablamos un idioma y también por nuestros vestimentas que llevamos porque demostramos cada región que íbamos con nuestra vestimenta. Entonces tal vez está también la impresión de ellos, de que nos vio así y nos ve tan así, como tan calladitas, tímidas y de repente la función de teatro. Bueno, no sé... este cambio brusco. ¿No? De que primero te ven tan tímida o no me acuerdo si llevamos artesanía o qué, vendiendo nuestras artesanías así calladitas y de pronto nos vean actuar. Entonces como este cambio, la transformación después de... de que nos ven tan calladas y luego de repente no, hay un diálogo en medio de eso” (Juárez Espinoza, Entrevista 17.04.13).

Esta observación de Isabel muestra que hacer teatro en este contexto constituyó un acto político en el sentido de que alteró la imagen/estereotipo que estos estudiantes tenían de ellas como mujeres campesinas indígenas del tercer mundo. Ella recuerda que en este viaje el grupo se encontraba con gente latina también que les felicitaba por su esfuerzo y por ser pioneras en el mundo del teatro. Estos y otros públicos conformados por artistas, activistas e integrantes de organizaciones sociales, mostraban un interés en el proceso organizativo mismo de FOMMA: cómo inició, cómo trabajan etc. Isabel da el ejemplo de la presentación de *La Vida de Las Juanas* en el Primer Congreso de Literatura Indígena de América en Antigua, Guatemala en 1998. Cuenta:

“En Guatemala fue muy sorprendente para los compañeros de Guatemala. Nos decía este grupo que no tenían grupos de teatro indígenas, ahí en Guatemala [...] Entonces, todos los asistentes, los escritores ahí, dijeron que como nosotros mujeres hacemos ese teatro, que es un ejemplo para nosotras como somos hermanas, vecinas del país, entonces decían que nosotros también queremos hacer así teatro. Entonces que iban a buscar... yo no sé si lo hicieron pero, la cosa es que después dijeron que nosotros éramos un ejemplo, el grupo de indígenas, de estar haciendo teatro y haciendo las historias reales de la vida que vivimos como personas, como familias o como sociedad. Y no solo en México ni solo en Chiapas, sino también en los otros países entonces, eso es un ejemplo, y la gente pues sí se impresionaron mucho porque eran indígenas también de diferentes países, pero eran indígenas. Era un encuentro de escritores de literatura indígena. Entonces nos decía, que bueno que nosotros estamos promocionando todo esto [...] Nosotros, nos alienta. Cuando nos dicen ahí decimos – Ah bueno, vamos a seguir con la obra. Y por eso mismo es que nosotros decimos que es nuestra principal herramienta como organización: el teatro. Es un educativo” (Juárez Espinoza, Entrevista 17.04.13)

En las presentaciones en las comunidades indígenas de Chiapas, la dinámica fue otra. Había ocasiones en que los hombres reaccionaban con agresión hacia el grupo. Recordamos que en este tiempo las obras no hacían críticas del machismo como sí lo harán en años posteriores. Planteo que estas reacciones negativas no se debían tanto a los contenidos de las obras, sino al hecho de que era un grupo de mujeres que presentaba las obras y la transgresión de las pautas culturales y de género que ello implicaba. En el siguiente texto

Isabel describe estas reacciones, además de cómo era visto FOMMA por sus vecinos en el Barrio de Mexicanos y por gente de las colonias rodantes:

“También de la comunidad, también, bueno donde quiera la ciudad, pero no físicamente, son comentarios lejos, que somos unas locas, que no teníamos trabajo, que no teníamos que hacer, estamos perdiendo el tiempo haciendo esas cosas, somos unas putas, que nos revolcamos con los hombres [...] Esta casa tiene su historia porque dicen que la casa pues es casa de citas⁵⁴ [...] Cuando empezamos era casa de citas, que las mujeres, que éramos puras mujeres, que nosotros dejamos entrar los clientes. Entonces para nosotros cualquiera traería el comentario, cuando nosotros nos juntamos - ¿Bueno, ustedes cómo se sienten? ¿O tú, cómo te sientes al escuchar esto? - Como no es verdad, ni caso le hago. Que diga lo que diga, yo voy a seguir adelante. Y algunas dicen - No, no me gusta que me digan eso mejor me voy. - Cómo tú te parezca porque no estamos haciendo eso. Nosotros estamos haciendo otras actividades y tenemos la cara levantada, de hacer lo que estamos haciendo, y si esa persona dice pues que lo hable o que venga, hay que invitarlo para que venga. Sí hubo y en las comunidades más, los hombres también decían ah no tienen trabajo, no tienen que hacer, no tienen hijos, no tienen maridos por eso quieren hombre” (Juárez Espinoza, Entrevista 19.04.13).

En ese entonces como ahora, el enlace de FOMMA con las comunidades siempre se hacía pidiendo permiso a las autoridades tradicionales o los maestros de las escuelas públicas quienes a menudo invitaban al grupo a presentar sus obras en algún evento público de la comunidad. Comenta Miriam Laughlin que en esta primera etapa el grupo tenía cuidado de solamente ir a presentar sus obras donde había sido invitado, debido a los tipos de agresiones que describe Isabel en el texto anterior (Laughlin, Comunicación personal 2012). En general el grupo presenta sus obras en la plaza principal frente la iglesia, la escuela o en la cancha de basquetbol de la comunidad, muchas veces para días festivos como por ejemplo las clausuras escolares. Con la excepción de los papeles que las mujeres juegan en ciertos ritos religiosos públicos, estos espacios son tradicionalmente dominados por los hombres. Eso es especialmente notable en los ritos públicos que forman parte de una tradición de teatralidad de las comunidades de los Altos, como por ejemplo el drama

⁵⁴ Casa de prostitutas

ritual del carnaval o *k'in tajimol*. Cuando las integrantes de FOMMA representan papeles masculinos en sus obras, subvierten a la costumbre de los hombres de representar a los personajes femeninos en estos dramas rituales. Pero, nota Underiner (2004:75) mientras en estos rituales se parodian las mujeres, FOMMA tiene cuidado de cómo utiliza el humor en sus obras para no desviar la atención del público del mensaje que quiere transmitir. Mi intención aquí no es argumentar por la continuidad entre los dramas rituales y el teatro comunitario y/o indígena, sino ilustrar que el teatro de FOMMA reta a convenciones de la cultura comunitaria que limitan la participación de las mujeres al ámbito privado.

Mientras había hombres que rechazaban al trabajo de FOMMA, por lo general los públicos en las comunidades indígenas respondían de manera positiva a la invitación del grupo de discutir los problemas planteados por las obras. Las obras de FOMMA (y *Sna Jtz'ibajom*) no son didácticas al estilo de aquellas producidas por el teatro indigenista de décadas anteriores. Algunas presentan soluciones concretas a los problemas que plantean. Pero el propósito del grupo, más que recetar soluciones, es construirlas junto con las comunidades. Las obras son puntos de partido alrededor para generar discusiones basadas en la comparación de experiencias y perspectivas. Esto ya lo vimos en los comentarios que hicieron los ancianos respecto a la última escena de *Sueño de un mundo al revés* donde las mujeres se unen para vencer al mal: “Con la ayuda de nosotros, se puede vencer la mujer, porque sola no puede hacerlo”. En el siguiente texto Isabel describe otras respuestas que esta obra provocó de los públicos en las comunidades:

“Ellos solo se reían. La gente de la comunidad se reía [...] Pero ya después, en la comunidad les da más pena hablar al público [...] a veces se impresionan más por las máscaras o por la escenografía, por la Luna, la consejera, el dragón, y las máscaras de

los niños [...] y preguntaban más la construcción de esas máscaras⁵⁵: ¿Cómo se construyó tan grande? ¿Cómo se construyó esos personajes que se daban? Y también algunos de los señores que ya están un poco grandes decían “Pues es que esa es la realidad de la comunidad [...]” Y a veces nos empezaban a contar otras historias, por ejemplo como, cuando este... cuando vienen caminando algunas personas afuera y encuentran una fila de hormigas cargando su comida, entonces eso es lo que va a suceder, entonces su nombre va a ser hormiga – *xanich*’. Y por eso los nombres, anteriormente como yo te decía, se ponía los nombres de animales o de frutas, de plantas” (Juárez Espinoza, Entrevista 19.04.13).

La primera parte de esta descripción muestra lo difícil que era a veces para las actrices romper la barrera entre ellas y el público. Esto fue especialmente el caso con las espectadoras que no tenían la costumbre de hablar en público. Los comentarios de los ancianos ilustran lo efectivo que fue esta obra para fomentar el rescate cultural. Sus comentarios respecto a la necesidad de que la mujer y el hombre juntos vencen a la enfermedad, señalan que por lo menos en algunos casos el mensaje respecto al protagonismo de la mujer en las luchas sociales fue claro, aunque no fue aceptado por todos. Así como en este caso, había otros casos en donde la respuesta del público a los problemas planteados por las obras, reafirmaba los papeles de género tradicionales. En el siguiente texto Isabel describe una discusión que se generó alrededor de la historia de Pedro y Rosa en *Victimas del Engaño*, específicamente sobre la decisión de Pedro de irse sólo a la ciudad:

“Pues la mayoría dicen, porque vamos toda la familia, dicen. Pero a veces en este, la mujer no puede negarse (el comentario es de los hombres). La mujer no puede negarse donde va el hombre. Lo que decide el hombre, tiene que ir la mujer. ¿Y qué pasa si - como representamos en la obra - la mujer no va porque su hijo puede morir en el camino, está grave? Ah bueno, entonces en este caso el hombre no tiene como regresar. La única forma que encontró, dicen, es que otra mujer lo mantenga, dicen [...] no habla español dice. Tal vez este... no sabe leer y escribir. No sabe trabajar,

⁵⁵ Para esta producción se utilizaron máscaras gigantes al estilo de *Bread and Puppet Theater*, fabricadas en FOMMA bajo la instrucción de Amy Trompeteer. Aunque estas máscaras llamaron mucho la atención del público, el grupo no volvió a utilizarlas en obras posteriores.

dice. Solo trabaja su tierra. En la ciudad es difícil encontrar un trabajo si no sabes trabajar, si no hay tierra. Entonces por eso, mejor se metió a hacer pan dice. Y la mujer sí quiso este hombre, se quedó. ¿Bueno, porque no se acordó de su familia, de venir con su familia? Porque le gustó el dinero dice [...] Le gusto el trabajo fácil, que venir al pueblo otra vez o a su comunidad es volver a venir a agarrar el azadón, el machete, a quebrar tierra y eso es más duro, mejor haciendo pan, dice” (Juárez Espinoza, Entrevista 19.04.13).

Más allá de las particularidades y ambigüedades de la historia de Pedro y Rosa, *Víctimas* presenta a su público con un texto conocido: la búsqueda de alternativas ante la adversidad económica, la migración a la ciudad y el abandono de parte del marido, aunque también se dan casos de mujeres que abandonan a sus maridos e hijos. La interpretación de los motivos de Pedro de parte del público remite al problema del desfase entre las concepciones culturales vinculadas con el trabajo y el género y las realidades sociales y económicas. Los hombres del público afirmaron que el trabajo de campo es el verdadero trabajo para un hombre. Afirmaron la dominación masculina - "lo que decide el hombre tiene que ir la mujer". El escepticismo con que miran a un hombre que es mantenido por su esposa (la segunda esposa de Pedro lo mantiene con su negocio), refleja la noción de que el hombre tiene que ser el principal sostén de la familia. En el intercambio entre ellos y el grupo de teatro vemos de que forma las obras generan debates, pero no siempre resuelvan los problemas que plantean. En este caso, quedó pendiente la tarea de definir un nuevo sujeto indígena masculino.

En las presentaciones de *Ideas para el cambio* y *Échame la mano que te pagaré*, el diálogo con el público se enfocó en la explotación y las injusticias que padecen las personas indígenas. En las presentaciones de *Échame la mano*, había entre la gente del público artesanas (y familiares de artesanas) que se identificaron con el dilema de las vendedoras ambulantes presentado por la obra. Recuerda Petu':

“Había a veces mucha discusión, muchos diciendo pues que ellas habían reflexionado eso mismo y decían pues sí, nunca cobramos nuestro trabajo, nunca pensamos en eso en el otro porque pues... piensan ellas [las estafadoras] que les están haciendo un favor vendiendo la artesanía. Porque también ellas vienen [a la ciudad] y cuando viene ellos personalmente a Santo Domingo, un ejemplo, si no tienen un lugar, si no tienen un permiso, las corren” (De la Cruz Cruz, Entrevista 09.01.12).

Aunque la falta de acceso al mercado no es un problema tan fácilmente resuelto, las presentaciones de esta obra sirvieron para generar un diálogo que afirmó lo que la gente ya siente y vive es decir, la explotación de su mano de obra. Además, la obra fue una advertencia para las artesanas de ser precavidas hacia quienes ofrecen vender sus productos.

Había incluso ocasiones donde comunidades pedían al grupo de teatro que interviniera para ayudarles a resolver sus problemas. Esto pasó por ejemplo en una presentación de Ideas para el cambio. Isabel recuenta la conversación que se dio con el público en esta ocasión:

“Bueno, si ustedes no saben leer ni hablar español, pero hay de los compañeros pedir apoyo, hay instituciones en donde los puede ayudar, como cuantas horas deben de trabajar, cuanto deben de ganar y quienes, y si trabajan sus niño y cuanto le ganan, cuánto ganan y el derecho de ir a estudiar la escuela. Y risa les daba, porque decían como ni hay escuela, estamos en la montaña y no sé dónde queda la escuela [...] Entonces es un poco difícil y para meterse nosotros ahí. Porque pensamos, y a veces nos piden, ustedes como nos ayudaría. Pero también nosotros pensamos bueno, cómo vamos ir a enfrentarnos con un finquero. Y como tampoco teníamos muchas ideas todavía tampoco de conocer gente, quien apoya, quien puede ir aquí, los abogados no sé, todavía no teníamos mucha experiencia tampoco [...] Es difícil la solución a veces en los problemas, en las obras que montamos, porque nosotros pensamos eso, pero la solución de la gente, los espectadores, cuando sienten su necesidad, que se siente identificados con la obra y quieren tener una solución, un ayuda, un apoyo hacia ellos, cómo lo hacemos si nosotros tampoco tenemos [...] Como que nosotros fuéramos a solucionar el problema y nosotros no podemos solucionarlos. La cosa es que la unificación, o sea quienes viajan en la finca, quienes van a trabajar, pues todos, toda la comunidad, entonces toda comunidad analicen, piensen como encontrar la solución” (Juárez Espinosa, Entrevista 19.04.13)

Cuenta Isabel que esta experiencia en particular hizo al grupo reflexionar si era responsable de su parte presentar esta obra en las comunidades. Por un lado, en este tiempo FOMMA no contaba con suficiente conocimiento organizativo ni las herramientas institucionales para responder directamente a casos de violaciones de derechos humanos en las comunidades donde presentaba sus obras. También Isabel comenta que el grupo no quería tomar parte en un posible enfrentamiento violento es decir, tenía que considerar la seguridad de sus integrantes. Tras esta experiencia, el grupo empezó a reflexionar más sobre los contenidos de sus obras, a quienes van dirigidas y las reacciones que podían provocar.

Análisis y conclusiones respecto a las identidades proyectadas en el trabajo teatral

En el presente capítulo he mostrado como los hechos representados en las obras teatrales de esta primera etapa del teatro de FOMMA se vinculan con una ubicación social específica, determinada por la intersección de clase, etnia y género. Como veremos en el análisis de las obras de etapas posteriores, en cada etapa se sobresale una u otra de estas tres categorías. En esta primera etapa las obras resaltan las condiciones de etnia y clase como determinantes de las experiencias de las mujeres indígenas.

La dimensión étnica de la experiencia indígena está señalada por elementos narrativos que se refieren a prácticas y costumbres de las culturas Mayas Chiapanecas, y específicamente de la cultura comunitaria en la región de los Altos y la región Centro de donde provienen las principales integrantes del grupo de teatro. Particularmente en las obras de *La Migración*, *Sueño de un mundo al revés* y *La Conchita desenconchada*, estos tipos de elementos narrativos forman parte de un discurso de reivindicación cultural, característico del teatro maya contemporáneo. Este discurso forma parte de la conciencia

oposicional que las obras proyectan. Aquí utilizo el concepto tal como lo define Bell Hooks (2009) en su análisis de la sociedad agraria negra en el sur de los Estados Unidos en la época pos-guerra civil. Hooks define la conciencia oposicional como una manera de ver la vida, heredada de los ancestros, que permite a las personas (y en este caso, una comunidad) auto-estimarse y que les obliga a ser íntegros aún en condiciones duras e inhumanas (2009:20). Esta manera de ver la vida es condicionada por el sentido de libertad que brinda la auto-determinación, la cual se fundamenta en una relación de interdependencia con la tierra y un sentido de pertenencia a la misma. Un ejemplo de esto sería el sentimiento expresado por Fernando en *La Migración* cuando dice que es mejor comer alimentos que uno mismo produce y que la tierra necesita que una la trabaje. La conciencia oposicional se basa en una visión de mundo según la cual el universo se rige por una ética o un orden moral más alto que el orden impuesto por la sociedad dominante (2009:8). En las obras de FOMMA, esta visión es evidente en la manera en que denuncian la inequidad social, la discriminación y la injusticia contra las personas indígenas, al mismo tiempo que promueven valores como ser humilde, ser trabajador(a) y ser un hombre o una mujer de palabra. Las obras de teatro contrastan estos valores con la avaricia, la pereza y la falta de integridad, hasta incluso la mal higiene de los opresores (el burócrata en *La Vida de las Juanas* que no se baña), de esta manera contestando a los estereotipos denigrantes de las personas indígenas. Mientras en la mayoría de los casos los opresores son mestizos, también critican a las personas indígenas que abusan o aprovechan de otras personas indígenas, como por ejemplo Mario en *La Migración*.

Explica Rus (2012) que a raíz del levantamiento zapatista, la población indígena urbana percibió “un nuevo sentido de orgullo pan-indígena al ver que una fuerza indígena

era capaz de enfrentarse al gobierno, al ejército... y a los ladinos”⁵⁶. El tono de protesta de las obras refleja este sentido de orgullo o identidad pan-indígena. De ahí que las obras de FOMMA señalaron la renegociación de los términos de la relación entre indígenas y ladinos que se empezó a dar en la ciudad de San Cristóbal en este momento.

Las obras de esta etapa también tienen un claro enfoque de género en cuanto retratan a los hechos vinculados con la ubicación social de la mujer indígena. Su crítica de la subordinación de género dentro de la propia cultura indígena y en el ámbito familiar es menos marcada de lo que será en las obras de etapas posteriores. Sin embargo, las obras, y particularmente *Sueño de un mundo al revés* y *La vida de las Juanas*, proyectan a un nuevo sujeto femenino indígena: una mujer que se solidariza con otras mujeres, se empodera y se defiende. Este nuevo sujeto refleja los ideales del entonces naciente movimiento de mujeres indígenas. Dice Espinosa:

“...además de compartir la lucha con sus agrupaciones mixtas, [las mujeres indígenas] están dando otras batallas: en la familia, en la organización y el movimiento social, en la comunidad, espacios donde no siempre se reconoce la capacidad, los derechos ni las libertades de las mujeres, y donde ellas viven desigualdades en la asignación de recursos, oportunidades y poderes” (Juárez Espinosa, 2009:23).

La escena en *La Migración* donde Carlos amenaza a su esposa con quitarle la casa y el terreno de la familia si ella no le acompaña a vivir en la ciudad, es una crítica de la desigualdad en la asignación de poder dentro del hogar, y en los derechos agrarios de las mujeres. *La Vida de las Juanas* vindica el derecho de las mujeres indígenas de prepararse para que puedan defenderse antes sus empleadores y ante sus maridos o padres. *Amor en*

⁵⁶ También se debería de tomar en cuenta los antecedentes al levantamiento zapatista: El Congreso Indígena 1974, las expulsiones de los ladinos de varias cabeceras de los municipios indígenas en los años 70, y la marcha de Alianza Nacional Campesina Independiente Emiliano Zapata (ANCIEZ) a San Cristóbal en 1992.

el Barranquito vindica los derechos reproductivos de la mujer y critica a la tendencia de los hombres de no ayudar con el trabajo doméstico y la crianza de los hijos. *La Locura de las Comadres* plantea el derecho de las mujeres de descansar y divertirse.

Hasta aquí he hablado del nuevo sujeto de la mujer indígena proyectada en las obras. Las obras *La Migración*, *Victimas del Engaño* que tienen protagonistas masculinos, señalan uno de los fenómenos que caracteriza la erosión de la complementariedad de género en la sociedad indígena: la separación y el abandono (parcial o completo), a menudo por causa de la infidelidad del hombre y; la mujer, en su papel de madre, asumiendo una carga laboral desproporcional y en la mayoría de los casos apenas soportable. Como ya argumenté, el problema que estas dos obras plantean con relación al hombre indígena no es solo la migración geográfica; sino también el desarraigo cultural que se manifiesta como un debilitamiento del sentido de responsabilidad hacia la familia (la esposa, los hijos). Con estas obras las autoras no están diciendo que todos, ni siquiera que la mayoría de los hombres que migran olviden su responsabilidad familiar/colectiva. Sino, están llamando la atención a prácticas y patrones problemáticos que han aumentado en la sociedad indígena en los últimos 40 años.

Para concluir, el discurso social de las obras de teatro de esta primera etapa comparte características con los discursos del movimiento indígena y de las mujeres indígenas organizadas dentro de éste. Pero mientras las obras reclaman a la discriminación de etnia, clase y género que los y las indígenas padecen como grupo, no abordan directamente los problemas de la autonomía y la auto-determinación de los pueblos mismos. El hecho de no tener un discurso político que se alinee explícitamente con el movimiento campesino indígena en Chiapas, no significa que las integrantes del grupo de teatro no hayan estado a favor de estas luchas o pro-Zapatistas. Pero, observa Aída

Hernández-Castillo, que en un ambiente altamente polemizado, FOMMA optó por asumir una posición colectiva políticamente neutra⁵⁷. Finalmente, el enfoque de las obras de esta primera etapa no fue la dimensión estructural de la realidad, sino la cotidianeidad dentro del espacio liminal en lo cual transcurre la migración interna. El trabajo educativo y artístico que las dos fundadoras de FOMMA realizaron durante este tiempo, siempre fue impulsado por su anhelo de seguir aprendiendo y superando los obstáculos que se les habían puesto por ser mujeres indígenas, y de ayudar a otras mujeres indígenas emprender o avanzar en su propio camino hacia la auto-superación, independientemente de su afiliación política o religiosa. El énfasis que pone el discurso social del grupo de teatro en la importancia de la iniciativa propia y la solidaridad entre mujeres, refleja la manera en que Petu' y Isabel en particular vivieron la pobreza y la discriminación de etnia y género, debido a las circunstancias precarias en que migraron (jóvenes, solas y sin el amparo de la familia). Y por supuesto, refleja la manera en que lograron superar estas circunstancias.

⁵⁷ Comentario de Aida Hernández-Castillo en el seminario *Repensando el género desde adentro: Diálogos y reflexiones desde y con los pensamientos de hombres y mujeres de los pueblos originarios* en El Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias (CRIM) UNAM, 2011. Este ambiente polémico no sólo permeaba el ámbito rural donde se desató la ofensiva militar del ejército mexicano en contra de los Zapatistas y grupos simpatizantes. También permeaba en San Cristóbal donde se multiplicaron las organizaciones y rivalidades entre dirigentes políticos (Hvostoff 2009; Rus 2012:230-231).

Capítulo V Segunda y tercera etapa en la trayectoria de FOMMA A.C. (consolidación e institucionalización) 2000-2014

Este capítulo es una descripción general de dos etapas en la trayectoria de FOMMA: Una segunda etapa de consolidación de la organización durante el periodo 2000 – 2006; y una tercera etapa que empieza alrededor de 2008, marcada por el convenio con el Instituto Hemisférico de Performance y Política y un proyecto financiado por la Fundación Ford (México) que trajo consigo la institucionalización de FOMMA entre 2008-2013. La institucionalización tuvo un impacto de suma importancia sobre la forma de trabajar de FOMMA, trastocando profundamente su identidad laboral y la dinámica colectiva en todos los aspectos de su funcionamiento, pero especialmente el trabajo teatral. Como en el Capítulo IV (1), aquí incluyo una descripción cronológica de las actividades de la organización durante el periodo bajo cuestión, dividiendo esto en dos etapas: 2000-2006 y 2007-2013. Describo los cambios y continuidades entre dichas actividades y las actividades de la etapa previa, y señalo alteraciones en los objetivos enlistados en la primera acta constitutiva de 1994 y en la forma de trabajar, como por ejemplo la organización interna y la articulación entre el teatro y los demás proyectos. Al final planteo algunas conclusiones respecto al conjunto de factores que influyeron en la trayectoria de FOMMA en este periodo. Estos incluyen cambios en su visión y una ampliación y diversificación de su población objetiva. Estos cambios corresponden a cambios en la sociedad chiapaneca y en la sociedad San Cristobalense en particular que son el resultado de la urbanización, la modernización, la globalización y las políticas neoliberales. En los círculos en que se mueve FOMMA y otros actores dentro del mundo artístico y de las ONG, también se puede hablar de la cosmopolitización. Quiero reiterar que el enfoque central de la presente

investigación es la articulación entre los procesos identitarios de las integrantes de FOMMA y su trabajo teatral. Este capítulo nos da elementos para entender la evolución del teatro de FOMMA en el mismo periodo de 2000-2013.

FOMMA 2000 – 2006

Para el análisis del trabajo de FOMMA en sus distintas etapas y cómo se refleja en su visión y sus objetivos, es necesario tomar en cuenta con cuales poblaciones ha trabajado, las características de éstas, y de qué manera la organización responde a sus necesidades. Planteo que el periodo de 2000 – 2006 representa un tiempo de transición en cuanto a cambios en el perfil de las mujeres que participan en sus talleres. Esto lo deduzco del hecho de que la presencia indígena en FOMMA en los años 90 era más notable a comparación con años posteriores. Petu' e Isabel lo atribuyen al contexto en que surge la organización es decir, a la guerra y la situación de las desplazadas. Habían más mujeres, más visiblemente “indígenas”, participando en los talleres - mujeres que tenían poco tiempo de haber migrado de sus comunidades de origen, que eran básicamente monolingües en un idioma indígena, y que utilizaban el traje tradicional de su comunidad de origen como su vestidura cotidiana. Alrededor de 1997 los desplazados de la guerra empezaron a regresar a sus comunidades por escalas, incluyendo muchas de las mujeres que participaban en los talleres de FOMMA. Como demuestra la siguiente explicación de Petu' respecto a la identidad étnica de las mujeres que participaron en el taller de sastrería en los 90 y en años posteriores, esta cuestión de quien es “indígena” no es tan sencilla:

“No porque no venían con su ropa tradicional no se iba a atender. Sino mujeres indígenas y también mujeres de bajo recurso. Porque... sí, todos somos indígenas⁵⁸, sólo que cuando venimos a la ciudad decimos que ya no somos indígenas. Pero sí

⁵⁸ “Todos somos indígenas” es una frase que fue acuñada por del Sub Comandante Marcos del EZLN

también hay mujeres de bajo recurso entonces a ellas también les damos el recurso”
(De la Cruz Cruz, Entrevista 28.08.12).

Esta explicación nos ilustra como la indigeneidad, entendida solamente en términos de los rasgos culturales más visibles o más tangibles - el idioma y la vestidura – es demasiado limitante para entender las dinámicas interétnicas en Chiapas y el complejo fenómeno del mestizaje. Al final de cuentas, las mujeres indígenas que han llegado en FOMMA a través de los años, provienen de diferentes sectores socioeconómicos de la población indígena urbana e incluyen mujeres que han padecido un mayor grado de enajenación cultural. La línea divisoria entre estas últimas y las mujeres mestizas de bajos recursos es muchas veces tenue y sus necesidades, si no son iguales, son semejantes en muchos aspectos.

Tomando esta situación en cuenta, ahora vemos las actividades de FOMMA en esta etapa 2000 – 2006 con relación a los objetivos enlistados en su acta constitutiva, y los cambios y continuidades que hubo entre esta etapa y los 90s. Recordamos que estos objetivos van enfocados en lo siguiente: 1) El fortalecimiento de la mujer maya y su cultura, cuestionando aquellos aspectos culturales que afectan la dignidad e integridad de la mujer; 2) La construcción de espacios colectivos donde las mujeres pueden reflexionar sobre su condición de género y etnia; 3) La producción de teatro y literatura indígena que genera mayor conciencia social respecto a los problemas de las mujeres indígenas; 4) La realización de actividades de capacitación que les brinda a las mujeres mayor autonomía (por ejemplo, el acceso a mejores empleos) y actividades económicas que contribuyen a la auto-sostenibilidad de la organización.

Un notable cambio que se dio en esta etapa que contribuyó a la consolidación de FOMMA y específicamente del grupo de teatro, fue la desarticulación entre el taller de teatro y el taller de lectoescritura. Con "desarticulación" me refiero al hecho de que

después de 2000 hubo menos participación de las mujeres del taller de lectoescritura en el teatro. Para 2004, el grupo de teatro se había consolidado en las cinco mujeres que actualmente lo integran. Mientras el teatro seguía siendo un espacio donde las integrantes del grupo podían reflexionar sobre su condición de género y etnia y colectivizar sus experiencias, ya eran menos las que participaban en este proceso y menos que estaban siendo directamente beneficiadas por los ejercicios teatrales. Como argumenté en el Capítulo IV(3), la consolidación del grupo de teatro permitió que éste realizara un trabajo más riguroso y disciplinado que lo encaminara hacia su profesionalización. Pero planteo que también significó un cambio cualitativo en la dinámica colectiva que FOMMA venía construyendo desde 1994.

Ciertos cambios en los proyectos de FOMMA que se dieron entre 2002-2003 seguramente contribuyeron a la desarticulación del taller de lectoescritura y el taller de teatro. Para empezar, se discontinuó el horario matutino del primero y se dejó de proporcionar becas a las alumnas. Además, en el año 2000 se suspendió el proyecto de la guardería. En lo que concierne la decisión de no continuar con las becas, explica Isabel que empezaron a observar que muchas de las alumnas iban principalmente por el interés de obtener este dinero, pero no se comprometían en aprender y asistir regularmente a la clase. Entonces, para evitar caer en una dinámica asistencialista, FOMMA decidió ofrecer el taller de manera gratuita, pero sin beca, y cambiarlo a un horario vespertino para quienes querían tomarlo en su tiempo libre. En cuanto a los talleres de capacitación, en 2001 se discontinuó el taller permanente de panadería. En cambio, el taller de sastrería se continuó y se formalizó en 1998 cuando la Embajada de Canadá donó a FOMMA máquinas de coser

industriales y FOMMA empezó a cobrarles a las alumnas una pequeña cuota de recuperación⁵⁹.

La dinámica colectiva en FOMMA en su segunda etapa ya no era la misma que en los 90 cuando las mujeres del taller de lectoescritura hacían bazares y vendían comida, y las mujeres de los talleres de capacitación salían a vender ropa y pan que ellas mismas confeccionaban. Es decir, las mujeres de los talleres ya no participaban en las actividades económicas de FOMMA como en años pasados. Sin embargo, seguía habiendo una iniciativa interna de emprender pequeños negocios para cubrir los gastos de la organización⁶⁰.

En esta etapa se empezó a impartir talleres puntuales en FOMMA incluyendo: 1) Talleres para niños impartidos por Francisca entre 2000 - 2002 sobre los temas de la violencia interfamiliar, la violencia sexual, auto-estima y la salud sexual y reproductiva; 2) Talleres de salud para jóvenes⁶¹ impartidos por Isabel en 2002; 3) Talleres para mujeres indígenas impartidos en 2003 por el Instituto de la Mujer⁶². Todos estos talleres cumplieron el objetivo organizacional de construir espacios para la reflexión entre mujeres, niños y jóvenes sobre su condición de género y etnia. Al mismo tiempo representaron la introducción de una nueva modalidad de trabajo, diferente en su dinámica y probablemente

⁵⁹ La Embajada de Canadá seguirá apoyando a los proyectos productivos y el teatro de FOMMA en años posteriores. En 2001 aprobó un proyecto para el taller de sastrería, incluyendo a la compra de máquinas de coser. A partir de 2006 empieza a otorgar financiamiento para las giras teatrales de FOMMA.

⁶⁰ Francisca, como encargada de la cocina, vendía comida para eventos en la ciudad. Invertía las ganancias en la compra de implementos para la cocina y otras cosas que FOMMA necesitaba. También se abrió un café internet y una tienda de abarrotes. Estas actividades, en conjunto con el pago recibido por algunas presentaciones de teatro, cubrieron un 25% de los gastos de la organización (Folleto FOMMA 2003). También los donativos conseguidos por Miriam Laughlin seguían siendo una importante fuente de ingreso, especialmente cuando no había proyectos en FOMMA.

⁶¹ Mujeres y hombres jóvenes estudiantes que recibían una beca de FOMMA por parte de La Fundación Educación Maya.

⁶² En este año el Instituto impartió dos talleres en FOMMA "Nuestra identidad" y "Nuestros derechos".

en su contenido ideológico a las pláticas que las integrantes de FOMMA de por sí entablaban con las mujeres de los talleres. Esto seguramente fue el caso con los talleres impartidos por el Instituto de la Mujer. En los talleres impartidos por Francisca, ella adaptaba información, conceptos y técnicas pedagógicas que había aprendido en capacitaciones que recibió en MEXFAM, para que éstos fueran apropiados para la población con que trabajaba.

Un cambio importante que marcó la segunda etapa en la trayectoria de FOMMA, pero que se empezó a gestar desde 1998, fue la creación del programa de becados y becas de la Fundación de Educación Maya (MEF por sus siglas en inglés)⁶³. En este convenio, FOMMA aceptó administrar becas de MEF para estudiantes mayas de bajos recursos de nivel preparatoria y licenciatura. Al mismo tiempo, MEF empezó con apoyar el financiamiento de las diversas actividades de FOMMA. FOMMA propuso que los y las estudiantes hicieran unas horas de servicio social por semana para la organización, con la finalidad de que se involucraran más en la vida de ésta, y para que se conocieran entre ellos (Juárez Espinoza, Entrevista 2014).

Empezando alrededor del año 2000, algunos de los y las becados se encargaron de impartir el taller de lectoescritura. En este momento, el taller seguía teniendo un fuerte elemento de enseñanza bilingüe y las alumnas aprendían a escribir tanto en el español como en sus lenguas maternas. Además, para cumplir sus horas de servicio, los y las becados dirigían un taller para niños los sábados donde las actividades incluían lectoescritura en tsotsil y tseltal, artes plásticas, educación física y en ocasiones, salidas a diferentes destinos

⁶³ La Fundación Educación Maya (*Mayan Education Foundation* - MEF) es una fundación estadounidense que proporciona becas para estudiantes hablantes de idiomas mayas en el sur de México y Guatemala. A partir del convenio de 1998 y hasta el presente, MEF ha apoyado a FOMMA con el financiamiento del taller de lectoescritura, los talleres de capacitación, y el teatro entre otras actividades

fuera de la ciudad, como por ejemplo los parques ecológicos. En los primeros años participaban entre 30 – 40 niños en el taller de los sábados, entre ellos, niños indígenas monolingües, incluyendo a niños de las familias que vendían en el mercado artesanal de Santo Domingo (Ruperta Bautista, Entrevista 28.8.12; Sandra Sánchez, comunicación personal 2012). En el siguiente texto Ruperta Bautista⁶⁴ describe la manera en que los y las becados se ayudaban entre sí para llevar a cabo sus proyectos para el taller de niños. Hablando de los otros becados dice:

"Me decían a veces, porque no sabían hacer... porque nos pedían un plan de trabajo [...] "Es que no sé cómo hacer un plan de trabajo". Y decía "Pues dime cuando puedes y si yo tengo tiempo te ayudo". Y así. Así entonces, este... Por eso estábamos unidos, porque si teníamos un problema, nos decíamos. Y entonces entre todos nos ayudábamos. Y como que todos sentíamos ese... apoyo entre nosotros, entre los becados. Si alguien no sabía algo, se atrevía decirlo. Y todos éramos, como decir la palabra... humilde. Aceptar nuestros errores de lo que no sabíamos, o de lo que hicimos mal para que otro nos ayudara a mejorarlo" (Bautista, Entrevista 28.08.12).

El programa de los becados de MEF en FOMMA cumplió el objetivo de fortalecer a las culturas mayas en dos planos. Para empezar, los talleres impartidos por los y las becados (principalmente de lectoescritura en tsotsil y tselal) sirvieron para reafirmar la identidad étnica no solamente de los niños y adultos que los recibieron, pero también de ellos mismos. FOMMA les brindó además un espacio donde podían intercambiar sus experiencias como jóvenes indígenas estudiantes y darse apoyo moral para superar los problemas vinculados con su condición social, como por ejemplo la discriminación en el ámbito institucional⁶⁵. La descripción anterior de Bautista ilustra la colectividad y

⁶⁴ Ruperta Bautista fue la primera becada de MEF en FOMMA. Fue por su iniciativa en conjunto con la de Miriam Laughlin que FOMMA hizo el convenio con MEF en 1998. Antes de ser becada por MEF, trabajó un año en el teatro de FOMMA y fue encargada del taller de niños. En el tiempo que fue becada, creó el taller de artes plásticas para niños y tuvo un papel clave en la coordinación de los becados.

⁶⁵ Esto fue lo que observé durante el tiempo que trabajé de voluntaria en FOMMA entre 2003 – 2004. Durante este periodo tuve la oportunidad de observar varias reuniones que Isabel (coordinadora de los

solidaridad que había entre los becados de esta generación, quienes terminaron sus carreras alrededor de 2005. Esta solidaridad no será tan marcada en la siguiente generación de becados. Sin embargo, los becados de MEF siempre han sido y siguen siendo una parte importante de la vida colectiva de FOMMA. Planteo que su aporte más importante a la organización - y especialmente en el caso de la generación 2000-2005 - ha sido fomentar la orientación comunitaria de la misma.

FOMMA 2008 – 2013

La tercera etapa en la trayectoria de FOMMA trajo muchos cambios para la organización, pero principalmente el convenio con el Instituto Hemisférico de Performance y Política (Hemi)⁶⁶ de 2008 – 2013, y un proceso de institucionalización que inició alrededor de 2009 y terminó en 2013. Ambos sucesos tienen que ver con el financiamiento que FOMMA recibió de la Fundación Ford (directamente o indirectamente) en este periodo. La relación entre FOMMA y La Ford tiene sus antecedentes en la historia personal de Isabel. Cuando ella trabajaba en la casa de Francisca Toporek en los años 80, conoció a Roberta Una, una joven estadounidense estudiante de enfermería. Las dos mujeres se hicieron amigas. Para 2002, Una ya estaba trabajando con la Fundación Ford en los Estados Unidos y tenía una larga trayectoria trabajando en las artes dramáticas, escribiendo obras de teatro y promoviendo el trabajo teatral de mujeres de grupos étnicos minoritarios en su país. En 2005, como la responsable principal de Programas de la Fundación, buscó la manera de

becados) y representantes de MEF llevaron a cabo con los y las becados. Estos estudiantes formaron parte de la primera generación de jóvenes indígenas en Chiapas que lograron estudiar una licenciatura.

⁶⁶ El Instituto Hemisférico de Performance y Política (Hemi), es una red de universidades, centros culturales, organizaciones y individuos a lo largo de las Américas que promueve el intercambio tanto en el plano artístico como académico con un enfoque en la justicia social y el performance político. Fue fundado en 1998 por Diana Taylor y su sede principal se ubica en la Universidad de Nueva York.

cumplir uno de los sueños de FOMMA: la construcción de un teatro propio. Hasta este entonces la casa mantenía su estructura original: un patio destechado en medio con los salones y oficinas alrededor. Esto significó que los ensayos y presentaciones de teatro en FOMMA se siempre se veían afectados por el clima. Debido a que el programa en que trabajaba Una sólo podía financiar proyectos dentro de los Estados Unidos, colaboró con Diana Taylor, directora del Hemi, para canalizar fondos a FOMMA. Una y Taylor propusieron un convenio entre FOMMA y Hemi en lo cual, además de construir el teatro/centro cultural, Hemi abriera una rama en FOMMA: El Centro Hemisférico de Performance y Política, que se inauguró en 2008. Doris Difarnecio fue elegida por FOMMA y por el Instituto para ser la directora del Centro.

Diana Taylor facilitó el contacto entre FOMMA y Mario Bronfman de la Fundación Ford México. De 2009 hasta 2015, FOMMA tuvo proyectos consecutivos con la Fundación Ford, la mayor parte de sus actividades siendo financiadas por ésta. Su institucionalización por medio de la asesoría de la Asociación Civil La Sociedad Mexicana pro Derechos de la Mujer (Semillas A.C.) fue una condición de la Fundación Ford para otorgarle este financiamiento. Semillas es una organización mexicana feminista de “segundo piso”. Otorga donativos a organizaciones de mujeres⁶⁷, además de proveerlas con capacitación, acompañamiento y fortalecimiento de sus capacidades así como acercamiento a otros donantes, redes y alianzas. El trabajo que hizo con FOMMA, (financiado por Fundación Ford) fue parte de su programa de “Proyectos Especiales” en lo cual apoya al fortalecimiento institucional de organizaciones de mujeres.

⁶⁷ Ejemplos de organizaciones de mujeres en Chiapas que Semillas A.C. ha financiado son el Colectivo de Empleadas Domésticas de los Altos de Chiapas (Cedach), Jolom Mayaetik, Batsil Antsetik A.C.

En los siguientes apartados vemos: Primero, las actividades realizadas por el Centro Hemisférico y FOMMA en el nuevo espacio y las dificultades que llevaron al cierre del convenio; segundo, los cambios que ha habido en FOMMA a raíz de su proyecto con la Fundación Ford, principalmente en su organización y dinámica interna; tercero, los cambios y continuidades en las actividades de FOMMA en función de sus objetivos; último, conclusiones respecto su trayectoria en el periodo 2000 – 2013.

El convenio con el Instituto Hemisférico 2008 - 2013

El Centro Hemisférico en FOMMA fue uno de los proyectos permanentes del Hemi, cuya misión fue, “promover, presentar y archivar las prácticas performativas locales y desarrollar programación cultural e investigación junto a comunidades locales, nacionales e internacionales”⁶⁸. Difarnecio, como directora del Centro Hemisférico, cumplía esta misión organizando eventos y la mayor parte de estos se realizaron en FOMMA. Estos eventos incluyeron presentaciones de dramaturgas y performeras mexicanas y extranjeras, exposiciones del trabajo de artistas (cineastas, fotógrafos, escritores, arquitectos), y ponencias académicas que, si no se enfocaban en asuntos de los pueblos indígenas de Chiapas, abordaron problemas sociales y políticos de relevancia general como la migración, la violencia de género y el arte en los movimientos sociales⁶⁹. Cada verano Hemi impartía en FOMMA el curso Arte y Resistencia en lo cual participaban principalmente estudiantes de la Universidad de Nueva York.

⁶⁸ Página de web del Instituto Hemisférico <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/centros>

⁶⁹ Para una descripción más completa de los eventos organizado por El Centro Hemisférico de Performance y Política en Chiapas ver su blog <http://centrohemisferico.wordpress.com/>

Mientras El Centro Hemisférico requería la cooperación de FOMMA en la logística de estos eventos, ambas partes mantenían demarcada la línea que separaba sus respectivos trabajos para evitar que el primero terminara envolviendo a la última. Ambas partes entendían que, aunque el Centro Hemisférico representaba el poder financiero, el nuevo espacio era de FOMMA y FOMMA estaba recibiendo al Centro dentro de su casa. FOMMA también organizaba eventos, sobre todo durante los primeros dos años del convenio (2008-2009). En algunas ocasiones trabajó junto con el Centro Hemisférico, como por ejemplo en la organización de un encuentro de parteras indígenas de San Cristóbal, y en la organización de un evento para el Día Internacional contra los transgénicos que se realizó en colaboración con Pronatura Sur y en el cual participaron varias organizaciones incluyendo a Mujeres de Maíz⁷⁰ y Vía Campesina. Por su cuenta, FOMMA organizó conciertos de grupos de rock Tsotsil y Tseltal⁷¹; y presentaciones de libros de literatura indígena y libros sobre las culturas indígenas de Chiapas⁷².

Además de los eventos mencionados arriba, El Centro Hemisférico organizaba acciones políticas en espacios públicos – el Parque Catedral y La Plaza de la Resistencia - con la colaboración de performeras y organizaciones locales como el Grupo de Mujeres de

⁷⁰ Mujeres de Maíz es una agrupación de cooperativas de mujeres indígenas de Altamirano Chenalhó, Comitán, San Andrés Larrainzar, Margaritas, Ocosingo, San Cristóbal Las Casas, San Juan Chamula, Yajalón, Zinacantán.

⁷¹ El grupo Yibel Jme'tik ha tocado en el centro cultural de FOMMA en varias ocasiones. Se trata de grupos, surgidos en los últimos 10 años e integrados por jóvenes músicos de comunidades de los Altos. Otras incluyen Vayijel, Lumaltok y el primer grupo de rock tsotsil, Sak Tzevul.

⁷² Libros presentados incluyeron: *Laissez Parler Notre Coeur: Poètes Indiens du Chiapas (Dejen hablar nuestro corazón: Poetas indígenas de Chiapas)* ed. François Perche, *Bats'il k'op tseltal ta Tenejapa (La lengua tseltal de Tenejapa)* de Antonia Giron Intzin y *Bats'i K'op ta Tsotsil yu'un Chamo' (Nuestra lengua Tsotsil de Chamula)* de Juan López López (ambos autores son integrantes del Chiapas Photography Project); y *Tejedoras: Generaciones Reunidas: Evolución de la Creatividad entre los mayas de Chiapas* de Patricia Greenfield. Esta última presentación fue organizada en conjunto con Sna Jtz'ibajom, Sna Jolobil y CIESAS.

San Cristóbal (COLEM)⁷³. Entre estas acciones se destacan aquellas que denunciaban el aumento de los casos de feminicidio en Chiapas en los últimos años. La primera acción de este tipo se organizó después del secuestro, violación y asesinato de una joven Tsotsil, Itzel Janet Méndez Pérez, que sucedió en San Cristóbal en mayo de 2012. Entre 2012 – 2013 se llevaron a cabo siete acciones diferentes denunciando el asesinato de Itzel y otros actos de feminicidio ocurridos en la región desde 2011. Desde su fundación, la tendencia de FOMMA ha sido no participar en manifestaciones políticas y esto también fue el caso en las manifestaciones organizadas por el Centro Hemisférico⁷⁴.

Mientras El Centro Hemisférico y FOMMA compartían muchas de las mismas preocupaciones, como la violencia de género, sus visiones y formas de trabajar eran diferentes. En el siguiente texto Isabel describe cuáles fueron las circunstancias en que nació la propuesta del convenio con el Instituto Hemisférico y algunos de los problemas que surgieron a raíz de ello:

“Bueno, nosotros no teníamos recursos. Teníamos lo de la Ford, pero no teníamos noticias de Ford en ese momento cuando la representante del Hemisférico nos vino a decir que querían hacer, no sé, abrir una oficina para encuentros de políticos desde el Hemisférico y que venían académicos, y todo entonces. Y nos preguntaron si dábamos a rentar algunos de los espacios que teníamos y como también por medio de ellos fue que nosotros empezamos a obtener las construcciones [...] Y ya después, pues bueno, como agradecimiento a ellos dijimos que sí. Pero también se dieron los cambios que hubo porque nosotros, dónde quedábamos y quedábamos como muy pequeños. Nos sentíamos así y ellos tan grandotes. Y lo que pasó también es que no

⁷³ El Grupo de Mujeres de San Cristóbal de Las Casas A.C. (COLEM), fue la primera organización feminista que se fundó en Chiapas en 1989. Lucha contra la violencia de género y por los derechos sexuales y reproductivos. Una de sus fundadoras es la abogada y defensora de derechos humanos Martha Figueroa.

⁷⁴ FOMMA optó por no participar en estas acciones para evitar una posible represalia violenta de parte de los asesinos de Itzel (quienes probablemente están vinculados con redes del crimen organizado) o de parte la policía. En una reunión con Difarnecio las integrantes de FOMMA le explicaron que si algo así ocurriría, tendrá mayores consecuencias para ellas como mexicanas que no pueden salirse del país (Difarnecio, Comunicación personal 2013). Estas acciones públicas lograron proveer a los familiares de las víctimas, un acompañamiento y protección, sin la cual, difícilmente se hubieran animado a manifestarse y exigir justicia.

era sola la persona, la coordinadora [Difarnecio], si no la persona quién convive aquí con nosotras, él que iba a estar gestionando todo eso, todo aquello, pues tenía otra cultura, tenía otra visión [...] Entonces ya nos sentamos, nooo, aquí la organización tiene sus propios reglamentos, tiene sus cuestiones, tiene su casa. La gente de aquí, los que están aquí, es su casa, y el espacio que es tuyo es aquél, nada más” (Juárez Espinoza, Entrevista 02.14).

Aquí vemos que el conflicto que se dio entre FOMMA y el Centro Hemisférico se debía en parte a un choque entre diferentes protocolos culturales y organizacionales. Pero planteo, que el problema subyacente fue un conflicto de poder en lo cual FOMMA se esforzó para mantener control sobre su espacio. Está claro que la relación entre las integrantes de FOMMA y Difarnecio cambió cuando la última asumió el cargo de Coordinadora del Centro Hemisférico. Todos los veranos, desde 1999 hasta 2007, Difarnecio había conseguido su propio financiamiento para poder venir a Chiapas y trabajar con el grupo de teatro. Además realizaba labores extras en FOMMA de manera voluntaria, como por ejemplo ayudando con la elaboración de documentos para solicitar fondos y haciendo traducciones. Pero su energía se enfocaba en facilitar el proceso creativo del grupo de teatro, y su trabajo no trastocaba el funcionamiento de la organización. En cambio, ser Coordinadora del Centro Hemisférico implicó actuar de manera más autónoma con relación a FOMMA estando dentro de su espacio y recibiendo un salario de otra institución. Opina Difarnecio que “Al cumplir con este acuerdo [el convenio] traspasé límites en su espacio [de FOMMA], y como resultado trastoqué su campo de juego y entonces su agencia” (Difarnecio, comunicación personal 31.10.14). En la reunión que FOMMA tuvo con Diana Taylor y Difarnecio en 2010 donde se decidió renovar el convenio con el Instituto Hemisférico, hablaron de estos problemas. Otra observación que hicieron las integrantes de FOMMA en esta ocasión fue lo que ellas percibían como una participación desproporcional de gente extranjera en los eventos del Centro Hemisférico. Entonces, FOMMA propuso que

el Centro invitara a más artistas indígenas a exponer su trabajo en el espacio (Juárez Espinoza, Entrevista 02.14). Mientras la afluencia de personas extranjeras fue un resultado no deseado del convenio, se dio junto con una apertura de FOMMA hacia la población local que sí fue positivo. Por medio de los eventos y las actividades que FOMMA realizó en el nuevo espacio, empezó a cultivar vínculos con organizaciones locales, nacionales e internacionales⁷⁵. También empezó a divulgar más su oferta cultural con la gente del barrio Mexicanos (donde se ubica la casa) y colonias cercanas. Respecto a este último punto, Miriam Laughlin destaca que las actividades realizadas en el nuevo espacio han permitido que la organización supere las barreras interétnicas que dividen la gente mestiza e indígena. La siguiente reflexión de ella también señala el creciente carácter cosmopolita de San Cristóbal. El movimiento Zapatista, las actividades de las ONG y la oferta cultural atraen los foráneos (tanto mexicanos de otros estados como extranjeros) a la ciudad. El interés de muchos de ellos por conocer y trabajar con la gente indígena y las comunidades contribuye a la erosión de dichas barreras. Dice:

“Las exposiciones artísticas, los performance y presentaciones de libros han ayudado a erosionar la pared que por siglos parecía impenetrable. Son innumerables las maneras en que esto ha facilitado el intercambio entre indígenas y mestizos con resultados positivos para todos. Mientras sería ingenua pensar que el racismo se ha desvanecido, las actividades en FOMMA están teniendo un impacto significativo en las vidas de estudiantes indígenas, artistas y en la comunidad en general” (Laughlin, FOMMA Newsletter noviembre 2012).

A pesar de todos estos logros, el problema del control sobre el espacio y los recursos que recibía FOMMA de la Fundación Ford por medio del Instituto Hemisférico, seguía

⁷⁵ Organizaciones locales incluyeron Sueniños A.C., CEDACH, COLEM, Centro de Derechos de la Mujer y COFEMO. Organizaciones nacionales incluyen Ambulante A.C. y organizaciones internacionales incluyen El teatro infantil La Colmenita (Cuba), Grupo de Mujeres Kaqla (Guatemala) y Wanki Tagni (Nicaragua).

generando conflictos. Debido a esta situación, FOMMA y Hemi decidieron cerrar el convenio en 2013. Isabel cuenta:

“Ya cuando terminó, pues dijimos nosotros, porque decían que ya no tenían dinero, nosotras les cobrábamos una cierta cantidad por el espacio, pero ellos siempre nos decían que no tenían recursos, que no tenían. Bueno, pues qué hacemos, tampoco nosotros tenemos espacio como para darles talleres, hay mucho taller que necesita espacio y no hay. Entonces, y como Diana dijo pues nosotros no tenemos dinero, pero también yo creo que podemos cerrar este convenio y dejarlos el espacio, dejarlos la casa, dejarlos de estorbar. Que no es un estorbo porque por medio de ellos conocimos a mucha gente importante, y también interesados para la organización y no sólo para el Instituto, sino también para las actividades que estamos realizando nosotras, y entonces fue eso. Y ya firmamos un convenio, en donde bueno vamos estar un tiempo y ya cerramos en un buen momento, en una buena fiesta, en grande” (Juárez Espinoza, Entrevista 02.14).

Apenas de las tensiones que suscitaron recibir al Centro Hemisférico dentro de su casa, lo que prevaleció en el comportamiento de FOMMA durante el convenio fue el valor cultural indígena de ser inclusiva y cultivar la diversidad por medio del intercambio y colaboración con varios "otros", sin que la organización dejara de demarcar los límites que la separaron del Instituto. El convenio representó un logro de FOMMA. Mostró la capacidad de la organización de negociar y buscar el consenso y defender sus intereses ante un ente que, mientras fuera un aliado de buena voluntad, inevitablemente ejercía poder sobre FOMMA por su peso institucional y papel instrumental en la procuración de fondos.

El proyecto con la Fundación Ford y la institucionalización de FOMMA 2009-2013

En 2009, un año después del inicio del convenio con el Instituto Hemisférico, comenzó el primer proyecto financiado por Fundación Ford y como parte de ello, la institucionalización de FOMMA bajo la asesoría de la Sociedad Mexicana Pro Derechos de la Mujer A.C. (Semillas). El fortalecimiento institucional de las organizaciones de la sociedad civil básicamente consiste en la aplicación de prácticas de gestión ("management") y temas

organizacionales que tienen su origen en el sector empresarial, principalmente: el análisis del entorno o de los problemas de la población objetivo que la organización quiere solucionar, planeación de estrategias, y la implementación de estructuras formales y criterios técnicos como por ejemplo, indicadores para evaluar impacto (Carrillo, García y Tapia, 2005). Ha vuelto un paso obligatorio para organizaciones como FOMMA que, por ser recipientes de grandes donaciones, tienen que desarrollar sus capacidades de gestión y administrativas y mostrarles a las fundaciones donantes que ellas sepan trabajar de una manera eficiente y eficaz.

En 2010 FOMMA empezó a recibir asesoría de Semillas y por aparte, algunas de las mujeres participaron en talleres ofrecidos por Juan Ojeda de IMDEC⁷⁶. Recibieron capacitaciones de estas dos instituciones sobre temas como la resolución de conflictos, equilibrio en la estructura organizativo, identidad organizacional, y sistemas administrativos. Semillas describe su trabajo de fortalecimiento institucional como ayudar a las mujeres organizadas “redimensionar la forma de entender su función social, su manera de operar y de organizarse, a partir del desarrollo de sus recursos, capacidades y herramientas. El fortalecimiento institucional no sólo es un proceso que favorece el crecimiento interno del grupo u organización, sino que implica un análisis de su articulación con su entorno”⁷⁷. Varias de las integrantes de FOMMA afirman que por medio de la asesoría de Semillas adquirieron mayor claridad respecto a cuál es el trabajo

⁷⁶ Instituto Mexicano para el Desarrollo Comunitario A.C.

⁷⁷ Constituida en 1990, Semillas fue el primer fondo de mujeres creado en el sur global como parte de una iniciativa del Fondo Global de la Mujer de sembrar organizaciones donantes con un enfoque de género fuera de los Estados Unidos. Semillas provee *seed grants* a organizaciones de mujeres emergentes en México. Para más información sobre sus programas ver la página web de Semillas http://semillas.org.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=72%3Afortalecimiento-institucional&catid=79%3Anuestros-temas&lang=es

que le corresponde a cada una de ellas dentro de la organización. Esto se logró por medio de un análisis del perfil de cada mujer donde se identificó el trabajo que cada persona hacía, se nombraron las diferentes áreas de trabajo y se redistribuyeron algunas cargas. Antes de esto, la única división formal de responsabilidades se basaba en los puestos de la mesa directiva. Para 2011, cuatro áreas de trabajo quedaron demarcados: 1) Dirección ó el puesto de Directora Ejecutiva que fue asignado a Isabel; 2) La coordinación de los talleres educativos puntuales (sobre equidad de género y salud entre otros temas), el taller de alfabetización, y los talleres de capacitación (sastrería y computación), a carga de Petu'; 3) La coordinación del teatro (elaboración de máscaras e impartición del taller de máscaras, vestuario para las obras y calendarización de ensayos y presentaciones) y eventos culturales en FOMMA, a carga de Victoria; 4) La coordinación administrativa a carga de Mari; 5) La coordinación de atención ciudadana – la divulgación de los talleres y otras actividades de FOMMA - a carga de Francisca. Parte del trabajo de Francisca es trabajar con un equipo integrado por una psicóloga y un abogado para proporcionar atención emocional (terapias individuales, grupales, familiares y de pareja) y acompañamiento jurídico a la población, de manera gratuita. Desde 2010 la psicóloga española, Patricia Aracil Santos ha estado a cargo de las terapias mientras la asesoría legal se empezó a ofrecer en 2013 cuando el abogado David Vázquez Hernández se integró al equipo. Además, en esta etapa FOMMA contrató personal nuevo para coordinar el área de alfabetización y la nueva área de comunicación⁷⁸.

Por último, un cambio de orden simbólico fue el nombramiento del grupo de teatro -

⁷⁸ En 2008, se integró Blanca Olivia Hernández Hernández, Coordinadora de Comunicación y responsable de la biblioteca y difusión. También en este periodo se integró Silvia Maribel Sántiz Méndez quien trabajaba en el área de alfabetización, fotografía, edición de audio entre otras actividades. Aunque estas jóvenes no forman parte del grupo de teatro, su presencia en FOMMA indica un esfuerzo de parte de la organización de involucrar en su proyecto y promover a mujeres de la próxima generación, además de un interés de desarrollar su uso de la tecnología y de los medios de comunicación.

Reflejo de la Diosa Luna Xojobal Jch'ul Me'tik. Esto distinguió al grupo como una sola entidad que forma parte de "FOMMA A.C."

Otro beneficio del fortalecimiento institucional que destacan algunas de las integrantes de FOMMA es que han vuelto más observadoras de los problemas que existen en la sociedad (Juárez Espinoza, Entrevista 17.4.13). Isabel y Francisca en particular, dicen que ahora realizan su trabajo con mayor conciencia de cuáles son sus objetivos personales y colectivos, y con un mayor sentido de responsabilidad. Dicen que también ha tenido un impacto positivo en el trabajo teatral en el sentido de que ahora analizan más los contenidos de las obras que montan y piensan en los diversos públicos a que van dirigidas.

No todos de los resultados del primer proyecto con la Fundación Ford y la asesoría de Semillas fueron positivos. En el siguiente texto Francisca describe las dificultades que la organización experimentó como resultado de éstos:

"...a veces solo hablamos de lo bonito, pero también lo feo para mí son los problemas que hay, los problemas que surge a través de proyectos grandes. El primero que yo me di cuenta es que cuando vino este proyecto, vino a dividir personas. Vino también a ilusionar, a emocionar y como que, no sé... era como a ilusionarme de hacer tanto, o sea de programar tanto, pero que a la vez no hice nada. O sea, es como ese dicho que dicen: Lo que tanto abarca, poco avanza. Agarras todo y abrazas todo, y no haces nada porque quedas atrapado en todo que agarraste. Entonces todo eso... y sí, aparte de que nos vino a ayudar muchísimo, también tuvimos mucho problema, o todavía hay problemas. Esas divisiones, una de ellas es con Doris [Difarnecio]. Porque fue a través de estos proyectos que empezaron las discusiones. Empezaron los cuestionamientos, donde se va a ir el dinero, qué se hace con el dinero, y cómo lo vamos a trabajar y por qué fulana dijo esto y el otro, y empieza el conflicto. No solo es hablar de lo bonito que hay, sino también es bueno plasmar que también hay problemas, también hay cosas que solucionar, también hay obstáculos en este gran proyecto" (Oseguera Cruz, Entrevista 18.11.14).

Los problemas que Francisca describe aquí se dan en muchas organizaciones que enfrentan el reto de administrar grandes cantidades de dinero por primera vez. Shi, Marcos, Nnemeka & Waller (2008:296) observan que la solidaridad y el entusiasmo que tienden a caracterizar

la dinámica de las organizaciones de mujeres *grassroots* en una etapa inicial, se debilitan en etapas posteriores por los conflictos generados por el dinero. El conflicto con Doris Difarnecio terminó con su retiro de FOMMA en 2013. Otro problema que comenta Francisca en el texto anterior es en como el deseo de aprovechar al máximo el recurso (y yo agregaría, la necesidad de justificar la cantidad invertida por el donante) llevó la organización a sobre extenderse o, asumir una cantidad de actividades que llevó sus integrantes al límite de su capacidad laboral y desenfocarse de algunos de los objetivos fundamentales del colectivo. Deduzco que esto fue especialmente el caso durante el primer proyecto (que se llevó a cabo entre 2008-2011 aproximadamente) y durante el periodo inicial del trabajo con Semillas. En el siguiente texto Francisca describe cómo este proceso afectó al elemento central del trabajo de FOMMA: el teatro.

“Afectó mucho. Afectó una gran parte de la organización. Porque hicimos cosas de las que estaban un poquito más afuera, pero salimos de lo que es el centro. ¿Y cuál es el centro? Pues el teatro. Nos enfocamos en hacer las otras cosas. Y incluso no encontrábamos ni cómo acomodarlos. Porque estaban así todas, yo miraba el proyecto, los veía las cosas como volando. Hasta yo también estaba volando porque no veía lo que era realmente qué me tocaba hacer [...] Pero después, cómo que esto fue funcionando, vino a dar una vuelta, que después me reubicó. Ahora estoy ubicada, tengo lugar, sé lo que hago, sé que soy en FOMMA, sé cuál es mi actividad [...] Y el teatro, sí se abandonó mucho, que incluso hemos llegado a quedar hasta las tres personas nada más en el grupo. Entonces esa división que hizo fue muy impactante. Eso es un impacto grandísimo que yo... hay que trabajar” (Oseguera Cruz, Entrevista 18.11.14).

Esta reflexión ilustra uno de los peligros que corren las organizaciones que pasan por un proceso de institucionalización: el de perder su propia dinámica. Es importante notar que la creación del puesto de Directora Ejecutiva significó la imposición de una estructura de tipo vertical sobre la estructura que caracteriza la mayoría de las organizaciones indígenas en Chiapas - la mesa directiva. Además, la gran carga de trabajo que este puesto implica ha

obligado a Isabel a apartarse del resto del grupo durante la jornada laboral, lo cual perjudica a la dinámica colectiva.

¿Por qué cuando se separó el trabajo de FOMMA en “áreas” bajo la asesoría de Semillas, no se designó un área para el teatro? La siguiente reflexión de Petu’, aunque no es una respuesta definitiva a esta pregunta, arroja luz sobre el asunto:

“...yo creo fue un poco el cambio más que nada en el 2008, 2009 más o menos el cambio del teatro. Porque cuando nos empezamos a capacitar institucionalmente, recuerdo un comentario de parte de la persona que vino a capacitarnos donde dijo que el teatro no era un trabajo, que era como hacerlo por gusto. Entonces creo que ahí también empezó un poco la decepción del grupo siento yo, porque ahí es cuando hasta empezamos ya un poco a... como a desintegrarnos. No sé si lo dijo porque, pues no cabía en el proyecto, o porque... no sé cómo ella lo veía, la forma del... del teatro como arte en FOMMA. Entonces, aparte de lo que ha comentado Francisca de que... ha habido como diferencias entre el grupo y todo eso, también creo que fue un punto de decepción cuando la persona que viene y nos capacita dijo que el teatro era un gusto, que podíamos hacerlo cuando... en tiempo extras, o como voluntario” (De la Cruz Cruz, Entrevista 18.11.14).

La decepción del grupo que describe Petu’ se puede entender cómo su reacción ante la subvaloración y falta de reconocimiento de sus logros en el ámbito artístico y pedagógico, y de la centralidad del teatro para su identidad colectiva. El texto anterior muestra los problemas que surgen cuando las estructuras institucionales se imponen de una manera rígida, perjudicando a actividades y modalidades de trabajo que trascienden las divisiones pre-establecidas por éstas. También indica que el fortalecimiento institucional puede tener un efecto homogeneizador sobre el trabajo de las organizaciones cuando sus visiones no concuerdan con las agendas políticas de las organizaciones de segundo piso y las fundaciones. Algunas de las integrantes de FOMMA opinan que apenas de las divisiones que trajo el financiamiento de la Fundación Ford y las repercusiones que este proyecto tuvo para su trabajo teatral, la institucionalización ha tenido más resultados positivos que negativos. A conclusión de este capítulo veremos sus reflexiones al respecto.

Las actividades de FOMMA 2006 - 2013

En los apartados anteriores se ha resumido dos acontecimientos claves en la trayectoria de FOMMA que en un primer momento representaron grandes posibilidades para la organización. Sin embargo, en retrospectiva revelan cuales son las desventajas y retos de, como dice Francisca, los grandes proyectos. Si se puede hablar de efectos nocivos del convenio con el Instituto Hemisférico sobre FOMMA, quizás el principal fue la disonancia que éste generó en la relación entre la organización y Doris Difarnecio. Por otro lado, un beneficio generado específicamente por el convenio fueron los vínculos artísticos, profesionales y sociales entablados por FOMMA a través de su participación en las actividades del Centro Hemisférico. Planteé que estas actividades contribuyeron a la ampliación y diversificación de la población objetiva de FOMMA. En este apartado seguiremos viendo la cuestión del cambio del perfil de su población objetiva. Es importante señalar que no se puede vincular directamente todos los cambios en las actividades de FOMMA descritos a continuación, con la presencia del Centro Hemisférico y la institucionalización bajo la asesoría de Semillas. Los determinantes del cambio más evidentes son factores externos, específicamente cambios culturales, económicos y sociales en la población San Cristobalense misma, ante los cuales FOMMA adaptó sus actividades, utilizando las herramientas adquiridos por medio de su contacto con diversas personas y instituciones. Pero, reitero, en el periodo bajo cuestión, la institucionalización fue el acontecimiento concreto que tuvo mayor impacto en FOMMA, trayendo modificaciones permanentes a su forma de operar. Aquí veremos las actividades de FOMMA entre 2006 – 2013, con relación a los objetivos enlistados en su acta constitutiva, y los cambios y continuidades que hubo entre esta etapa y la etapa previa. Dónde más se ve el impacto del proceso de la institucionalización es la división de trabajo en áreas y la contratación de

personal para encargarse de varias de las actividades que anteriormente fueron desempeñadas por las integrantes más antiguas de FOMMA.

Empezamos con el taller de alfabetización. Entre 2006-2007 este taller fue impartido por Isabel, y desde 2007 hasta la actualidad por los y las becados de MEF estudiantes en la licenciatura de pedagogía. También en 2006 FOMMA empezó a manejar el programa de educación adulta de INEA⁷⁹, ofreciendo asesoría para personas que quieren obtener sus certificados de estudios de primaria y secundaria. Silvia Sántiz Méndez, la asesora del área de alfabetización hasta 2015, observó que en este año, la mayoría de las participantes de este taller eran mujeres Tsotsiles y Tseltales, trabajadoras domésticas, que querían seguir estudiando para poder conseguir mejores empleos. Solamente algunas de ellas requerían una instrucción bilingüe (español-tsotsil/tseltal), pero su objetivo era mejorar su español y no necesariamente aprender a leer y escribir en su lengua materna (Sántiz Méndez, Comunicación personal 1.15). Entonces, mientras FOMMA sigue ofreciendo un programa de educación bilingüe como en los años 90, ha cambiado de un enfoque en la lectoescritura en tsotsil y tseltal a un enfoque en la educación adulta. Volvemos a la pregunta: ¿Cuál es el perfil socioeconómico de las personas que asisten a los talleres que ofrece FOMMA y cómo ha cambiado de una etapa de su trayectoria a otra? En el siguiente texto Isabel responde a mi pregunta por qué, al parecer, se ha disminuido la presencia indígena en FOMMA en los últimos 6 – 7 años. Dice:

“También ha pasado y sucedió que estaba el conflicto armado, había muchas familias migrando de la comunidad a la ciudad. ¿Y dónde encuentran refugio más que en FOMMA? Y entonces nosotros aprovechamos salir a invitar a la gente a que se una a nuestra organización, a que se capaciten mientras están. Si regresan, ya tienen un conocimiento diferente a lo que tenían en la comunidad y todo. Fue también que nosotros la iniciativa de como querer atraer a la gente que son del conflicto. Muchos regresaron a su comunidad después de capacitarse. Ahora que tenemos de diversas

⁷⁹ Instituto Nacional para la Educación de los Adultos

personas, porque también tenemos de diversos, como te digo, diversas habilidades se puede decir. Por ejemplo en ese tiempo no teníamos psicólogo, no teníamos abogados. Entonces ahora entra tanta gente, y además no teníamos muy enfocado la educación. Teníamos nada más con el tsotsil, interesados en que quieran aprender y a escribir. Pero ahora tenemos ya, una demanda muy grande en la educación. Y por eso siempre está lleno la casa de día y tarde, porque son diferentes niveles que vienen las mujeres, y luego ya no sólo estamos aceptando a mujeres indígenas como era antes, sino ahora cambiamos nuestro dilema de actividad o de pensamiento porque también hay mujeres que son campesinas y que necesitan ayuda, hay mujeres que son migrantes de otros países y que necesitan ayuda, entonces no podemos cerrarles las puertas. Entonces ahora es mixto” (Juárez Espinoza, Entrevista 02.14).

La descripción anterior señala que el cambio en el perfil de la gente que asiste a los talleres de FOMMA y que aprovecha los servicios que ofrece, se debe a una combinación de cambios en el contexto sociopolítico y cambios en la visión de la organización. Este cambio de perfil de los alumnos también se ha dado en el taller de los sábados (de niños) y en el taller de sastrería.

En 2011 FOMMA añadió varias actividades a su proyecto que son coordinadas por sus integrantes pero dirigidas y llevadas a cabo principalmente por colaboradores externos: el teatro infantil, atención emocional y asesoría jurídica, y los talleres puntuales impartidos por COFEMO⁸⁰. La incorporación de colaboradores externos señala una nueva forma de trabajar en la cual, no son las principales integrantes de FOMMA sino estos colaboradores quienes trabajan directamente con la población. Una importante excepción es el trabajo de orientadora que Francisca desempeña dentro del área de atención emocional y asesoría jurídica. La incorporación de colaboradores externos puede ser entendida como una estrategia de parte de FOMMA para lograr que su proyecto sea más abarcador, aunque sus principales integrantes no disponen del tiempo para encargarse totalmente de las

⁸⁰ Coordinación Feminista Mercedes Olivera y Bustamante A.C. organización feminista ubicada en San Cristóbal de Las Casas que se enfoca en el género, la política y los derechos de la mujer.

actividades realizadas, eso debido en parte a la carga de trabajo de planeación y administración generada por la institucionalización.

Ahora vemos con más detalle las nuevas actividades agregadas desde 2011. Los talleres puntuales impartidos por COFEMO en FOMMA abordan temas incluyendo la violencia familiar, equidad de género e auto-estima. Por medio de esta colaboración, FOMMA sigue cumpliendo con su objetivo de construir espacios donde las mujeres pueden reflexionar sobre su condición de género y etnia y construir una perspectiva crítica que les lleve a cuestionar su condición subordinada. Es importante notar que los talleres de COFEMO en FOMMA van dirigidos principalmente a mujeres indígenas de bajos recursos. Además de buscar e invitar a las mujeres que participan en los talleres, FOMMA prepara el espacio y las comidas que se les sirven a las participantes durante los 2 ó 3 días que dura cada taller.

El teatro infantil, que se volvió a realizar por la primera vez desde 1997, fue dirigido de septiembre 2011 hasta febrero 2012 por Luciano Burgos del grupo infantil de teatro Cubano La Colmenita⁸¹, y a partir de mediados de 2012 hasta diciembre 2013 por la directora y actriz Cubana Natalia Llacsá. Este taller fue un ejemplo de la nueva tendencia de FOMMA de trabajar con una población "mixta". En el siguiente texto Isabel explica como el teatro infantil (que después de ser La Colmenita se llamaba "Teatro los niños del

⁸¹ El teatro infantil La Colmenita de Cuba fue fundado por Carlos Alberto Cremata en 1990. Tiene la finalidad de fomentar en los niños a través de las artes escénicas "los más altos valores humanos, como la solidaridad, el respeto y el bienestar social [...] La principal labor del grupo es presentarse en zonas marginadas y de escasos recursos económicos donde los niños crecen en medio de la violencia, las drogas y la pobreza [...] El espíritu de La Colmenita se multiplica en varios países de América Latina y Europa, mediante la creación de decenas de agrupaciones artísticas, las cuales se adaptan a la identidad y las problemáticas de cada ciudad o país " (Carlos Paul *La Jornada*: "Cuba exporta arte infantil para el bienestar social. Niños artistas siembran respeto y solidaridad en zonas marginadas" 30 de julio 2014).

arcoíris"), además del taller de sábado para niños (todavía impartido por los becados de MEF) llegaron a ser integrados por niños de diversas estratos socioeconómicos:

“...para nosotros estábamos enfocados en los niños indígenas o a los niños que están un poquito mal para que se liberen de todo eso. Porque también el trato con sus papás es a veces de puro maltrato, puro regaño, de esto que si repruebas, que de esto y del otro. Entonces queríamos cambiar eso. ¡Pero no! Venían gentes pues ricas que tenían dinero y que venían a dejar sus hijos. Venían de otros países que son profesores y académicos y traían a sus hijos en el teatro. Entonces son experiencias que vas pensando, pues aah que interesante y por eso pusimos el nombre de Teatro de Niños de Arcoíris. ¿Por qué? Porque del arcoíris pues tiene diferentes colores y la gente pues son de diferentes colores. Entonces eso es lo que tenemos aquí, igual los sábados. Entonces son esos cambios y nosotros no cerramos la puerta para un sólo grupo de gente, pues tampoco queremos que si vamos a trabajar sobre discriminación, pues que la discriminación sea diferente, pues que se abran las puertas y que venga quien le interese” (Juárez Espinoza, Entrevista 02.14).

El trabajo de Burgos en FOMMA, que formó parte de una iniciativa de crear La Colmenita de los Pueblos Originarios en América Latina (Burgos, L. Entrevista con Estrella Díaz 2012)⁸², culminó con una presentación de la obra de teatro La Cucarachita Martina en febrero 2012. A mediados de 2012 el taller se desvinculó de La Colmenita y tomó el nombre Teatro infantil de FOMMA "Los niños del arcoíris", bajó la nueva dirección de Natalia Llasca. Como explicó Isabel en el texto anterior, aunque la idea inicial era invitar a niños indígenas, niños de colonias marginales y niños con capacidades diferentes, había niños entre los participantes que no cabían dentro de estas categorías. Dice Llasca que el objetivo del proyecto fue, además de desarrollar la capacidad creativa de sus participantes, fomentar la diversidad cultural y la aceptación del otro entre ellos (Llasca, N.

⁸² Según Burgos la mayoría de los niños que participaron en La Colmenita eran hablantes del tsotsil o tseltal. Sin embargo, una integrante de FOMMA me explicó que sólo habían 2-3 niños hablantes de idiomas indígenas entre los 18 niños que conformaron el grupo. De nuevo, ser hablante no puede ser el único criterio para identificar quien es y no es "indígena". Especialmente en el caso de los niños y niñas indígenas que no dominan la lengua materna de sus padres. Esta discrepancia entre la observación de Burgos y la integrante de FOMMA señala que designar una persona "indígena" o "mestizo" en Chiapas depende mucho de cómo está situado quien hace la designación.

Comunicación personal 11.09.14). Este trabajo culminó en presentaciones en FOMMA y en escuelas de San Cristóbal de la obra *Cómo cualquier día*⁸³. El grupo de Los niños del arcoíris disolvió con la partida de Llacsá en diciembre de 2013.

El área de atención emocional y acompañamiento jurídico se formalizó en 2013 como parte del área atención ciudadana, pero desde 2010 la psicóloga Pati Aracil Santos empezó a dar consultas gratuitas en FOMMA. En estas áreas también se atienden a las personas provenientes de diversos sectores socioeconómicos. En el siguiente texto Francisca describe el trabajo que ella realiza junto con Aracil Santos y David Vázquez Hernández. Aquí habla de su trabajo de resolver conflictos de pareja:

“...ahora en este año, cuando Pati vino en enero [...] viene y me nombra orientadora. Entonces ahora, en atención ciudadana, mi papel es de orientación ciudadana. Por medio de la orientación, empiezan a venir las parejas a buscar atención psicológica. Posteriormente se integran a la asesoría jurídica, empiezan como ordenar su situación de vida. Si llega el caso, van y ponen la denuncia, si no va la denuncia pues por lo menos hacen una separación arreglada, ya sea que se arregla y se separan, o se arregla y se unen. O sea, pasan las dos cosas en esto. Entonces para mí esto es la atención ciudadana, porque estoy atendiendo a la ciudadanía en varios aspectos” (Oseguera Cruz, Entrevista 02.14).

El trabajo descrito en el texto anterior muestra cierta continuidad con el que FOMMA viene haciendo de manera informal desde su fundación. Pero ahora la organización cuenta con mayores elementos: el conocimiento, información, y experiencia que sus integrantes han adquirido a través de los años, además de personal profesionalista (psicóloga, abogado). Además, su población objetivo es más amplia, no solo por cubrir una mayor diversidad de perfiles socioeconómicos, pero también por incluir a los hombres y no solo enfocarse en las

⁸³ Esta obra aborda la problemática de los maestros de las escuelas primarias o secundarias que asignan trabajos a sus alumnos que no les corresponden, como por ejemplo la limpieza general de los salones o la recolección de basura. Dice Llacsá que “la obra es producto de las experiencias de los participantes de este proyecto en sus escuelas [...] es muy polémica pues evidencia muchas carencias del sistema educativo mexicano” (Comunicación personal 11.9.14).

mujeres y los niños. Opina Miriam Laughlin que la visión de FOMMA ha cambiado desde los 90, en el sentido de que ahora busca resolver problemas sociales al nivel comunitario (Laughlin, Entrevista 12.01.13).

Conclusiones respecto a la trayectoria de FOMMA 2000 - 2013

El objetivo fundamental de FOMMA no ha cambiado mucho desde su fundación: mejorar la calidad de vida de las mujeres (particularmente las mujeres indígenas y de bajos recursos), y darles a conocer sus derechos y reflexionar acerca de su condición de género, etnia y clase mediante obras de teatro, talleres de capacitación y talleres educativos. Pero, desde 2000 y particularmente en el periodo 2008 al presente, la organización ha tenido cambios importantes: 1) Su apertura hacia la población local en su diversidad, que se debe en parte a la colaboración con el Centro Hemisférico. Por medio de los eventos y actividades realizados en el nuevo espacio, FOMMA ha cultivado más vínculos con la gente de las colonias que la rodean y la población local en general. Este cambio va a la mano con un cambio de su población objetiva a una “mixta” (no exclusivamente mujeres e niños indígenas); 2) Su reestructuración interna, incluyendo la creación del puesto de Directora Ejecutiva, acompañada por un mayor grado de burocratización. La separación del trabajo en “áreas”, y la creación de áreas nuevos como Atención Ciudadana; 3) Menos tiempo dedicado a la lectoescritura y la producción literaria en los idiomas tsotsil y tseltal y 4) La reducción en tamaño del grupo de teatro.

La diversificación de la población objetivo de FOMMA constituye un cambio en su visión que se explica en parte por cambios en el contexto (cambios socioeconómicos incluyendo un cambio en la composición étnica de la población de San Cristóbal), y en parte por un cambio en el estatus socioeconómico y un cambio identitario de las integrantes

de FOMMA. Tras varias olas migratorias desde las comunidades hacia la ciudad, hoy en día aproximadamente la mitad de los 200,000 pobladores de San Cristóbal es indígena. La sociedad indígena urbana se caracteriza por diversos estratos socioeconómicos, desde la pequeña élite de comerciantes y líderes políticos (estos últimos muchas veces tienen una casa en su comunidad de origen y también en la ciudad), hasta gente que vive en la pobreza extrema. Como ya se comentó, la línea que separa la gente indígena de bajos recursos y los mestizos del mismo sector, es a veces tenue. Aproximadamente una cuarta parte de la población de San Cristóbal recibe apoyo del programa federal de combate a la pobreza Oportunidades⁸⁴ (ahora Prospera), la cual se puede suponer incluye a gente mestiza.

Nuevas divisiones de clase en la población indígena urbana, y el aumento generalizado de la pobreza en el ámbito urbano, no son el único factor que en los últimos 10-15 años ha vuelto más compleja nuestra forma de entender la construcción de las identidades de etnia e clase dentro de ésta; otro factor es el dinamismo cultural. La gente indígena, y especialmente los jóvenes bilingües, conviven e interactúan con la gente mestiza (y desde luego extranjera) en la escuela, en el trabajo, en su vida privada/ familiar, y asimilan ciertas formas de la cultura dominante al mismo tiempo que siguen reivindicando su identidad indígena y manteniendo vínculos con su comunidad de origen. Por otro lado, tenemos la enajenación cultural como un fenómeno clave para entender los procesos identitarios en este contexto. En San Cristóbal, los idiomas y culturas mayas siguen siendo muy vivos. Sin embargo, hay muchos adultos jóvenes e niños indígenas que no saben o no están dispuestos a hablar la lengua materna de sus padres, o no se identifican

⁸⁴ La población objetivo de este programa son las familias que viven en “la pobreza extrema”. En 2005 más de 10,000 familias, quizás 50,000 personas, recibieron Oportunidades (Rus 2012:26) y en 2010, 14,007 familias, aproximadamente 62,160 personas recibieron apoyo de este programa (cifras tomadas de INEGI www3.inegi.org.mx). Apartir de 2012 este programa fue renombrad Prospera, Programa para la Inclusión Social.

abiertamente como indígena por el estigma que les traería. En familias donde los padres hablan un mínimo de español, a menudo optan por no hablar su lengua materna con sus hijos. Su razón es porque "no quiero que sufra como yo sufrí", refiriéndose a la discriminación que ellos enfrentaban antes de aprender hablar el español. Otro factor que contribuye a la pérdida de los idiomas mayas es la falta de un modelo de enseñanza verdaderamente bilingüe en las escuelas.

Pensando en las redes sociales por medio de las cuales FOMMA se divulga o construye su "base", es importante notar cierto paralelismo entre el cambio en la población objetivo de sus talleres y el cambio en el estatus socioeconómico de sus integrantes. Actualmente todas ellas han alcanzado un nivel de clase media baja y quizás en algunos casos, clase media. En las casas de María y Victoria se habla tsotsil. Las hijas (e hijo) de Victoria son completamente bilingües en tsotsil y español. En las casas de Isabel y Petu' se habla español debido al hecho de que no todos los miembros de la familia – nueras, maridos etc. - son hablantes del tsotsil o tseltal. Pero, sus hijos mayores que vivieron una parte de su niñez en la comunidad de origen de sus madres, sí saben hablar tsotsil/tseltal, aunque no lo sepan hablar sus hijos. Todos los hijos de Petu' y Isabel están estudiando una licenciatura o ya la terminaron. De las dos hijas mayores de Victoria, dos terminaron una licenciatura y una de ellas tiene un trabajo estable donde gana un salario promedio. De adultos, los hijos de Francisca también han logrado un mejor nivel de vida que él que tenían sus padres a su edad. Probablemente este conjunto de características socioeconómicas son compartidas por una porción de las participantes de los talleres. Esto señala Petu' cuando responde a mi pregunta si las mujeres que toman el taller de sastrería son mujeres de bajos recursos como en años pasados: "Yo creo que ya son otras [...] interesadas por ejemplo en prepararse. Ya son [mujeres] que tienen una idea más o menos de qué quieren hacer. En

cambio otras personas entraron así con los ojos cerrados para aprender lo que se iban a enseñar. Pero ahora yo veo que... yo creo que sí, ya hay gente que... con otra visión” (De la Cruz Cruz, Entrevista 28.8.12). En el siguiente texto, Petu’ hace otra comparación entre las mujeres que participaban en los talleres en los 90 y las mujeres que actualmente participan:

“En aquel entonces el taller era una cosa reciente, y las mujeres eran así cómo vírgenes. No estaban despiertas, necesitaban mucho apoyo, y tal vez decía yo en ese momento necesitábamos una retroalimentación entre ambas, porque ellas necesitaban mucha ayuda y nosotras teníamos muchas preguntas. Y tal vez también nosotros teníamos muchas dudas hacía ellas, porque éramos como vírgenes al encontrarnos porque yo en mi caso no tenía mucho tiempo en San Cristóbal, así que yo también podía decir: "bueno cómo ven San Cristóbal, ¿Se quieren regresar a su comunidad?" [...] Yo me sentía en confianza al saber que yo podía apoyar, darle lo poco que yo sé, porque tampoco es que yo supiera mucho. Tampoco habían surgido muchas organizaciones, ahora ya hay más organizaciones. Y después del '94 las mujeres han tenido talleres, foros, ya han despertado más, se han despejado más, se han abierto más, han tenido más voz y voto las mujeres. Ahorita las mujeres están más...aprendemos entre ambas. Y voy a un paralelismo, cuando yo estoy en un taller con ellas, aprendemos ambas, porque estamos como en el mismo nivel, ya. Ahorita hemos aprendido mucho, ahora. Pero anteriormente no, antes les preguntabas y se quedaban calladas. A veces no sabían qué contestar y entonces, lo importante de nosotros es que hablábamos una lengua, porque ellas no hablaban español. Ahora muchas de ellas ya han aprendido a hablar un poco el español, ya han aprendido a escribir, a leer, a firmar [su nombre] por lo menos. Ahora ya es otra cosa” (De la Cruz Cruz, Entrevista 02.14).

Es cierto que las mujeres indígenas, sobre todo las que viven en la ciudad, ahora cuentan con más oportunidades para informarse, capacitarse e estudiar que hace 20 años. Pero sigue habiendo muchas quienes, debido al alto grado de marginación que padecen, no aprovechan las oportunidades que hay o ni siquiera se enteran de ellas. Podemos suponer que en los 90s, la participación de mujeres en el taller de alfabetización donde aprendían a leer y escribir en español y su lengua materna, fue condicionada en buena parte por la beca que recibían y el hecho de tener el servicio de guardería en el mismo sitio donde recibían clases. Sna Jtz’ibajom ha tenido quizás más éxito en mantener la lectoescritura en tsotsil y tseltal

como parte de su proyecto. Pero sus alumnos que asisten a los cursos impartidos en San Cristóbal no son de los sectores marginales de la población indígena (M. Laughlin, comunicación personal 2015). De igual manera, las personas que solicitan cursos de tsotsil o tseltal en FOMMA por lo general son personas que quieren aprender a escribir y leer en estos idiomas (y conversar en caso de que no los dominan) por razones profesionales o por gusto, y no siempre son hablantes. La pregunta que se presenta es: ¿Qué tipos de talleres podría ofrecer FOMMA que motivar respondieran a las necesidades percibidas de los sectores más marginados de la población urbana indígena, sin reproducir una dinámica asistencial? Recordamos que el deseo de evitar la reproducción de dicha dinámica fue una de las razones principales que dio Isabel respecto a la decisión de FOMMA de no continuar con las becas. En el siguiente texto Isabel describe un cambio que observó en el desempeño de las alumnas de los talleres antes de que FOMMA tomara esta decisión:

“Ya después vimos que las señoras no ponían interés, ni aprendían, o sea no ponían eso... más el aprendizaje. Sino que venían y solo porque querían asistir para tener asistencia, y que cada mes la gratificación pero este... ahí asistían todas. No faltaba ninguna. Porque sabían que se le iba a dar una gratificación. Pero entonces si les insististe, - “Vengan, aprenden, y esto...” y [decían] “Sí, voy a venir. Sí”. Incluso hasta dimos telas. Porque en uno de los proyectos solicitamos para compra de telas, para compra de hilos, para compra de agujas - ¡De todo! Entonces se les daban el material a las personas - “Aquí está tu material. Vas a aprender ésta, está tu material”. ¡Entonces ni eso! Entonces lo que se hizo, se vio, bueno, yo creo que venga las personas que tienen interés de aprender, y no que venga solo por el interés al recurso que se da” (Juárez Espinoza, Entrevista 05.11.14).

Un cimiento de la dinámica colectiva que caracterizó FOMMA en los 90 fue el interés de parte de las participantes de los talleres de aprender, o progresar en las palabras de Isabel, y su participación activa en las actividades económicas que ayudaba a FOMMA ser autosuficiente entre proyectos. No está dentro del alcance de la presente investigación averiguar todos los factores que contribuyeron a que la dinámica en los talleres de FOMMA se

convirtiera en una dinámica asistencialista. En su análisis de este problema, Francisca e Isabel destacan la influencia de las políticas públicas neoliberales y específicamente programas asistenciales como Oportunidades. El primer programa social para erradicar la pobreza, Solidaridad, fue implementado en 1988 por Salinas de Gortari. Cuando Zedillo tomó la presidencia en 1994, se creó el programa Progresá. Con Progresá se empezó a otorgar apoyo en efectivo exclusivamente a madres de familia, con la condición de que mandaran sus hijos a la escuela, y que ellas fueran a consultas médicas y asistieran a pláticas sobre la salud. En 2002 Fox cambió el nombre del programa a Progresá-Oportunidades y lo extendió a las zonas urbanas (anteriormente su población objetivo era las zonas rurales). En el siguiente texto Francisca describe la manera en que Oportunidades y un nuevo programa estatal de SEDEM⁸⁵, Bienestar de Corazón a Corazón, implementado en 2014 y dirigido a madres solteras trabajadoras, han impactado su trabajo de atención ciudadana:

“Cuando voy a ir y hago las convocatorias para que las mujeres vengan a los talleres de capacitación o a este... información sobre derechos de la mujer, es muy difícil que vengan porque lo primero que me preguntan es - “Y cuánto me van a pagar?”. Y les digo pues no, pago monetario no hay. Sino nada más lo que les estamos dando nosotros es la información, que es muy importante, que ustedes se informen en que momento viven violencia, para erradicar, informarse y prevenir la violencia. Entonces ellas me dicen – “Ah, si no me van a pagar entonces no, porque yo tengo mi reunión del programa que me da el gobierno que es De corazón a corazón, tengo mi programa de la beca de mis hijos del estudio...”. Entonces empiezan a poner miles de pretextos, porque ahí sí les da el recurso en moneda. Entonces la gente está muy enamorada a la moneda. Y como dirían así vulgarmente: Estas dando pescado. No les estas dando redes para pescar. Nosotros como organización, lo que queremos es que aprenden pescar, y no darles ya pescado en la mano. Entonces ellas ya no lo aceptan [...] Entonces eso también, esos programas del gobierno que han venido es lo que nos ha hecho, obligadamente a transformar la asociación” (Oseguera de la Cruz, Entrevista 05.11.14).

⁸⁵ La Secretaría para el Desarrollo y Empoderamiento de las Mujeres

Es difícil acertar si la falta de interés de las participantes de los talleres que observó Isabel alrededor el 2000, fue sintomática de un pensamiento que el gobierno ya había empezado a inculcar en las beneficiarias de sus programas asistenciales. Pero diez años después, la descripción de Francisca señala que estos programas están minando las iniciativas de las organizaciones de la sociedad civil⁸⁶ y el impulso de las personas de buscar alternativas que les permitirán mejorar su calidad de vida sin depender del gobierno. Hablando de los años 90 dice Isabel:

"En esta época también estaban muy interesados en el enfoque de las capacitaciones [...] pero como ahora ya hay mucho. Hay mucho por parte del gobierno de SEDESOL. Entonces también nosotros tenemos que ver estos cambios. ¿Cuál va a impactar para nosotros, como organización? Porque si hacemos una investigación sobre eso, hay muchos apoyos en diversos lugares. Entonces como que eso ya no enfoca. Ya no cabe en nuestro proyecto. Tenemos que cambiar" (Juárez Espinoza, Entrevista 05.11.14).

El texto anterior señala lo que puede ser un fenómeno más amplio: el gobierno, al replicar el modelo de trabajo utilizado por estas organizaciones, les han obligado a cambiar estrategias para incitar la participación de las personas en sus actividades o proyectos.

Francisca identifica otro factor que está obligando a FOMMA adaptar sus proyectos y mejorar sus estrategias de difusión – la tecnología. Explica:

"Yo creo lo que ha influido mucho en los cambios y la transformación de la asociación ha sido también por parte del sistema, que nos ha obligado a hacer cambios drásticos en la asociación. Porque hay alguna parte de estos cambios que ha habido el sistema neoliberal, que obligatoriamente nos ha hecho cambiar. Por ejemplo anteriormente una parte que era fundamental – que no había esta plaga de tecnología de celulares. Entonces la gente se enfocaba más en la capacitación que se les daban. Ahora prefieren meterse en internet, los celulares ya traen internet. Entonces la gente ya más se enfoca en eso. Es lo que ha venido a perjudicar mucho,

⁸⁶ La fase 2 del programa Bienestar de Corazón a Corazón, es casi el mismo modelo de trabajo que FOMMA, otras organizaciones de mujeres indígenas y organizaciones feministas emplearon durante años: Alfabetización, desarrollo de habilidades técnicas, defensa y promoción de los derechos de las mujeres, capacitación para el empleo y autoempleo y orientación alimentaria.

incluyendo a los jóvenes. Los jóvenes por ejemplo, les invitas a una capacitación, a un taller. Pues ellos a veces ya no lo ponen tanta importancia. Porque en sus teléfonos tienen juegos, tienen todo tipo de diversiones. Entonces ellos prefieren más estas diversiones, no ir a un taller. Por ejemplo, un taller de sexualidad, por ejemplo. Entonces dicen – "No, que voy a hacer en este taller, si aquí en mi teléfono puedo ver qué es sexualidad". Entonces a mí, yo voy a hablar de la parte que me toca en esta época actualmente, que me toca la parte de atención ciudadana que también tiene que ver con la garantización de participantes en los talleres. Entonces a mí me cuesta mucho trabajo garantizar un grupo de veinte personas, de jóvenes. Yo tengo que ir a hacer visitas y concientizar ellos con palabras [...] Y antes no era mucho trabajo. Era menos porque mandábamos la convocatoria y como no había otras diversiones bueno, venían. Una parte era para divertirse y otra era porque no tenían qué hacer ni dónde ir. Pero ahora no. Ahora es muy difícil" (Oseguera Cruz, Entrevista 05.11.14).

El texto anterior señala los cambios culturales y socioeconómicos en la población de San Cristóbal que ya se comentaron aquí. Específicamente, diferentes formas de socialización entre una generación y otra que se han dado a raíz de la urbanización y la modernización que trae consigo el uso de la tecnología (internet, redes sociales) que Francisca vincula con el neoliberalismo. Es esta brecha generacional, que probablemente es más marcada en la sociedad indígena urbana, con que FOMMA tiene que lidiar para que sus talleres puntuales sigan teniendo un impacto. Esta brecha, la mentalidad de dependencia a los programas de gobierno observada por Francisca, y la observación de Petu' acerca de las mujeres adultas que participan actualmente en los talleres de FOMMA, "cuando yo estoy en un taller con ellas, aprendemos ambas, porque estamos como en el mismo nivel, ya. Ahorita hemos aprendido mucho, ahora", reafirma su conclusión que definitivamente las participantes de los talleres no son los mismos de hace 10 o 15 años. Las integrantes de FOMMA, tampoco son las mismas. Actualmente FOMMA es la única organización de mujeres indígenas en San Cristóbal que apoya no solo a otra gente indígena pero también a la gente mestiza. Esto señala más que nada una ampliación de la perspectiva social que sus integrantes han adquirido, principalmente a través de su trabajo teatral, que facilita su vinculación con una

diversidad de gente cada vez mayor. Siendo de una generación en la cual la gran mayoría de las mujeres indígenas no cursaron más que unos años de la primaria, y siendo las primeras dramaturgas indígenas en Chiapas, ellas ocupan un nicho muy particular dentro de la sociedad San Cristobalense y también dentro del mundo de las ONG. Es interesante pensar en cómo el conocimiento y la visión que han adquirido a través de sus procesos de auto-superación individual y colectiva, proporcionan un carácter muy propio a la atención que ellas brindan a personas de otros sectores socioeconómicos.

¿Cómo ha cambiado la visión de FOMMA desde la primera etapa de su trayectoria cuando era un entrecruzamiento de la agenda política de reivindicación cultural de los escritores indígenas y maestros bilingües, con la agenda política de un naciente movimiento de mujeres indígenas? Aunque el taller de alfabetización mantiene su elemento de enseñanza bilingüe, los cambios que ha tenido en los últimos 8 años indica que el trabajo de FOMMA ya no está tan alineado con la visión del movimiento de escritores indígenas como en etapas anteriores. La burocracia que trajo la institucionalización de FOMMA parece ser una de las razones que ahora casi no se dedica horas de oficina a escribir como en años anteriores⁸⁷. ¿Aparte del trabajo teatral y los eventos culturales que organiza, cómo está fortaleciendo la cultura maya FOMMA? Las actividades económicas y productivas, que en un principio fueron tan importantes para la dinámica colectiva de FOMMA, con algunas excepciones, ya no ocupan un lugar tan central en su trabajo⁸⁸. ¿En qué se basa

⁸⁷ Por ejemplo, cuando Victoria empezó a trabajar en FOMMA en 2002, uno de sus actividades principales era escribir historias de su comunidad y de otras comunidades en tsotsil, las cuales también traducía al español. Cuando yo trabajaba de voluntaria en FOMMA entre 2003 - 2004, ella dedicaba horas diario a escribir. José Pérez, otro integrante de FOMMA (que también fue becado de MEF) traducía los textos de Victoria (y otros textos) de tsotsil al español mientras cuidaba la tienda de abarrotes de FOMMA.

⁸⁸ Por ejemplo, en 2014 una becada de MEF empezó a impartir un nuevo taller permanente de bordado/tejido y costura. A finales del mismo año, FOMMA organizó un evento de muestra donde se

ahora su dinámica colectiva, dado los cambios que ha habido? ¿De qué manera sigue reflejándose una lógica cultural propia en la forma en que opera la organización?

Planteo que aun con el cambio en su visión y población objetivo, FOMMA sigue siendo un espacio propio de indígenas en donde la cultura comunitaria (los idiomas y formas de ser y pensar) es valorada y palpable en las interacciones entre sus integrantes, y entre ellas y las y los participantes de los talleres. Quizás esto es más evidente en la medida en que sus integrantes reproducen ciertos valores comunitarios. Uno de estos valores es la importancia que asignan a la casa de FOMMA: un lugar que cuidan y donde cultivan un sentido de pertenencia. Las integrantes de FOMMA vienen de una misma tradición caracterizada por una tendencia al arraigo, y esta tendencia confiere un carácter distinto a su organización. Un comentario que hizo Victoria en una reunión en FOMMA en 2012 con estudiantes de La Universidad de California de Davis, refleja este valor. Dijo que para ella FOMMA es como una “segunda casa”. Enfatizó que en esta casa, se acompañan en el trabajo, comen juntas y se sienten contentas. Vimos la misma imagen en la manera en que Isabel describió FOMMA cuando hablaba del conflicto con el Centro Hemisférico: “Aquí la organización tiene sus propios reglamentos, tiene sus cuestiones, tiene su casa. La gente de aquí, los que están aquí, es su casa” (Juárez Espinoza, Entrevista 2.14). Otro aspecto de la lógica cultural de las comunidades que FOMMA reproduce en su espacio es la reciprocidad. Los actos de reciprocidad fomentan al sentido de pertenencia y el arraigo que acabo de comentar. Recordamos que Good (2005) define la reciprocidad como uno de los principales ejes conceptuales que ordena, sin determinar de manera absoluta, la vida social

ponía a la venta los artículos elaborados por las alumnas de este taller. Ésta y otras actividades muestran que la organización sigue, hasta cierto punto, utilizando la estrategia de desempeñar actividades económicas de pequeña escala, para apoyar a las participantes de talleres o bien para sostenerse.

de los pueblos de la tradición mesoamericana. Prácticas en FOMMA que reflejan este principio son: los altares (en las celebraciones del aniversario de la organización), ceremonias de bendición de la casa (cuando se termina una nueva construcción), comidas como una forma de agradecimiento y otros tipos de convivios y celebraciones. Cuando yo estaba creando el archivo fotográfico de FOMMA en 2003, veía fotos de años pasados de comidas que hacían para los albañiles para celebrar la terminación de obras de construcción de la casa. No sería hasta cuatro años después, cuando empecé a aprender *tsotsil* con la familia de Petu' en Zinacantán, que entendiera que esta práctica es parte del protocolo cultural vinculado con el trabajo colectivo. Es importante notar que estas observaciones mías se basan en gran parte en el tiempo que trabajé y conviví con FOMMA entre 2003-2004. Mi convivencia con la organización durante la presente investigación no fue una convivencia diaria como en aquel tiempo, la cual hubiera sido necesaria para llegar a conclusiones más fundamentadas respecto a su dinámica interna actual. ¿Cómo y en qué grado han cambiado las practicas y formas que observé a principios de los 2000? En este capítulo he dejado pistas para entender cuales implicaciones la inserción del Centro Hemisférico y la institucionalización tuvo para los protocolos culturales⁸⁹ y la dinámica colectiva de FOMMA. Para los fines de la presente investigación, el hallazgo más importante es que el financiamiento de la Fundación Ford, a generar divisiones dentro del grupo, lo llevó a descuidar el elemento de su trabajo que lo ha mantenido unido a través de los años: el teatro. Isabel y Francisca opinan que apenas de esto, los cambios en FOMMA han sido más positivos que negativos. Dice Francisca:

⁸⁹ Para más sobre esta cuestión ver Inés Hernández-Ávila 2010. *Performing Ri(gh)t(es): (W)Riting the Native (In and Out of) Ceremony* en *Theater Research International* vol.35 no.2 pp.139-151, donde habla del *performance* de la indigeneidad y la secularización de lo espiritual en el contexto de dos eventos del Centro Hemisférico/FOMMA.

“El cambio para mí no ha sido negativo. Ha sido muy muy positivo en el sentido de que la organización se vino a acomodar y a reacomodar cosas [...] Y que vienen personas que nos van a decir eh... pues, que esto a mí no me gusta, pues, que esto es normal en cada persona, cómo lo vean y cómo lo sienten [...] Entonces depende nosotros que tanto damos acceso a eso, a esos cambios que vienen de afuera” (Oseguera Cruz, Entrevista 18.11.14).

El año 2014 marcó la conclusión de la intervención de Semillas. Es decir, FOMMA seguía recibiendo financiamiento directamente de la Fundación Ford y el papel del asesor de Semillas se ha limitado a dar el visto bueno a las solicitudes e informes de FOMMA. En el siguiente texto Francisca opina que uno de los aprendizajes más importantes que la organización puede llevar de esta experiencia es la madurez de saber cuidarse como organización:

“No hemos cuidado el grupo exactamente. Por eso estamos ahora así, balanceando. Estamos en un balance donde estamos moviendo. No estamos bien centradas [...] porque viene otro proyecto. Viene tiempos difíciles con la economía, con los tiempos, en nuestras casas cada quien con nuestras familias, como estás. Lo más importante es cómo estoy yo de ánimos. Cómo estoy yo de fuerzas. Porque cada año que pasa es un año menos para mí. Entonces son cosas que uno debe de reflexionar con mucho cuidado para el trabajo que estamos. No solo es vivir y pensar y vivir en todo... y la comida... No. Sino pensar en el trabajo, pensar en mi vida personal, centrarme yo como persona primero, que eso yo no lo hacía antes. Yo andaba en la deriva, por acá, por allá... cometía yo cosas, y haciendo cosas, y hablaba yo cosas, y porque no decir lo, me metía yo a veces en chisme - porque no estaba yo centrada como persona. Me metía yo a escuchar cosas que decían otras personas y a veces yo lo comunicaba con la otra así. Entonces todo eso afecta. Y en una organización afecta mucho. Entonces son cosas que hay que ir cuidando, y que la organización, siempre sin olvidarlo, queremos, que a veces lo decimos pues, pero hacerlo es muy trabajoso. Cuidar la organización como si fuera una bolita de oro. Que nadie venga y me lo vaya a querer quitar. Que no me lo estafen. Porque viene mucha gente y lo vea brillando y quiere tocarlo y quiere quitarle un pedazo. Pero hay que ser egoísta en eso y decir: Tiene acceso, pero no se lleven lo que yo tengo. Pero a veces no lo hacemos. Entonces falta eso, eso... cómo se llama... esa madurez de cuidar la organización” (Oseguera Cruz, Entrevista 18.11.14).

Para las cinco mujeres que han conformado el núcleo del colectivo de FOMMA desde la integración de Victoria Patishtan Gómez al grupo en 2002, la organización siempre ha sido

un punto de partido y retorno, no estático, y sin embargo, un ancla en el proceso individual de cada una de ellas y a través de distintas etapas de sus vidas, apenas de las divisiones y conflictos que ha habido. De igual manera la evolución de FOMMA ha sido un proceso compuesto por distintas etapas en las cuales, tras cada encuentro con personas y entidades que intervengan o influyen en ello, y ante cambios en el ambiente político, económico y social, la organización, como dice Francisca, se viene "a acomodar y reacomodar cosas". Son pocas, las organizaciones no-gubernamentales con una trayectoria de más de 20 años como es su caso de FOMMA. A continuación veremos cómo, desde del 2000, el teatro ha funcionado como el principal mecanismo por medio de lo cual el grupo consolidó su identidad colectiva, la profesionalización del grupo de teatro que culminó con el convenio con el Instituto Hemisférico y el proyecto de la Fundación Ford, y los cambios artísticos y ideológicos que han acompañado los cambios organizativos que he descrito aquí.

Capítulo VI Teatro de FOMMA 2000 – 2006

Este capítulo comienza con una reseña del trabajo teatral de FOMMA durante el periodo 2000-2006: un resumen de cada una de las obras montadas, las circunstancias en que se montaron (instituciones que financiaron y/o promovieron el grupo) y donde se presentaron. Después describo el método teatral utilizado por el grupo, enfocándome en los montajes de dos obras: *Crecí solo con el amor de mi madre* (2000) y *Viva la Vida* (2005). A comparación con la primera etapa, en esta segunda etapa el proceso que relato es la evolución del método: cómo el grupo empieza a trabajar más con base en el recuerdo y las historias personales, y cómo las actrices/autoras desarrollan su capacidad de contar o “narrar juntas” sus historias (Difarnecio, Entrevista 15.07.13). Estos cambios en el proceso creativo junto con la consolidación del grupo se ven reflejados en los contenidos de las obras que, después de 2000 ofrecen una perspectiva más íntima de las dinámicas interpersonales, y en especial las dinámicas de género, que caracterizan la vida familiar. Concluyo esta descripción del método teatral con una descripción de los cambios en los aspectos formales de las obras.

Después de la descripción del método, entraré al análisis descriptivo de las identidades proyectadas en las obras de teatro, de nuevo enfocando en las obras de *Crecí* y *Viva la Vida*, además de *La Voz y la Fuerza de la Mujer* (2003). Así, como en el Capítulo IV(3), analizo primero los problemas planteados y cómo se vinculan con una ubicación social (la intersección de etnia, clase y género) y contexto histórico específico. Después haré un análisis de las soluciones que plantean las obras o el discurso social de FOMMA, y una descripción de algunas de las giras teatrales que realizó el grupo en el periodo bajo cuestión. Por último, planteo algunas conclusiones respecto a la articulación

de los procesos identitarios de las integrantes del grupo de teatro con el trabajo teatral en esta segunda etapa.

Cronología del trabajo teatral de FOMMA 2000-2006

La consolidación del grupo de teatro empezó entre 1999-2002 cuando varias de las mujeres que habían participado de manera más constante en el teatro durante su primera etapa, (permaneciendo con el grupo desde 2-4 años, o hasta 5 años en el caso de Faustina López Díaz) salieron. Difarnecio dio su primer taller de teatro en FOMMA en 1999, y en 2002 Patricia Hernández montó una última obra con el grupo, *La Locura de las Comadres*. Victoria Patishtan Gómez, quien será el quinto miembro permanente del grupo de teatro, se integró en 2002.

Es difícil identificar todos los factores que confluyeron en la consolidación del grupo. Como se explicó en el Capítulo V, la desarticulación del taller de alfabetización y el taller de teatro alrededor de 2002, y la consecuente disminución del número de mujeres participando en el teatro, fue un factor. Lo que sí se puede observar es que esta consolidación fue concomitante con una primera etapa de profesionalización de sus integrantes, como dramaturgas y como actrices sociales.

Crecí solo con el amor de mi madre (2000), la primera obra montada bajo la dirección de Difarnecio, cuenta la historia de una pareja, María y Alonso, y su hija Juanita. En su retrato de esta familia, la obra evidencia los problemas del machismo, el alcoholismo y el desprecio paternal, tales como éstos se manifiestan en las comunidades indígenas. La narrativa de esta obra la voy a exponer en detalle a continuación.

La Voz y la Fuerza de la Mujer (2003) es la historia de un grupo de mujeres que logra construir una verdadera democracia, organizándose y solidarizándose para apoyar a

su candidata Carmelita para ganar la presidencia. La obra destaca varios factores que obstaculizan que las mujeres ejerzan su derecho a votar, y muestra como este grupo de mujeres los superan. Estos factores son: el analfabetismo, el paternalismo (el marido que le dice a su mujer para quien tiene que votar, y la prohibición de que una mujer ocupe un cargo político), y el machismo (la mujer no puede salir de la casa para participar en reuniones políticas y otras actividades organizativas). También destaca un problema que existe en todos los sectores de la sociedad mexicana: la corrupción, y específicamente la compra de votos.

La Bruja Monja (2003) fue montada para la participación de FOMMA en el encuentro bianual “Espectáculos de la Religiosidad” organizado por el Instituto Hemisférico de Performance y Política (Hemi) y llevado a cabo en Nueva York⁹⁰. FOMMA solicitó la ayuda de Difarnecio para montar una obra que encajara con el tema de la religiosidad. El trabajo de Difarnecio fue ayudarle al grupo aterrizar este tema para poder desarrollarlo en una obra (Difarnecio, Comunicación personal 19.2.12). Aunque todas las integrantes del grupo de teatro participaron en el proceso creativo (el análisis del tema y el desarrollo de la narrativa), Hemi solo podía pagar los viáticos de dos personas (en este caso Petu' e Isabel). Entonces, *La Bruja Monja* fue la primera obra de FOMMA escrita para dos actrices.

Esta obra es la historia de Domitila, que busca su felicidad en la piedad extrema de su fe católica. Apegada a sus santos y "casada con Dios", ella reniega tener relaciones sexuales con su marido Elías, un hombre machista y mujeriego (Juárez Espinoza, Entrevista

⁹⁰ El propósito de este encuentro fue examinar las formas en que las tradiciones religiosas transmiten cosmogonías e identidades, a través de prácticas corporales, desde la Conquista (<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/enc03-home>)

26.4.13). Elías encuentra una salida de su matrimonio en la conversión a una nueva religión Evangélica. Domitila busca refugio en un convento donde el cura intenta violarla. Ella se defiende y él la corre del convento. Sola y desamparada, cae en el alcoholismo hasta conocer a un hombre (dueño de uno de los bares que frecuenta) con quien forma una familia, por fin encontrando la paz y la felicidad.

Soledad y Esperanza (2004) fue montada para el encuentro del Instituto Hemisférico que se realizó en Belo Horizonte, Brasil en 2005. Así como en el caso de *La Bruja Monja*, en esta obra sólo actuaron Petu' e Isabel. Aunque su montaje fue un proceso colectivo, sobre todo en la fase inicial de su creación, terminó basándose principalmente en las historias de las dos mujeres. La obra retrata la vida de dos hermanas, Soledad (la mayor) y Esperanza (la menor). La historia inicia en la comunidad. En ella vemos anécdotas y situaciones destacadas por Isabel y Petu' en sus propias historias de vida: La sobrecarga de trabajo de la hermana mayor que cuida a sus hermanas menores, el carácter explosivo y violento de su padre Rosendo, Esperanza espantada cuando viene su primera menstruación, la petición de matrimonio que viene demasiado pronto⁹¹, la migración de Esperanza a la ciudad y la explotación que padece como empleada doméstica, y su enamoramiento de un hombre quien después es asesinado en un conflicto por la tierra. Al final de la obra, Esperanza, embarazada con el hijo de su difunto marido, decide migrar a los Estados Unidos para empezar una nueva vida.

Viva la Vida (2005) se enfoca en el problema de la muerte materna, resaltando dos factores que contribuyen en ello: la falta de clínicas y hospitales en las comunidades

⁹¹ En la obra el pretendiente toma la forma de una serpiente que encuentra a la niña Esperanza cuando ella va caminando sola por el monte. La serpiente trata de seducirla, pero sólo logra asustar a la niña.

indígenas y el maltrato y subordinación de la mujer dentro de la familia. Voy a describir esta obra con más detalle a continuación. *El Dueño de las Mariposas* (2006) se basa en la historia real de un pariente de Francisca quien, a los 15 años, migró de la Florecilla a una finca cafetalera cerca del municipio de La Concordia, Chiapas. Con el tiempo, esta persona llegó a ser el capataz de la finca que todavía operaba bajo su mando en la década de los 90. *El Dueño de las Mariposas* es la historia de un huérfano, Chepe, que es adoptado por Martín Contreras, el patrón de la finca en donde trabajaron sus difuntos padres. Contreras lo cría y lo educa para ser su capataz. Chepe es autoritario y duro en su trato hacia los jornaleros hasta que se enamora de una de ellos, Paxcú. Su relación con Paxcú le transforma y crea un conflicto con Contreras quien se siente como el dueño de ella y las demás mujeres que trabajan en la finca. Cuando Chepe trata de defender los derechos de los trabajadores de la finca, Contreras lo asesina. Paxcú, ya embarazada, huye de la finca para empezar una nueva vida fuera del alcance de Contreras.

2000-2002, los primeros años de la colaboración entre FOMMA y Doris Difarnecio, se traslaparon con los últimos años de la colaboración con la directora Patricia Hernández. La mayoría de las obras presentadas en este periodo fueron aquellas montadas bajo la dirección de Hernández. *Creí solo con el amor de mi madre* (2000), aunque será la obra más presentada por el grupo a lo largo de su trayectoria, en los primeros años tras su montaje se presentó solamente en tres ocasiones: en 2000 para un concurso de teatro de CONACULTA en el Teatro de la Ciudad Hermanos Domínguez en San Cristóbal, en 2001 en Jolnojojtik, Chamula, y en 2002 en el Centro de Capacitación para el Trabajo Industrial (CECATI) en San Cristóbal para una audiencia que se puede suponer fue mayormente indígena.

La última obra producida bajo la dirección de Hernández que tuvo una amplia difusión en las comunidades fue *Échame la mano que te pagaré* (1999). En 2001, con el financiamiento de Banrural, esta obra se presentó en aproximadamente doce comunidades de la región. De ahí, no sería hasta 2005, con la obra *Viva la Vida*, que el grupo haría una gira teatral de esta magnitud en las comunidades rurales. Esta obra fue la que tuvo mayor difusión en las comunidades en el periodo 2003-2007 (el periodo que antecede la inserción del Centro Hemisférico en FOMMA). Su gira en 2005 en nueve comunidades rurales fue financiada por La Fundación Miranda. La otra gran gira de *Viva la Vida* fue en 2007 cuando se presentó en cinco comunidades con financiamiento de la Embajada de Canadá. El mismo año se presentó esta obra en Zinacantán, San Juan Chamula y Tenejapa para el Festival de Teatro Indígena y Comunitario: Voz y Corazón de Nuestros Pueblos de CONACULTA.

Con la excepción de estas giras de *Viva la Vida*, se hicieron relativamente pocas presentaciones en las comunidades en el periodo 2003-2006. Sin embargo, las que se hicieron constituyeron una intervención apreciable (ver Apéndice 1). En cuanto a la difusión de las obras con la población indígena hay que tomar en cuenta las presentaciones que se hicieron en San Cristóbal con audiencias indígenas y mixtas. Por ejemplo, en colonias de la zona norte, el Parque de los Arcos (para El Día Internacional de la Mujer), el Parque Catedral, y el Centro de Desarrollo Comunitario La Albarrada.

Entre 2003- 2007 la difusión de las obras de teatro de FOMMA fue principalmente en los Estados Unidos, en teatros de San Cristóbal, y en restaurantes y espacios culturales de la ciudad⁹². En las tres giras que se hicieron en los Estados Unidos se presentó la obra

⁹² El Museo Na Bolom, La Luna Creciente, La Casa del Pan, y El Café Museo (Ver Apéndice 1)

Crecí solo con el amor de mi madre (2000). De ahí que los Estados Unidos fue el primer lugar donde esta obra tuvo mayor difusión. En 2003 fue presentada en una gira organizada por la Dra. Tamara Underiner y financiada por La Universidad del Estado de Arizona (ASU). En 2004 se presentó, junto con la obra *Soledad y Esperanza* (2004), en varias universidades y escuelas de Carolina del Norte, incluyendo a la Universidad de Wake Forest donde trabajaba la Dra. Jeanne Simonelli (antropóloga) quien organizó la gira (ver Apéndice 1). En este mismo viaje, el grupo viajó al estado de Georgia por invitación de la Dra. Linda Niemann (antropóloga) de la Universidad del Estado Kennesaw. En Georgia, presentó sus obras en la universidad y para una audiencia de inmigrantes mayas guatemaltecas en su iglesia comunitaria. Quiero destacar que aunque *Crecí* no tuvo mucha difusión en Chiapas en este periodo, sí la tuvo en la población latina/indígena migrante de los Estados Unidos. La tercera y última gira en los Estados Unidos en el periodo bajo cuestión fue en 2006. En esta gira el grupo hizo diez presentaciones de *Crecí* en diferentes universidades de la región de Nueva Inglaterra. La gira fue financiada por Cultural Survival y sería la última de las grandes giras en los Estados Unidos facilitadas por Miriam Laughlin.

Por último, una característica que distingue las giras de los años 90 con las giras de la primera mitad de los 2000, son las múltiples presentaciones que se hicieron en los teatros de la ciudad⁹³ en el segundo periodo (ver Apéndice 1). Esta nueva tendencia en la difusión del teatro fue impulsada en gran parte por Difarnecio, cuya preocupación era dar a conocer más al teatro de FOMMA, empezando con la población local. Fue ella quien hacía el enlace con el personal de los teatros, ocupándose de las cuestiones técnicas y logísticas de las producciones para que las actrices pudieran enfocarse solamente en la actuación. Observa

⁹³ Sala de Bellas Artes Alberto Domínguez Borraz y el Auditorio de la Facultad de Derecho de la UNACH

Difarnecio que desempeñar este papel sirvió para atenuar la discriminación hacia los integrantes de FOMMA por parte de las instituciones y su personal. De esta manera, el grupo empezó a sentirse más cómodo presentando sus obras en estos tipos de espacios (Difarnecio, Comunicación personal 23.12.15).

El método del trabajo teatral 2000-2006

Justo antes de trabajar con FOMMA, además de estar actuando en obras de teatro, Difarnecio trabajaba con el director Ralph Lee del Mettawee River Theater Company en el noreste de los Estados Unidos. Con Lee, hizo un trabajo enfocado en técnicas de teatro popular, específicamente el enfoque y atención de la audiencia y el manejo del cuerpo en campos abiertos. También antes y durante el tiempo que trabajó con FOMMA, ella realizaba proyectos educativos de teatro por parte de INTAR⁹⁴ en escuelas de los barrios de Nueva York. Un día, ella vio una presentación de teatro de Sna Jtz'ibajom en un teatro de la ciudad. Percibió que para este público neoyorquino se resaltó la indigeneidad del grupo (el hecho de ser un grupo de teatro maya), más no el mensaje mismo de la obra:

“...no se podían escuchar; estaban en un escenario muy grande; percibí un tipo de – se intimidaron con el espacio– y me pareció que con esas técnicas muy concretas, podían resaltar menos la cuestión de indigeneidad ¿no? – Actores indígenas que no se escuchan y no saben lo que están haciendo–, como una proyección de sus cuerpos, de sus personajes en el escenario, que fue, –no fue solamente interpretación mía–, fueron los comentarios, y las personas se paraban y se iban, o sea, no hubo una conexión con ellos” (Difarnecio, Entrevista 14.07.13).

Cabe destacar que en este caso, no fue un público de estudiantes e investigadores. En dado caso, es probable que les hubiera interesado más la obra, con todo y los problemas técnicos

⁹⁴ International Arts Relations, Inc. una organización en la ciudad de Nueva York que se dedica a desarrollar “el teatro sin fronteras” y a promover la profesionalización de dramaturgos y escritores latinos.

observados por Difarnecio. Cuando se le presentó la oportunidad de trabajar con FOMMA, el interés de Difarnecio era “hacer el teatro accesible como educativo”, proporcionándole al grupo herramientas que le permitieran lograr una mejor conexión con diversas audiencias.

La primera vez que Difarnecio llegó a FOMMA en el verano de 1999, realizó un taller con el grupo de teatro. El propósito del taller era crear una escena alrededor de un tema que tuviera relevancia personal para las actrices, y trabajando por medio de la improvisación. Antes del taller, observó algo que sucedió en el espacio de FOMMA que se prestó como un posible tema de improvisación. Cuenta:

“Mi propuesta, la propuesta era hacer una escena sobre un tema que estuviera cerca de ellas, y creo, si no me equivoco ellas tenían un taller de costura, y ese día o el día antes había entrado una coleta entaconada al espacio, y yo noté una actitud en ellas sobre la coleta que entró, y entró pues muy subida, muy chula con las mujeres – quería que hicieran algo, un vestido o algo–, pero su actitud fue muy arrogante; cuando ella salió yo noté que todas hicieron comentarios. Acaba de llegar y llegué con las antenas muy puestas [...] Entonces pregunté cuál era; primero hice un comentario sobre sus tacones –porque no quiero entrar directamente sobre ¡es la coleta!, ¡y es una cuestión de....!–, sino ella tiene tacones y aquí... y entonces ellas dicen, “sí, y nosotras las chancludas”, ¿qué significa eso, las chancludas?; la mujer que camina con los tacones es la coleta y ellas son las inditas que andan con chanclas. De esa entrada de esta mujer comienzan a hacer comentarios sobre el trato hacía ellas de los coletos y las expectativas de cómo ellas tienen que responder de una forma sumisa; ella pide, entonces comienzan a hablar de la imposición también económica; tú no me cobras sino que yo te pago esta cantidad; y de ahí dije ¡hum!” (Difarnecio, Entrevista 14.07.13).

De ahí salió la propuesta de trabajar este personaje de la ladina en el taller. Explica:

“Nuestro proceso fue: vamos a encontrar, vamos a buscarle a estos personajes, pero no te los puedes inventar. Tú los has conocido. Entonces a esa ladina vamos a buscarla, ¿quién la conoce?...Isabel –tenía mucha rabia hacia el trato de las ladinas hacia ella cuando estaba joven– y de ahí entonces salen las historias de cómo crecieron – Crecí con el amor de mi madre –, entonces comienzan historias sobre cómo crecieron cuando estaban pequeñas, a quién en la familia se le daba la importancia y el enfoque; todo alrededor de esta improvisación” (Difarnecio, Entrevista 14.07.13).

La primera escena de *Crecí* se llama “3 bolos”. En ella, vemos a Alonso tomando con sus compadres en una cantina. Está molestando a la mesera y apostando sobre el embarazo de su esposa María, insistiendo que ella le va a dar un varón mientras su compadre le apuesta \$1,500 pesos que va a ser hembra. En la segunda escena nace Juanita. Cuando la consejera le entrega a su madre, hace una oración o cántico. Cántico es el término que utiliza Inés Hernández-Ávila para indicar la función que cumple el rezo de la consejera. Explica que es literalmente a través del canto que la consejera trae el recién nacido a la vida (Comunicación personal s/f).

Bienvenida a esta casa, a esta bendita tierra, en ella vivirás tu niñez hasta convertirte en mujer. Tu corazón será guerrero, como el nagual de tu nacimiento curiosa y fuerte. Volaras disfrutando todo lo que te rodea... Tu corazón está contento... llevas en ella el fruto de vientre que florece como la semilla del maíz. Serás como diosa llena de fortaleza llevado por los pasos de tu hermoso nagual. No permites que corten tus alas... Con la frente alta seguirás adelante, con los ojos fijos y pasos firmes (FOMMA, 2000).

La tercera escena se llama “Si hay niña no hay gallina” refiriendo al hecho de que en algunas comunidades de los Altos, cuando nace un niño matan a una gallina (para comerla en caldo) pero, no es el caso cuando nace una niña. María está contenta que tuvo una niña, dice “Ahora yo tengo mi compañía” pero Alonso está molesto y avergonzado. Dice que quería un varón que le ayudara a trabajar.

Las siguientes escenas se presentan como una serie de viñetas con nombres como: “Y el hombre se calienta en el sol”, “Tu eres mujer, aguanta”, y “Por golpearme perdí la criatura” (la historia de la comadre de María) y “Cuando los frijoles no están listos el hombre golpea”. En estas escenas vemos como Alonso desprecia y maltrata a María y su indiferencia hacia Juanita. También vemos la manera en que reniega de sus

responsabilidades familiares por ejemplo, no acompaña a María cuando visita a su madre, y la deja con una sobrecarga de trabajo. Cuando ella va al bosque a cortar leña, él no se encarga de cuidar a la niña, no le ayuda a cargar la ropa mojada cuando ella va al río a lavar y cuando se enferma Juanita, no le da importancia, diciendo que María tiene la culpa y que ella la cure. Además, no le da suficiente dinero para los gastos de la casa y María se ve obligada a pedir fiado a Don Venancio (dueño de una tienda) que siempre trata de aprovechar de ella. Finalmente, vemos como Alonso exige a María que se acueste con él aunque ella no quiera. María le dice, “Porque no piensas un poco; no es justo que no me tengas un poco de respeto; por favor vamos a los consejeros, para que ellos intervengan. Necesitamos ayuda.” (FOMMA, 2000).

En la última escena Juanita (ya una mujer) narra en forma de monólogo cómo terminó su historia y la historia de sus padres. Está parada a un lado del escenario donde vemos a María sentada a lado de la fogata y Alonso durmiendo en su petate. Dice:

Ahora estoy grande. Asistí a la escuela. Soy maestra. Antes pensaba que mi padre nunca se iba a corregir. Cuando era niña, trató de venderme. Mi mamá le impidió. Él nunca pensó que yo iba a ser el guardián de su vida. Muchas veces vinieron los consejeros. Hablaron. Mi mamá escuchó con la cabeza inclinada (FOMMA, 2000).

Entran los consejeros (una pareja) y el hombre le dice a Alonso “Emprende tu camino, regresa a tu casa, cuida a tu hija y esposa, no abuses del *pox* sagrado, trabaja, haz tu milpa, quiere a la tierra” (FOMMA, 2000). Sigue contando Juanita que su padre al principio no hizo caso a los consejeros hasta un día cuando sueña que alguien le robó los huaraches y los encuentra dentro de una cueva. En este sueño aparece el coyote, el *chanul* de Alonso. El significado de este sueño: que él está al punto de perder lo que es más importante en su

vida, su esposa y su familia. Este sueño marca la transformación de Alonso y el final de la obra.

Esta obra representa una gira en la trayectoria del grupo. A diferencia de la discriminación y explotación de la gente indígena denunciada en las obras anteriores, la violencia doméstica es una experiencia de la cual “no se habla”. La perspectiva crítica de género que apareció en el discurso social de varias de las obras montadas en los 90, sobresale en esta obra que se enfoca en las experiencias afectivas de las mujeres. Este cambio en los contenidos de las obras se debió en parte a que el grupo, como colectivo, había llegado a un punto en su proceso donde sus integrantes sintieron la necesidad de compartir sus historias personales y plasmarlas en una obra. Al mismo tiempo, estaba Difarnecio, lista para compartirles técnicas literarias y dramáticas y facilitar el proceso (Difarnecio, Entrevista 15.07.13).

Una de las principales características que distinguió la dinámica de trabajo con Difarnecio a la de años anteriores fue la comunicación entre ella y las mujeres. Ella era marcadamente más abierta hacia ellas y enfocada en sus intereses y sus personas. El carácter dialógico de esta dinámica es un factor importante que ayudó al grupo profundizar todos los aspectos de su proceso creativo, principalmente: el desarrollo de los temas; la construcción de las narrativas y la elaboración del guión; las técnicas de actuación, específicamente el desarrollo de los personajes, el estudio de los espacios representados; y la escenografía. El afán de Difarnecio por conocer al mundo indígena, por entender sus complejidades culturales y las dinámicas sociales que caracterizan la vida cotidiana en las comunidades, la llevó a explorar esta realidad. Cuando le pregunté a Francisca si la dinámica de trabajo que introdujo Difarnecio les ayudó para profundizar sobre ciertos

temas como la violencia doméstica o la represión emocional de las mujeres al interior de la familia, contestó:

“Sí. Sí, porque tiene mucho que ver con la directora. Que tanto te hace hablar, que tanto te explora. Por ejemplo con Doris, a mí me gustaba mucho cuando inició también, me empezó a gustar su forma de ser directora porque, ahora sí, como dicen, todos tenemos cosas diferentes. Pero cuando ella entraba de directora, a mí me gustaba porque preguntaba, y decía - A ver, tienen que traerme esto, y me lo traen escrito y – salía de uno misma. No es una directora que diga: bueno, pues hablemos de este tema y lo escribamos así. ¿No? Sino - tráigame, tráigame - o sea, pide. Entonces eso te da como para decir, bueno pues, yo tengo que explorarlo y decir bueno, ésto voy a escribir” (Oseguera Cruz, Entrevista 03.12.12).

Considera Difarnecio que la dirección, al inicio de su trabajo con FOMMA, “se basaba en escuchar” (Entrevista 14.07.13). Su descripción de la manera en que veía a su papel como directora en este momento es corroborada por el carácter testimonial de la obra. Explica que en esta obra, se puede identificar de quienes son las distintas anécdotas e historias que la componen y de cuales anécdotas salen los diferentes personajes. Es decir, hay una relación más o menos directa entre las viñetas, y las historias de vida de cada actriz. La siguiente explicación de Difarnecio ilustra la dinámica dialógica de la cual salieron los elementos narrativos de *Crece*:

“Por ejemplo, con el esposo borracho, Alonso - yo hago preguntas puntuales, es ¿lo matamos, o sea ¿qué va a cambiar o a impactar la vida de este ser humano para aportar?, ¿lo continuo viviendo?, “no, mi papá sigue viviendo con mi mamá” –dice X., la golpeó –, ella dice entonces, “mi papá vivió con mi mamá, viven todavía juntos pero por quince años la golpeó”, algo así más o menos, “y las autoridades intervinieron”. ¿Cómo que intervinieron la autoridades? digo yo como directora, también como socióloga, –de alguna manera lo sabía, no era socióloga en ese momento pero ¿cómo?–. Entonces me voy informando y X. dice “las autoridades interfieren y le hablan al papá”, y él está en la obra” (Difarnecio, Entrevista 14.07.13).

A través de preguntas, la directora ayuda a las actrices en profundizar los contenidos de la obra, aunque no llegue a entender de fondo las complejidades culturales y sociales de la vida comunitaria. Reitera Difarnecio que no se desarrollan ideas por curiosidad suya sino:

“...se profundizan los temas y se complejizan; estaban muy dispuestas a desarrollar ideas y a involucrarme también. Fue un logro – porque ellas estuvieron tan –en ese momento– tan abiertas pues a querer desarrollar estos temas, y para desarrollarlos es inevitable hacer preguntas, y las preguntas llevaban a otras preguntas, y las otras preguntas llevaban a otras preguntas” (Difarnecio, Entrevista 14.07.13).

Este método de trabajo que Difarnecio y el grupo vinieron desarrollando desde el montaje de *Crecí*, Difarnecio llama memoria y cuerpo. “La memoria” dice:

“tiene que ver con el recordar; el permitir que emerjan los sentimientos, las emociones, el origen de esa historia que van a plasmar en un ensayo basado en una experiencia propia, una experiencia personal que tiene que ver con ellas, con sus familias, con su comunidad; o sea, no todas las historias están relacionadas específicamente a su persona, pero están relacionadas en la esfera de un contexto propio [...] esa memoria es una reflexión de muchas cosas, no es solo mi recuerdo, es un recuerdo mío y de otros, de este grupo al cual yo pertenezco [...] Entonces cuando pensamos en memoria no es solo pensar en retrospectiva sobre mí persona; sino, qué he sido antes, qué continuo siendo y de qué manera estoy transicionando mis recuerdos al presente teatral en el cual voy a contar la historia, y la voy a colectivizar como grupo de mujeres” (Difarnecio, Entrevista 14.07.13).

Un recuerdo de Difarnecio del montaje de *Crecí* ilustra cómo, al momento de escribir el cántico de la consejera, Isabel hizo la transición de su recuerdo del abandono de parte de su padre al presente teatral, plasmándolo en un poema que hizo eco con las mujeres en las comunidades:

“...por ejemplo: el poema de la partera cómo salió; salió cuando yo le digo a Isabel ¿puedes escribir algo?, ¿en ese momento?, ¿qué esté pensando la partera cuando ve a la niña?, ¿puedes enfocarte en la mirada de la niña?, porque tú quieres protegerla, quieres arroparla con un mantra; la pieza es sobre cómo creció sin el amor de su padre, y tú como partera ¿podrías cantar o crear una mantra para ella?; y se desbordó. Yo recuerdo que no paraba de llorar, y es una de las partes más conmovedora cuando hacen la obra. Las mujeres se acercan y le preguntan sobre ese rezo, las mujeres en la comunidad, las mujeres en FOMMA, las desgarras” (Difarnecio, Entrevista 14.07.13).

Como dice Difarnecio, al transferir los recuerdos al presente teatral, se los colectivizan – “no es solo mi recuerdo, es un recuerdo mío y de otros, de este grupo al cual yo pertenezco”. El ambiente social y emocional que provee el grupo de teatro es clave para este proceso. Les brinda a las integrantes del grupo una anonimidad, que les permite sacar a la luz experiencias dolorosas de su pasado. Experiencias que, de otra forma no las atestiguaran ante los demás y mucho menos ante un público. Para lograr esto, las mujeres tienen que cultivar un clima de confianza entre ellas para que puedan compartir sus historias sin preocuparse de que las otras mujeres vayan a divulgarlas fuera del grupo (Difarnecio, Entrevista 14.07.13).

El proceso de colectivizar las experiencias personales - reconocerse en las historias de otras mujeres, y de ahí construir “nuestra historia” - es el proceso por medio de lo cual el grupo de teatro construye su identidad o un marco interpretativo alternativo (Henze, 2000:244). El marco alternativo adoptado por las integrantes del grupo es aquel que genera un conocimiento más objetivo respecto a su realidad, que les permite encontrar mayor sentido en sus experiencias y sentir más plenamente las emociones vinculadas con sus recuerdos (Mohanty, 2000:45). Este marco se ve claramente en la manera en que Isabel recrea el cántico de la consejera en *Crecí*, resignificando la experiencia del abandono y el desprecio. Imbuye el cántico con un nuevo sentido que refiere a la capacidad de las mujeres de superar los obstáculos que se interponen entre ellas y su autonomía. Recurre a elementos fundamentales del imaginario colectivo – la casa, la tierra, el corazón, el nagal, la semilla del maíz – para recordar al público de donde viene la fortaleza de la mujer maya.

Hasta aquí he hablado de como el método de memoria y cuerpo ha influido en el proceso creativo de narrar. También ha influido en la actuación, particularmente en la capacidad de las actrices de estudiar y "meterse" en los personajes que representan. Cada

una de las integrantes del grupo tiene una manera particular de describir o entender este proceso de transformación. En todos los casos, es un trabajo en el cual se recurre al recuerdo. La actriz recuerda a personas que conoce o que ha conocido en su vida, utilizándolos como referencias para interpretar al personaje que va a representar. También recuerda experiencias por medio del cuerpo. Cuando esas experiencias son traumáticas (recuerdos de la violencia, el abandono), el ejercicio de meterse en el personaje permite a la actriz adueñarse de ellas y superarlas (Difarnecio, Comunicación personal 12.12).

Meterse en el personaje es algo que las integrantes del grupo aprenderán a lo largo de esta etapa. Planteo que el desarrollo de esta técnica por el grupo aumentó la calidad subversiva de sus obras. En el caso de Petu', esta transición en su actuación es quizás más notable en *La Bruja Monja* (2003). Hacer el papel del cura que intenta violar a Domitila presentó un reto especial para ella debido a su propia experiencia de violación, y debido a que el violador en la obra toma la forma de una figura venerada en la sociedad (Difarnecio, Comunicación personal 19.2.12; Laughlin, Comunicación personal s/f). Isabel reflexiona que antes de montar *Viva la Vida* en 2005, no rompían totalmente con las pautas de género que rigen la expresión corporal al momento de representar papeles masculinos. Pensaban que no podían hacer ciertos gestos, como por ejemplo sentarse con las piernas abiertas o usar palabras groseras. En el siguiente texto ella hace referencia a su personaje, Narciso, el marido machista de Sebastiana en la obra. *Viva* fue la primera obra donde Isabel representó este tipo de personaje. Dice "...en ese tiempo nosotros pensábamos que no se podía hablar grosera en un guión, que no podía decir todo lo que dice Narciso en esa parte, "que me vale madre", o que esto o que el otro" (Juárez Espinoza, Entrevista 25.07.13). *Viva* fue un escalón en la evolución de la actuación del grupo. Este cambio se debió en gran parte a una nueva técnica dramática que el grupo empezó a utilizar alrededor de 2004. La técnica

del arca se utiliza para desarrollar la trama narrativa de una obra, así como para profundizar la actuación. Primero voy a resumir *Viva la Vida*, después describir la técnica del arca, y para terminar explicaré cómo esta técnica cambió al teatro de FOMMA.

Viva la Vida comienza con una escena en la casa de Sebastiana quien está a punto de parir. Se nota que siente mucho dolor. Llega su comadre Rosa y Sebastiana le pide que traiga a la partera. Hay una notable ausencia de su marido Narciso, quien se encuentra tomando en la cantina con su compadre. En la siguiente escena vemos una discusión entre Narciso y su compadre. Su compadre le recalca por estar en la cantina coqueteando a las meseras cuando debería de estar en la casa con Sebastiana. Narciso le reta, diciéndole que si piensa así es porque no es un hombre. Su compadre le contesta, “no por el hecho de ser hombre y tener dinero no pueda uno disfrutar con su propia familia” (FOMMA, 2005). En la siguiente escena Narciso, ahora en la casa, está arreglándose para salir. Le pide a Sebastiana ponerle sus botas. Cuando ella no se mueve rápidamente, Narciso se impacienta. Cuando él sale, llega Dominga, la madre de Sebastiana. No se da cuenta de lo grave que esta su hija hasta que por fin llega la partera. La partera dice que el bebe viene parado y regaña a las dos mujeres por no haberle mandado a traer cuando se reventó la fuente. Cuando ve que ya no va a poder ayudar a Sebastiana, sale para llamar a una ambulancia, aunque Sebastiana dice que no quiere ir al hospital. Dominga se apura para prepararle un té medicinal pero en este momento muere Sebastiana. Mirando a su hija muerta: “Hija, hija. *La bat xa un*. Ya te fuiste. ¿Por qué me dejaste? Y tus borregos, van a morir todos”. Dominga está dormida a lado del cuerpo de Sebastiana cuando la muerte (representada con una Catrina, en algunas versiones es representada con un coyote) entra al escenario. Sebastiana toma su mano de la muerte, y se va sonriendo y bailando, pausando solo para despedirse de su madre quien sigue dormida. Llega Rosa y despierta a Dominga diciéndole

que ya pasaron los 4 días del velorio. Trae en sus brazos uno de los borreguitos extraviados de Dominga. Dominga le habla a su borrego diciéndole que no esté triste, que ya se fue su dueña y ahora ella y su nieta lo van a cuidar. Llega Narciso anunciando que ya se va del pueblo. Cuando Dominga insiste que su nieta queda con ella, él le contesta: “Quédate con ella, yo no tengo nada que hacer, no tengo quien me haga la comida ni quien me lave la ropa”.

En la siguiente escena Luna (ya una adolescente) está sentada bordando con Tomasa (una amiga de la difunta Sebastiana). Quieren terminar las blusas que están bordando para estrenarlas en la fiesta de San Sebastián el mismo día. Tomasa recuerda de Sebastiana, de cuando se iban a esta misma fiesta cuando eran niñas:

Ya tiene 10 años que se fue Sebastiana, y todavía no me olvido de ella. Lo único que me pone contenta es que su hija Lunita se parece mucho a su mamá y además, que orgullosa me siento que aprendió a bordar rápido como yo, lo que bordo es lo que veo en mis sueños (FOMMA, 2005).

Luna le pide a Tomasa que le platique cómo fue que murió su madre. Tomasa le dice que le va a contar, pero que no vaya a decirle a su abuela. Después, le pregunta por el muchacho que ha visto cortejándola. Le explica que está bien si se besan y se agarran de la mano pero “menos debajo del ombligo”:

Porque después él va a querer una prueba de amor y puedes quedar embarazada. Además y si no tienes las atenciones necesarias puedes morir igual que tu mamá. Pero tampoco puedes limitarte a no tener sexo. Lo importante es que uses prevenciones para no tener un embarazo no deseado (FOMMA, 2005).

Esta noche, Luna se va a escondidas con su pretendiente Pedro, y no regresa a su casa. Esta manera de formalizar una unión amorosa es la llamada “robo de la novia” que se practica

muy a menudo en Chiapas. Cuando los dos llegan a la casa de Dominga meses después para pedirle perdón⁹⁵, Luna está embarazada. A diferencia de su madre, Luna va a consultas en la clínica del pueblo aunque tiene miedo de que pueda pasar en el momento de parir. Dice que no quiere que los doctores la “rajen con cuchillo”. Entonces, conocemos a la suegra (madre de Pedro), una mujer que sobreprotege a su hijo y critica a su nuera diciendo por ejemplo, que si Luna va a la clínica es porque "le gusta andar en la calle". Afortunadamente, Pedro no se deja influir por su madre. Es cariñoso y atento con Luna.

En la última escena, la familia (Pedro, Luna, las dos abuelas y Tomasa) se reúne en la casa de Dominga para celebrar el nacimiento del hijo de Luna. Tomasa regala al bebé un bordado que dice que vio en sus sueños “Creo que este niño va a ser muy ágil, porque soñé un venado”. Las dos abuelas discuten sobre la forma correcta de cuidar a Luna y el bebé. La suegra dice que Luna debería de tomar hierbas amargas y Dominga dice que el atol para que venga más leche. La suegra dice que Luna no puede levantarse ni bañarse por 40 días y Dominga dice que tiene que entrar al temazcal. La suegra dice que debería de comer barbacoa de borrego y Dominga dice que caldo de pollo⁹⁶. Pedro le regala a su hijo una pulsera de ámbar para protegerle del “mal de ojo”. La obra termina con un monólogo de Luna. Sale al patio abrazando a su bebé y le dice:

Escucha los grillos. Son los que alimentan las milpas y las plantas. Su canto llama la lluvia para que no se sequen. (Sonido de campana) La campana, cuenten en los tiempos de antes

⁹⁵ En la obra se presenta una versión simplificada de lo que tradicionalmente es un ritual muy elaborado y emocionalmente cargado donde la pareja (acompañado por padrinos) pide perdón a la familia de la novia, con la finalidad de lograr una reconciliación entre la familia de la novia y el novio.

⁹⁶ Quiero destacar el elemento de humor y las referencias de formas medio ladinizadas que tiene la suegra. Los consejos de Dominga hacen referencia a costumbres de las comunidades autóctonas de los Altos mientras los consejos de la suegra son totalmente opuestos a ellas, por ejemplo, los borregos no se comen en las comunidades por el valor simbólico y práctico que estos tienen en la cultura.

que eran dos campanas, no una. Las trajeron a Zinacantán. Pero un día los habitantes de Chiapa de Corzo se robaron una, separándolas. Entonces dicen la que fue robada regresaba a Zinacantán para estar con su pareja todas las noches. Al darse cuenta, la gente la metieron en agua caliente para quitarle el alma. Nunca más volvió a Zinacantán. (Pausa) Tu papá y yo nunca nos vamos a separar de ti. Te vamos a querer toda la vida (FOMMA, 2005)⁹⁷.

En comparación con *Crecí* que cuenta una historia por medio de una serie de viñetas, la narrativa de *Viva la Vida* es el resultado de un esfuerzo para crear una historia que engloba y entretaja el conjunto de historias y anécdotas aportadas por todas respecto al tema de la muerte materna. Como se comentó arriba, este cambio en el método del grupo se debió en buena parte al uso de una nueva técnica dramaturgica: el arca. El arca se empezó a utilizar parcialmente en el montaje de *La Monja Bruja* (2003) y de manera más intencionada en el montaje de *Soledad y Esperanza* (2004) (Difarnecio, Entrevista 15.07.13). *Viva* entonces, fue la primera obra colectiva montada utilizando esta técnica en la cual actuaron todas las integrantes del grupo. En el siguiente texto Difarnecio explica como esta técnica cambió la manera en que el grupo trabajaba en base de las improvisaciones. Dice que el uso del arca: "...de alguna manera aterrizaba y permitía una lanza con una dirección, o sea, una punta de lanza que va en una dirección; vamos por acá, vamos todas por acá, y vas improvisando y vas creando, antes no; nosotras no teníamos un "arca", era <improvisa por aquí, improvisa por allá>" (Difarnecio, Entrevista 15.07.13). En el montaje de *Viva*, para cada escena se creaba un arca. El arca es una narrativa que enmarca a una escena, aterrizándola en un espacio tiempo o contexto específico. Crearlo implica contar o imaginar dónde estaba cada uno de los personajes y

⁹⁷ Esta historia viene de la historia oral de Zinacantán y el grupo de teatro la reinterpreto para la obra.

qué estaba haciendo antes de la escena dada. Las demás escenas emergen por medio de este proceso de contar e improvisar. En el siguiente texto Difarnecio describe cómo funciona el arca:

“Si se crea el “arca” alrededor de la historia “Viva la Vida”, vamos a crear improvisaciones alrededor de lo que queremos contar. ¿Qué queremos contar?..., <estamos contando la historia de María [Sebastiana] y su hija>; bueno pero ¿Dónde inicia?, ¿en qué lugar inicia?, ¿entre quién inicia?, ¿dónde inicia?; < ¡ah!, recuerdo mi comadre cuando estaba pariendo, estaba dándole vueltas a su cocina> ¿puedes caminar junto a tu comadre que estaba lista para parir? <y yo recuerdo que estaba lista para parir y el marido bebiendo en el bar>. Ahí está la escena, vamos a improvisar, está [...] Bien, cuando comienza aquí esa escena que cuenta una de las compañeras. Parte de la técnica mía es decir, sí pero ¿qué pasó antes?, lo que no vemos [...] lo importante de notar, ellas en el proceso de contar sus historias es que no sabemos a dónde va esto; sabemos que se trata de este tema. Y este proceso es muy rico, muy interesante, muy doloroso porque todas comienzan a contar, y lo que crea es un conjunto colectivo, ahí es donde las ves a ellas en una colectividad porque se identifican: con sus vidas, con sus cuentos, con las personas que conocen..., sí ¿y te acuerdas de tal?, ¿y te acuerdas de tal?.., porque en mi familia, porque en tú familia; ¿y te acuerdas cuando nosotras...?” (Difarnecio, Entrevista 15.07.13).

El texto anterior ilustra lo instrumental que ha sido esta técnica dramática para la construcción de la identidad colectiva del grupo. Difarnecio considera que fue en el montaje de *Viva la Vida* que el grupo descubrió su lenguaje colectivo, o una forma de contar juntas una historia de su propia invención. Opina que esta dinámica se dio en este momento, no solo por nuevas técnicas dramáticas, sino también por el alto grado de confianza que había entre las mujeres, por la confianza que le tenían a ella, y por el deseo mutuo de crear una obra alrededor el tema de la muerte materna (Difarnecio, Entrevista 15.07.13).

La profundización de la actuación se dio junto con, y por medio de aterrizar las narrativas en espacios y tiempos específicos. Explica Difarnecio que fue con el montaje de *Viva la Vida* que comenzaron a hablar en términos de las intenciones, emociones y acciones de los personajes. Para facilitar el estudio de los personajes, fue necesario que las

autoras/actrices supieran o imaginaran a qué “mundo” (espacio/tiempo) estaban entrando al momento de aparecer en el escenario. Dice Difarnecio que esto en torno hacia que surgieran los cuentos y los recuerdos. Reitera que el objetivo de trabajar en base del recuerdo no es quedarse en la terapia individual/grupal, sino construir “una imagen espejo” que mueva y empodere a la audiencia (Difarnecio, Entrevista 15.07.13). En caso contrario, la representación de experiencias como la violencia y el abandono solo servirá para proyectar una imagen de la mujer indígena como víctima. La explicación de la directora sobre la manera en que Petu' trabajó en base de sus recuerdos de su difunta madre en el montaje del monólogo *Dulces y Amargos Sueños* (2013), lo ilustra. Enfatiza que el trabajo no implicó nada más sacar emociones o “soltar el trauma en el escenario”, sino de aterrizar las emociones, “manejar el imaginario propio de la persona” y contar la historia “adentro de todas sus complejidades culturales, sociales, emocionales, toda la que la compone” (Difarnecio, Entrevista 15.07.13).

Concluyo este apartado sobre el método teatral con algunas observaciones de cambios en los aspectos formales de las obras en el periodo 2000 – 2006. Con las técnicas dramáticas que las actrices adquirieron después de 2000, su actuación se hizo menos indicativa. Sus movimientos y gestos se volvieron más estudiados y más definidos. Los personajes de las obras se volvieron cada vez más diferenciados y complejos. Planteo que hay una correspondencia entre los cambios en las técnicas dramáticas y los cambios en la estructura narrativa de sus obras. Si en las obras montadas entre 1997-1998 las narrativas parecían transcurrir en un tiempo simbólico, en obras posteriores las narrativas se desenvuelven en un tiempo dramático, sus tramas desarrollándose en base de las acciones de sus protagonistas. Las historias adquieren una cualidad circular en la manera en que se resuelven. Esta circularidad cumple una importante función en la transmisión del

significado de estas obras, por las emociones que incita. Esto es particularmente notable en *Crecí* (2000) y *Viva la Vida* (2005). También después de 2000, se empezaron a incorporar elementos simbólicos y/o metafóricos a las narrativas (por ejemplo, referencias a elementos de la cosmovisión Maya) que les dieron otro nivel de sentido. Además, se incorporaron otros géneros discursivos a los diálogos, en particular la poesía, como por ejemplo el cántico de la consejera en la obra *Crecí*. Todos estos cambios les dieron a las obras una cualidad literaria que las diferenciaban de las obras de los 90.

Por último, también después de 2000, y especialmente a partir de la producción de *La Bruja Monja* (2003), el grupo empezó a experimentar con diferentes formas de escenificación. Se volvió cada vez más minimalista y simbólica, por ejemplo un efecto de iluminación que resalta las siluetas de personajes paradas detrás de una sábana blanca (la tela fonda del escenario). Otro ejemplo es la escena del nacimiento de Juanita en *Crecí solo con el amor de mi madre* (2000). No muestra a María pariendo, sino acostada debajo una sábana blanca de la cual se destapa para recibir su hija de la partera (Difarnecio, Entrevista 14.07.13). Es importante notar que los cambios anteriores en la actuación y escenificación se dieron junto con la inserción del teatro de FOMMA al ámbito institucional. Además de difundir las obras en la población local e internacional, el interés de Difarnecio era que el grupo adquiriera más experiencia presentando obras en teatros profesionales o, que aprendiera estar en “un escenario” tradicional para después transferir las técnicas aprendidas a sus puestos en escena en las comunidades rurales (Difarnecio, Comunicación personal 23.12.15).

Por último, siguiendo la recomendación de Difarnecio, el grupo comenzó a utilizar las máscaras que había fabricado en talleres con Amy Trompeteer en los años iniciales del

trabajo teatral⁹⁸. Sin embargo, no será hasta 2000 que las utilizaron por primera vez en una obra. Las máscaras ayudaron a las actrices para ser menos inhibidas, sobre todo cuando las utilizaban para representar hombres. También sirvieron para que la audiencia pudiera diferenciar entre los personajes cuando a una actriz le tocaba actuar varios papeles. Por último, las máscaras se volvieron una parte clave de la imagen proyectada por las obras porque agregaron otra dimensión de caracterización de los personajes. Por ejemplo, las que se utilizan para representar a los hombres machos que traen la nariz roja e hinchada (indicando el sobre consumo de alcohol), los rasgos varoniles marcados (las cejas gruesas), y una frente fruncida, indicando un mal carácter.

Problemas planteados por las obras

En el análisis de las obras montadas entre 1994 - 2002, vimos como las problemáticas presentadas en éstas refieren a diferentes facetas de los procesos de transformación social y económica que han caracterizado la reorganización de la sociedad indígena que inició en los años 70 del siglo pasado. Las obras de esta segunda etapa siguen desarrollando la vertiente de la adaptación de prácticas y valores comunitarios a nuevos contextos; pero en comparación con las obras de la primera etapa se concentran más en las prácticas y valores que rigen las relaciones de género, y sus retratos de la vida familiar y las afectividades son más complejos. Ahora vemos cómo las historias que narran las obras sitúan a sus

⁹⁸ El tipo de máscara utilizado por FOMMA es el mismo que utiliza el grupo de teatro de Sna Jtz'ibajom. Underiner lo identifica como "la media máscara grotesca de la tradición commedia dell'arte" (Underiner 2004:52) que no es una máscara tradicional de la región, pero que fue adoptada por Sna durante su colaboración con el director Ralph Lee. Dice "... el uso de este tipo de mascara teatral, en este caso mediado por el trabajo de Lee en tradiciones Europeas e Indígenas, se está volviendo un nuevo significante de la cultura "Maya", en el teatro" (2004:52).

personajes en la matriz social histórica. En otras palabras, cómo los hechos que representan son vinculados con una ubicación social y un contexto histórico específico.

Un problema abordado por todas las obras de esta etapa es el machismo. Olivera vincula “el cambio cultural de los hombres [indígenas] hacia la occidentalización, incluyendo el concepto de sentirse machos” (2012: Entrevista con E. Gascó) con los cambios estructurales descritos en el Capítulo II. Principalmente, la introducción de las comunidades al mercado, la creciente monetización de la economía indígena, la penetración de la política indigenista, y la penetración de la cultura occidental a través de las escuelas. Como voy a argumentar aquí, el sentirse machos no se trata nada más de un cambio cultural, sino una reacción de los hombres ante el desempoderamiento que han experimentado debido a tales cambios estructurales. Planteo que es este cambio en los hombres indígenas que FOMMA evidencia en la obra de *Crecí y Viva la Vida*, con los personajes de Alonso y Narciso.

Una actitud machista que vemos en el personaje de Alonso es el desprecio paternal. Mientras hay hombres que desprecian a sus hijos independientemente de cual sea su sexo biológico (y muchos que aprecian a sus hijos independientemente de cual sea su sexo), en este caso el objetivo de las autoras es señalar un fenómeno que existe en las comunidades (aunque aclaran, no en todas): la asignación de un valor menor a una hija que a un hijo. El nombre de la escena “Si hay niña, no hay gallina”, muestra que esta tendencia no es solo una cuestión individual, sino que también existe al nivel colectivo. Mostrar una preferencia para la progenie del mismo sexo biológico es una norma cultural en las comunidades de los Altos (Rosenbaum, 1993). Debido a que los ámbitos femenino y masculino son tradicionalmente separados en la vida cotidiana, tener una progenie del mismo sexo significa tener alguien siempre a su lado, que ayuda con el trabajo. En la escena donde

María y Alonso están juntos en la casa después del nacimiento de Juanita, María dice que está contenta porque ahora tiene “su compañía”. Sin embargo, la actitud de Alonso no solo se debe a que hubiera gustado tener un varón que le ayudara a trabajar, o porque perdió la apuesta que hizo con sus compadres. Además está avergonzado porque desde su perspectiva, tener una hija pone en duda su virilidad.

Rosenbaum define el machismo como una glorificación de la virilidad por medio de la cual los hombres compensan por lo que ellos perciben como sus propias insuficiencias (1993). En este caso, se refiere a su incapacidad de cumplir con su papel de proveedor en condiciones económicas adversas, lo cual ha sido cada vez más el caso desde los 80. Sherman (2009) en su estudio sobre como familias en una población rural estadounidense adaptaron los roles de género en respuesta a la crisis granjera de los 80s, observa que la mayoría de los estudios sobre esta problemática han encontrado una relación causal entre las adversidades económicas y los comportamientos violentos, la depresión, sentimientos de vergüenza y ansiedad además del surgimiento de dinámicas de género disfuncionales. Explica que en las sociedades rurales la transición de un modelo tradicional de complementariedad en los roles de género a nuevos modelos, es a veces marcada por el surgimiento de masculinidades reactivas y oposicionales que Connell (1995) denomina “masculinidades de protesta”. Las mismas condiciones socioeconómicas que minan a la autoridad familiar de los hombres, obligan a las mujeres a romper las pautas de género. El resultado es que se aumenta el control que se ejerce sobre ellas (Rosenbaum 1993 *Apud*. Ehler 1990:156)⁹⁹.

⁹⁹ Anécdota. Una familia en la cabecera de un municipio indígena cerca de San Cristóbal. El marido no gana suficiente dinero para cubrir todos los gastos, pero aun así, él no permite que su mujer trabaje, principalmente por su temor de que puede conocer a otro hombre si sale fuera de la casa. Su madre del

Crecí y Viva la Vida, no profundizan sobre las condiciones socioeconómicas que motivan a Alonso y Narciso abusar del alcohol, maltratar a sus esposas, y fallar en sus responsabilidades familiares. Pero en ellos, el padre de Carmelita y el marido celoso en *La Voz y la Fuerza*, y Rosendo en *Soledad y Esperanza*, vemos comportamientos característicos de las masculinidades de protesta observadas por Rosenbaum (1993) y Eber (1995): el control extremo sobre las esposas e hijas, la persecución de las mujeres y los comportamientos violentos. Un ejemplo extremo de este último es la comadre de María en *Crecí* que padece repetidas abortos provocados por los golpes de su marido.

Las masculinidades de protesta de los hombres indígenas tienen un carácter específico debido al contexto colonial en que se desarrollan. La siguiente explicación de Rosenbaum ilustra la intersección del género y la etnia en la manera en que los hombres indígenas construyen sus masculinidades. Recordamos que su análisis se basa en sus observaciones de las dinámicas de género en un paraje de Chamula a mediados de los 80.

Dice:

“Actualmente las mujeres representan la expresión más tradicional de la cultural de Chamula, pero los hombres se ven obligados a cederse en una situación que es percibida como peligrosa para ellos mismos y para su cultura. Al diario experimentan tentaciones del mundo exterior y el dolor del desdén abierto de la gente Ladina. Se enfrentan por un lado con un idioma y una cultura que nunca llegan a dominar totalmente, y por otro lado la culpabilidad que sientan por ceder ante esta cultura [...] Como símbolos de la preservación de la tradición, las mujeres de Chamula son altamente valoradas en su sociedad. Los hombres de Chamula aprecian los esfuerzos de sus esposas de reproducir la forma de ser de sus ancestros. Por otro lado, los hombres también presumen su propia experiencia del mundo como una prueba de su mayor sofisticación y valor. Debido a que esta experiencia es acompañada por un sentido de culpabilidad y ansiedad, los hombres que la invocan para aumentar su status, solo alimentan a su conflicto interno que de por sí es intenso. Su identidad étnica y las tentaciones Ladinas las jalan en diferentes direcciones” (Rosenbaum, 1993:35-36).

señor afirma que es mejor que su nuera quede en casa porque, aunque ella podría darle de comer a su hijo cuando la otra esté trabajando, “no es lo mismo” como ser atendido por la propia esposa.

El texto anterior muestra que el sentido de insuficiencia que experimentan los hombres indígenas, no es simplemente su reacción ante su incapacidad de mantener a su familia y la consecuente disminución de su autoridad familiar. También es su reacción ante el desprecio y el desdén que la gente ladina muestra hacia ellos, gente con quien han tenido que entrar en creciente contacto en el periodo histórico bajo cuestión, y quien cada vez más vuelven un referente para la construcción de sus masculinidades. La necesidad de los hombres indígenas de afirmar su virilidad, portándose como machos, puede ser una respuesta ante la manera en que han sido, y siguen siendo, feminizado en el imaginario colonial. En el orden patriarcal colonial, las relaciones de desigualdad son sexualizadas. Los hombres indígenas son asignados una posición de inferioridad equivalente a la de un menor o una mujer en la sociedad ladina (Favre 1984 en Toledo 2004:105). Para resumir, las masculinidades de protesta en la sociedad indígena no sólo son sintomáticas de la adversidad económica, sino de la transición entre distintas concepciones de género en el contexto colonial neoliberal. En cuanto perjudica a las mujeres y sus familias, el machismo perjudica al todo social. Contribuye a una falta de cohesión al nivel familiar y comunitario, y es a la vez un síntoma de ésta.

Los personajes de Alonso en *Crecí* y de Narciso en *Viva la Vida* ejemplifican el conflicto identitario descrito por Rosenbaum. La discusión entre Narciso y su compadre en la escena de la cantina al principio de *Viva la Vida*, se debe a las diferentes maneras en que cada uno de ellos reconcilia viejas y nuevas formas de ser hombre en la comunidad. Así como Alonso (en *Crecí*) apostando al embarazo de María, Narciso (en *Viva la Vida*) reta a su compadre, cuestionando su masculinidad cuando reniega coquetear a las meseras. La respuesta de su compadre señala el vínculo entre el machismo, la creciente monetización de la economía indígena y la penetración de la cultura occidental señalada por Olivera: "...no

por el hecho de ser hombre y tener dinero no pueda uno disfrutar con su propia familia”, y le recalca a Narciso, que los que sufren más por causa de ser mujeriego, son su mujer y sus hijos. Cabe destacar que Narciso es un maestro escolar, lo cual le sitúa en un lugar fronterizo entre la comunidad y la sociedad dominante. Recordamos que históricamente, los maestros bilingües fueron agentes de aculturación en las comunidades, una situación que podrá contribuir al tipo de conflicto identitario que describe Rosenbaum. Quiero aclarar, que el problema de la ladinización no es el que plantea FOMMA en las obras de esta etapa, pero las obras sí vinculan la erosión de la complementariedad de género, el abuso del alcohol y la violencia doméstica con la pérdida de valores culturales/comunitarios. Los análisis de Rosenbaum y Eber que consideran el factor de la ladinización y los conflictos identitarios que ésta genera, nos sirven para historizar a los hechos representados por las obras.

Para concluir con este análisis del machismo en la sociedad indígena, regresamos a la historia de Francisca, que tiene un vínculo directo con los personajes de Alonso y María en *Crecí*. En el siguiente texto, Francisca describe el pensamiento que subyace los comportamientos machistas, incluyendo al desprecio que Alonso muestra hacia su hija Juanita:

"La parte del maltrato de Alonso hacia María es lo mío. Es mi historia. Es lo que pasó a mí cuando yo di luz a mi hija, a la segunda. La segunda hija porque fueron dos niñas. Entonces que nada más quería varones. O sea, que el hombre no se le entiende. Quiere varón - hay varón. Nace el segundo, y otra vez es varón y que – ¿Por qué dos varones y que no está la niña? [...] Porque no un varón y una niña, un varón y una niña como si fuera que yo era la que estaba elaborándolos con las manos. Entonces eso es mi historia y como tratan a María, a mí me trataron. Entonces algunas de las palabras de eso [la obra] son las palabras realmente. Donde dice: Sírvame una copa, siéntate, ven, vamos a dormir, ven, acuéstate conmigo porque eres mi mujer, yo voy a hacer contigo lo que yo quiera. Y la mujer no tiene libertad. Y esa es parte de mi historia. La parte central es esa de que el hombre no acepta que en una familia haiga tantas mujeres. Quiere más hijos varones para que los haga a su manera. Para que le ayuden a trabajar en el campo. Para que tenga él amigos, compañeros o aliados

en la casa. Que sean puros hombres para que todos manden, y que la mujer se sienta sola y que la mujer es la mandadera esta... la sirvienta de la casa" (Oseguera Cruz, Entrevista 05.10.12).

El texto anterior ilustra como los hombres machistas objetivizan a las mujeres en su intento de ejercer un control total sobre ellas. *Crecí* y *Viva la Vida* nos indica que el maltrato de la mujer no se considera aceptable dentro de la sociedad indígena. Sin embargo, la violencia doméstica se da con suficiente frecuencia para constituir un problema que, aunque existe al nivel colectivo, sigue siendo invisibilizada. La historia de María en *Crecí* no es solo la historia de Francisca, sino también es la historia de su madre, y las madres de Petu' e Isabel. Los personajes de María y Sebastiana ejemplifican la identidad femenina subordinada que equivale ser mujer con aguantar (el cansancio, el dolor, el hambre y la humillación) y servir al otro, principalmente, al hombre. Los retratos de sus vidas ilustran la represión emocional y física, o lo que Kaqla (2011) describe como el cuerpo y la sexualidad impuestos como silencio, que hace que las mujeres sean indiferentes al maltrato y el abuso. Como se explicó en el Capítulo III, la actitud de sometimiento y la baja autoestima de las mujeres, se debe a la reproducción de la ideología dominante en la socialización de las niñas (y niños) dentro de la familia. En *Viva la Vida*, Sebastiana no manifiesta los dolores provocados por las complicaciones de parto hasta que está al punto de morir. No se acostumbra expresar lo que siente o dar prioridad a sus necesidades emocionales y físicas. De igual manera, en *Crecí*, el cuerpo de María no es suyo, sino un objeto explotado por su marido. Estos casos reflejan la erosión de la complementariedad de género. Tradicionalmente, es muy extenso el cuidado que las mujeres embarazadas reciben de las parteras indígenas, y el marido desempeña un papel importante en este cuidado y al momento de que su mujer pare. Pero aun cuando no existe la represión sexual es decir,

cuando la relación de pareja sea armoniosa, existe el problema del silencio alrededor el tema de la sexualidad. Recordamos cómo Francisca describe cómo llegó a su matrimonio: “...cuando yo me fui a vivir con este hombre, pues igual. Para mí que no había información, ni nada, que solo era vivir y ya. Sin conocer ni siquiera mi cuerpo, ni saber qué cosa era una relación. O sea, me fui con los ojos cerrados totalmente. No sabía qué... qué era” (Oseguera Cruz, Entrevista 05.12). En las comunidades no se habla abiertamente de los problemas que se dan en la relación de pareja. En *Viva la Vida*, sus compadres de Sebastiana y su madre sabían que Narcisco la maltrataba. Sin embargo, estas personas tan cercanas a ella no sintieron a libertad de intervenir y mucho menos se les ocurrió aconsejarla a dejar su marido.

También existe el problema de la falta de información sobre la salud y la falta de clínicas funcionales en las comunidades. Quiero destacar el papel fundamental de los médicos indígenas en la vida comunitaria - los y las curanderas, hierberas, hueseras, rezadoras y parteras que practican la medicina maya tradicional. Pero mientras la preferencia de las mujeres indígenas es ser atendida por una partera tradicional en su propio hogar, ellas e incluso las mismas parteras están de acuerdo en que hay casos de emergencia (como aquel representado en *Viva la Vida*) que solo pueden ser resueltos en un hospital¹⁰⁰. Cuando FOMMA montó *Viva la Vida* en 2005, la muerte materna e infantil era un tema candente en la política nacional debido a la adopción de la Declaración de los Objetivos del Milenio de la ONU en 2000. Uno de los ocho objetivos de esta declaración

¹⁰⁰ Nótese que en *Viva la Vida* la partera que atiende a Sebastiana la regaña a ella y su madre por no haberle avisado cuando a Sebastiana se le rompió la fuente. Eso le hubiera permitido a la partera atender su paciente con tiempo. Las parteras indígenas tradicionales en Chiapas normalmente revisan a sus pacientes varias veces durante el embarazo. Utilizan un método de sobado para acomodar y posicionar al bebé dentro de la matriz para prevenir que llegue al parto en posición de nalgas. En el caso de Sebastiana, el problema no fue solamente la falta de acceso a una clínica, pero también el hecho de no haber acudido con la partera con tiempo.

es mejorar la salud maternal. México fue uno de 189 países que aprobaron la declaración. Bajo esta presión internacional, el gobierno empezó a tomar medidas para reducir las tasas de la muerte materna: la creación de Centros de Salud y políticas públicas diseñadas para mejorar la salud reproductiva de las mujeres pobres, principalmente el Seguro Popular y los programas asistenciales de Oportunidades y Prospera. Pero si estos cambios han mejorado el acceso de una parte de la población femenina indígena rural a los servicios de salud, por lo general, sigue siendo mediocre hasta bastante pobre la atención que se le brinda en las clínicas del gobierno. Esto se debe en parte a problemas de comunicación (los médicos por lo general no hablan un idioma indígena, no se dan de entender cuando hablan con sus pacientes, puedan tener actitudes discriminatorias o incluso racistas), pero sobre todo a la falta de personal, equipos y medicinas.

También hay muchas mujeres quienes, aun teniendo acceso a las clínicas del gobierno, no aprovechan sus servicios. A menudo hay hombres que no permiten a sus esposas ir a consultas médicas porque no quieren que otro hombre (el médico) mire sus cuerpos. No son las mujeres, sino sus maridos quienes deciden cuantos hijos van a tener y como ellas se van a cuidar durante su embarazo. Pero además, como vemos con Sebastiana y Luna, muchas mujeres tienen miedo de ir a una consulta médica. Esto se debe en parte a factores culturales¹⁰¹. Pero el miedo de las mujeres también es fundamentado, debido a la manera en que históricamente han sido discriminadas y maltratadas por el personal de las clínicas. Incluso, en los últimos años han salido a la luz casos de esterilización forzada y la

¹⁰¹ En las comunidades rurales las mujeres indígenas no están acostumbradas a ser revisadas, sin ropa, por personas extrañas. Las prácticas ginecológicas y obstétricas difieren mucho de aquellas que utilizan las parteras indígenas tradicionales. Un ejemplo es la posición de parir. En muchas comunidades, las mujeres paren hincada apoyada por su marido y no se quitan su ropa.

implantación de dispositivos intrauterinos sin consentimiento en las mujeres indígenas por parte del personal médico de las instituciones de salud pública.

Al final de cuentas, el factor que más contribuye a las altas índices de muerte materna en las comunidades indígenas de Chiapas es la pobreza. Mientras el gobierno mexicano no tome medidas para tratar este problema a fondo, mientras sigue aplicando modelos de “desarrollo” económico que solamente empeoran las condiciones en las comunidades, mientras los medios de comunicación masivos siguen cultivando la ilusión de que los programas asistenciales mencionados arriba son suficientes para aliviar la pobreza y asegurar el bienestar de sus destinatarios, no se van a disminuir las tasas de muerte materna en México y Chiapas. *Viva la Vida* se enfoca más en las dinámicas interpersonales que contribuyen a la muerte materna que en los factores estructurales. La referencia más clara que la obra hace a éstos últimos es cuando la partera sale a buscar la ambulancia y se le hace imposible conseguirla de manera rápida¹⁰². Más adelante voy a profundizar sobre la manera en que la obra plantea el problema de la muerte materna, o el sentido político de la obra. Lo que quiero destacar aquí es como los hechos representados (la muerte materna, la violencia doméstica), son determinados por la intersección de la etnia, clase y género, y entonces vinculados con la ubicación social específica de las mujeres indígenas rurales.

Así como el tema de la muerte materna era un foco de atención en la política cuando se montó *Viva la Vida*, también lo era la inclusión de la mujer indígena en los procesos electorales cuando se montó *La Voz y la Fuerza* en 2003. En una de las viñetas de la obra,

¹⁰² Algunas comunidades cuentan con un vehículo propiedad del gobierno para trasladar pacientes a la ciudad o al hospital más cercano en casos de emergencia. Sin embargo, esta provisión no es suficiente para resolver las necesidades de la población, especialmente considerando la lejanía de la mayoría de las comunidades de los centros urbanos y las pobres condiciones de los caminos. Además de la saturación de los hospitales públicos en caso de que logren llegar.

un hombre le muestra a su esposa analfabeta los colores del partido por el cual él quiere que ella vote. Su actitud hacia ella es autoritaria y condescendiente. En Chiapas, las mujeres indígenas no empezaron a votar hasta después de 1994. De ahí que la práctica de la inducción del voto por parte de los maridos (padres, hijos), era relativamente nueva cuando FOMMA montó esta obra. Se puede suponer que esta práctica se da más en las comunidades y municipios indígenas y campesinos donde las prácticas corporativas y clientelares son más arraigadas. Después del 2000, el PRI en particular buscó restablecer su monopolio del poder, movilizándolo el voto femenino¹⁰³. En el siguiente texto Francisca describe cómo el grupo de teatro analizó el problema:

“...veíamos que había el problema en que cuando las mujeres ya empezaron a ir a votar, si no saben ni leer ni escribir, no saben ni a donde marcar ni que hacer. Entonces nosotros optamos por hacer una obra donde se diera como el mensaje de cómo una mujer cuando no sabe leer y escribir puede votar [...] ahí se hablan de colores – que color voy a votar porque quiero que tal presidenta sea” (Oseguera Cruz, Entrevista 03.12.12).

Este mensaje sobre cómo superar el obstáculo del analfabetismo, se transmite en otra viñeta de la obra donde una mujer enseña a su madre cuáles son los colores del partido de la candidata por la cual ellas quieren votar. La obra intercala escenas que muestran como las mujeres se organizan políticamente, con viñetas que muestran la lucha que este trabajo organizativo conlleva en el ámbito privado: enfrentar a los maridos que impidieran que salgan de la casa para participar en reuniones políticas, o en cualquier otra actividad que

¹⁰³ Una de las estrategias utilizado para movilizar el voto femenino ha sido la de condicionar el apoyo que las mujeres reciben por medio de los programas asistenciales es decir, comprar su voto. De la misma forma el gobierno del PRI y de otros partidos políticos condiciona el apoyo económico que brindan a las cooperativas de mujeres indígenas. De esta manera, no solamente aseguran votos, también piden a los grupos de mujeres que asisten a eventos públicos para fomentar una imagen en los medios de que los funcionarios políticos y sus partidos sí ayudan a las mujeres indígenas y las comunidades. Agradezco Luis Alonso Abarca González por la orientación e información que me proporcionó respecto a este punto.

según las normas comunitarias, no les corresponde como mujeres. Si la práctica cultural de limitar los movimientos de las mujeres fuera del ámbito doméstico fue desde la época colonial una medida protectora, en la actualidad se sostiene también en nociones paternalistas de que las mujeres “no tienen cabeza” para la escuela o para la política, y en actitudes y comportamientos machistas como el de ser celoso y controlador. En muchas comunidades de Chiapas, cuando una mujer sale a la calle, no puede hablar con hombres que no sean parientes suyos. Existe cierto nivel de vigilancia de parte de los vecinos, y el chisme es un fuerte mecanismo de control social que se ejerce en este contexto. Por las mismas razones que Petu’ fue juzgada por la gente de su comunidad cuando apareció en el escenario con el grupo de teatro de Sna Jtz’ibajom, difícilmente una mujer indígena ocupe un cargo político en su comunidad.

Respuestas de las obras ante la realidad

¿Cuál es la respuesta de las obras ante los problemas de la erosión de la complementariedad de género, el machismo, la violencia doméstica, la subordinación y la marginación de la mujer indígena? *Crecí solo con el amor de mi madre* (2000) y *Viva la Vida* (2005) proyectan un modelo de complementariedad de género como aquel que caracteriza la división de trabajo entre mujeres y hombres en la comunidad “tradicional”. *Viva la Vida* ilustra la complementariedad en la relación de Luna y Pedro, que contrasta marcadamente con aquella que la difunta Sebastiana (madre de Luna) tuvo con su marido Narciso. *Crecí* nos indica que un buen hombre ayuda su mujer a cargar la ropa mojada del río y a traer leña, la acompaña cuando visita a sus padres, y sobre todo, hace lo posible para mantener a su familia – todo lo que Alonso no hace. Además, en las palabras de los consejeros que visiten a María y Alonso, un buen hombre trabaja y “quiere” a la tierra, y no abusa del *pox*.

En esta obra, es el *chanul* de Alonso (en este caso, un coyote), su co-esencia y vínculo con el dueño de la tierra y su lugar de origen, quien finalmente le encamina a la recuperación de su salud emocional y espiritual. Por medio del sueño, le ayuda a tomar conciencia de sus errores. El bienestar de Alonso no es un asunto individual, sino está inextricablemente vinculado con el bienestar de su familia y comunidad, y requiere el cumplimiento de sus deberes dentro de éstas. Respecto a la reformación de Alonso dice Isabel:

“Eso quisiéramos que sea real, pero no es real. Lo que sí por ejemplo del sueño de Alonso, pues eso lo representamos también lo que es la tradición. También. Como sueña y que soñó que había perdido sus huaraches... y entonces la mujer contesta que eso está demostrando, te están dando a ver, a conocer que cambias tu vida, que respetas a tu familia, lo quieras y todo. ¿No? Eso sí. Pero [...] muchos no aceptan lo que sueñan – Ay, fue un sueño. A lo mejor está caliente mi cabeza por el traigo o X cosa. ¿Qué voy a creer eso? – y siguen. No entienden. Pero a veces sí, hay mensajes del más allá. Hay mensajes en nuestro propio sueño y con nuestro propio nagual. Nos demuestra y nos hace saber cómo somos y cómo debemos de cambiar. Tienes una vida bonita con tu familia y tú la estas echando a perder. Es como dar entender así” (Juárez Espinoza, Entrevista 25.10.12).

Como para Alonso, para Juanita su *chanul* tiene “un sentido cultural positivo de facilitar la disposición para la búsqueda de un cambio más armónico” (Chirix García, 2003:17). En su cántico, la partera habla de la fuerza del corazón de Juanita. Esta fuerza proviene de la relación que Juanita tiene con el lugar de su nacimiento y con su nagual (o *chanul*), y es lo que le permitirá superar la condición de subordinación que caracterizó la vida de su madre (María). Explica Isabel el mensaje de este cántico:

“...que ella [Juanita] tiene que levantar la vista. Tiene que andar como ella es. Y pues sí, que vuela [...] y que tampoco le atraviesan algo en su camino. Tiene que saltar tropiezos. Y como nosotros. Como hemos saltado nosotros. Los tropiezos que encontramos en nuestra vida, en nuestro camino. Son esos” (Juárez Espinoza, Entrevista 25.10.12).

Al presentar la historia de Juanita, el objetivo del grupo de teatro no es recetar un solo camino que deberían de seguir mujeres que se encuentran en situaciones de violencia o

abandono. Más bien, busca que el público se vea como en un espejo. El cántico de la partera afirma de manera implícita lo que las mujeres que sufren la triple opresión de género, etnia y clase ya saben: que en la vida, uno como mujer se enfrenta con condiciones extremadamente duras y personas que la pisotean, hasta incluso dentro de su propia familia. Por lo mismo, ser mujer significa ser fuerte. El cántico, además de remarcar el valor que se adscribe a la mujer dentro de las culturas Mayas, convierte la noción que equivale ser mujer con aguantar, en una noción de la mujer como la protagonista de su propio proceso liberación. Con la historia de Juanita y su madre, el grupo de teatro espera alimentar la inconformidad que muchas mujeres seguramente sienten con respecto a esta situación, aunque no se atrevan actuar al respecto mientras la violencia que viven las inhibe y las aísla, y mientras piensan que no tienen alternativas.

La explicación anterior de Isabel, respecto al significado del cántico de la partera, ilustra un eje central del discurso social de FOMMA: la individuación de la mujer, y en especial, de la mujer indígena. Con individuación me refiero a la auto-realización de la persona, o el acto de ser uno mismo, o como dice Isabel: Juanita tiene que andar como ella es, aun cuando esto implica romper esquemas sociales. Citando a Sánchez (2003), Espinosa (2009:22) explica que la individuación que proponen las mujeres indígenas, no se debería de confundir con el individualismo. La individuación se refiere al ejercicio de la autonomía personal. Implica el reconocimiento colectivo de la existencia individual (2012: Entrevista con E. Gascó), o de “la diversidad y pluralidad de identidades y derechos” incluyendo a los derechos individuales de las mujeres. Esta noción es una característica clave de la alternativa que el grupo de teatro propone a la identidad femenina subordinada.

Así como las obras de los 90s, las obras de esta etapa plantean el reconocimiento de los derechos individuales de las mujeres indígenas. *Viva la Vida*, vindica sus derechos

reproductivos. Con la historia de Luna (hija de la fallecida Sebastiana), la obra ilustra que para que la mujer ejerza sus derechos reproductivos, primero es necesario romper el silencio alrededor el tema de la sexualidad. De ahí que Tomasa le cuenta a Luna la historia de como falleció su madre y le informa de que existen maneras de prevenir un embarazo no deseado. Mientras la suegra de Luna la crítica por “andar en la calle” cuando va a consultas prenatales en la clínica, Pedro la apoya en su decisión. La obra se enfoca más en cómo patrones de violencia dentro de la familia contribuyen a la muerte materna, y menos en el factor de la violencia estructural. Pero la escena donde muere Sebastiana en el parto evidencia que el Estado no cumple con su obligación de proveer las comunidades con servicios médicos. Debido a que la mayor parte de la población indígena aún no tiene acceso a estos servicios, el final de la obra donde Luna se alivia en la clínica, representa más que nada un ideal por alcanzar.

La Voz y la Fuerza de la Mujer (2003) es quizás la obra más utópica de esta etapa en cuanto al ideal que proyecta: una candidata que gana la presidencia municipal por medio de una elección justa y libre. Esto es todavía más un ideal para las comunidades indígenas. En 2005, dos años después de que se montó *La Voz y la Fuerza*, María Gómez Sánchez (priísta y esposa del ex-presidente municipal Norberto Santis López) asumió la presidencia de Oxchuc. Ella fue la primera presidenta municipal indígena en Chiapas. Esto contribuyó a que en otros municipios indígenas fueron postuladas mujeres para cargos de elección popular. Sin embargo, sigue siendo contadas las mujeres indígenas que han logrado ganar cargos políticos, entre ellas Cecilia López Sánchez que fue presidenta de Oxchuc de 2011-2012 y actualmente es diputada local por el PRI-PVEM, y la actual presidenta de Chenalhó, Rosa Pérez Pérez del PVEM. Para la mayoría de las mujeres indígenas organizadas en Chiapas, su lucha por la igualdad de género en los espacios

públicos se enfoca en tener mayor voz y voto en la asamblea comunitaria, y no de apostarse como candidatas en el proceso electoral. Es sólo dentro de la actual organización militar civil del EZLN, y entonces fuera de la política oficial, donde las mujeres indígenas chiapanecas han logrado ocupar posiciones de liderazgo a la par de los hombres. Con esta obra, FOMMA apuesta a la democracia y el reformismo. Respecto al ideal planteado por *La Voz y la Fuerza*, dice Francisca:

"Entonces en la obra nosotras quisiéramos que fuera así. Porque realmente, realmente no es la triunfadora [la candidata]. Por razones de que hay muchos impedimentos. Hay muchas trabas, muchas cosas, aunque las mujeres, sí hay muchas las que están este... con esa buena voluntad, de querer ser, las que pueden ser líderes pues, en sus propias comunidades. Pero no las dejan. Cuando hay, son amenazadas. Hasta incluso amenazadas de muerte [...] Y tal vez creo que fue por lo mismo que no se presentó tanto [*La Voz y la Fuerza*] porque lo solicitan poco. No es muy solicitada, por el caso eso de que las mujeres no tienen mucha información sobre que ellas sí pueden [...] Porque dicen – Aunque traigan la obra, aunque me digan que yo pueda ser la presidenta, no puedo porque la comunidad no me apoya" (Oseguera Cruz, Entrevista 03.12.12).

La obra muestra que solo uniéndose las mujeres podrán ejercer suficiente fuerza para cambiar la dinámica descrita en el texto anterior, el objetivo siendo no solamente lograr la participación política de la mujer, pero también dismantelar los mecanismos coercitivos que caracterizan el sistema político actual. En cuanto al problema de las dinámicas paternalistas en el ámbito familiar, la obra enfatiza la necesidad de dialogar con los hombres (los maridos) en el lugar de apartarse de ellos. Cabe destacar, que esta es otra característica del discurso social del grupo de teatro que lo alinea con un pensamiento comunitario versus el feminismo liberal.

Junto con la llamada que hace *La Voz y la Fuerza* a reforzar la solidaridad entre mujeres, vemos de nuevo la propuesta de la individuación de la mujer, ejemplificada con el personaje de Carmelita quien, desde niña se opone a su padre al expresar su deseo de ser

una líder para poder servir a su pueblo. Si la individuación es la autonomía llevada al nivel personal, la obra muestra que es solo con la solidaridad entre mujeres que Carmelita puede ejercer su autonomía. En un taller sobre la auto-estima de la mujer, impartido por COFEMO en FOMMA en Julio de 2012, Petu' comentó que para ella la autonomía significa hacer las cosas entre todos, sin que una persona mande a los demás. Es importante entender el estrecho vínculo que, desde esta concepción, existe entre la autonomía personal y los valores colectivos (solidaridad, cooperación, interdependencia), porque este vínculo es lo que distingue la individuación del individualismo. Como voy a argumentar en el siguiente apartado, el sentido político de las obras de FOMMA reside no sólo en su crítica de la dominación masculina, pero también en cómo centran a la ética comunitaria y los valores colectivos en el modelo social ideal y la nueva subjetividad femenina indígena que proyectan.

Las giras teatrales 2003-2006

Este apartado se enfocará en las presentaciones de las obras que tuvieron mayor difusión en el periodo 2000-2006: *Crecí sólo con el amor de mi madre* (2000) y *Viva la Vida* (2005). Lo que interesa aquí es la incidencia del teatro de FOMMA en los diversos lugares donde se ha presentado, y en particular en las comunidades indígenas. Como ya vimos en la cronología del trabajo teatral de este periodo, *Crecí* tuvo mayor difusión en los Estados Unidos que en las mismas comunidades. A continuación veremos por qué este fue el caso. Concerniente las giras en los Estados Unidos, lo que quiero destacar es el aprendizaje que esta experiencia de presentar ante diversas audiencias otras le brindó al grupo. Específicamente, el darse cuenta de la universalidad del problema del desprecio paternal y la subordinación de género. Cuenta Francisca (Entrevista 05.10.12) que en estas

presentaciones habían mujeres de la audiencia que lloraban al ver su propia experiencia representada. Otras que no habían vivido la subordinación de género tal cual como se representa en la obra, aun así, fueron conmovidas por la historia de María y Juanita. “Decían: Es que es de diferente manera, pero lo vivimos. No es igual, no es lo mismo pero sí, a la vez vivimos la violencia ” (Oseguera Cruz, Entrevista 05.10.12).

Mientras *Crecí* llegara a ser una de las obras más solicitadas por las personas que han invitado al grupo a presentar en el extranjero y en diferentes eventos educativos y culturales en las ciudades de Chiapas y México, llevar la obra a las mismas comunidades indígenas no ha sido fácil. Cuando se montó *Crecí* en 2000, el grupo anticipaba que la obra podría suscitar reacciones violentas de los hombres indígenas hacia ellas. También tomaba en cuenta las repercusiones que podrían ver si estos hombres llegaran a desquitarse después con sus parejas u otras parientes suyas (Oseguera Cruz, Entrevista 5.10.12). Explica Francisca:

“[La obra] es para todo el público solo que nosotras tratamos de cuidar un poco a las mujeres. De cuidar a las mujeres y de cuidarnos también a nosotras las de acción. Porque incluso yo recuerdo mucho que, no sé en qué año, que llevamos esta obra a San Juan Chamula. Y entonces la reacción de los hombres era muy agresiva. Decían groserías – estas pinches viejas. No son hombres, son viejas. Ellos decían - no tienen [ellas] huevos, no tienen esto. O sea con palabras groseras. Y se burlaban de nosotras. Otros decían pues no como, no tiene que hacer estas viejas, viejas locas, viejas putas. Entonces pues estas reacciones hay siempre” (Oseguera Cruz, Entrevista 05.10.12).

El cuidado que ejerce el grupo al momento de pensar en dónde y cuándo presentar una obra con este tipo de contenidos polémicos, también caracteriza su trato con las autoridades de la comunidad. Son estas autoridades quienes finalmente tienen que aprobar las actividades que FOMMA llevara a cabo. Continúa Francisca:

“En las comunidades somos nosotras las que vamos y proponemos. Porque en una comunidad difícilmente vienen y dicen - Saben que, tienen una obra. Queremos que

lo lleven. No, sino nosotras tenemos que proponer e ir a la comunidad, hablar con las autoridades y decir. Hasta eso siempre ha habido como un poco de... miedo no, pero como cuidado. Cuidado. Porque los hombres dicen, ahí vienen esas mujeres a alborotar nuestras mujeres para que ellas manden. Para que ya ellas tengan el poder... o sea es la mente, la mente que trabaja de los hombres. Porque piensan que les estamos enseñando a las mujeres a... ellos no dicen para conocer sus derechos sino simplemente les estamos enseñando a que ellas sean las que mandan en la casa” (Oseguera Cruz, Entrevista 05.10.12).

Especula Petu' que una de las razones que Crecí ha tenido menos difusión en las comunidades indígenas que en las ciudades, es porque la obra es poco solicitada por los autoridades comunitarias o maestros rurales que coordinan los eventos públicos y fiestas para los cuales el grupo generalmente presenta sus obras (De la Cruz Cruz, Entrevista 06.11.12). Cuando le pregunté a Francisca por qué cree que esta obra provoca una reacción tan fuerte en algunos hombres, como en el caso antes mencionado de San Juan Chamula, responde:

“Pues si porque se identifican mucha [...] Y por eso a ellos les dolió, les cayó... como que les estamos evidenciando en esa obra [...] les duele por que dicen – así soy yo. En sus adentros dicen, pues así soy yo. ¿Y éstas qué? Vienen a ayudar a las mujeres para que se defienden, para que ya no lo haga” (Oseguera Cruz, Entrevista 05.10.12).

Cuenta Francisca que incluso ha habido hombres quienes al ver la obra afirman que sí, ellos son como Alonso y así debería de ser un hombre. Pero como infiere en el texto anterior, aunque la subordinación de género sea una norma, existe un saber latente al nivel colectivo de que los comportamientos vinculados con ello que en realidad no son aceptables. Aquí la palabra “evidenciar” es clave para entender la función que cumple el teatro. En las comunidades, aunque el comportamiento de hombres como Alonso sea condenado en la esfera pública (y no siempre es condenado cuando casos son llevados con las autoridades locales), el ámbito familiar lo cobija y lo oculta. Este ocultamiento obstaculiza la transformación de la situación. Andrea Smith (2005), en su análisis del colonialismo y la

violencia sexual y como ésta se manifiesta al interior de las comunidades, plantea que la negación de lo que sucede en el ámbito privado y la falta de voluntad para abordar el problema sólo logra debilitar la cohesión de la comunidad y obstaculizar el crecimiento y desarrollo individual y colectivo.

La reacción a *Crece* de parte de los hombres indígenas, no siempre es desafiante. Ha habido casos donde la obra les lleva a la introspección y reflexión. En la presentación que se hizo en una iglesia comunitaria de migrantes mayas guatemaltecos en 2004, cuenta Miriam Laughlin (Entrevista, 12.01.13) que las mujeres lloraban y aunque muchas de los hombres se pusieron a la defensiva, habían otros que se mostraron arrepentidos. En especial, Laughlin notó como este grupo de migrantes se identificó con las actrices y con la obra. Petu' recuerda esta presentación:

“Como siempre hay momentos que lo reciben [la obra] como diversión, con alegría, pero al mismo tiempo hay momentos que les llega y que entra la nostalgia, el dolor, el recuerdo del público. Porque entonces hay veces que el público mismo recuerda su pasado, vive en el momento que estamos presentando la obra pues... si tiene un familiar, si tiene una pareja que está viviendo la misma situación entonces hay momento en que, creo que hace un análisis de su vida, de su familia” (De la Cruz Cruz, Entrevista 06.11.12).

A este grupo de migrantes le interesó saber cómo las mujeres de FOMMA habían logrado superar esta parte de su pasado y armar un grupo de teatro. Después de este encuentro, la comunidad (que tiene sus propios antecedentes organizativos) siguió el ejemplo de FOMMA e inició su propio proyecto de teatro (M. Laughlin, Entrevista 12.01.13).

La obra *Viva la Vida* (2005) fue la que tuvo la mayor difusión en las comunidades en esta etapa de 2000-2006. Llamó la atención de personal del sector de salud quienes invitaron FOMMA a presentarla en campañas en los municipios. En el siguiente texto

Juárez Espinoza describe una presentación en Jitotol, Chiapas y las participaciones de la gente de comunidad:

“Había diferente tipo de gente. Había gente de la ciudad, había maestros, había gente de la comunidad que fueron traídos por la salud, y estos fueron traídos en diferentes comunidades y se concentraron en el parque o en la cancha, no me acuerdo bien. Fue en el centro de Jitotol. Entonces, a pesar de que los hombres se reían, pero también ellos decían que la obra es como la vida real porque sucede en comunidades donde no hay centros de salud cerca. Y creo que ahí fue donde comentaban que sacaban a los enfermos cargando en silla. La silla, cargaban a cualquier enfermo que no podía, y más la mujer si ya no podía caminar. A veces hay parteras en la comunidad, pero a veces hay bebés que vienen en diferentes posiciones. Entonces a veces ahí la partera no podía ya enderezarlo el bebé, entonces, tenía que sacarlo para traerlo a donde haya algún centro de salud o donde haya un doctor. Y ahí comentaban que a veces en el camino se les moría la persona” (Juárez Espinoza, Entrevista 18.11.14).

Es interesante notar como esta intervención de parte de FOMMA saca a la luz la contradicción entre el discurso oficial y la realidad que se vive en las comunidades. Mientras al sector de salud le interesó la obra por su mensaje de que las mujeres embarazadas deberían de acudir a los centros de salud, los comentarios del público revelan que en muchos, quizás la mayoría de los casos, aun cuando la familia quisiera acudir a una clínica u hospital, esto no es posible. Por otro lado, la obra puso sobre la mesa el debate sobre cuales comportamientos y actitudes (en particular de los hombres pero también de la sociedad en general) aumentan los riesgos que enfrentan las mujeres embarazadas. En el siguiente texto Juárez Espinoza recuenta los comentarios de una partera de Santo Domingo (municipio Unión Juárez):

“[Decía] que era muy buena la obra porque... ella decía, es no esperar el momento en que ya está dando luz, sino que cuando empiezan las contracciones, hay que checar si la señora está bien o no está bien, y llevarla antes al médico o el doctor. Porque también lo que pasa, que a veces los hombres son celosos. Y entonces la mujer a veces no quería que lo llevaran a ningún lado que porque le iban a manosear, le iban a tocar y no sé qué y cuánto, entonces... pero a veces la conciencia de los hombres es que haiga esa libertad y esa confianza de... si quiere tener su esposa cerca de él, pues tiene que ayudarlo a que vaya a un centro de salud, y no solo la partera o

una mujer tiene que estar viendo a una señora que va a dar luz’’ (Juárez Espinoza, Entrevista 18.11.14).

Los comentarios de la partera, además de confirmar la existencia de las actitudes evidenciadas por la obra, también resaltan otro punto central planteado por los públicos: la necesidad de la presencia y apoyo de los hombres (el marido y los hombres parientes) no sólo durante el parto pero a lo largo del embarazo. Algunos de los hombres del público debatieron si uno debería de ir a trabajar o no después de que empiezan las contracciones de su pareja. Se reconoció el riesgo de estar ausente, debido a que en casos de emergencia, las mujeres no pueden decidir solas cuales acciones se deberían de tomar, por ejemplo la de acudir a un hospital. En este debate el discurso de los derechos de la mujer utilizado por FOMMA, y particularmente el derecho de decidir sobre su cuerpo, se entrelazó con la propuesta de fomentar y reconstruir la complementariedad de género. La siguiente explicación de Juárez Espinoza ilustra cómo ambos pensamientos caracterizan el posicionamiento de FOMMA. Aquí da un ejemplo de cómo plantean estos temas cuando hablan con la gente del público después de las presentaciones de la obra:

“Es como los anticonceptivos. Por eso mismo este les da miedo a los hombres porque cuando les ponen los anticonceptivos como la DIU, empiezan a decir entonces... empiezan a encelar. Más que nada empiezan a encelar y todo porque piensan que las mujeres son como los hombres que cambian a mujeres a cada rato. Buscan sus aventuras. Y piensan que una mujer también es así, los hombres más que nada o los suegros de las mujeres. Y por eso también se montó la obra *Amores en el Barranquito*. Cada ratito tenía hijos la señora. ¿Entonces qué pasa ahí? Entonces cuando nosotros empezamos la plática la comparamos con la tierra. Si la tierra está ahí reproduciendo el mismo producto, la tierra claro que ya no da. Porque una mujer puede dar hijos cada rato, pero a veces no se da cuenta la familia ni el hombre, de que la mujer se está desgastando. Todavía no tiene color, esta todo delgada, todo pálida, desnutrida. ¿Entonces cómo van a nacer esos bebés? Entonces es igual como en *Viva la Vida*. De *Viva la Vida* también demostramos que se busca una pareja. No se busca una sirvienta. No se busca una persona que nada más atiende a sus hijos. Porque a veces ahí es, “Cuida tu hijo. Cuida tu hijo. Que no llore”, como que no fuera de él. Entonces en este caso también es, la educación es para los dos, para la pareja [...] Ahí también es donde entra a veces en las pláticas, en los talleres de que el

hombre puede bañar a su hijo, lo puede cambiar, lo puede cuidar. Si la mujer va a ir a lavar, puede quedar. A veces las mujeres van a traer leña y está aquí colgado el bebé y la leña atrás. Entonces son estos ejemplos que damos con esta obra. Esta es parte de la discusión. No es porque estamos diciéndolos, “El hombre es esto, el hombre es la otra, la mujer...”. No. Que haiga esta comunicación. Si se aman, se quieren, pues que haya esa mutua ayuda entre la pareja y los hijos” (Juárez Espinoza, Entrevista 18.11.14).

Análisis y conclusiones respecto a la articulación de los procesos identitarios con el teatro

En comparación con las obras de la primera etapa del trabajo teatral que resaltan las dimensiones de la etnia y la clase de la triple opresión padecida por las mujeres indígenas, en esta segunda etapa de 2000-2006, las obras cambian su énfasis a la dimensión del género. Específicamente, la subordinación que la mujer indígena padece dentro de la propia sociedad indígena y como se manifiesta en el ámbito familiar y las experiencias afectivas. Como argumenté en el Capítulo IV (3), el discurso de reivindicación cultural en las obras de los 90 forma parte de una conciencia oposicional (Hooks, 2009). Esta conciencia oposicional se basa en una ética comunitaria que mantiene íntegros a los miembros de una comunidad ante los abusos de la gente mestiza. Después del 2000, pero especialmente cuando el grupo empieza a utilizar la técnica de la “arca” narrativa, las obras empiezan a proyectar una cualidad de la cultura comunitaria que Bell Hooks (2009) le llama una estética de la existencia, o del ser. Hooks define la estética de la existencia como una manera de habitar un espacio o lugar, “enraizado en la idea de que ningún escasez material puede prevenir que uno aprenda mirar al mundo de manera crítica, reconocer la belleza y cómo utilizarla como una fuerza para aumentar el bienestar interior” (Hooks, 2009:122-123). Esta estética se genera a través de actividades que son a la vez prácticas y artísticas (Faith Ringgold citada en Hooks 2009). El arreglo y cuidado de la casa y del altar de la casa, el cuidado del jardín de traspatio, tejer y bordar, y las preparaciones festivas son

algunas de las actividades por medio de las cuales las mujeres expresan su manera de mirar al mundo y muestran su capacidad de auto-determinarse. Es importante destacar que esta estética de la existencia se caracteriza por una relación de interdependencia con la tierra, con el lugar que la comunidad considera la tierra de sus ancestros, o con lo cual cultiva una relación de pertenencia. Las preparaciones festivas, como por ejemplo la preparación de la casa y el panteón para recibir a los *ch'uuleletik* o los muertitos durante el *k'in santo*, son trabajos que las familias y la comunidad ofrenden a los seres del mundo numinoso (los muertitos, los santos, el maíz, los manantiales) para mantener una relación de intercambio recíproco con los mismos (Good, 2005).

Las obras de *Viva la Vida* y *El Dueño de las Mariposas* en particular, incluyen representaciones y referencias a estos tipos de prácticas. Estos elementos narrativos, colocados a lado de aquellos que evidencian la violencia de género, muestran que apenas de la subordinación que padecen, las mujeres indígenas tienen experiencias afectivas positivas que son vinculadas con su ubicación social específica que contrarrestan el efecto deshumanizante de la violencia. Vemos algunos ejemplos.

Las experiencias afectivas positivas generadas por medio del trabajo que realizan las mujeres vemos con el personaje de la abuela Dominga (representada por Patishtan Gómez) y el pastoreo en *Viva la Vida*. El trabajo de una pastora implica una relación de interdependencia con sus borregos y con las otras mujeres de su familia quienes le ayudan a cuidarlos. Además implica estar en armonía con los seres y fuerzas del mundo numinoso. La dimensión afectiva de estas relaciones es reflejada en la satisfacción y alegría que Dominga muestra cuando nace un borrego, el cariño que le muestra a éste, y en las palabras que ella dirige a su hija Sebastiana cuando fallece: “Hija, hija. *La bat xa un*. Ya te fuiste. ¿Por qué me dejaste? Y tus borregos, van a morir todos” (FOMMA, 2005). A lo largo de la

obra, vemos como el trabajo de cuidar a sus borregos le sirve a Dominga, no sólo como un modo de sobrevivencia, sino también de ancla ante los trastornos de la vida.

Un ejemplo muy claro de la estética de la existencia proyectada por las obras de esta etapa encontramos en *El Dueño de las Mariposas* en la escena donde Chepe sueña con Pascu, su futura esposa. En este sueño Pascu está sentada bordando una blusa. Dirigiéndose a Chepe, dice “Los colores fuertes me alegran el corazón porque me recuerdan a las fiestas de mi pueblo. ¿Por qué siempre tratas tan mal a la gente?”. El bordado de Pascu, además de ser una actividad que asegura la continuidad identitaria de su pueblo de origen y renueva su vínculo con éste, le brinda alegría¹⁰⁴. Esta alegría se la contagia a Chepe quien, después de este sueño y como resultado de su enamoramiento con Pascu, rompe con los patrones violentos y paternalistas que aprendió de su patrón (Contreras), y empieza a defender a los trabajadores de la finca ante los abusos de éste.

Pensar en términos de la intersección de clase, género y etnia no sólo es necesario para entender la opresión de las mujeres indígenas. También es necesario para entender las experiencias positivas vinculadas con su ubicación social específica. Las obras de esta etapa sugieren que la ética y las prácticas productivas y creativas vinculadas con la cultura comunitaria son instrumentales para la construcción de la nueva identidad femenina indígena que se sostiene además en los principios de la individuación y la equidad o *paridad* de género¹⁰⁵. De esta manera, las obras ilustran un principio clave del feminismo indígena: el de permanecer cambiando y cambiar permaneciendo, que significa el rechazo

¹⁰⁴ Cuenta Francisca (Entrevista, 10.4.13) que Pascu y su tía son migrantes guatemaltecas que quedaron a vivir en la finca de Contreras. El hombre real en que se basa el personaje de Contreras, no permitía que las trabajadoras de la finca tejieran y bordaran porque según él, no les pagaba por esto.

¹⁰⁵ Diferentes autoras han argumentado que *la paridad* (versus equidad) es un término que mejor refleja las concepciones mesoamericanas del género expresado en los discursos políticos de las mujeres indígenas (Marcos 2013; 2008).

de “la falsa disyuntiva de permanecer mediante la tradición o cambiar a través de la modernidad” (Espinosa, 2009:23). Como dice Isabel acerca del significado del cántico de la consejera en *Crecí*, aunque el grupo no sabe las palabras tal cual con que una consejera reza en un nacimiento “lo que queremos mostrar es que también hay este rezo”.

El carácter político o el poder transformador del teatro de FOMMA residen no sólo en los contenidos ideológicos de las obras pero también en el mismo método que el grupo utiliza, empezando con la creación colectiva y terminando con el performance ante un público. Planteo que es por medio de la creación colectiva que las integrantes del grupo de teatro consolidan sus identidades individuales y colectivas, o su “re-descripción política” de sí mismas y de su mundo (Mohanty, 2000:36). Esta re-descripción política se basa en un conocimiento adquirido al descubrir o comprender “las características de la organización social y cultural de su mundo que definen su sentido de sí misma, las opciones que le han enseñado que le corresponden, y el rango de capacidades personales que se espera que ella vaya a explotar y ejercer” (Mohanty, 2000). Plantea Henze que la colectividad verdadera emerge cuando los individuos deciden juntos cuáles acciones van a tomar en base de su análisis de la realidad. En el caso del grupo de teatro, primero se da un proceso de identificación entre ellas (que también sucede compartiendo historias de hechos no vividos directamente) y después deciden juntas cómo representar y proyectar a su gente hacia el futuro en la obra o como dice Henze “... los individuos toman la decisión política de comprender a sus experiencias como semejantes a las de otras personas; reconstruyen lo que consideran las características relevantes de su experiencia, replantean a sí mismas y a las otras, el sentido que les dan a sus experiencias” (Henze, 2000:241). Aunque el montaje de las obras siempre había sido un trabajo en colectivo, como sugiere Francisca (Entrevista 03.12.12), a partir de la producción de *Crecí* (2000), la creación literaria misma se volvió

cada vez más un proceso que integraba los aportes de todas las integrantes del grupo. Recordemos que según Difarnecio, es en esta etapa que el grupo empieza hablar “un lenguaje colectivo”, que las mujeres aprenden a contar o narrar juntas sus historias, para entretejerlas en una historia (Difarnecio, Entrevista 15.07.13).

En resumen, identificarse con sus historias, confiarse unas en otras, utilizar técnicas dramáticas que les ayudan a desahogarse, reflexionar críticamente, romper esquemas y abrir sus mentes, apropiarse de sus cuerpos, apropiarse de sus historias individuales y colectivas plasmándolas en obras literarias que señalan un camino hacia un mundo más justo y armonioso, son actos que subviertan las relaciones de poder vinculados con el sistema patriarcal colonial. Por cierto, el simple hecho de escribir y hacer teatro constituye un acto político considerando como las mujeres indígenas históricamente han sido negadas entrada a este ámbito de producción cultural.

Las presentaciones teatrales son decisivas para la formación y la proyección del nuevo sujeto femenino indígena que se gesta en el proceso creativo descrito arriba. En cuanto al proceso de liberación y sanación de las autoras/actrices, esto depende de la politización de sus historias o el acto de hacer una representación teatral de éstas con el objetivo de transformar a la realidad (Difarnecio, Entrevista 14.07.13). Es por medio de este proceso que las autoras/actrices “se vuelven sujetas de sus historias”, contrarrestando la manera en que la violencia les ha objetivizado (Difarnecio, Entrevista 14.07.13). Así como para las integrantes del grupo en el proceso creativo interno, para las personas de la audiencia, sentirse identificadas es lo que les lleva hacia la auto-reflexión y el cuestionamiento del poder.

El carácter subversivo del teatro de FOMMA también reside en la manera en que las actrices desafían lo que dicta la sociedad respecto a cuales emociones son permitidas sentir,

y como son permitidas expresarse con su voz y su cuerpo. La subversión de los paradigmas sociales es particularmente evidente en su performance de la masculinidad o su actuación de los papeles de hombres machistas. Pero también ocurre cuando toman otros tipos de papeles (por ejemplo, una niña o una anciana) que implican adoptar gestos, actitudes y formas de hablar, diferentes a los suyos. Difarnecio enfatiza la significancia de que el grupo presente sus obras en espacios públicos que, en las comunidades han sido dominados por los hombres por siglos. Para ella, las presentaciones teatrales son “una intervención en la narrativa de la dominación masculina” que “cambia el orden sentimental” en que esta narrativa se sostiene (Difarnecio, Entrevista 2014). Yo agregaría que de manera general las presentaciones son una intervención en la narrativa de la dominación masculina y colonial.

Es en el periodo 2000 – 2006 que el grupo de teatro estableció su perfil como una plataforma de escritoras/dramaturgas/educadoras indígenas contra la violencia de género. Que las obras empiezan a enfocarse más en las dinámicas de género, y menos en la confrontación inter-étnica entre ladinos e indígenas, tiene sentido considerando que sus narrativas se basan más en las experiencias personales de las autoras/actrices, por lo general aquellas que han vivido u observado dentro de su propia familia. Al final de cuentas las mujeres indígenas no viven por separadas la opresión de clase, etnia y género. Las diferentes formas de violencia confluyen en sus personas¹⁰⁶. Por ejemplo, en el caso del abandono que vivió Isabel de niña, no se puede separar los múltiples elementos que dieron

¹⁰⁶ Shannon Speed lo muestra en su análisis interseccional de diferentes formas de violencia (doméstica, estructural entre otras) tal como son descritas en las historias orales de tres mujeres indígenas migrantes en el centro de detención de migrantes T. Don Hutto en Texas "Lo que se destaca en las tres historias de las tres mujeres es la multiplicidad de las tres formas de violencia que han sufrido. Sus vidas parecen una serie de acosos interminables que vienen de todos lados. Lo interesante es que ellas mismas no entienden esas violencias como diferentes tipos de violencia, sino como una parte constante de su interacción con el mundo" (Speed 2014:83).

forma a esta experiencia – la violencia de su padre que la llevó a su madre separarse de él, la dificultad con que su madre sobrevivió con sus hijos cuando su marido huyó, la pobreza que terminó exponiendo Isabel a la explotación, el racismo, y el acoso sexual en las casas donde trabajó como empleada doméstica. La misma pobreza de alguna manera la hizo más vulnerable ante la petición de matrimonio de parte de un hombre mucho mayor que ella. Para el grupo de teatro, fue necesario empezar a trabajar sobre lo íntimo para consolidar a su visión política más amplia. Así como dice Juárez Espinoza, fue utilizando este método teatral que pudo enfrentarse con su pasado doloroso y superarlo, y eso le brindó la claridad que necesitaba para trabajar sobre una gama de problemas sociales más amplios.

Para concluir, el cambio del enfoque de las obras entre la primera (los 90) y segunda etapa (2000 -2006) de la trayectoria del grupo, no se dio sólo por la llegada de Difarnecio y las propuestas que ella trajo. Se dio porque la visión artística y política de la directora compaginó con los intereses y las necesidades del grupo en este momento, con su deseo de “crear obras de teatro alrededor temas cercanos a ellas” (Difarnecio, Entrevista 14.07.13). La relación entre el desarrollo del teatro de FOMMA y los procesos identitarios individuales de sus integrantes no es una cuestión de causa y efecto, sino de dos procesos que se intervinculan y se retroalimentan. Al mismo tiempo que el proceso creativo se volvió más consciente y riguroso, y las autoras/actrices empezaron a concebir al teatro como “medicina” o una terapia, varias de ellas estaban pasando y superando momentos difíciles en su vida familiar y en su vida de pareja. Además, el teatro resultó ser “medicina” no sólo para ellas como individuos, sino también para el grupo entero. Es lo que les mantenía unidas ante los conflictos personales que se dieron dentro de la organización. Así como la propuesta de los y las zapatistas de construir relaciones de género más parejas o complementarias, la hermandad y solidaridad entre mujeres que

figura tanto en las obras de FOMMA también representa un ideal por alcanzar, algo que está en proceso de construcción. El “amor propio” que dice Petu', necesitan las mujeres indígenas para romper esquemas y superarse, al nivel grupal/colectivo se manifiesta como la capacidad de unirse para lograr un objetivo compartido. En la etapa bajo cuestión, este objetivo compartido no fue sólo evidenciar y transformar a la subordinación del género, sino también reafirmar sus vínculos con sus lugares de origen y celebrar sus diversas culturas, pertenecientes a una misma tradición regional Maya.

Como último punto vemos los cambios en los aspectos formales de las obras entre la primera y esta segunda etapa de la trayectoria del grupo. Estos cambios, que se dieron junto con la inserción del teatro de FOMMA en el ámbito institucional, presentan la siguiente pregunta: ¿En qué medida implicó la profesionalización un cambio en la noción que tenía el grupo respecto a qué significa hacer teatro y para qué se hace? Mientras hay personas que dirán que ciertas de las características adquiridas por el teatro de FOMMA después de 2000 son más características del teatro Occidental, tal acierto tendría que ser matizado. Recordemos la anécdota de Doris Difarnecio sobre la primera vez que vio a una presentación de *Sna Jtz'ibajom* en Nueva York y su observación de que la obra no encajó con el público. De alguna manera, la obra no cumplió con los criterios de esta audiencia referentes a qué constituye “el teatro” (es probable que la misma obra fue mejor recibida por públicos indígenas en las comunidades de Chiapas) y como resultado, realmente no fue vista por este público. Aparte del hecho de que en este tiempo el grupo tenía menos experiencia presentando obras y pudo haberse sentido intimidado por el espacio (un teatro profesional), su dificultad para encajar con esta audiencia neoyorquina quizás tenga que ver con las diferencias entre las formas escénicas que caracterizan el teatro comunitario y el teatro Occidental. Dice Alejandro Flores Solís que las formas escénicas de

la teatralidad indígena, “se percibe por ejemplo en las danzas y la construcción del espacio de escenificación que no tiene un frente, no existe la preocupación por crear un frente *para que sean vistos*¹⁰⁷, sin embargo sabes que son observados, por la propia comunidad.” (Comunicación personal, 22.11.15). Respecto al papel activo de la comunidad en los rituales públicos dice Frischmann “Cuando la comunidad entera asiste a tales representaciones es en calidad de coadjutor y no como espectador, ya que los destinatarios intencionados son las deidades mismas.” (Frischmann s/f en Adame 2006:23). Por medio de estas representaciones, los actores “... obtienen la repetida convicción de su existencia y la confirmación de su vida colectiva” (Flores Solís, 2001). Hablando de los rituales públicos, pensados como manifestaciones de un “teatro indígena” dice German Meyer:

“Más que un «espacio vacío», se entiende entonces que este teatro necesita de un «espacio lleno» de simbología, de valores sociales, de tradiciones artísticas [...] un «espacio lleno» de la seguridad de un sentimiento o de la confirmación de una visión del mundo. El teatro deja de ser entonces un producto que se consume o no: es el espejo de un rostro inalterable.” (Meyer 1985 en Adame 2006:23)

El contexto que describe Meyer, es el contexto en que se inserta el teatro indigenista (Teatro Petul, CONASUPO etc.) que, al ser apropiado por las comunidades y los escritores indígenas sobre todo a partir de los 80, se vuelve un teatro indígena. El teatro indígena contemporáneo de Sna Jtz'ibajom y FOMMA no tiene el mismo sentido, ni tampoco cumple la misma función que los rituales públicos. Pero sin duda contribuye a un proceso de rescate cultural e integración de una identidad indígena regional o pan-maya. Un análisis más detenido seguramente mostrará que el teatro de estos dos grupos retiene ciertas formas escénicas vinculadas con el ámbito ritual colectivo y la oralidad. En el teatro de FOMMA un ejemplo de tales formas escénicas podría ser el dialogo y la coreografía del conjunto de

¹⁰⁷ Énfasis de la autora

actrices representando a “las mujeres indígenas” o un "nosotras" comunitaria, en las obras montadas durante el convenio con Barnard College entre 1997-1998¹⁰⁸. El hablar casi al unísono y la coordinación de sus movimientos remiten al rezo y a la danza¹⁰⁹, aunque también habrá que averiguar cómo estas formas escénicas se mezclaron con aquellas transmitidas por los directores Ralph Lee y Amy Trompeteer. Quizás fueron estos tipos de expresiones de una teatralidad indígena y popular que, al ser descontextualizadas, causaron en aquel público neoyorquino etiquetar al teatro de Sna como “amateur”. El proceso de profesionalización del grupo de teatro de FOMMA a partir de 2000 puede ser entendido como un proceso de trabajar con la tensión que existe entre distintas concepciones culturales de qué significa hacer teatro. Pero su resultado también fue la generación de algo nuevo que representó un verdadero hito para el teatro Maya contemporáneo. El nuevo enfoque en la dimensión interpersonal de los comportamientos humanos dentro de las complejidades culturales, sociales y económicas de la vida cotidiana, junto con la utilización de nuevas herramientas dramáticas, le brindó el teatro de FOMMA un nuevo carácter universal. Además de proyectar una imagen espejo de la vida cotidiana de sus integrantes y de otras mujeres indígenas, proyectó una imagen que apelaba a la sensibilidad artística y emocional de sus diversos públicos - las audiencias en los teatros de San Cristóbal, en espacios académicos/artísticos internacionales como por ejemplo los encuentros del Instituto Hemisférico, además de las comunidades rurales. Al poner mayor

¹⁰⁸ Las rezadoras/mujeres que vencen al mal en *Sueño de un Mundo al revés* (1997), las jornaleras en *Ideas para el cambio* (1997), y las Juanas en *La Vida de las Juanas* (1998). Ver videos de presentaciones de estas tres obras en HIDVL <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/component/k2/item/2505-fomma-mundo-reves>, <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/component/k2/item/2508-fomma-ideas-cambio>, <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/component/k2/item/290-fomma-vida-juanas>

¹⁰⁹ Ver por ejemplo la coreografía en la representación de la cosecha del café en *Ideas para el cambio* (1997).

énfasis en el rigor y desempeño artístico, el grupo ganó un mayor manejo del teatro como herramienta artística/pedagógica y sus obras se volvieron más un reflejo de lo que ellas quieren expresar, incluyendo a su propia indigeneidad.

Capítulo VII Teatro de FOMMA 2007-2014

Este capítulo comienza con una reseña de las actividades teatrales durante el periodo bajo cuestión. Sigue el análisis descriptivo de los problemas planteados por las obras y su significado en función de la realidad. De nuevo, el propósito es primero entender de qué manera los hechos representados por las obras se vinculan con una ubicación social específica de clase, etnia y género, y segundo entender cómo el sentido político de las obras refleja como las autoras/actrices están situadas en la matriz social y las identidades que han construido en base de sus experiencias individuales y colectivas. Por último, planteo algunas conclusiones respecto a la articulación entre el teatro de FOMMA y los procesos identitarios de sus integrantes en el periodo 2007-2013.

Cronología del trabajo teatral de FOMMA 2007-2013

En 2007 el grupo de teatro montó *La Viuda de Antonio Ramales*, una adaptación de la obra *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. En cierto sentido esta obra fue la culminación del proceso de profesionalización del grupo, principalmente por el largo y arduo proceso de adaptación del guión original y el rigor artístico que implicó su montaje, y por su amplia difusión en teatros de San Cristóbal. En el mismo año que se montó *La Viuda*, Difarnecio estaba trabajando en un proyecto de INTAR con jóvenes marginales de los barrios de Nueva York. El objetivo de este proyecto era hacer más accesible para esta población las obras de Lorca y de otros grandes escritores, trabajando con los jóvenes para adaptar las obras a su contexto local y su realidad. De ahí la propuesta que Difarnecio le hizo a FOMMA de hacer una adaptación de *La Casa de Bernarda Alba*. El primer paso fue estudiar el libreto de García Lorca con el grupo de teatro para aterrizarla en el contexto

social e histórico en que fue escrito (un pueblo rural Andaluz de la España pre guerra civil). Después la adaptaron al contexto Chiapaneco en *La Viuda de Antonio Ramales*.

La Viuda cuenta la historia de Antonio Ramales, un rancharo que perdió sus terrenos (la historia de fondo es que fueron invadidos y tomados por los zapatistas en 1994), y decidió migrar a los Estados Unidos para buscar trabajo y poder pagar sus deudas. Las autoridades migratorias le matan en el cruce, dejando viuda a su esposa Bernarda Ramales. La historia del cruce de la frontera es uno de los cambios más notables que FOMMA hace al libreto de García Lorca. El resto de la obra sigue el guión original pero los diálogos, sobre todo en el aspecto lingüístico, cambian en la medida en que se tuvieron que adaptar al contexto chiapaneco contemporáneo. Su tema central es la represión emocional y física de la mujer, en este caso ejercida por Bernarda (una mujer conservadora, orgullosa y autoritaria) sobre sus cinco hijas durante un extendido periodo de luto por el difunto padre.

En 2009 se montó la obra *Buscando Nuevos Caminos* que es la historia de cuatro hermanas, cuando sus padres migran a los Estados Unidos, sus tíos llegan a cobrarles una deuda de su padre utilizándola como un pretexto para quitarles su casa. Tres de las hermanas deciden migrar en búsqueda de sus padres y una decide quedarse en la comunidad con una abuela que tiene terreno. Al cruzar la frontera son acosadas por el pollero (coyote) y en la huida, son separadas. Dos de ellas logran cruzar la frontera y encontrar trabajo, una trabajando como empleada doméstica y la otra en una granja de pollos. La hermana más joven muere cruzando el desierto. Una pareja, Felipe y Felipa, que las hermanas conocieron en el tren en que viajaron hasta la frontera, deciden no cruzar la frontera. Con mucha dificultad logran regresar a Chiapas. En su monólogo al final de la obra, Felipe transmite el mensaje central, una advertencia para aquellas personas que migran con la idea de lograr el sueño americano “Si alguien te dice que hay mucho dinero,

que ganas dólares y también es fácil de pasar, no es cierto, es mejor aquí en la tierra con las familias” (FOMMA 2009).

En 2012 se montó de nuevo la obra colectiva *Víctimas del Engaño*, escrita por el grupo en 1998. Se hicieron varios cambios al guión original, los cuales voy a comentar más adelante en el análisis de los problemas planteados por las obras. Sin embargo, la historia y el problema principal abordado por la obra – la migración de los hombres y la desintegración familiar – no cambian. Como la primera versión de la obra, de igual forma se trata de un hombre, Pedro, que migra en búsqueda de apoyo para curar a su hija enferma. Pedro es engañado por su paisano Elías quien le promete que su congregación evangélica Camino al cielo se encargará de curar a la niña. Elías toma una vaca de Pedro a cambio de llevarle con este grupo religioso. Termina abandonándole en una carretera en el norte de México, sin recursos para regresar a casa. Mientras en la versión de la obra que se montó en 1998, Pedro migra a San Cristóbal, en esta versión viaja hasta Tijuana. Cuando no encuentra trabajo, empieza a pedir limosnas en la calle. Entonces conoce a Rebeca, una vendedora ambulante que le da posada y termina siendo su nueva esposa. Rebeca nunca se entera de que Pedro dejó una esposa Rosa, y una hija en su comunidad de origen. La deshonestidad y el carácter mujeriego de Pedro resultan ser su perdición. Cuando Rebeca descubre que él no es la persona que pretendía ser, pelean y lo corre de su casa. Pedro se emborracha en una cantina donde un grupo del crimen organizado lo roba y lo mata. Rosa, su primera esposa, sobrevive formando una cooperativa con otras mujeres artesanas en su comunidad. La última escena de la obra es una reunión de estas mujeres en la cual celebran el cumpleaños de su hija.

Víctimas del Engaño fue la última obra colectiva que el grupo montó bajo la dirección de Doris Difarnecio. Como ya se explicó en el Capítulo VI, durante el convenio

entre FOMMA y el Instituto Hemisférico hubo una creciente tensión entre algunas de las integrantes de la organización y Difarnecio. Sin embargo, en 2013 (el último año que Difarnecio estaba en FOMMA) Petu', queriendo aprovechar la presencia de la directora, le pidió que le ayudara a montar el monólogo/obra de teatro *Dulces y Amargos Sueños*, en la cual cuenta su propia historia de vida y actúa todos los papeles (su abuela, su madre y ella misma entre otros). El hecho de que Petu' montara una obra en que sola ella actuara es significativo. Puede señalar una divergencia en las prioridades e intereses de las integrantes del grupo. Por su parte, el interés de Petu' era aprovechar la presencia de Difarnecio para mantener (o recuperar) el ritmo de producción teatral y el rigor artístico de años anteriores, y dar cuerda a sus impulsos creativos.

Como se expuso en el Capítulo V, tras la inserción del Centro Hemisférico en FOMMA y la institucionalización de la última a raíz del financiamiento recibido por la Fundación Ford, el trabajo teatral quedó en un segundo plano, o en las palabras de Francisca, se abandonó (FOMMA, Entrevista 18.11.14). Este abandono no se ve reflejado en el número de presentaciones teatrales realizadas, la cual sufrió solo una pequeña disminución con 84 presentaciones totales en el periodo 2002-2007 versus 69 presentaciones totales en el periodo 2008-2013. Planteo que con “abandono” Francisca se refiere a una disminución del tiempo que el grupo invertía en el proceso creativo y los ensayos teatrales. Además en este periodo no se montó una nueva obra por año como era la costumbre. Con respecto a este último cambio, hay que tomar en cuenta que no sólo fue el resultado de que nuevas actividades estaban tomando el lugar de la producción artística, sino también refleja que ya para este entonces el grupo de teatro contaba un repertorio de obras colectivas originales lo suficiente grande (un total de seis montadas entre 2000-2007,

además de *La Viuda de Antonia Ramales*), lo cual justificó que se bajara el ritmo de producción (Miriam Laughlin, Comunicación personal 2014).

También en 2013 el grupo montó la obra *Había una vez la ayuda y el premio* bajo la dirección de una nueva directora, Natalia Llacsá. Llacsá recordamos, en este tiempo también estaba dirigiendo el grupo de teatro infantil de FOMMA “Los niños del arcoíris”. Su colaboración con FOMMA terminó este mismo año, y el siguiente año el grupo montó *La vida de Feliciano y Agustina* bajo la dirección de otra directora, la titiritera y directora mexicana Darinka Ramírez. *Había una vez la ayuda* es una serie de viñetas retratando a diferentes familias y el impacto que los programas asistenciales del gobierno (Oportunidades que apoya a las madres de familia y Amanecer que apoya a las personas de la tercera edad) tienen en ellas. La obra destaca como estos programas suelen cultivar la dependencia y agravar problemas de inequidad social como la subordinación de la mujer y el abuso de los ancianos. *La vida de Feliciano y Agustina*, ubicada en la comunidad, presenta la historia de dos generaciones – Feliciano, y su hija Agustina. De niña Agustina es testigo de la volatilidad de su padre y la subordinación y sufrimiento de su madre. Tiene un fuerte deseo de ir a la escuela, y este deseo se cumple pero no plenamente. Como insinúa la obra, ella deja de asistir a clases cuando el maestro le demuestra una atención inapropiada. De grande, ella forma una relación de pareja que reproduce los mismos patrones de violencia que caracterizaron la de sus padres. Sin embargo, tiene el valor de dejar a su marido a pesar del estigma social que conlleva, y migra a la ciudad donde logra ser independiente, aunque con mucha dificultad.

Hasta el momento, estas dos obras sólo se han presentado un par de veces (Ver

Apéndice 1). Esto es otro indicador de como los cambios organizacionales de últimos años trastocaron el trabajo teatral. No se puede subestimar el impacto que el cambio de directoras produjo. Mientras el intercambio de nuevas ideas y técnicas dramáticas haya beneficiado al grupo, trabajar con una nueva directora cada año significa cierta falta de continuidad y menos apoyo con la difusión de las obras y con la dirección técnica a largo plazo.

Antes de entrar al análisis descriptivo de las presentaciones teatrales, vemos un importante desarrollo que se dio en el trabajo teatral en esta etapa: la consolidación en 2012 de La Red de Mujeres Indígenas Creativas de Mesoamérica, conformada por FOMMA, Grupo de Mujeres Mayas Kaqla de Guatemala, y Wanki Tangni de Nicaragua¹¹⁰. Las tres organizaciones se conocieron en una serie de eventos e intercambios facilitados y financiados por el Instituto Hemisférico¹¹¹, El Centro Hemisférico en FOMMA, y la Fundación Ford México y Centroamérica entre 2008-2009, pero el contacto inicial con Kaqla fue por medio de Difarnecio. En este momento Kaqla y Wanki Tangni apenas habían empezado a crear sus teatros. Difarnecio y Mario Bronfam de la Ford propusieron

¹¹⁰ El Grupo de Mujeres Mayas Kaqla - Mujeres Arcoíris - fue fundada en 1996 en la Ciudad de Guatemala. Esta integrada principalmente por mujeres mayas profesionistas, originarias de diversos departamentos de Guatemala. Su trabajo aborda los temas de la opresión, discriminación y exclusión de etnia y género, memoria histórica, la cosmovisión y la identidad de las mujeres mayas por medio de talleres de análisis y sanación, la investigación comunitaria y el arte. Varias de sus publicaciones están citadas en este trabajo. Wanki Tangni (Flor del Río) es una organización indígena de desarrollo comunitario del pueblo Misquito de Nicaragua. Promueve el desarrollo sostenible, protege la cultura tradicional y atiende problemas de salud en comunidades en la región atlántica del país. Cuenta con un Centro para la mujer.

¹¹¹ FOMMA y Kaqla se conocieron en otoño de 2008 en un encuentro en FOMMA cuyo propósito fue colaborar “en la creación de escenas teatrales basadas en la memoria y la experiencia autobiográfica”. El encuentro “potenció el teatro como una herramienta que permite denunciar la violencia de género y el racismo hacia las poblaciones indígenas en Guatemala y Chiapas” (Blog Centro Hemisférico <https://centrohemisferico.wordpress.com/2008/11/20/fomma-y-las-mujeres-mayas-de-kaqla/>). En 2009 se llevó a cabo en FOMMA el encuentro “Cruzando fronteras: El trabajo transnacional en las artes” que fue coordinado por El Centro Hemisférico, y que resultó en el primer viaje del FOMMA a Nicaragua donde conoció a las mujeres de Wanki Tangni. Ver <https://centrohemisferico.wordpress.com/2009/06/02/cruzando-fronteras-el-trabajo-transnacional-en-las-artes/>

el intercambio en el cual el grupo de teatro de FOMMA, o Reflejo de la Diosa Luna compartirá su conocimiento teatral con los otros dos grupos. En el tercer encuentro de las tres organizaciones que se llevó a cabo en la ciudad de Guatemala, La Red de Mujeres Creativas de Mesoamérica se formalizó. Desde entonces, cada año los tres grupos de teatro se reúnen, turnando las sedes entre de cada uno. Aunque Petu', Isabel y FOMMA habían participado en encuentros internacionales de mujeres dramaturgas o encuentros regionales de dramaturgos indígenas, esta colaboración entre mujeres indígenas dramaturgas de países vecinos no tiene precedente en Latino América, o por lo menos en esta parte del hemisferio. Explica Juárez Espinoza:

“Kaqla, nosotras empezamos a conectarnos con ella – no hacían teatro. Ellos no hacían teatro [...] Y cuando se decidió hacer la obra de teatro [de Kaqla], también fue otra persona que nos hizo sentir que, como FOMMA, no hay otra. Como mujeres actrices, no hay otros grupos. Entonces esta persona dijo – Bueno, que sean ustedes el modelo de actrices, y que otros grupos también se forman actrices, y que por medio de las obras de teatro, o las funciones de teatro, también pueden mostrar el valor que tienen las mujeres. Entonces fue así como conectamos a Guatemala [...] Entonces fue ahí que dijimos – ¿Bueno, por qué no hacemos una red de mujeres indígenas mesoamericanas? [...] ya cuando vinieron aquí es cuando nos fijamos más, que la red también sea artística. Y empezamos a discutir mucho sobre las obras de teatro – No hay grupos. ¿Entonces por qué no formamos nosotros grupos, que también por medio del teatro saquemos temas importantes, rescatando nuestra cultura, nuestra tradición, nuestra costumbre, todo eso... y formar en escenas y a ver cómo sale?” (Juárez Espinoza, Entrevista 25.10.12).

Es importante reconocer que en este intercambio con Kaqla y Wanki Tangni, aunque el teatro de FOMMA sea un modelo para los otros dos grupos, la transferencia de conocimiento no es unilateral y no se limita a técnicas teatrales. Si no se trata de una relación de retroalimentación entre mujeres indígenas creadoras y actoras sociales. La espiritualidad y reflexiones sobre su ser mujer indígena y sobre su trabajo organizativo son ejes de trabajo centrales en sus encuentros. Pero lo que quiero destacar aquí es como en esta etapa FOMMA lleva su trabajo teatral al siguiente nivel. Ya no consiste solamente

en presentar obras de teatro, sino también de transferir a otras mujeres indígenas su conocimiento sobre como utilizar el teatro como una herramienta pedagógica¹¹². A través de su participación en esta red, FOMMA sigue cumpliendo con su objetivo original de promover el teatro indígena, específicamente, el teatro que concientiza acerca de los problemas de las mujeres y que fortalece a la cultura comunitaria. También cumple con su objetivo original de construir espacios colectivos donde las mujeres indígenas pueden reflexionar sobre su condición de etnia y género. Una pregunta que se presenta es: ¿Por qué no se propuso hacer el mismo trabajo al nivel local? Por ejemplo, ofrecer talleres de teatro e impulsar la formación de grupos de teatro en la población indígena urbana local y en las comunidades de Chiapas. También hay que llamar la atención a una aparente contradicción no intencionada: al mismo tiempo que Ford México promovió el teatro de FOMMA a través de intercambios transnacionales, la asesoría de Semillas y la institucionalización de FOMMA (financiada por Ford) estaban limitando su productividad artística.

Ahora vemos cuáles de las obras del repertorio de FOMMA se presentaron en esta tercera etapa y dónde se presentaron. Entre 2008 y 2009, la obra que tuvo mayor difusión fue *La Viuda de Antonio Ramales* (2007). Las demás obras que se presentaron en estos dos años eran obras producidas en la etapa anterior de 2000-2006 (Ver Apéndice 1), con la excepción de *Buscando Nuevos Caminos* que tuvo su estreno en 2009 en FOMMA cuando llegaron representantes de la Embajada de Canadá junto con varias organizaciones civiles

¹¹² Otra ocasión en que FOMMA ha trabajado con grupos con la modalidad del taller de teatro fue entre 2006-2007 cuando impartió dos talleres de motivación teatral en escuelas secundarias y preparatorias en Palenque. También en este proyecto financiado por Pathways Project, combinó una presentación de la obra *Viva la Vida* con talleres sobre la salud y la planificación, y moderó una mesa de debate sobre temas de la salud, la sexualidad y el teatro como una herramienta para la educación y la acción social (Oseguera Cruz, Comunicación personal s/f; FOMMA Newsletter M. Laughlin 2006).

canadienses¹¹³. Entre 2008-2009 se hicieron relativamente pocas presentaciones en las comunidades rurales - un total de cuatro, incluyendo una presentación de *La Viuda* en el primer Festival de Lenguas Originarias en Huixtán. También se hicieron cuatro presentaciones en eventos del Instituto Hemisférico (Ver Apéndice 1).

Los años 2010 y 2011 vieron la mayor difusión del teatro en las comunidades rurales para el periodo 2008-2013. En 2010 se presentó la obra *Buscando Nuevos Caminos* en cinco comunidades en la región de los Altos, la región Norte, Centro y Fronteriza. En 2011 el grupo participó con la misma obra en un evento de CONECULTA (realizado por medio de CELALI) El Escenario Móvil de Cultura Trashumante que se llevó a cabo en siete comunidades en la región de los Altos. Uno de los objetivos de FOMMA en esta etapa fue cultivar vínculos con otras organizaciones al nivel local, nacional e internacional. Entre las organizaciones locales estaban Desarrollo Educativo Sueniños A.C. y Skolta'el Yu'un Jlumaltic A.C. (SYJAC), ambas de las cuales trabajan con niños, jóvenes y madres de familia de la población indígena urbana. En 2010 se hicieron dos presentaciones de *Crecí sólo con el amor de mi madre* (2000) en FOMMA para las madres de familia de estas dos organizaciones. La última de las obras colectivas montadas después de 2008 que tuvo una difusión significativa en las comunidades fue *Víctimas del Engaño* (2012). En 2013 se presentó cuatro veces en comunidades de los Altos y de la región Fronteriza (Ver Apéndice 1). También se presentó en el Centro Juvenil y Capacitaciones Suekun (un centro que forma parte de Sueniños) para madres de familia.

¹¹³ La Embajada de Canadá ha financiado a los proyectos de FOMMA, principalmente las giras teatrales, en distintos momentos a partir de 2001. Este encuentro donde se estrenó *Buscando Nuevos Caminos* se llamaba "El papel de las mujeres e indígenas jóvenes en el Desarrollo comunitario en Chiapas".

Lo anterior resume la difusión del teatro en la población indígena regional durante el periodo 2008-2013. También hay que tomar en cuenta a la gente indígena que sin duda formó parte de las audiencias en espacios o instituciones públicos (como escuelas) de las urbes de la región Fronteriza y Selva de Chiapas (Ocosingo, Comitán, Yajalón). En esta tercera etapa se nota un ligero aumento en el número de presentaciones que el grupo hizo en estos tipos de espacios, los cuales tendrán una mayor composición mestiza que las comunidades autóctonas. Cabe destacar que dos de las comunidades donde se difundieron las obras de *Buscando Nuevos Caminos* (2009) y *Víctimas del Engaño* (2012), Acala y Las Flores, son comunidades que han pasado por un marcado proceso de mestizaje. Esto no necesariamente significa que el grado de marginación padecida por sus poblaciones sea menor que en las comunidades de la zona Tsotsil y Tseltal. De hecho, una de las razones que FOMMA llevó sus obras a estas dos comunidades fue precisamente por su alto grado de marginación y la falta de programas públicos educativos y de entretenimiento. María Pérez Santis también citó los altos índices de suicidio entre los jóvenes y de violencia en Acala, como razones por las cuales el grupo decidió llevar sus obras allá. En ambas comunidades el grupo fue recibido con gran interés y calidez (Pérez Santis, Entrevista 6.9.12). Lo anterior refleja la tendencia analizada en el Capítulo V: la diversificación de la población objetivo de FOMMA. Además de una diversificación de las regiones donde el grupo presenta (la región Fronteriza, Selva y Centro, y lugares urbanos en estas regiones) la diversificación de la población objetivo se nota en lo siguiente: 1) Un declive en el número de presentaciones hechas en las comunidades indígenas rurales y/o para audiencias exclusivamente indígenas en San Cristóbal a lo largo de la trayectoria del grupo. Se hicieron 47 presentaciones en comunidades rurales en el periodo 1995-2001, 36 en el periodo 2002-2007 y 18 en el periodo 2008-2013 (el periodo que corresponde con el

convenio con el Instituto Hemisférico y la institucionalización de FOMMA). 2) Un abrupto aumento en el número de presentaciones que se realizaron en FOMMA para audiencias mixtas. En el periodo 1995-2001 se realizaron 10 presentaciones en FOMMA, entre 2002-2007 se realizaron 6, y entre 2007-2013 se realizaron 26 presentaciones. Esta debido a que a partir de 2008 FOMMA tenía su propio teatro 3) En el periodo 2008-2013, una reducción abrupta del número de presentaciones en los Estados Unidos. En el periodo 1995-2001 se hicieron 12 presentaciones en los Estados Unidos, en el periodo 2002-2007 se hicieron 20 y en el periodo 2008-2013 no se hizo ninguna. Eso no significa que FOMMA no estaba haciendo presentaciones para audiencias extranjeras, como en el caso de los siete eventos del Instituto Hemisférico en los cuales participó. Hay que recordar que anteriormente fue principalmente Miriam Laughlin quien consiguió las invitaciones para viajar a los Estados Unidos y en últimos años ella no ha podido jugar un papel tan activo en la organización.

Problemas y respuestas planteados por las obras

Las obras colectivas originales que se produjeron después de 2008 y que tuvieron una difusión significativa en esta tercera etapa fueron dos: *Buscando Nuevos Caminos* (2009) y *Víctimas del Engaño* (2012). En ellas dos voy a enfocar mi análisis. Como las obras de años anteriores, estas presentan problemáticas referentes a diferentes facetas de los procesos de transformación que han estado pasando las comunidades en Chiapas en décadas recientes. Su tema principal es la migración, pero en cambio a las obras de los 90 que se enfocan en la migración interna de la comunidad a la ciudad, estas dos obras se enfocan en la migración a los Estados Unidos que empezó a aumentar en Chiapas hacia finales de los 90. En comparación con las obras montadas entre 1996-2006, las obras de

esta etapa resaltan más a la condición de clase de sus protagonistas, y menos a su condición étnica e identidad cultural indígena. En muchos aspectos podrían ser retratos tanto de la vida de la gente mestiza rural y/o urbana de escasos recursos, como de la gente indígena. Tienen algunas referencias explícitas a la identidad indígena de los personajes, pero la mayoría de estas referencias son sutiles de tal manera que no serían captadas por una audiencia que no conozca el contexto local y la sociedad chiapaneca. Por esta razón, trato de señalar aquí cuáles de los hechos representados por las obras son específicos de la población indígena y el sector femenino dentro de ésta, y cuáles son más bien generalizables a las poblaciones marginadas de Chiapas.

Antes de entrar al análisis narrativo voy a resumir las condiciones y circunstancias en que la gente indígena de Chiapas empezó a migrar a los Estados Unidos en los últimos 15 años. En el Capítulo II, vimos los procesos estructurales y coyunturas que provocaron la migración interna desde la comunidad hacia las ciudades de Chiapas y otros estados de la República entre los años 70 y 90. Existen pocos estudios sobre la migración indígena chiapaneca transfronteriza. A comparación con otros estados sureños de la República, el fenómeno de la migración transfronteriza de los chiapanecos es relativamente reciente. Los factores determinantes del aumento de la emigración de los chiapanecos hacia finales de los 90 fueron la fuerte presión sobre la tierra¹¹⁴, la caída del precio internacional del café entre 1998-1999, los efectos del TLCAN sobre la producción del maíz, el desplazamiento de la población indígena y campesina hacia las urbes tras el levantamiento armado de 1994, la

¹¹⁴ “La válvula de escape que permitió por generaciones la reproducción de los patrones de vida ya no existe –la Selva Lacandona, la última frontera agrícola, es en la actualidad un área nacional protegida–. Si a ello se suma la excesiva fragmentación de la tierra, el uso indiscriminado de insumos químicos, el deterioro de los suelos y la baja rentabilidad de los cultivos, el incremento en la conflictividad agraria en los ejidos y comunidades, la reforma al artículo 27 de la Constitución, entre otros factores, el escenario se torna todavía más complejo.” (Jáuregui Díaz & Ávila Sánchez 2007:12-13)

crisis económica provocada por el huracán Mitch en las regiones Costa, Sierra y Soconusco en 1998, y el incremento de la población en edad laboral (Jáuregui Díaz & Ávila Sánchez, 2007:12-16). Argumenta Rus que los factores demográficos y económicos no son suficientes para explicar el auge de la migración transfronteriza de los Tsotsiles y Tseltales entre 2002-2007. En el caso de Ch'ul Osil, Chamula halló otros factores que probablemente aplican a otros parajes. La migración interna e interestatal que empezó a aumentar tras la crisis económica de los 80, resultó en una mayor orientación hacia lo urbano que facilitó migraciones cada vez más lejos de las comunidades de origen. Hacia finales de los 90, migrantes de Chamula trabajando en los campos y ciudades de Chiapas y otros estados de la República, entraron en mayor contacto con personas que habían migrado a los Estados Unidos y obtuvieron mayor información sobre lo mismo, que a su vez facilitó su migración (Rus 2012). Otro factor fue un pequeño aumento en la seguridad económica de las familias debido al aumento de las mujeres realizando trabajos reenumerados, y debido a los apoyos económicos que las madres de familia empezaron a recibir de los programas de Progreso y Oportunidades en 1998. Explica Rus (2012:184) que “el nivel mínimo de seguridad que estos fondos proveen a las mujeres e hijos pudo haber motivado a algunos hombres a tomar el riesgo de emigrar y tener ausencias más prolongadas”. Por último, Rus (2012) nota el desánimo de la gente cuando vio que, tras el levantamiento zapatista, la respuesta del gobierno ante las demandas de los pueblos indígenas no fue suficiente.

Así como en la versión original de *Víctimas del Engaño* (1998) la migración, el desarraigo de la comunidad de origen y la fragmentación familiar son los problemas centrales planteados por *Buscando Nuevos Caminos* (2009) y *Víctimas del Engaño* (2012). Pero las nuevas obras hacen referencia a un aspecto nuevo de la migración hoy en día: el riesgo de muerte que implica cruzar la frontera entre México y los Estados Unidos, la

violencia (de parte las autoridades migratorias estadounidenses y redes del crimen organizado) y el crimen que abunda en la zona fronteriza y sus ciudades, sobre todo a partir del comienzo de la guerra contra el narcotráfico iniciada por el ex-presidente Felipe Calderón en 2006. Actualmente, en la población migrante, quienes más sufren la violencia a manos de los narcos son los centroamericanos. Shannon Speed analiza la intersección del multictiminalismo neoliberal con la violencia intra-familiar en las vidas de mujeres indígenas guatemaltecas y hondureñas que entrevistó en un centro de detención de inmigrantes en el estado de Texas (Speed, 2014). El multictiminalismo neoliberal, que se manifiesta en la violencia de las pandillas, el narco, el Estado y los ejércitos, es la “lógica del mercado, extrema” del neoliberalismo combinada con “dinámicas de crimen, corrupción e impunidad preexistentes” que desatan “un nuevo estatus quo según lo cual, la única ley que pesa es la de la oferta y la demanda y la única lógica es el fin de lucro. Bajo este sistema [...] las vidas humanas se vuelven irrelevantes, particularmente las vidas de los más oprimidos” (Speed, 2014:85). *Víctimas del Engaño* (2012) remarca el multictiminalismo neoliberal en la escena de la muerte de Pedro. Después de romper con Rebeca (la segunda esposa), se va de la casa de ella. Termina en una cantina donde empieza a tomar descontroladamente. En un principio no vemos de quien es la misteriosa mano que sale de un lado del escenario, sirviéndole copa tras copa de trago. Cuando Pedro empieza a tambalearse, salen dos hombres que se ponen a cada lado de él y revisan sus bolsillos y le quitan su dinero. A quien le llaman “Chivo mayor” los instruye para tirar a Pedro en una barranca. Entonces, la audiencia se da cuenta que Pedro ha caído en las manos de una red criminal. En *Buscando Nuevos Caminos*, el monólogo de Tila (una de las tres hermanas que migra) hace referencia a una faceta del multictiminalismo - el tráfico de mujeres y niños:

“Cuando llegamos en la frontera estaba un coyote para pasarnos a Estados Unidos, y nos estaba pidiendo más dinero...pero no teníamos... nos empezó a mirar feo y nos empezó a acosar. Mis hermanas empezaron a correr y a mí me jaló y me encerró en una casa en donde había más mujeres...pensé que mis hermanas estaban muertas y me sentí triste y sola...pero el coyote se emborrachó y dejó la puerta abierta y pude escapar...” (FOMMA, 2009).

No sabemos los índices de mujeres migrantes chiapanecas, y en particular migrantes indígenas chiapanecas, que terminan enganchándose en redes criminales, y cómo comparan sus experiencias con otros grupos, como por ejemplo las migrantes centroamericanas. Speed (2014) muestra como su condición de raza y clase de las mujeres indígenas centroamericanas “magnifica su vulnerabilidad” a la violencia, “ubicándolas en una estructura social en la cual son vistas como violables” (Speed, 2014:83). Se puede suponer que esto es también es el caso para las migrantes indígenas chiapanecas, aunque viajar hasta la frontera México-Estados Unidos sea menos arduo y riesgoso para ellas que para las centroamericanas. Es importante notar que no es necesario ir fuera de Chiapas para ver el impacto del multictiminalismo neoliberal en la vida de su población indígena femenina. El consumo y tráfico de drogas, la trata de personas (migrantes, mujeres), la prostitución y la pornografía ya han penetrado a la sociedad indígena. Esto es muy evidente en las colonias indígenas concentradas en la zona norte de San Cristóbal y en otras cabeceras municipales urbanizadas y semi-urbanizadas.

En *Buscando Nuevos Caminos* uno de los indicadores más claros de la identidad indígena de los migrantes es el diálogo improvisado en tsotsil entre dos de ellos. Como la versión de *Víctimas* que se montó en 1998, *Víctimas 2012* evidencia las duras condiciones que padecen los migrantes indígenas. Cuando Elías abandona a Pedro en una carretera cerca de Tijuana, Pedro tiene la suerte de toparse con Armando, otro migrante de su comunidad que migró de joven. Armando lo lleva a dormir al cuarto que renta que es

pequeño y amueblado con solamente una mesa y un petate en pose de cama. Pedro no encuentra trabajo en el rancho donde Armando trabaja como jornalero debido a su bajo nivel de escolaridad junto con el hecho de que sólo sabe trabajar en el campo, (el gerente no necesita más jornaleros, lo que busca es un contador). Mientras la escena anterior bien podría ser un retrato de la situación de cualquier campesino que migra hacia las ciudades y ranchos del norte, la falta de preparación que coloca a Pedro en una posición de desventaja y vulnerabilidad es más marcada en los migrantes indígenas, un hecho que la obra resalta contrastando la ingenuidad de Pedro con la indiferencia y condescendencia que el patrón del rancho muestra hacia él.

En la misma escena de *Víctimas* (2012) descrita arriba en donde Pedro está pidiendo limosna, es discriminado no por una persona mestiza, sino por José, otro migrante de su misma comunidad. En comparación con Armando, José ha logrado un nivel de vida elevado como indica su vestidura (un saco de traje, lentes de sol, zapatos de vestir). Tras de compartir con él un recuerdo feliz de cuando jugaban fútbol de niños, Pedro le pregunta si puede ir con él a su casa. José le contesta con desdén, diciéndole que no es digno de dormir ni siquiera con su perro y se va. En el transcurso de esta conversación, Pedro comenta que el padre de José fue dueño de una combi. Este comentario ubica al último en la clase comerciante de la sociedad indígena chiapaneca. Es una referencia sutil a una distinción de clase que sólo sería captada por audiencias locales, mientras la discriminación de los migrantes recién llegados por los que ya están establecidos en el lugar de destino es un fenómeno generalizable. Como observó Rus (2012) en el caso de Ch'ul Osil, Chamula y otras comunidades (parajes de Chamula y colonias urbanas indígenas) que colindan San Cristóbal, las diferencias de clase han determinado quienes migran y cuando. Al nivel comunitario, estas diferencias son a la vez reforzadas o incluso agravadas por la migración

transfronteriza. *Víctimas* no incluye muchas referencias a la situación socioeconómica de la familia de Pedro, para de ahí vincular la historia con procesos históricos locales más amplios. Pero es interesante notar que es un hombre evangélico que lleva a Pedro para Tijuana. En el caso de K'atiktik, Chamula (y probablemente otros parajes del municipio) los primeros migrantes fueron acompañados por polleros y migrantes de las colonias protestantes de Chamula en Chimalapas y San Cristóbal (Rus, 2012). *Víctimas* plantea el problema del engaño de parte de quienes Francisca denomina “la gente de mala fe” ó personas que utilizan su afiliación con congregaciones evangélicas, presbiterianas y pentecostales para aprovecharse de la gente necesitada (en *Víctimas*, Elías). En el siguiente texto Francisca explica que aunque la intención cuando se montó *Victimas* en 1998, era presentar este problema, el grupo dudaba de si fuera prudente hacerlo. Al final, decidió no incluirlo en la obra:

“No, no estaba, porque no estaba así clara la religión. No estaba la religión porque era otra persona que hacia el personaje de Elías [...] era otra compañera, no era Victoria. Pero también el miedo de hablar de la religión. Decían - ¿Pero qué tal que vamos en algún lugar donde tienen su religión evangélico, qué van a decir? Pero no estamos tocando esto, sino sólo queremos mostrar qué es lo que pasa cuando hay personas de mala fe, que engañan a la otra persona. Se aprovechan de su pobreza, de su enfermedad de su familia, de este... de ser analfabetos, o de no tener una información amplia que lo qué es la ciudad, qué hay afuera, no sólo en la comunidad. Eso es lo que estamos mostrando.” (Oseguera Cruz, Entrevista 05.10.12).

En los años 70 y 80, y al nivel comunitario y regional, la conversión religiosa fue la expresión al nivel sociocultural de una lucha política y económica de grupos disidentes. Estos disidentes eran aquellos desposeídos que habían perdido en la “competencia por los recursos” generada por las políticas desarrollistas del Estado (Rus, 2012:51), y que luchaban por instalar “regímenes más abiertos y democráticos” al nivel local, oponiéndose al PRI (Rus, 2009:183). Las diferentes sectas religiosas que existen, principalmente en las

colonias indígenas populares de San Cristóbal, se han multiplicado desde el asentamiento de los primeros protestantes de Chamula en los años 70. Al nivel individual y familiar las causas más recurrentes de la conversión religiosa en la población indígena son la abstención alcohólica y la curación de una enfermedad (Vallverdú, 2005). Entre las estrategias que emplean las congregaciones religiosas para atender a los enfermos se encuentra la colecta de dinero para comprar medicinas y la oración colectiva (Robledo y Burguete 2005). Se supone que este es el tipo de apoyo que Elías en *Víctimas* le hubiera brindado a Pedro si hubiera sido sincera su oferta de llevarlo con su congregación Camino al Cielo. Como dice Francisca en el texto anterior, la intención del grupo de teatro no es deslegitimar las nuevas religiones, sino mostrar a las audiencias indígenas rurales que no deberían de confiar fácilmente en quienes les ofrezcan esta salida de sus problemas familiares y económicos.

La continuidad de la vertiente temática del engaño y la desinformación entre las obras de la primera y tercera etapa de la trayectoria del grupo, no se debe solamente a que se volvió a montar *Víctimas del Engaño*. Esta vertiente también se presenta en *Buscando Nuevos Caminos* (2009) en las tres hermanas que creen en el mito del sueño americano y se dejan engañar (a la manera de ver de la pareja Felipe y Felipa quienes deciden no cruzar la frontera) por el pollero. Así como Carlos en *La Migración* (1995) que suena con tener una casa en la ciudad, un carro y un hijo licenciado, cuando las hermanas van en el tren hacia la frontera, hablan de los “dólares” que van a ganar en los Estados Unidos, su deseo de seguir estudiando y las cosas que van a comprar cuando sean ricas (una camioneta, una casa con piscina).

¿Qué nos dice *Buscando nuevos caminos* (2009) y *Víctimas del Engaño* (2012) acerca de las razones de fondo por las cuales la gente migra? En *Buscando*, hay algunos

elementos narrativos que vinculan el problema de la migración a los problemas de la tecnificación de la producción agrícola en las comunidades y la falta de acceso al capital que es cada vez más necesario para sostener la producción. En la primera escena vemos un debate entre Manuel y Candelaria (los padres de las hermanas) al momento de partir para los Estados Unidos. Candelaria duda de su decisión de dejar a sus cuatro hijas, pero Manuel, le contesta “Ellas ya están grandes y saben cuidarse... ya ves que la tierra no da maíz ni frijol” (FOMMA 2009). Este anuncio no nos da muchas pistas para entender la situación económica específica de esta familia (cuantas hectáreas de tierra tiene, qué produce, si lo comercializa, cuáles otras actividades económicas tienen), pero sí se refiere al empobrecimiento de los suelos que es el resultado de la intensificación de la producción agrícola en las comunidades y del uso de fertilizantes y pesticidas. También sabemos que Manuel dejó deudas. Observa Rus que muchos de los hombres que migraron de Ch’ul Osil, Chamula a los Estados Unidos entre 1998-2005 fueron “productores agrícolas independientes” (horticultores, floricultores y pequeños agricultores de maíz) quienes, debido al fracaso de la agricultura en Chiapas, perdieron sus tierras y sus negocios y tuvieron que migrar para pagar deudas acumuladas. Cuando migraron, agregaron a estas deudas aquellas generadas por prestar dinero para pagar a los polleros (Rus, 2012). La práctica de prestar dinero y pagar deudas insuperables con terrenos ha contribuido a la concentración de la propiedad (tierras) y la polarización social económica. Es un patrón que se generó a partir de los 80s, pero que se ha vuelto más marcado tras la entrada del TLCAN.

En *Buscando*, el conflicto entre las hermanas y sus tíos que llegan a quitarles el terreno y la casa de su padre como forma de pagar la deuda del último, muestra las repercusiones que la migración tiene para los familiares que quedan en la comunidad, y

en especial para las mujeres. El problema del derecho de la mujer a la tierra, planteado en el siguiente diálogo, es el elemento narrativo de la obra que más claramente vincula sus personajes con la realidad local indígena:

Tío Domingo: Por eso venimos a esta casa y la tierra no tienen derecho. Ustedes son mujeres. Nosotros tenemos dos hijos varones.

Andrea: Qué nos importa. Nosotras somos mujeres pero tenemos manos para trabajar, así que tenemos derecho a la tierra. ” (FOMMA 2009).

Mientras en algunos de los municipios indígenas como Chamula y Zinacantán, las mujeres tienen derecho a la tierra, es decir, de heredarla, en otros municipios como Oxchuc, Tenejapa y Huixtán no se les concede este derecho. En el último caso, se crea un gran limitante para mujeres indígenas campesinas que tratan de sobrevivir en la ausencia de sus padres, hermanos o maridos. El acceso a la tierra es un factor determinante en su decisión de migrar o quedarse en la comunidad (Germán Martínez Velazco, Comunicación personal 11.01.16).

Para concluir este resumen de los problemas planteados por las obras de la etapa 2007-2013, es importante notar que el problema del machismo (de Pedro) se trata a la par con el tema de la migración en la versión más reciente de *Víctimas del Engaño*, lo cuál no es el caso en la versión montada en 1998. Underiner incluso observó que en *Víctimas* 1998, “el personaje del marido errante es retratado de una manera misericordioso, a pesar de su bigamia” (2004:71). Francisca confirma esta situación y profundiza sobre el pensamiento de Pedro (su personaje en la obra):

“Sí agarramos cosas importantes de la que estaba antes. Pero ahora, lo tengo más claro. Digamos que en el personaje de Pedro que me toca hacer a mí, yo como Pedro, mi problema, mi preocupación es mi hija, que se cure. Pero a la vez también, Pedro es un machista. Pedro está crecido con costumbres, de que el hombre es privilegiado, de que el hombre puede tener todos sus derechos y la mujer es la que tiene que cuidar a

los hijos. ¿Por qué? Porque yo, la primera escena, me doy cuenta mucho que sí, va Pedro con Rosa a la curandera. Pero regresando de la curandera eh... podría ser, yo a veces digo, si fuera un equitativo la preocupación, sería como decir – Bueno, Rosa ¿qué hacemos? o, ¿Dónde lo llevamos? No. Sino que sólo en el pensamiento de Pedro dice – Bueno, aquí te quedas con la niña y... - Incluso arreglándose, tiene tiempo de arreglarse, de cambiarse de ropa, de ir muy arregladito. Aunque sí va por dos cosas. Va una, porque va a vender la vaca, para seguir curando a su hija porque tampoco quiere que se muera. En sus adentros quiere a su hija [...] Pero también está pensando por el otro lado, pasar todavía dar unas miradas en la fiesta para ver a las muchachas, no sé [...] Ya estando fuera de la casa, como que se le olvida y entonces él empieza a enamorarse de nuevo. Tiene esos problemas de dinero, de comida, está perdido, pero aun así anda de enamorado... porque se enamora y ve las nalgas de una mujer, las nalgas de la mesera y todo. ¿Entonces, dónde está la preocupación de su hija? Ya ni siquiera regresó, ni avisó si vendió la vaca, si no vendió la vaca o qué pasó con la vaca [...] nunca busca una opción de regreso a su casa.” (Oseguera Cruz, Entrevista 05.10.12).

Como en *Crecí sólo con el amor de mi madre* (2000) y *Viva la Vida* (2005), el problema subyacente que ilustra la relación de Pedro y Rosa es la falta de complementariedad de género alimentada por actitudes machistas y la pérdida de un sentido de responsabilidad familiar de parte del hombre. En comparación con estas obras anteriores, *Víctimas* tiene mayor enfoque en las condiciones económicas que erosionan la complementariedad – aquellas que motivan a Pedro migrar y que dificultan su regreso a casa. Pregunto: ¿Hasta qué punto se puede vincular la caracterización de Pedro en el texto anterior con un patrón social amplio? ¿O se debería de entender sólo como un caso, parecido a otros casos pero siempre el resultado de las tendencias individuales y de la educación que cada persona recibe dentro de su familia? Respecto a este punto del desarraigo y la desobligación de los hombres migrantes, Rus observó la situación contraria en el caso de quienes migraron de Ch’ul Osil, Chamula a los Estados Unidos entre 1998-2005:

“Otros estudios han demostrado que las remesas, después de un tiempo, tienden a disminuir porque los migrantes comienzan a rehacer sus vidas en sus nuevas comunidades y sus lugares nativos se desvanecen en la distancia. Claramente esto no es el caso todavía de los migrantes de Ch’ul Osil, donde todavía es nuevo el

movimiento y la mayoría de los migrantes parecen estar enviando a casa tanto como puedan para mantener a sus familias” (Rus 2012:204).

Explica Rus que aquellos hombres que no mandaron remesas a sus familias en su segundo y subsecuentes años, fueron tema de fuertes chismes negativos” (2012:206). Sin embargo, afirma Francisca que en el contexto actual de la migración transfronteriza, hay cada vez más casos como el de Pedro en Víctimas, donde los familiares migran y desaparecen. Reitera que lo que el grupo de teatro quiso mostrar con esta obra fue lo difícil que es migrar:

“...la situación de Pedro... ¿Cómo termina? Termina muerto. Muerto. Y es realmente. Es la realidad [...] Por ejemplo yo en mi familia - porque las obras que hacemos son versiones que traemos cada una, reales – entonces yo por ejemplo tengo una familia de la Florecilla de donde es mi comunidad, donde ahorita lleva 9 años que se fue. Es un primo mío. Tiene 9 años que se fue. Se fueron tres. Dos regresaron y el otro no se supo a donde está. Los hijos ya crecieron, ya tienen su casa, su... pues ya tienen su vida. ¿No? ¿Y entonces qué pudo haber pasado? Pudo ser eso de que se fue, lo mataron. No sabemos. Nadie sabe, ni la mamá, ni la esposa. Nunca supieron a dónde se fue. Y eso es lo que pasa. Por eso se muestra. Estamos mostrando que igual, a veces pensamos – ¡No! ¡Es que está con una mujer, y ésta...! – Y no sabemos. A lo mejor está muerto como Pedro. Se encontró con otros maleantes. Ni siquiera cruzó la frontera, porque se quedó pues, ahí... quedó ahí, perdido. Nunca supo dónde estuvo.” (Oseguera Cruz, Entrevista 05.10.12).

En fin, estas dos obras sobre la migración transfronteriza muestran que, por más que comparte características con la migración interna representada en las primeras obras de FOMMA, tiene repercusiones más fuertes en cuanto a los riesgos que presenta y las brechas que crea entre el migrante y los que no migran.

Por último, vemos los problemas planteados por *Había una vez la ayuda y el premio* la cual, aunque no tuvo mucha difusión, ilustra una importante dimensión del contexto social histórico correspondiente a esta tercera etapa del trabajo teatral. Es quizás la más oscura de las obras de esta etapa debido a la manera en que representa a las dinámicas

sociales generadas por los programas asistenciales. En ella, vemos una anciana sufriendo del hambre porque su nieta gasta su apoyo del gobierno en ropa, zapatos y diversión. Esta misma obra tiene lo que es posiblemente la representación más gráfica del alcoholismo y el machismo que el grupo ha puesto en escena hasta el momento: tras de robar y gastar en una cantina todo el dinero que su esposa recibió del programa Oportunidades, el marido ya borracho e incoherente regresa a casa y se orina en el piso, tras lo cual ella limpia donde él ensució. La última escena de *Había una vez* muestra dos vecinas peleando entre ellas sobre paquetes de despensas que el personal de uno de los programas asistenciales está regalando en la calle. Un diagnóstico sobre las mujeres marginales en los Altos de Chiapas realizado por CESMECA confirma la existencia de tales situaciones. Explica que los programas asistenciales forman parte de una política neoliberal diseñada por la ONU para América Latina que sustituye “el apoyo y los subsidios a la producción de alimentos con los apoyos familiares para el consumo” (Olivera, 2011:109). Estas investigadoras concluyen que:

“No obstante los beneficios que el programa [Oportunidades] ha dado o tratado de darles y sin ignorar el alivio que para ellas tiene esa ayuda, desde una visión de género encontramos que, además del aumento de trabajo que se impone a su situación el dinero que reciben por cada hijo tiene un carácter asistencialista y patriarcal insoslayable, pues tienen que aceptar todas las condiciones impuestas si quieren seguir recibéndolo. En vez de propiciar la autodeterminación de las mujeres que es indispensable para el ejercicio de sus derechos ciudadanos, desde el poder gubernamental las encierra en su destino vital de madres dependientes (dependencia vital), refuerza su “destino” de servir y obedecer a los otros (servilismo voluntario), de sentir que no pueden hacer nada por ellas mismas (impotencia aprendida)” (Olivera 2011:110-111).

Respuestas de las obras ante la realidad

Así como las obras de los 90s, las dos obras analizadas aquí, promueven el arraigo a la comunidad y la tierra. No presentan soluciones para los problemas de fondo, es decir la

presión sobre la tierra, la falta de empleo, y las otras condiciones generadas por las políticas neoliberales que obligan a la gente migrar. El propósito de estas obras es más bien informar a la gente de los riesgos implicados en cruzar la frontera de México-Estados Unidos, y cultivar mayor escepticismo respecto a la noción del Sueño Americano. El mensaje central de *Buscando* viene resumido en las últimas líneas de la última escena, que son el monólogo de Felipe. Recordamos que Felipe y Felipa son la pareja que llega a la frontera con las tres hermanas, pero que decide regresar a Chiapas. Felipe se dirige al público:

“Buenas tardes. La verdad quería cruzar la frontera para comprar mi tierra... Después cuando tengo todo, voy a tener muchos hijos...Ella ya dijo que no quería ir....Yo no quería dejarla...si la dejo, se va con otro...Estoy contento porque regresé junto con mi mujer a mi Chiapas... a mi pueblo. También ustedes, si alguien te dicen que hay mucho dinero, que ganas dólares y también es fácil de pasar, no es cierto, es mejor aquí en la tierra con las familias.” (FOMMA, 2009).

La contundencia del mensaje anterior es indudable. Sin embargo, hay quienes lo pueden mal interpretar como ilustra la siguiente anécdota. Después de una presentación de *Buscando* en FOMMA en 2012 una mujer (aparentemente una coleta de clase media) felicitó al grupo y habló con alegría y orgullo de la gran riqueza natural que hay en Chiapas y en sus campesinos, y el deber que tienen los últimos de aprovechar estos recursos en lugar de emigrar. Este comentario refleja una visión demasiado simple del problema de la migración, una visión que al parecer no toma en cuenta las condiciones que obligan a los campesinos a migrar. Si la obra proporcionara más información sobre las circunstancias particulares de los personajes que migran - sus problemas económicos, opciones para resolver sus necesidades o falta de opciones – quizás generaría una discusión más profunda del problema, así complejizando o matizando perspectivas como aquella expresada por la coleta. Con una audiencia que tiene experiencia directa con la migración, estas perspectivas se darían por sí solas en el debate que sigue de la presentación. Mayor información respecto

a la misma experiencia de la migración también sería útil. Por ejemplo, en el caso de Felipe y Felipa: ¿Dónde consiguieron su información respecto a cómo se cruza la frontera? ¿Cuál era su situación económica en su comunidad de origen? ¿Conocían a alguien en los Estados Unidos que les ayudará a encontrar trabajo? ¿Qué tipo de trabajo imaginaban que iban a encontrar?¹¹⁵

Víctimas ofrece una clara respuesta a problemas vinculados con la migración con la historia de Rosa, la esposa que Pedro abandona. Mientras en la versión de la obra que se montó en 1998 no se sabe como ella sobrevive este abandono, en *Víctimas* 2012, su superación de la misma es la resolución narrativa que le brinda mayor sentido a la historia. Aunque en los primeros meses tras la partida de su marido enfrenta dificultades (incluyendo que se ve obligada a pagarle a su comadre una deuda que dejó Pedro) al final toma la iniciativa de crear una cooperativa de artesanas con otras mujeres de su comunidad, de esta manera logrando la independencia económica. Francisca explica cual es el mensaje que el grupo quiso transmitir con esta versión de la historia de Rosa:

“...a mí me gusta más esta vez, ahorita porque ahora sí muestra la fuerza de las mujeres. Por ejemplo Rosa. Porque muchas, sí han logrado hacer eso. Es real. Hay personas que han logrado. Han logrado de que el hombre se va... a veces ni siquiera saben dónde está, si murió, si vive, si encontró otra familia. No saben. Pero la mujer saca adelante sus hijos. Yo he visto por ejemplo, una vecina mía tiene 6 años que se fue su esposo [...] Y ahorita, pues está trabajando y las niñas, una está en el kínder y la otra también esta, está estudiando, pero ella. Ella, ella sola. [...] Ya terminó su casita, con el dinero que le estuvo mandando en dos años, ella aprovechó a comprar este terreno y apartar material para su casa. Entonces, esa es la fuerza. Pero en otras ocasiones, no. En otras ocasiones el hombre se va, viene la familia y corren a la mujer y la mujer se va a la calle, y la familia del hombre se queda con el terreno, la casa y todo, y la mujer se va con los hijos a vivir por otro lado y... a invadir [terrenos], a prestar lugar, no sé. Lo que queremos mostrar no es eso. Lo que queremos mostrar es que la mujer tiene fuerza y que la mujer sí puede. Y que no necesariamente tiene que

¹¹⁵ Preguntas planteadas por Jan y Diane Rus tras de ver una presentación de *Buscando Nuevos Caminos* en FOMMA en febrero de 2014 (Diana Rus, Comunicación personal 24.2.14)

depender de un hombre para salir adelante, para poder sostenerse y sostener su casa” (Oseguera Cruz, Entrevista 05.10.12).

Como observa Francisca, no todas las mujeres que se encuentran en esta situación tienen las mismas oportunidades ni el mismo grado de éxito que tuvo Rosa. En el caso de su vecina (en el Barrio de Guadalupe) comenta que esta mujer afortunadamente tiene estudios, es decir que logró terminar por lo menos la secundaria y quizás estudió hasta la preparatoria. Esto seguramente le ayudó a conseguir su empleo en la tienda de Coppel donde actualmente trabaja. Para una mujer sin estudios y con nivel mínimo del español, los únicos trabajos asalariados disponibles en la ciudad son de empleada de mostrador en una tienda o como empleada doméstica, ambas de los cuales no pagan lo suficiente (entre 1,000 – 1,500 pesos al mes) para mantener sola a los hijos y muchos menos para mandarlos a la escuela (Sántiz López, 2011). En las comunidades rurales las actividades con que una mujer puede sostener a sus hijos son todavía peor reenumeradas. En este caso, el acceso a la tierra y el apoyo de la familia extendida son elementales para su sobrevivencia.

En lo que concierne la independencia económica de la mujer, *Víctimas del Engaño* tiene otro mensaje que ha sido una vertiente temática de las obras a lo largo de la trayectoria del grupo: la solidaridad entre mujeres. Francisca plantea que, igual como la discriminación entre mujeres agrava situaciones que de por sí son difíciles (por ejemplo, la estigmatización de las madres solteras), el apoyo mutuo puede ser un factor decisivo del éxito de las mujeres que luchan por cambiar su situación:

“...rara vez yo he visto que las mujeres nos preocupamos y decimos - ¿Oye cómo estás, necesitas ayuda, necesitas algo? - Las mujeres nos discriminamos tanto que podemos lastimar como no se imagina uno. A veces ni siquiera en la mente pasa que tanto estamos lastimando a la otra persona. Y esto aquí, yo veo que no. Porque llegan las compañeras y están unidas, venden su artesanía... o sea que Rosa, la fuerza de Rosa ayudó para que otras mujeres también tengan un espacio de venta [...] Entonces, este es lo que realmente queremos estar... que se puede trabajar

tranquilamente, sin discriminarnos, sin hablar mal de nosotras mismas. Porque las mujeres somos muy malhabladas. Hablamos mal de la otra mujer. Más si estás sola. Es más si se va el marido y se queda una sola... sufre mucho” (Oseguera Cruz, Entrevista 05.10.12).

En la última escena de *Víctimas* donde las mujeres de la cooperativa de Rosa se reúnen, una de las mujeres le pregunta cuánto tiempo ha pasado desde que Pedro se fue. Rosa ignora la pregunta y cambia el tema de la conversación. En la presentación de la obra para las madres de familias de Suekun en San Cristóbal, una mujer de la audiencia expresó su admiración por la fuerza de Rosa, evidente en la rapidez con que este personaje logró superar el abandono de su marido, o por lo menos mantener la frente en alto ante ello.

Análisis y conclusiones respecto a la articulación de los procesos identitarios con el teatro

En el Capítulo VI se argumentó que el sentido político de las obras de teatro producidas entre 2000-2006 reside no solo en su crítica de la dominación masculina y su reivindicación de los derechos de la mujer pero también en como centran a la ética comunitaria y valores colectivos en el modelo social ideal y en la nueva subjetividad femenina indígena que proyectan. Estas obras señalan lo fundamental que son estos valores y las prácticas (productivas, creativas y artísticas, rituales) que rigen, para la autonomía personal y la auto-determinación de las mujeres indígenas. En comparación con estas obras y las obras de los 90, las obras escritas entre 2007-2014 contienen menos referencias a la cosmovisión maya y a la cultura comunitaria regional. La excepción es el monólogo de Petu' *Dulces y Amargos Sueños* (2013) y la última escena de *Víctimas del Engaño* (2012) donde, en la reunión de la cooperativa de artesanas, se celebra el cumpleaños de la hija de Rosa. En esta escena, la ética comunitaria y la estética de la existencia subyacen la convivencia de las mujeres, la manera en que atienden los asuntos de la cooperativa, y la manera en que Rosa

les sirve a las mujeres una por una primero la comida del festejo de cumpleaños (caldo), y después el *pox* (el aguardiente tradicional), tal como es la costumbre en la comunidad. También hay una parte cómica en el dialogo del principio de esta escena cuando Rosa lee el nombre de cada artesana en voz alta antes de pagarle las prendas que se vendieron. Los apellidos de las mujeres son apellidos chistosos en tsotsil por ejemplo, Maruch Chitom (*chitom* significa “puerco”, como el animal) o Pascuala Xulem (*xulem* significa “zopilote”).

Una comparación entre *Crecí sólo con el amor de mi madre* (2000) y *La Vida de Feliciana y Augustina* (2014) ilustra la disminución de referencias culturales en las obras montadas entre 2007-2014. Las narrativas de estas dos obras son semejantes en muchos aspectos. Ambas se basan en historias tomadas de la niñez y las vidas de pareja de las autoras/actrices. Ambas muestran la trayectoria de vida de una mujer que rompe con los patrones de violencia doméstica y la dependencia al hombre que caracterizaron las vidas de sus madres. En *Crecí*, Juanita migra a la ciudad para liberarse de un ambiente opresivo en su familia de nacimiento. En *La Vida de Feliciana*, Augustina migra a la ciudad tras de haber dejado a su marido, aún bajo el estigma que su estatus de madre soltera le trae. El final de la historia de Juanita, así como el final de la historia de Augustina es nostálgico, transmitiendo un sentimiento de pérdida (por la falta de amor paternal, por la familia rota, la adversidad y la soledad) junto con un mensaje de la fuerza de la mujer. Sin embargo, la última escena de *Crecí* también muestra la reformación de Alonso por medio del sueño y la comunicación con su nagual, y la reparación de su relación con María (la madre de Juanita). De esta manera, coloca a lado de la dura realidad vivida por Juanita una imagen de la restauración de la complementariedad de género a raíz de la reafirmación de los valores comunitarios. En la última escena de *La vida de Feliciana*, Augustina cuenta como

migró a la ciudad y se independizó de su ex- marido. Cuando recita este monólogo aparece sola en el escenario, sentada en una silla mirando hacia la audiencia. Quizás es la imagen de esta mujer, enfrentándose sola con tanta valentía a un futuro incierto, que hace esta escena tan conmovedora y a la vez austera. Pero hace un marcado contraste con las últimas escenas de obras anteriores como *Crecí, Viva la Vida* (la relación harmoniosa de Pedro y Luna, el imagen de la milpa y la historia de las campanas), *Dueño de las Mariposas* (el amor de madre-hija, Paxcu' enseñando a su hija sobre sus raíces ancestrales) y *Víctimas del Engaño* (el convivio de mujeres artesanas). Si *La Vida de Feliciano* y las otras obras de la etapa 2007-2014 no resaltan a la identidad cultural de sus personajes, sí muestran las condiciones - sobre todo socioeconómicas - vinculadas con la ubicación social específica de ser mujer indígena campesina y/o de bajos recursos. ¿Cómo se puede explicar esta diferencia? ¿Se trata de la visión cada vez más humanista del grupo que viene con la profundización de su análisis y estudio de los personajes? ¿También tendrá que ver con que a través de los intercambios que tuvo el grupo en esta tercera etapa, se amplió su conocimiento de cómo los problemas locales se manifiestan en otros estados y países? Esto se nota en el siguiente texto donde Isabel responde a la pregunta de por qué las obras nunca se sitúan en una comunidad específica:

“Porque en todas las partes de todo el mundo, todo lo que montamos sucede en todo el mundo, no hay un lugar en específico. Si por ejemplo, que yo te cuento mi historia [...] la obra entonces eso es. Cada quien como lo represente. En una zona, pero así en colectivo somos diversos, somos de diferentes comunidades y tenemos que tener un tema específico para todo el mundo - que sucede en todos lados” (Juárez Espinoza, Entrevista con Doris Difarnecio 2013).

Anteriormente se explicó que si las obras no se sitúan en una comunidad indígena específica, ese debe en parte a que el grupo considera que las obras, como trabajos colectivos, deberían de reflejar las historias y experiencias de las autoras/actrices en su

conjunto, representando situaciones que son relevantes para varias, sino para todas las comunidades de las cuales provienen y de las cuales tengan conocimiento. Además, la decisión de no situar las obras en comunidades específicas es una medida que toma el grupo para evitar la vinculación de ciertas prácticas, como la violencia doméstica, con un grupo étnico específico, lo cual podría fomentar estereotipos u ofender a dicho grupo. Pero la explicación anterior de Juárez Espinoza tiene que ver no sólo con ésta cuestión de cómo representar a la comunidad. También refleja el objetivo de plantear problemas de tal manera que, hasta las audiencias internacionales puedan vincular los personajes y narrativas de las obras con alguna realidad conocida. Esta visión universal del grupo es especialmente notable en la manera en que comprenden al problema de la violencia de género y como se manifiesta en las dinámicas familiares. De ahí el dicho del grupo de teatro: “y las güeras también” que refiere al hecho de que las mujeres blancas también padecen la violencia de género (Juárez Espinoza, Comunicación personal s/f). Eso no significa que piensan que las experiencias de las mujeres indígenas y las mujeres blancas son iguales. Sino muestra su entendimiento de que mujeres ubicadas en una posición más alta en la jerarquía social, también sufren la violencia.

¿No será que el teatro de FOMMA, al dejar de reivindicar las culturas mayas mientras continúa evidenciando la violencia de género que se vive en la comunidad, está exhibiendo síntomas de lo que Chandra Mohanty (2013:19) describe como la despolitización de las luchas feministas de base (o *grassroots*) por medio de la profesionalización de éstas? Citando a Eileen Kuttub y su análisis del impacto de marcos globales neoliberales sobre el feminismo en Palestina, Mohanty dice que “...desde los años 90, las ONG feministas profesionalizadas han cambiado el enfoque local del entrelazamiento del género con la liberación nacional a un enfoque de equidad de género

internacional” (Kuttab 2008, 2010 citada en Mohanty 2013:19). El trabajo de FOMMA, sobre todo en los 90 y principios de los 2000, ha tenido un enfoque local del entrelazamiento del género con la lucha por los derechos culturales, sociales y económicos de los indígenas. Planteo, que aun con la relativa ausencia de la vertiente de reivindicación cultural en las obras producidas entre 2007-2014, éstas siguen reflejando lo que Mohanty le llama *women-of-color-epistemology*, “*women-of-color*”¹¹⁶ porque se centran en experiencias marginalizadas determinadas por la intersección de las condiciones de clase, etnia y género. Las principales pistas que las narrativas nos dan para saber la etnicidad de los personajes son referencias a las condiciones socioeconómicas de éstos, como por ejemplo, el bajo nivel de escolarización y/o el analfabetismo, o el desempeño de actividades de subsistencia y/o actividades laborales mal reenumeradas como la venta ambulante. Condiciones, que si no son exclusivas de las mujeres indígenas, son más marcadas entre ellas a comparación con los hombres indígenas y las mujeres mestizas.

También hay que notar que la atenuación de la vertiente de reivindicación cultural en las obras de teatro se dio junto con la ampliación de la población objetivo de FOMMA a una población “mixta”. En el Capítulo V planteé que esta ampliación refleja: 1) cambios en la composición étnica de la población de San Cristóbal, principalmente el crecimiento de la población indígena urbana, la diversificación de los estratos socioeconómicos dentro de ella, y el dinamismo cultural, sobre todo entre los jóvenes; 2) un cambio en cómo las integrantes de FOMMA se situaban dentro de la sociedad San Cristobalense – mayor

¹¹⁶ “El término “*women of color*” emergió en el movimiento en contra de la violencia contra la mujer a finales de los 70 en los Estados Unidos, cuyo objetivo era unir todas las mujeres que viven múltiples formas de marginalización con la raza y la etnicidad como un tema en común” (Women of Color Network, Inc. <http://www.wocninc.org/about-wocn/term-women-of-color/>). Ver editoras Cherrie Moraga, Gloria Anzaldúa (1981). *This bridge called my back: writings by radical women of color*. Watertown, Mass.: Persephone Press

estatus socioeconómico, mayor conocimiento y un mayor nivel de preparación que les permite atender a un sector más amplio de la población local, que incluye a la gente mestiza de bajos recursos. Como se explicó en el Capítulo VI en el contexto chiapaneco y sobre todo en los centros urbanos con grandes poblaciones de inmigrantes indígenas y/o campesinos, decir quién es o no es “indígena” suele ser un asunto complejo y bastante subjetivo. Quizás los cambios en el contexto y la ubicación social de las integrantes de FOMMA ha resultado en que ahora se identifiquen más que en años anteriores con personas de otros sectores sociales, por ejemplo las mujeres mestizas de clase baja. De ahí, la atenuación del discurso de reivindicación cultural en las obras de FOMMA podría ser entendida como un cambio de enfoque que resultó de la expansión de los intereses del grupo de teatro a incluir los intereses de otros grupos oprimidos, o una expansión de su solidaridad (Hames-García, 2000). En las palabras de la filósofa María Lugones (1994:477), "la expansión de los intereses de quienes padecen múltiples opresiones implica una reconsideración de quién es su propia gente".

Relacionada a esta situación, es la cuestión de cómo la misma naturaleza de los problemas señalados por las obras de esta tercera etapa haya llevado a las autoras/actrices a desarrollar una perspectiva transcultural. Estos problemas se empezaron a dar o gestar en las comunidades indígenas de Chiapas, en los años 80 y 90 tras la implementación de políticas neoliberales en México, y se han agudizado en los últimos 15 años. Entre ellos tenemos el multictiminalismo analizado por Speed (2014), el aumento generalizado de la violencia de género (evidenciado por la alza de los índices del feminicidio), la creciente pérdida de la soberana alimentaria en las comunidades y la dependencia generada por el asistencialismo, la creciente migración o desplazamiento de la población campesina/ indígena y el debilitamiento del tejido social. Debido a que las políticas neoliberales son

parte de una tendencia global, con una expresión específica en el contexto de América Latina, las experiencias de las poblaciones marginadas del continente comparten características que trascienden las fronteras locales/étnicas. Observa Hames-García que:

“Muchas obras de autores que pertenecen a grupos raciales y étnicos minoritarios, desarrollan conceptos éticos desde contextos y experiencias particulares, y los presentan para la evaluación y aplicación transcultural. En otras palabras, literatura de autores que pertenecen a estos grupos minoritarios, ofrecen algo a miembros de otros grupos culturales. Estas percepciones no son simplemente “relativas” a una ubicación social particular, sino que también se pueden adherir a las de otros grupos sociales” (Hames-García, 2000:102).

Aunque Hames-García se refiere aquí al caso de la literatura multi-étnica de los Estados Unidos, su observación es relevante para pensar el caso de la literatura indígena en México y específicamente el teatro de FOMMA. Pregunto: ¿Cuáles conceptos éticos desarrollan las teatreras de FOMMA desde su contexto y experiencias particulares? ¿En las obras con menos referencias a la cultura comunitaria, se puede hablar todavía de una conciencia oposicional? Si hay un constante en el contenido ideológico de las obras a lo largo de las tres etapas del trabajo teatral de FOMMA, es la solidaridad entre mujeres y la agencia que ejerzan de manera individual y/o colectiva para poder sobrevivir y incluso para poder vivir bien, rebelándose en contra de diversas formas de opresión. Al mismo tiempo, el punto de referencia para el modelo social proyectado parece ser cada vez menos las comunidades de origen y cada vez más un espacio liminal entre estas comunidades y la población indígena y mestiza de clase baja de las urbes. En este entorno, las autoras/actrices han optado por priorizar los problemas de la dominación masculina, la pobreza, la lucha de las mujeres por sobrevivir y salir adelante, y la reconstrucción de los valores familiares. Estas prioridades reflejan las experiencias de Isabel, Petu', y Francisca en especial, quienes se vieron obligadas a salir de sus comunidades por circunstancias

vinculadas con las múltiples opresiones que padecían como mujeres indígenas/campesinas. La violencia y fragmentación familiar y la violencia intracomunitaria las dejaron desamparadas en diferentes momentos de su niñez y juventud. Estos antecedentes explican por qué las narrativas de sus obras ponen énfasis en la voluntad o agencia individual como un factor decisivo del cambio en las vidas de las personas, y no en la autonomía colectiva como en el caso del movimiento zapatista y otros movimientos campesinos indígenas en México.

Al final de cuentas, el carácter subversivo de las obras depende de la medida en que éstas parten de la realidad y de la medida en que dan voz a las sin voz. Opina Isabel que a pesar del abandono temporal del teatro que la institucionalización de FOMMA provocó, fue en los últimos años que el grupo logró profundizar su análisis de los contenidos de sus obras y su actuación. Explica:

“...los cambios que ha habido, que se ha profesionalizado más nuestras obras, no creo que sea también nada más por la obra sino, por todo. Por las actividades que hacemos. Por las diferentes personas que han venido. Quizás también por la institucionalización de FOMMA. Los conflictos que ha habido, como ir solucionando todas estas situaciones que ha habido dentro de la organización. Como se toma las decisiones en actividades. Quienes lo toman, quienes deciden y como se hacen los proyectos. Que es lo que queremos con la obra de teatro. Y todas esas personas que han venido, entonces sí también, nos ha dado un herramienta de analizar y pensar la verdad, qué es lo que queremos con la organización y qué es lo que queremos con el teatro. Y conforme que hemos estado con diversos maestros de literaturas o de diplomados en talleres o... entonces como que también nuestra mente se ha despejado más en todas estas cuestiones. Entonces, y pensando en nuestra organización, pues también vemos qué es lo que queremos para nuestra gente. Qué es lo que queremos también para el grupo. Qué es lo que nosotros queremos representar. Entonces yo creo que también esta forma, y no especialmente que sea del teatro, sino se involucra en todo. Entonces, y como que ya también analizamos más los temas y los diálogos que queremos dar, porque bueno, aquí cómo es entendible, para entender. Pues antes, pues escribíamos y montamos pero no lo analizamos bien el contenido de las obras. Como que faltaba más análisis. Sí tiene. Tiene análisis, pero no profunda. Y no nos metíamos mucho en el personaje. O sea, actuamos y actuamos pero solo por actuar. Pero en tiempos más recientes, ya ahora empezamos a detectar que en las obras de teatro el personaje se cambia. Cambia de una persona, por ejemplo tú, Susan [la autora], ya no eres Susan, eres el personaje. Entonces tienes que meterte en este

personaje. Y eso es lo que yo he sentido de cuatro años para acá, esos cambios” (Juárez Espinoza, Entrevista 17.04.13).

La explicación anterior muestra cómo los diversos cambios por los cuales ha pasado FOMMA, traduce en cambios en el método teatral mismo, sobre todo en la elección de los temas de las obras, en su análisis, y en el análisis de los diálogos. Como resultado de la colaboración con Difarnecio, cada vez más, el grupo enfatiza la importancia de la actuación y específicamente el ejercicio de meterse en los personajes. Esto indica que una buena parte del desempeño artístico y analítico se concentra en imaginar las historias de vida de los personajes, sus caracteres y motivaciones y asumirlos por medio de la actuación. Dado esto, entre más experiencia directa que tengan las autoras/actrices con los problemas que plantean en sus obras, es más probable que las obras arrojarán luz sobre estos problemas. De igual manera, entre más que la obra se base en un análisis profundo de una realidad vivida, es más probable que tenga una relevancia universal¹¹⁷ o transcultural, además de un impacto transformador en las audiencias locales. En el caso de las obras que representan problemas con los cuales las autoras/actrices tengan poca experiencia directa, como por ejemplo *Buscando Nuevos Caminos* (2009) y *Víctimas del Engaño* (2012) que se tratan de la migración transfronteriza, el análisis tiene que partir de un acercamiento a la realidad representada por medio de la investigación. En caso contrario, el grupo puede caer en el uso de discursos ajenos y corre el riesgo de contar una historia que refleje la realidad sólo parcialmente o de manera superficial. Es decir, mientras las técnicas dramáticas desarrolladas por el grupo y Difarnecio permitieron la creación de obras que profundizan sobre ciertos aspectos de las experiencias vivenciales de las mujeres indígenas, si el énfasis

¹¹⁷ Agradezco a Jan Rus por su observación respecto a este punto.

en el aspecto técnico del proceso creativo es desproporcionado al análisis de la experiencia vivencial, ello puede contribuir a que las obras se alejen de la realidad.

Para concluir, volvemos a la cuestión de la incidencia del teatro de FOMMA. En el siguiente texto, Isabel describe un cambio en la dinámica del trabajo teatral que señala un interés renovado de parte del grupo de dar prioridad a la difusión local de sus obras. Este cambio dice, así como la profesionalización del teatro que describe arriba, se dio en los últimos 4-5 años.

“...a veces el trabajo con Doris lo hacían con grupos especiales o que, había un compromiso de viajar y nosotros ya teníamos este... más o menos este... un acuerdo de quienes iban a estar viajando. Entonces bueno, nos comprometemos en montar la obra con dos personas o con tres personas o, la sugerencia salía, pero que se iba a montar la obra con una o dos personas. Entonces son esas sugerencias que salía, pero porque el compromiso que venía Doris porque ya teníamos un viaje, al extranjero. Entonces lo que tenía su compromiso de venir la directora, era que nos viniera a montar esa obra y llevarla. Pero ya después, ya no fue así sino, ya la obra, el compromiso que teníamos era: salir o no salir fuera del país, nosotros teníamos que montar obras para nuestra comunidad. Entonces nosotros empezamos a discutir, a pensar en los temas, bueno - ¿Para quién? ¿Qué tipo de persona? ¿O, que grupos? Si es en general entonces teníamos que montar, bueno, para la comunidad, para la ciudad y para los estudiantes” (Juárez Espinoza, Entrevista 17.04.13).

Aquí Isabel habla del compromiso de montar obras para “nuestra comunidad”. Esta vindicación del carácter pedagógico del teatro de FOMMA también es reflejada en lo que dice arriba respecto al esfuerzo que ha hecho el grupo en los últimos años de mejorar sus guiones o hacer las obras “más entendibles”. Esto, dice, se ha logrado aprovechando las herramientas que el grupo adquirió por medio de sus colaboraciones con diversos actores e instituciones. Incluso, afirma Difarnecio que en la etapa bajo cuestión de 2008-2014, las puestas en escena de las obras montadas bajo su dirección se volvieron menos simbólicos y las escenas más estructuradas (Difarnecio, Comunicación personal 8.7.13). Una interpretación de lo anterior es que señala un reajuste de los objetivos del grupo tras el

periodo de 2003-2007 cuando una prioridad era adaptar el teatro de FOMMA a los espacios institucionales y darlo a conocer más ampliamente, tal como se hizo por medio de las giras en los Estados Unidos. ¿Cómo entonces se puede entender la disminución de presentaciones en el ámbito rural indígena entre 2008-2014? ¿Cómo una situación temporal, resultado de la alteración del ritmo y dinámica de trabajo del grupo provocado por la intervención de Semillas y la recepción de los grandes proyectos o fondos? ¿Subirá de nuevo el número de presentaciones que el grupo realiza en las comunidades, o se trata de una nueva tendencia de difundir sus obras desde su propio espacio en FOMMA? ¿Qué tiene que hacer FOMMA para no permitir que el teatro pierda fuerza? ¿Qué tan importante es la iniciativa de invitar a más gente a participar en el grupo? Quiero concluir este capítulo con reflexiones de cada una de las dos fundadoras. Isabel proyecta a FOMMA hacia el futuro y Petu' habla del trayecto del grupo, pero ambas ubican el teatro en su centro. Isabel:

“...van a venir más cambios. Podemos elegir que nosotros seamos nada más el grupo de teatro, y buscamos personas que estén en las oficinas con los proyectos que hay. Entonces se puede hacer eso. Pero la cosa es abrimos. Abrir nosotros. Que no lo guardemos, nada más que solo quiero acaparar yo. Es que el dinero que tenga para mí, el dinero que tenga para mí. No, esa dinero que se vaya para allá, que entra persona aquí, otra persona aquí, que sea grande FOMMA [...] Yo acabo de ver con el grupo que están ensayando con la directora que vino, que hay gente que quiere montar teatro. Entonces invitar a ellos... invitar a ellos que sean parte de FOMMA, que sean parte del grupo de teatro, de esto llegar a un acuerdo, y que estemos en un acuerdo, que no pensemos, No, si yo inicié esto y porque voy a darlo a la persona de esto, porque voy a pasar al grupo de esto. No. Nosotros no podemos hacer todo. Ya lo vimos. No se puede hacer todo al mismo tiempo [...] Entonces estamos todavía estudiando, viendo todo eso, cómo se va a hacer y consensar entre todas cómo lo queremos hacer. Cómo lo podemos hacer. Quien quiere seguir en el teatro, quien no quiere seguir en el teatro, que sean sinceras. Todo eso porque FOMMA es el único, el único organización o el único grupo de mujeres que hace teatro, así ya plantado. Porque hay grupos de mujeres que llegan directoras y montan, y ya se fue la directora y se olvidan, se deshacen o se van, buscan trabajo las señoras y ya no siguen con el teatro. Pero lo que nosotros queremos es que, pues sí, sigue el teatro” (Juárez Espinoza, Entrevista 18.11.14).

Petu’:

“Yo creo que la planta del teatro siempre ha sido nosotras. Las otras mujeres que han venido en el teatro se han integrado y se han ido. Como si han llegado como hojas, y se van. Pero el tronco y las ramas somos nosotras [...] El teatro lo vivimos, lo sentimos, creemos que es el teatro que es el beneficio del trabajo que estamos realizando de la organización. Y ahí estamos. Y lo importante es que somos un equipo de teatro. Y si en caso que no lo fuera, pero si lo somos, porque las dos que iniciamos éramos teatreras [...] entonces los demás vendrán. A lo mejor llega otra como llegó Victoria y se queda en el teatro. No sé cuándo, quien. Pero es difícil que una persona se meta al teatro y que no salga. Muy difícil, no se puede tener a la fuerza una persona [...] sí, porque no hay cómo. Cómo tener una terapia por medio del teatro. El teatro también es como una terapia. Sacas todo lo malo, lo bueno, recibes y también das, y todo eso. Y eso es muy bueno. Entonces yo digo que eso nos apoya mucho como grupo de teatro y como FOMMA también, estar como grupo de teatro. Porque es como tú dices... porque cualquier organización, no solo FOMMA y no solo otros lugares. Cualquier organización pasa momentos buenos y malos. Sí nosotras pasamos malos momentos de repente. Pero de repente regresamos en el teatro y ahí estamos otra vez. Entonces eso es muy importante para eso. Pero porque lo sentimos, queremos, estamos ahí dentro del teatro” (De la Cruz Cruz, Entrevista 09.10.12).

Capítulo VIII: La profesionalización de Petu', Isabel y Francisca como dramaturgas y actoras sociales 2000-2014

El análisis descriptivo de este capítulo se centra en el proceso de formación y profesionalización por lo cual pasan Petu', Isabel e Francisca en el periodo referido. Me enfoco principalmente en su formación artística y en la articulación del teatro con su proceso identitario de cada mujer, la cual va de la mano con su desarrollo como actoras sociales. Mientras en esta etapa de sus vidas enfrentaron adversidades, sobre todo vinculadas con sus vidas de pareja y sus familias, el enfoque del análisis cambia de la intersección de las triple opresiones a enfrentamientos decisivos con quienes las oprimirán o las discriminarán, los cambios de pensamiento que acompañan estos enfrentamientos y la concepción que cada mujer tiene en la actualidad respecto a su ser mujer, y particularmente en el caso de Isabel y Petu', su ser mujer indígena.

Petu' De la Cruz Cruz

Su trabajo en la CEDH sería la última participación directa que tiene Petu' en el ámbito político oficial. En los siguientes años, aparte de continuar escribiendo obras de manera individual, participará en talleres y diplomados sobre temas relacionados con la producción literaria y en seminarios y encuentros de diversas instituciones y asociaciones tanto nacionales como internacionales, enfocados en la promoción de lenguas y culturas indígenas, los derechos de la mujer, la mujer y el desarrollo y el performance y las artes escénicas. Es durante este periodo que se profesionalizó como dramaturga. Además de la formación que recibió de Doris Difarnecio en FOMMA, en 2001 y 2002, cursó un diplomado en dirección escénica con el dramaturgo y director Mexicano, Luis de Tavira.

Cuenta como era trabajar con estos dos directores y como se comparaba con los directores con quien había trabajado anteriormente en FOMMA:

“Viene Doris, y nos viene a enseñar otras técnicas teatrales y yo dijo... pues esto está más disciplinada. ¿No? En mi forma de ver pues, cada quien ve lo que ve. Cuando yo me voy a recibir el diplomado de dirección escénica, con Luis de Tavira, me doy cuenta que es hasta más disciplinada con él. Entonces miro más la disciplina entonces digo: ¿Cuál es el teatro perfecto? Porque yo no entendía más o menos... pensaba yo que no había una técnica disciplinada para hacer teatro. Pero sí, lo hay. Pensé que era como juegos más o menos. Hacer teatro era más o menos hacer juegos, inventar juegos. Eso era la idea que yo tenía más o menos [...] Pero cuando yo recibo el diplomado me ayuda mucho porque entonces empiezo a conocer y ver otras técnicas teatrales que sí son favorables, diferentes y buenas” (De la Cruz Cruz, Entrevista 09.10.12).

Continúa:

“Yo siento que [Doris] nos mete más en el personaje [...] yo sentía que cuando estaba Pati... si el personaje era de llorar en este momento, nos decía – Lloren. O si el personaje era de ponerse triste, nos decía – Pónganse triste. Como que no había una exigencia teatral [...] en cambio con Doris, no. Doris nos decía – No. Otra vez, porque no están en el personaje. Entonces pues, eso es bueno porque nos está metiendo, porque como dice un maestro que yo tuve ahí en el diplomado – El público no está viendo Petrona. Está viendo el personaje, el actor. Ahí Petrona no está. Se fue. Ahí está el personaje en este momento. Entonces eso es lo que yo a veces trato de recordar y ver” (De la Cruz Cruz, Entrevista 09.10.12).

Aquí vemos cómo cambió lo que entendió Petu’ por teatro y con esto su desempeño como dramaturga. En particular, el ejercicio de meterse en los personajes ha tenido implicaciones para su proceso identitario. En una entrevista con Diana Taylor explica como intercala el performance con el teatro cuando actúa:

“...cuando yo me transformo al actor masculino, por razones que ahí... yo estoy demostrando lo que es el macho, lo que el macho no quiere hablar, lo que el macho no quiere decir, y lo que... cuando una mujer está demostrando, yo estoy haciendo el papel de macho en ese momento, siento que mi cuerpo se está transformando a lo que yo hubiera querido ser. Ser un macho. Que tengo, por ejemplo, recibir esa enseñanza de cómo ser un macho, demostrarlo, yo, en ese momento, y también en el momento me da coraje. Porque es como, por ejemplo, ser un macho, y, hacerme valer en ese momento que lo estoy realizando para hacer lo que un macho está haciendo. Es lo mismo que, no sólo de macho, por ejemplo yo me puedo transformar en una anciana,

por ejemplo, y demostrar lo que una anciana... puede ser dulce, puede ser egoísta, puede ser cariñosa, amable, con los que son más chicos, y puede ser una abuela... hablemos de la diosa luna, por ejemplo. La luna es nuestra madre, para nosotros. Cómo yo sentirme que soy la luna, y cómo podría hacer para ser luna, y que podría yo realizar y hacer sobre la tierra. Y, en otro, transformarme a una niña si yo hiciera, cómo ser una niña, si yo no viví esa infancia, yo no viví este ser niña, ¿Cómo en ese momento me voy a sentir una niña? Y me estoy transformando en otro extremo de mi cuerpo y de mi vida y de mi pensamiento. Entonces, es lo que yo siento me ha servido y he conjuntado con el teatro, y el performance, ¿no? Trabajar eso que a veces piensa uno que es nomás es cambiarme y punto, ya me cambié para macho, o me cambié para otro personaje, y punto. No. Es pensar y trabajar dentro de esta transformación, de mi mente, de mi cuerpo, y de la cosmovisión de lo que estoy trabajando” (De la Cruz Cruz, Entrevista con Diana Taylor 2011)¹¹⁸.

En el momento de meterse en el personaje, Petu’ se reubica como ser social o en otras palabras, transgrede fronteras de género, etnia, clase y edad. Estudiar, apropiarse y expresarse a través de los movimientos, gestos y actitudes del otro - le permite vivir o experimentar lo que no puede en la vida cotidiana. Como dice Petu’ en el texto anterior, en este proceso recibe “la enseñanza de como ser un macho, de hacerse valer, para hacer lo que hace un macho”. Recuerda a los hombres violentos que ha conocido en su vida, replicando o interpretando sus voces y gestos, de esta manera conectándose con las emociones vinculadas a estas experiencias, experimentando nuevas emociones, y generando en el proceso una nueva experiencia. Al mismo tiempo, se empodera de su cuerpo (Difarnecio, Entrevista 14.07.13). Esta transgresión se completa cuando, ante un público, la actriz muestra que comportamientos vinculados con los roles sociales adscritos, como por ejemplo la obediencia de la mujer subordinada, han sido naturalizados y no son esenciales. De esta forma, el teatro cumple una función liberadora para la actriz y provoca una reflexión en su audiencia.

¹¹⁸ [HIDVL hemisphericinstitute.org/hemi/es/modules/items/2229-fomma-int-petrona-2011](http://HIDVL.hemisphericinstitute.org/hemi/es/modules/items/2229-fomma-int-petrona-2011)

La transformación personal de Petu' por medio del teatro empezó desde 1989 cuando entró a trabajar en Sna Jtz'ibajom. Sin embargo, a partir de su trabajo con Difarnecio y De Tavira, esta transformación se profundizó. Planteo que en la medida en que aumentó su transgresión de pautas opresivas a través del proceso creativo, se fortaleció su auto-estima. Explica Chirix García (2003) que la confrontación, el conflicto y la ruptura, llevan a la recuperación de la dignidad y que hay un ineludible vínculo entre ésta y la libertad.

A través de su trabajo con escritores dramaturgos y directores como Víctor Hugo Rascón Banda, De Tavira y por supuesto Difarnecio, por primera vez Petu' empezó a identificarse como dramaturga y directora teatral. Este proceso también implicó confrontación y conflicto. En el siguiente texto Petu' describe cómo fue discriminada por un colega que participó con ella en el diplomado de dirección escénica impartido por De Tavira:

“Yo me acuerdo que había un director de Nayarit y me trataba de lo peor, porque decía, “es que tú, eres indígena, qué haces acá”, me acuerdo que peleábamos mucho, no peleábamos, discutíamos, “sí soy indígena pero pues quiero estar, quiero aprender eso es lo que quiero”. Me acuerdo que discutimos bastante, no nos llevábamos, éramos como amigos berrinchudos en un diplomado, peleábamos. Me acuerdo muy bien ya cuando el director Luis de Tavira que pues ya iba yo a presentar mi examen. “Tú vas a trabajar con dos actores: uno de Baja California y otro de Querétaro, con esos dos actores vas a trabajar, son actores profesionales, y tú los vas a dirigir”. Sentí en ese momento que mi cuerpo se desmayaba, quería llorar, pero en ese momento dije: “no voy a presentar mi examen, me voy”, pero en ese momento me dije: “voy a pasar, pase lo que pase, tengo que pasar”. Y como a los directores nos daban también a una pedagoga para apoyarnos en la dirección escénica, me dice ella que se llama... se llama porque vive ella todavía, vive en el DF, y entonces le digo: “yo tengo mucho miedo para mi examen, porque este... los actores que vienen a trabajar son de alta categoría”, “son gente que viene a trabajar, tú no tengas miedo, tu haz tú trabajo y será muy fácil, porque tú como profesional y ellos como profesionales es un trabajo mucho más fácil y...adelante...yo voy a estar contigo en el momento en que tú vas a estar haciendo tu trabajo...”. Y así fue, en el momento en que yo empecé a tratarlos como profesionales...y me dijo: “tú ponte siempre en el papel de directora, no como compañera ni nada, ni porque te digan tú no pintas acá ni porque te digan no eres de acá porque tú eres indígena...tú no, tú eres lo que eres...” [...] y puse en escena la

obra, pasaron muchos grupos y al final de la noche nos daban los resultados, y entonces decía yo: “me va a reprobar el profesor Luis de Tavira me va a regañar, pero pues ni modo, si no me califica ni con un ocho”, por lo menos, pero acá me acuerdo que decía, “felicidades a todos los directores que estuvieron en el diplomado, que le impusieron empeño y trabajo, los que tenían miedo fueron quienes mejor lo hicieron el trabajo, y los que decían que no pasaba nada pues como que cometieron errores y ya...” cuando me dan mi diploma, el profe me dice, felicidades, tú trabajo fue excelente, fue el mejor, sentí algo así...como no sé, ay dios mío, ya después con el director ese de Nayarit nos hicimos amigos, me fue a pedir disculpas, me fue a buscar y me dijo, “discúlpame, fue una torpeza de parte mía, no sé, ya ves el racismo, pensamos que tú no ibas a poder y ya ves...” (De la Cruz Cruz, Entrevista 02.14).

Este director de Nayarit hizo que Petu' se confrontara de nuevo con el racismo que había vivido desde su niñez, esta vez en el ámbito del teatro profesional. Al final, esta experiencia permitió que Petu' afirmara sus aptitudes, las habilidades y conocimientos adquiridos a lo largo de su trayectoria artística. Como vimos en el Capítulo VI, uno de los principales retos del grupo de teatro de FOMMA en la primera mitad del 2000 fue ganar entrada al ámbito institucional del teatro profesional y legitimidad dentro de ello, lo cual implicó desbaratar estereotipos racistas respecto a su capacidad artística como mujer y sobre todo, como indígena. Es interesante notar varias referencias en el texto anterior que contrastan el teatro popular que hacía FOMMA en este entonces con el teatro profesional. La pedagoga que asesoró a Petu' hizo referencia a su estatus de “profesional” para argumentar que su relación con sus colegas mestizos era una relación entre iguales. También el consejo - “tú ponte siempre en el papel de directora, no como compañera ni nada...” – señala la tensión que existe entre los métodos del teatro comunitario, o el modelo de teatro que emplea FOMMA, y el teatro Occidental. Contrasta la posición de autoridad que ejerce el director en el último, que no es el caso en el teatro de FOMMA donde sí existe la autoridad directoral, pero de manera mucho más limitada. Incluso, diría que ceder cierta autoridad a directoras que vienen de afuera (que no sean ni indígenas ni de Chiapas), puede ser

entendido como una estrategia que permite al grupo mantenerse libre de jerarquías internas, durante el proceso creativo.

Volviendo al proceso individual de Petu', planteo que el beneficio emocional e intelectual que le brindó el desarrollo de sus aptitudes artísticas, la nueva manera en que aprendió a valorar su propio trabajo y el consecuente fortalecimiento de su auto-estima, conllevaron cambios positivos en su vida personal, pero no antes de que ella terminara su relación con Pedro (el padre de su segundo hijo), y pasara por un proceso de duelo. Tomó la decisión de terminar esta relación en 2003 cuando se enteró de que Pedro había dejado a la mujer por la cual la dejó a ella, y que había empezado una nueva relación con otra mujer:

"Me dolió mucho pero... le dije que se fuera. Que ya no quería nada con él. Cuando se va me dolió mucho porque fueron casi 14 años de mi vida que perdí con él [...] Tuve un tiempo que como dicen, me tiré al vicio, porque llegando de trabajar llegaba y me emborrachaba porque no podía estar sin... pero ahora descubro que fue más costumbre que amor. Entonces salí con ayuda de personas, me apoyaron salir de esta depresión que tenía" (De la Cruz Cruz, Entrevista 12.11.12).

En 2005, a la edad de 39 años Petu' se juntó con su actual marido, Jesús. En 2006 nació su tercer hijo, Jorge. En su monólogo *Amargos y Dulces Sueños* (2013), relata que fue hasta este entonces que conoció el amor y conoció como se siente esperar a un bebé con amor (De la Cruz Cruz, Monólogo presentación 25.5.13). A partir de este momento, cambió su relación con su propio cuerpo, la manera en que vive su sexualidad y maternidad. Estos cambios son indicadores de una transformación profunda de la identidad de género que se le fue inculcado en su niñez: que ser mujer significa "aguantar" o ser para el otro. Su relación con Jesús es la primera relación de pareja que ella vive de manera sana y plena. En casos como estos, hablar de y gozar la sexualidad es para la mujer una expresión de libertad y un enfrentamiento con las normas y valores sociales impuestos (Chirix García, 2003:114).

En cuanto a cómo vive su maternidad, ahora disfruta jugar con su hijo Jorge, lo que no pudo hacer con sus primeros dos hijos. Habla de la importancia de mostrarle su amor de esta manera. Para ella, ser una buena mujer es tener tiempo para el hogar, la familia y también para el trabajo o como dice Petu' "poder compartir todas las cosas y buscarle su tiempo adecuado" (Entrevista con D. Difarnecio 2013). Reflexiona:

"ese amor que le doy a mis hijos yo no tuve con mi familia con mis padres, nunca viví una infancia una vida de niña, yo nunca supe en ningún momento jugar, en qué momento es ser niña. Para mí, desde que llegué al mundo siempre fui mujer, siempre fui una persona madura adulta, porque siempre me dedicaba al hogar al quehacer de la casa, ayudar a mi mamá, puras cosas que los mayores hacen. Entonces por otra parte ahorita me siento tranquila porque mis hijos ahorita lo que he tratado de hacer es que ellos se dediquen a lo suyo, que vivan su momento, su vida" (De la Cruz Cruz, Entrevista con D. Difarnecio 2013).

Estas reflexiones de Petu' sobre la niñez que no vivió y la crianza de los hijos, muestran como su crítica de los roles de género convencionales abarca más que la dinámica entre hombres y mujeres. Se trata más bien de una propuesta respecto a la vida familiar y la necesidad de reemplazar el autoritarismo con el respeto por las personas. Habla no solamente de la importancia de que los padres les den amor a los hijos sino también de la importancia del amor propio o la auto-valoración. Dice, "primero es el amor de ellos mismos, luego el amor de la madre y luego el amor de los demás" (De la Cruz Cruz, Entrevista con D. Difarnecio 2013). La auto-valoración va a la mano con la capacidad de tomar decisiones y actuar para el bien de uno o, ejercer su autonomía. Estos son los valores que Petu' promueve tanto para las mujeres como para los hombres, como demuestra en la forma en que ha educado a sus hijos varones. Hablando de sus hijos dice:

"...entonces como hombrecito tienen manos. Cocinen, barren, trapeen, laven su ropita, por el bien de ustedes, aunque no esté la esposa, aunque no esté la hermana ustedes saben lavar planchar y cocinar. No es ser mandilón si no simplemente, [saber] cómo hacer las cosas por el bien de uno [...] Por ejemplo el otro hijo que tengo que tiene pareja, yo le digo - Tu cocinas, lávale, ayúdale a ella porque una compañera es

una compañera para hablar de problemas, de dificultades, contarse cosas bonitas en sus momentos en que no tienes confianza en contarle a nadie. Para eso está la pareja. No es tu sirvienta, la fábrica de hijos” (Entrevista con D. Difarnecio 2013).

Finalmente, lo que Petu’ propone es la construcción de relaciones de género equitativas dentro de la familia, para el beneficio de todos los miembros de la familia. Las costumbres que critica no son aquellos en que se basa la identidad colectiva de su comunidad, sino ciertas normas o pautas mantenidos por el colectivo que se cumplen de manera compulsiva aunque no reflejan las necesidades reales de las personas, y que sirven para reproducir las jerarquías y patrones de poder vinculados con el sistema patriarcal colonial neo-liberal. Respecto a las normas de género que ella ha transgredido en su vida y las implicaciones que esta transgresión trae para su identidad como mujer indígena, reflexiona:

“sí reconozco que soy indígena que llevo la sangre indígena, lo que yo trato es no olvidar la cultura y la tradición pero que sea sana y bonita, tampoco una cultura, tradición con presión, opresiva, eso no [...] tampoco porque lleve uno en la sangre lo de la cultura y descendiente los ancianos, tampoco me voy a dejar guiar oprimir, ofenderme bajo presión... un ejemplo, que viniera mi papá y que le dijera a mi pareja, dile a tu mujer que haga esto, no la dejes salir esto y lo otro. Yo no lo permitiría. Sabe que lo amo mucho lo respeto mucho porque es usted mi padre pero no tiene por qué venir a meterse en mi vida, es mi vida y yo lo decido, ya no sería este aceptable” (De la Cruz Cruz, Entrevista 12.11.12).

Actualmente Petu’ mantiene abierta la comunicación con su padre, hermana y otros parientes que han permanecido en Zinacantán. Considera que, con la excepción de su hermana menor (que vive y trabaja en San Cristóbal) y sus propios hijos, su familia no entiende realmente qué es lo que hace y la significancia de sus logros. Opina que si su familia ahora acepta que rompió con normas para dedicarse al trabajo organizativo, la producción literaria y la dramaturgia, esta aceptación se debe más que nada al hecho de que ella ha logrado un mejor nivel de vida con este trabajo.

Como las otras integrantes de FOMMA, Petu' busca la manera de hacer que las mujeres de su familia reflexionen sobre las situaciones que viven como, la dependencia al marido, el machismo y la violencia. Sin embargo, esto no ha sido fácil. Opina que hoy en día las mujeres tienen acceso a más información y recursos que hace 30 o 40 años entonces, y si no quieren cambiar su situación esto es más bien una decisión suya. El problema dice, es que como mujeres "No hay amor a nosotras" (De la Cruz Cruz, Entrevista 27.09.12). Reflexiona que si no fuera por la violación que sufrió y el fallecimiento de su madre, su vida no hubiera sido muy diferente a la mayoría de las mujeres de su generación:

"...yo salí adelante por razones, por cuenta mía, porque yo quería salir adelante. Por eso es que salí. Y también al momento de mi vida cuando me secuestran y me violan, me dio mucho coraje de lo que me pasó, de lo que me hicieron, de que transformó mi vida y este... ahorita yo se lo agradezco a la vida. Ahora le doy gracias a Dios que me pasó eso porque si no me hubiera pasado eso, tal vez me hubiera quedado de ama de casa en el pueblo siendo una esposa, una mártir, una mujer cargando leña, lavando, teniendo hijos. Tal vez tuviera yo ocho o diez hijos porque me iba yo a quedar en el pueblo sin salir de ahí [...] Pero entonces ahora yo creo que los golpes vienen, que de momento dan coraje, dan rabia de lo que pasa, pero son golpes de la vida que nos hace sobre saltar y salir adelante y ser otra persona" (Entrevista con D. Difarnecio, 2013).

En últimos años, Petu' consideró la opción de comprar un terreno en su comunidad para poder un día volver a vivir ahí. Luego decidió no hacerlo al saber que su marido e hijos no estarían dispuestos ir a vivir con ella en Zinacantán y sospechando que estando sola, estaría susceptible a los mismos tipos de acosos que sufrió antes de migrar. Sin embargo, su familia es sabedora de que quiere ser enterrada en el panteón de Zinacantán cuando muera. Es significativo que el monólogo de Petu' empieza y termina con una ofrenda a su difunta madre y con recuerdos de su niñez de las fiestas del pueblo. Al inicio de la obra, ella pone juncia en el piso de tal manera que enmarca el cuadro del escenario. Después comienza su narración:

Para mí la juncia es muy sagrada. Porque la juncia se usa en las curaciones, en las ceremonias y en las fiestas del pueblo. Mi madre le gustaba siempre regar... prepararle la casa para cuando llegaba la fiesta del patrono del pueblo. Para que estuviera aroma. Para que diera perfume a la casa. Ponía copal. Ponía flores. Para que esperara la gente que llegaba en las fiestas a vender sus productos. Y como pidieron posada los tres días, regalaban frutos a cambio de esto (De la Cruz Cruz, Presentación de monólogo en FOMMA 25.05.13).

A la conclusión de la obra, ella hace una ofrenda de flores y velas en un altar para su difunta madre, parecida a las ofrendas que se hacen a los muertos o *ch'uleltik* en la fiesta de Todos Santos. Dice: “Ahora mi camino, está con menos piedras. Con menos espinas. Con mucho más flores. Mamá, aquí están tus flores. Aquí está tu aroma. Aquí está tu luz. Para que siempre vengas a visitarme y no te vayas a otra casa” (De la Cruz Cruz, Presentación en FOMMA 25.05.13). Difarnecio, quien dirigió el monólogo de Petu', cuenta que la autora le platicó que su madre la visita en sus sueños y le pregunta donde están su juncia y sus flores. Era importante para Petu', que el monólogo de la historia de su vida terminara donde comenzó y no necesariamente en FOMMA (Difarnecio, Entrevista 15.07.13).

Dentro de las experiencias en que se basa su identidad de Petu', no se puede separar sus recuerdos de las fiestas patronales de sus recuerdos de momentos que compartió con su difunta madre. La vida familiar y las experiencias afectivas vinculadas con ella determinan en gran medida la manera en que las personas viven su cultura. ¿Cuál es la significancia de la ofrenda que le hace a su madre? Las flores “en su camino”, representan el estado de bienestar (el amor y armonía) que Petu' ha logrado en su vida y tiene sentido que esto sería la ofrenda que le hace a su madre, tomando en cuenta todo lo que ellas dos sufrieron.

Además, el fallecimiento de su madre fue un evento clave en la cadena de sucesos que llevaron a la salida de su comunidad. Esta ofrenda, que reafirma y fortalece su vínculo con la difunta, puede ser interpretada como un intento de reparar aquella ruptura con su lugar/comunidad de origen.

Isabel Juárez Espinoza

Reflexionando sobre el trabajo que desempeñaba con el grupo de teatro en FOMMA en los años 90, dice Isabel:

“No estábamos muy... como te digo... muy consolidadas todas nosotras [...] Sí había un enfoque con el teatro pero no había un compromiso, una entrega total al teatro. Sino había un teatro, se iban nuestras compañeras [...] Entonces como que sí les gusta, pero no les interesa mucho el gusto del teatro. O no les parece que es para nosotros como remedio. Como una medicina que encontramos por medio del teatro porque nos abre espacios, nos abre la visión, la mentalidad. Y también nos abre... el quitar el miedo y hablar ante un funcionario, ante un asamblea, ante un... no sé, personas muy de alto poder que tú puedes hablar, que tú puedes decir, aunque con tus propias palabras sencillas o sea como sea, pero lo estás hablando. Entonces, eso, quitar el miedo y te da un... a lo mejor, un este... no poder, sino una energía positiva y más alto que pierdes el miedo...” (Juárez Espinoza, Entrevista 09.10.12).

El gusto por el teatro se desarrolla en cada integrante del grupo en diferentes momentos, dependiendo de su trayectoria y proceso de formación. Pero como dice Isabel, es este gusto en que se basará la identidad colectiva del grupo que en 2004 ya se había consolidado en las cinco mujeres que están hasta la fecha. En su descripción vemos la articulación entre el trabajo teatral y su proceso identitario es decir, como el teatro fomenta a su confianza en sí misma y su capacidad de interactuar con gente de alto rango social, económico y político. Este cambio en ella se empezó a dar desde que inició su formación como teatrera. Pero al parecer, es después de 2000 que aprendió verse en una relación de igualdad con estas personas de “alto poder” y gente que no necesariamente tenga un rango

alto, que la discriminen por cuestiones de raza, género o clase. El discurso de Isabel hace eco del discurso de Petu' quien también habla de la importancia de perder el miedo de incidir en ámbitos a los cuales las mujeres indígenas típicamente le han sido negadas su entrada, y de aprovechar cualquier oportunidad de aprendizaje que se presente.

En el siguiente texto Isabel explica que fue apenas hace 10 o 12 años que empezó a identificarse como escritora y dramaturga, y relaciona esta evolución en su identidad con el proceso por medio de lo cual ha asumido responsabilidades dentro de FOMMA:

“Aunque en el 94, pues yo fui becada para ser escritora [...] Pero yo no me sentía así formalmente, porque yo mi mente estaba con los escritores famosos que han estudiado letras, que han estudiado guiones, no sé, que son dramaturgos, o poetas, o cuentistas. Yo pensaba eso. Pero ya cuando después empecé a trabajar y a ver esto, entonces ya fue cuando yo sentí que era necesario, saber quién soy yo y valorar mi trabajo, lo que yo hago. Aparte de que yo he sido presidente de la organización y que yo he tomado cargos muy importantes dentro de la asociación, pues también me hace estudiar, me obliga a preguntar a otras personas con esos conocimientos para que yo pueda llevar a cabo mi cargo que me dan. Por ejemplo ahora, que soy directora de esta organización, pues yo tengo que investigar mucho, saber cuál es mi labor, cuál es mi trabajo, cuál es mi obligación de estar en ese cargo. Igual me pasó con el teatro, el teatro cuando me dijeron “es que ésto es”, yo no me siento eso, y ya después yo empecé a preguntar eso, bueno, y la verdad ¿quién soy?, si no me valoro yo, si no me reconozco como escritora, como dramaturga o como actriz, o como no sé. Entonces eso, pues eso es lo que me hace sentir que debo de valorar mi trabajo, que debo de sentirme orgullosa de saber hacer lo que yo hago, de hablar mi lengua, de escribirlo mi lengua, de escribir en español y de escribir guiones de teatro, pues la verdad sí debo de valorarlo, dije yo” (Juárez Espinoza, Entrevista 25.07.13).

Es importante notar que de las habilidades propias que enlista Isabel, ella destaca su bilingüismo y el saber escribir obras literarias en tseltal, su lengua materna. Es decir, cuando asumió su identidad de escritora y dramaturga, no sólo se colocó en un mismo nivel con otros escritores profesionales, sino también tomó conciencia del logro que significa ser una escritora y dramaturga indígena en México, y el valor especial de lo que ella, como tal, ofrece al mundo literario. También se debería de notar que ella denomina a su trabajo organizativo y artístico “un cargo”. En el contexto comunitario, el cargo es un

servicio que se brinda al pueblo y a los santos, y se considera el trabajo por excelencia. Su uso de este término señala su compromiso con su organización, y que concibe su trabajo como un servicio que brinda a ella y a la población que atiende.

Nos detenemos un momento en la cuestión de la formación artística de Isabel. Así como Petu', Isabel destaca diplomados que fueron claves para ella, en particular uno de literatura que cursó en la Escuela de Escritores de Jaime Sabines en San Cristóbal en 1999 donde adquirió herramientas que le permitieron analizar sus obras literarias con mayor profundidad. Cuenta:

“...entonces un maestro de teatro, siempre nos pedía un trabajo, entonces le dije, yo tengo un trabajo y me gustaría que me dijera si estoy bien. Allí fue donde empecé a analizar [...] Y cómo se escribe un cuento, y cómo se escribe un drama. Allí es donde me analizaron mi guión, cómo poder hacerlo, y fue ahí donde yo pude sentir y ver qué es lo que estoy haciendo. Y ahí es por eso, es que te digo que cuando trabajamos de mesa, pues pregunto: ¿Para quién, para qué es esto, por qué, por qué lo vamos a escribir esto?” (Juárez Espinoza, Entrevista 25.07.13).

En el siguiente texto Isabel responde a la pregunta de cómo cambió su forma de escribir tras cursar éste y otros diplomados y cursos. Hace una comparación entre las obras de teatro en su primer libro *Cuentos y Teatro Tzeltales: A'yejetik sok Ta'jimal* (1994), en particular la obra *La Migración*, y las obras que escribe actualmente:

“...antes escribía, pero escribía sin saber si estaba bien o no estaba bien, ahora lo analizo mejor. Mis escritos son diferentes, yo lo comparo. Antes, yo sentía que estaba bien coordinado, pero hay palabras que son repetitivos. Ahora ya no lo repito mucho, ahora debo de cambiar mi escrito y luego dependiendo el diálogo que vaya. Y antes no. A veces lo mismo se dice “buenos días”, y dice “ya me voy”, “yo también ya me voy”. No. Ahora ya elimino esos [...] si contesta el personaje o no contesta el personaje. Entonces “ya nos vamos”, queda hasta ahí una sola, pero ya no lo repito, ya no, el diálogo, ya no es muy extensor [...] antes sí lo hacía...que tenía que contestar muy largo el personaje y que el otro igual. Entonces esos son los cambios que hay.” (Juárez Espinoza, Entrevista 25.07.13)

Continúa:

“Pero también yo en mi propio análisis, yo mismo lo analizo ese libro, pues sí hay diálogos que eran diferentes que lo que yo escribo ahora, que sí escribo casi lo mismo, la cosa es que yo ya lo interpreto diferente y mis escritos debo de ponerle más clímax, más llamativo que a la gente les interese la lectura, que mi proyecto o mi escrito sea interesado hacia el lector. Eso es lo que estoy viendo ahora, en mi escrito que hago pues ya veo eso, ya voy viendo, y es igual lo que me pasó en la actuación. En la actuación ya debo de sentirme yo en el personaje de lo que me está tocando, y no de actuar sólo por actuar como un juego que estoy jugando y actuando, pero no lo siento porque entonces la actuación es superficial, no es bien profundizado ni el actor ni uno como persona” (Juárez Espinoza, Entrevista 25.07.13).

A partir de las reflexiones anteriores surgen varias preguntas acerca de la experiencia de escritores en lenguas indígenas, para quienes escriben, cuando escriben en cual idioma y porque, y cómo adaptan sus textos para el lector hispano hablante. Es probable que los diálogos de sus primeras obras que, según Isabel, son largos y redundantes, fueran el resultado de una traducción directa de las estructuras paralelas del discurso oral tseltal y tsotsil al español. Llegar a conclusiones respecto en cómo los géneros discursivos de la oralidad maya y los géneros literarios Occidentales se sobre imponen o retroalimentan no está dentro del alcance de la presente investigación. Sin embargo, estas reflexiones de Isabel son importantes porque, además de ofrecer otra perspectiva sobre la cuestión de la supuesta tensión entre el teatro comunitario y Occidental comentado en el Capítulo VI, ilustran la relación entre su formación artística (y todas las tradiciones y herramientas literarias que la compone) y en sus palabras, la profundización de su ser emocional, intelectual y espiritual, que conlleva una mayor claridad e intencionalidad al momento de escribir y actuar.

Vemos un ejemplo concreto de esto en el siguiente texto donde Isabel habla de su papel de Juanita en *Crecí solo con el amor de mi madre*. Explica cómo el teatro, y esta obra en particular, le ha ayudado a sanar el dolor provocado en su niñez por el rechazo de su

padre y entonces, se ha encontrado en una mejor posición para ayudar a otras personas con problemas similares:

"El teatro te hace cambiar, te hace pensar y te hace sentir dependiendo de cada una de nosotras y dependiendo también qué tan importante es para uno el teatro, la actuación. Entonces, de eso pues te va a cambiar todo, todo te cambia en la disciplina, en la escucha, en todo, hasta de tu casa, de tu familia, con tus hijos, con las personas, con uno mismo, qué quiere uno hacer, qué no quiere uno hacer, y eso motiva, motiva también a seguir adelante, y pensar que no sólo tú estás sufriendo, no solo tú te pasa eso, no sólo tú te abandonó tu padre, sino también hay mucha gente que son abandonados y cuando menos uno tiene mamá, tiene hermanos, pero muchos no tienen [...] y quieres seguir estudiando, quieres seguir investigando más de fondo todo eso porque, bueno pues la vida tiene que pasar y tiene que estar ahí, no lamentarse "¿por qué me pasó a mí ésto?, ¿por qué me castiga así dios?, ¿por qué ésto?" (Juárez Espinoza, Entrevista 25.07.13).

Continúa:

"Yo me sentía mucho culpa a mi padre, por abandonarlo a mi mamá o por divorciarse con ella. Pero después, a final de cuentas yo entiendo cuál eran sus motivos. Mi mamá le aguantó mucho a mi padre y toda esa situación pues son cosas de adultos y uno a veces no entiende, cuando uno es niña [...] Entonces son esas cosas que pasa y el teatro es una medicina, es una terapia, es algo que te llena y que te hace sacar tus cosas, tu odio, tu coraje, tu tristeza, tu alegría. Y en el teatro puedes gritarlo eso, puedes hacerlo eso, porque cuando monto obras o cuando participo así, yo lloro mucho, lloro mucho y como me dice la directora, pues "sácalo, sácalo, sácalo, no lo guardes, sácalo". Entonces te sientes aliviada y "ahí por qué no lo voy a decir, pues lo voy a decir". Pero como te lo digo, que no meto ahí directamente que es mi vida, sino es meterlo en el personaje. *Entonces eso te cura, te hace que te sanes interiormente y ves diferente las cosas y puedes ayudar a la gente porque ya entiendes qué es lo que estás haciendo*¹¹⁹ [...] Porque cuando uno está así con, con el odio, con la tristeza, con toda esa enfermedad que hay, cuando tú empiezas a analizarlo y sacarlo, entonces ya empiezas a decir...a veces vienen personas llorando, llorando que tiene problemas con su pareja, o con sus padres, o con quien sea, tú ya tienes esa posibilidad de decir "bueno, no eres la única que sufres, no eres la única que pasa esto, pues mucha gente pasa, y hemos salido adelante" (Juárez Espinoza, Entrevista 25.07.13).

En el primer texto vemos que la disciplina teatral ha cambiado en Isabel, hasta su forma de estar en el mundo. Se ha vuelto más observadora de lo que le sucede en su interior y en

¹¹⁹ Énfasis de la autora

su alrededor. La profundización de su actuación le ha dado la capacidad de ver sus experiencias, no como hechos aislados, sino como parte de una experiencia humana más amplia. La expresión de las emociones que surgen por medio de la actuación, es crítica para lograr esta apertura mental. Libera a la mente y el corazón para poder ver al pasado y el presente con más claridad o como dice Isabel “ya entiendes qué es lo que estás haciendo”.

¿Qué significa actualmente para Isabel ser mujer y cómo ha construido esta identidad en base de sus experiencias vivenciales? Explica:

“Antes me rechazaba yo que era yo mujer, cuando me entraron a pedir yo me acuerdo que le decía a mi mama, "¿Porque nació mujer, porque no nació hombre también para que así no me entrarían a pedir y no me están pidiéndome para ser su esposa?" Entonces mi mama siempre me decía, "Es que no debes de rechazarte". Y como es muy creyente mi mama siempre hablaba de Dios, “Dios quiso que fueras mujer y para ser mujer también hay que ser fuertes. Hay que luchar, mira yo estoy sola con todos ustedes y no los estoy matando de hambre. Sí somos pobres, la ropa remendada, la ropa esto, pero no los mato de hambre y eso es ser fuerte y es tener valor”. Entonces para mí eso no se me olvida nunca y ahora que como adulta de ser mujer es un orgullo para mí. Es un orgullo porque de ser mujer tienes muchas posibilidades de obtener muchas cosas de... no solo los hombres, porque antes los hombres tenía el derecho de ir a la escuela, de ir a trabajar, de vestirse mejor, de tomar, de descansar, de convivir con los amigos, pero ese es la idea que tenemos como mujeres. Y yo como mujer también lo puedo hacer. Puedo vestirme, puedo ir a un café con mis amigas, amigos, puedo ir a un antro a bailar, puedo hacer tantas cosas” (Entrevista con D. Difarnecio, 2013).

Aunque la madre de Isabel mantiene nociones conservadoras de los papeles de género, (por ejemplo, que la mujer debería de atenderle al marido en el hogar), su espíritu de resistencia que mostró ante la pobreza que generó el abandono su marido ha sido un ejemplo para Isabel. Su lucha - una muestra de su fuerza y valor como mujer - es una faceta de su ser mujer indígena muy distinta al deber ser de la identidad femenina subordinada. Esta lucha no es la de aguantar los golpes del marido, la llamada “cruz” que según su padre (el abuelo de Isabel) le tocaba cargar (Juárez Espinoza, Entrevista 02.14). Por más problemas y dificultades sentimentales que le provocó el abandono de parte de

su marido, al parecer la madre de Isabel tenía certeza respecto a cuál era su responsabilidad o su papel como madre de familia. En tseltal se diría *yip otanil*, que ella tiene un corazón fuerte¹²⁰. Aunque la identidad de Isabel sea diferente en muchos aspectos a la de su madre, lo que mantuvo de su ejemplo es esta fuerza que proviene de la misma espiritualidad y de la confianza en la capacidad de uno de encontrar soluciones ante la adversidad. Cuando Isabel se volvió madre soltera (tras el asesinato de su primer marido y, en una segunda ocasión por su separación del padre de su segundo hijo), su trabajo como escritora y educadora fue lo que le dio fuerza para enfrentarse con el reto de sacar adelante a sus hijos. Como vemos en el texto anterior, un elemento clave que distingue su noción actual de ser mujer a la de su madre es la importancia que pone en tener posibilidades o la libertad de realizar actividades (salir a trabajar, estudiar, descansar) que muchas mujeres y sobre todo indígenas campesinas de bajo recurso, no se les permite realizar su condición de género, clase e etnia. Ella propone que muchos de los problemas sociales en las comunidades, como por ejemplo la planificación familiar o el alcoholismo, podrían ser resueltos si la gente, tanto hombres como mujeres, tuviera más “información” traducida a su idioma o, hecho accesible para ellas:

“O sea, toda eso es una información que necesita tal vez la comunidad anteriormente pero también traducido en su propio idioma [...] Para cambiar la idea y también la transformación de vida [...] Y como mujeres que somos, que siempre somos obedientes, "Voy a obedecer y voy a casarme con este y bueno, lo que me diga mi papa voy a obedecerle, lo que me diga mi marido, ay me golpeó, es que no le tuve rápido su comida, es que no le lavé su ropa, es que mis tortillas, o tardé, o que...". Entonces todo eso, siempre se siente uno culpable, culpable la mujer. Entonces cambiar eso. Ver otros lados. No estar siempre viendo derecho y no ver los lados. ¿Qué es lo que te gusta? En este tiempo, pues no se preguntaba: ¿Que te gusta a ti? Y a veces una ni la respuesta tenemos porque decimos – Pues, no me gusta nada. Pues nada. Y no sabemos las emociones que tenemos al interior. Entonces, en este tiempo

¹²⁰ Comunicación personal Xmal Ton (Fundadora de La Casa de Armonización Ancestral Maya *Ch'ul Chan*), Septiembre 2015

son eso lo que pasa. Y los abuelos. Entonces, nunca le preguntan a sus hijas a sus hijos qué quieren. ¿Quieren estudiar? ¿Quieren trabajar? ¿Quieren ser algo?” (Juárez Espinoza, Entrevista 17.04.13).

En el recuento y análisis de su trayectoria de vida, Isabel destaca el hecho de haber logrado ser auto-suficiente e incluso tener un buen nivel de vida apenas de los obstáculos que la enfrentaron en su niñez. También destaca su afán por el aprendizaje, o su deseo de seguir aumentando sus conocimientos para poder interactuar en el mundo, analizarlo y entenderlo. Ella es una intelectual para quien la construcción del conocimiento se desencadena con la expresión de las experiencias vivenciales y los sentimientos a través del arte, sobre todo el teatro. De las integrantes del grupo de teatro, Isabel es la única que ha cursado una licenciatura. Cuando sus hijos se fueron de la casa para estudiar y trabajar, ella quedó sola y buscó alguna actividad para ocupar su tiempo libre (Juárez Espinoza, Entrevista 02.14). Explica que su sueño siempre fue hacer una licenciatura en dramaturgia. Como segunda opción, le hubiera gustado estudiar filosofía y letras. Debido a que no hay universidades públicas en San Cristóbal que ofrecen las carreras de dramaturgia o filosofía, en 2012, a la edad de 54 años, decidió cursar la licenciatura de inglés en la Escuela de Idiomas de la Universidad Autónoma de Chiapas. Explica que fueron los estudiantes que llegan en FOMMA, tanto los becados de MEF como los estudiantes de otros lados, quienes le inspiraron a seguir estudiando. Cuenta:

“...también aprendo mucho de los estudiantes, de los universitarios, de las maestrías, de los doctorados. Más que nada de sus tesis, a mí me gusta leer mucho sus documentos que terminan. Es muy interesante todas las investigaciones que hacen y entonces yo dije “ay pues me interesa todo esto y me gustaría hacer esto”, y saber más de toda la gente, más enfoque en mi comunidad, o sea en todas las comunidades. Entonces me inquieta, esto de ser alguien en la vida, de aprender más, tal vez de tener un título pero no lo necesito porque el conocimiento lo tengo, pero se me dio la oportunidad de seguir estudiando y terminar mi prepa, que nunca pensé en terminar la prepa, que me quedaba yo en la primaria y en la secundaria.” (Juárez Espinoza, Entrevista 02.14).

Aunque el énfasis en la realización personal ha sido considerado una característica del feminismo liberal Occidental que lo distingue del feminismo indígena (2012: Entrevista con E. Gascó), Méndez Torres (2013:52) muestra que la preparación es un elemento clave para quienes buscan tener una mayor participación y incidencia en las diversas luchas de sus comunidades. A la par, la realización personal permite la vindicación de su dignidad humana de las mujeres indígenas si consideramos que es una noción de su inferioridad que limita sus posibilidades y perpetua formas de dominación vinculadas con el sistema patriarcal colonial. El anhelo de Isabel de seguir aprendiendo, debería de ser entendido dentro de este contexto. Su vida es un desafío a quienes intentaban sujetarla, a quienes le decían que no podía hacer muchas cosas por ser mujer indígena. Aunque no puede borrar los golpes del pasado (el abandono de parte de su padre, la violencia y explotación que padeció de joven a manos de sus patrones, el asesinato de su primer marido) su trabajo organizativo y artístico, con todo el conocimiento que le ha brindado, han sido el camino de la sanación, una forma de vindicar su valor como mujer indígena, y sus herramientas para hacer intervenciones sociales positivas en las comunidades indígenas, en la sociedad Chiapaneca, la Mexicana y más allá.

Francisca Oseguera Cruz

El análisis descriptivo del proceso identitario de Francisca entre 1995-2001 en Capítulo IV (2) terminó con una explicación cuya respecto a su representación del papel de Alonso (el marido de María) en *Crecí sólo con el amor de mi madre* (2000), la cual le permitió denunciar el abuso que había padecido en su relación con su ex-marido, resultando en una apertura de su mente y corazón (Oseguera Cruz, Entrevista 5.10.12). Esta apertura precedió una experiencia clave en su vida: a los 40 años se enamoró por la primera vez y con un

hombre 15 años menor que ella. Cuando le pregunté si hubo algún vínculo entre que se diera esta relación y las transformaciones personales que estaba viviendo a raíz de su trabajo artístico y social en FOMMA, contestó:

“Yo lo relaciono mucho con eso porque para mí era como algo, como que ya yo era libre de tener una vida. Como que para mí, para mí no era prohibido, no es prohibido que una pareja, no tiene que ver la edad. Para mí, no es una prohibición, para mí pues. Porque entiendo que el amor, no necesitas tener la misma edad para amar una persona. Pero la sociedad es la que nos discrimina. Para mí que yo estaba haciendo lo que mi corazón sentía. Y como que estaba yo ejerciendo mi derecho, de amar” (Oseguera Cruz, Entrevista 12.02.13).

Uno de los grandes obstáculos que hizo que esta relación no se formalizara fue la desaprobación de parte de la familia del joven. Francisca reflexiona que el tabú de la relación entre un hombre y una mujer mayor refleja el mandato cultural y religioso de la reproducción biológica según lo cual el valor de una mujer se mide con referencia a su cumplimiento de su papel de género asignado – el de ser madre - o su capacidad de darle hijos a un hombre. La discriminación que padeció Francisca por involucrarse con un hombre menor no fue sólo de parte de la familia de su pareja, sino también de algunas de sus compañeras de FOMMA. Cuenta:

“Primero era todo como muy oculto. Nadie sabía. Nadie sabía, sí me veían que hablaba yo con él, nos llevábamos bien, pero no sabían que teníamos una relación. Pero cuando nos vieron una vez así muy juntitos y todo, la primera persona, la primera compañera que vio fue la primera que empezó... a decir. Y entonces eso también digo, ay como ves, entre mujeres, nos discriminamos mucho. A veces decimos, “No, es que los hombres...”. Pero yo siempre he dicho que entre mujeres nos hacemos mucho daño. Entre mujeres nos hacemos daño, nos discriminamos, nos hacemos sentir mal, nos lastimamos sentimentalmente entre mujeres” (Oseguera Cruz, Entrevista 12.02.13).

La cita anterior señala un importante aspecto de la dinámica interna de FOMMA y uno de los problemas centrales abordados por el mismo grupo de teatro en sus análisis. Este aspecto de la dinámica interna de FOMMA tiene su contraparte que es la solidaridad y el

impulso cohesionador del grupo. Cuando su relación con el joven terminó en 2004, Francisca cayó en una fuerte depresión y se volvió una alcohólica de buró (Oseguera Cruz, Entrevista 12.02.13). En 2005, debido a esta situación, ella pidió su renuncia en FOMMA “pedí mi renuncia y no me la aceptaron. Incluso mis compañeras me dijeron que yo fuera a descansar y que yo me curara del alcohol y que cuando yo estuviera recuperada que yo volviera” (Oseguera Cruz, Entrevista 02.14). De ahí que Francisca salió de FOMMA, pero sólo temporalmente. Durante este periodo de recuperación estuvo en terapia con una psicóloga Española. Además, Miriam Laughlin, quien estaba luchando su propia batalla con el alcoholismo, la llevaba a reuniones de Alcohólicos Anónimos¹²¹.

Cuenta Francisca:

“En el tiempo que yo estuve asistiendo al grupo de alcohólicos, primero fui a un grupo más que nada de hombres porque era la única mujer que yo estaba. Cuando yo inicié en el grupo pues la que me acompañó fue Mimí. Pero después ella se fue y me dijo tú tienes que seguir asistiendo, pues yo empecé a ir. Pero yo al principio me sentía sola, avergonzada, con miedo, todos los sentimientos yo los sentía en ese grupo: tenía miedo, tenía vergüenza, arrepentimiento, tristeza, coraje, nostalgia” (Oseguera Cruz, Entrevista 02.14).

Cuenta que el coordinador de este grupo de AA fue quien le ayudó en particular. Él tomaba el tiempo para platicar individualmente con ella y contarle sus propias experiencias y las experiencias de mujeres alcohólicas que había conocido. De ahí que subraya Francisca que no todos los hombres son discriminadores. Luego se integró a otro grupo de AA, esta vez un grupo femenino, “...en el grupo femenino para mí fue más importante, o sea todo fue

¹²¹ En Chiapas es todavía poco común que personas provenientes del sector socio-económico de que proviene Francisca, acudan con una psicóloga en momentos de crisis. Su trabajo en FOMMA facilitó que Francisca entrara en contacto con personas de diversos lugares y con diferentes visiones respecto a la salud, como por ejemplo esta psicóloga Española. En San Cristóbal, en los últimos quizás 10-15 años, el grupo AA se ha vuelto una opción popular de terapia grupal, especialmente para la gente de bajos recursos y también para la población indígena. En ciertos grupos, sus reuniones son asistidas no solo por alcohólicos, sino también por familiares de alcohólicos y por personas con otros tipos de problemas o trastornos emocionales.

importante, pero fue como más de confianza en donde todas platicábamos lo que nos pasaba. Y escuchaba casos peores que los míos, peores que los míos...” (Oseguera Cruz, Entrevista 02.14). Cuando le pregunté si esta experiencia le ha servido para realizar el trabajo social que actualmente realiza dentro y fuera de FOMMA, reflexionó:

“La experiencia de estar en un grupo me ha servido para ayudar a la gente. Las cosas es que cuando está en un grupo, el servicio que uno da a otras personas es una forma de recuperación. Porque si yo voy y voy a dar una plática, me he juntado con personas que todavía beben, y a veces empiezo a introducir orientación y pláticas sobre eso y me ha servido mucho y tengo cosas muy concretas que han servido a otras mujeres” (Oseguera Cruz, Entrevista 2.14).

Explica Francisca que, mientras actualmente sigue estudiando los doce pasos de AA, ahora sólo asiste a las reuniones de alcohólicos cuando acompaña a familiares suyos y cuando se celebran los aniversarios de sobriedad “...porque en lugar de ir al grupo, el teatro me sirve como terapia, para mí es una terapia el teatro y por eso a veces hago el papel de hombre borracho, la mujer también que toma, porque me sirve como terapia. Y eso para mí es muy pero muy fundamental” (Oseguera Cruz, Entrevista 02.14). Más adelante en este apartado volveremos a este planteamiento del teatro como terapia, para profundizar sobre cómo éste se articula con el proceso identitario de Francisca. Pero primero nos detendremos en el recuento del proceso de recuperación de Francisca tras la terminación de su relación con el joven. Los años 2006 y 2007 fueron clave en este proceso. Marcaron la transición a una nueva etapa en su vida. En el siguiente texto cuenta de su regreso a FOMMA en 2006 tras de haberse retirado para rehabilitarse:

“Es cuando ya empecé a acomodar mis pensamientos que te digo, en 2006 empezó y de ahí para acá empezó así, de dejar de beber y entonces empezar hacer las cosas más consciente, como con más responsabilidad y entonces también se da la ocasión en que en el 2006 me nombran como presidenta de FOMMA. Y allí para mí, ese era un cargo bastante fuerte y yo así como estoy, porque todavía no estaba yo como muy bien recuperada, pero eso en lugar de bajarme los ánimos, me ayudó mucho para yo poder decir pues ahora aun agradezco a mis compañeras que a pesar de mis

problemas de alcoholismo que yo tenía, confiaron mucho en mí” (Oseguera Cruz, Entrevista 02.14).

Explica que la última vez que tomó fue el 19 de diciembre de 2006 y que a partir de esta fecha su vida fue más difícil porque se enfrentó con el reto de vivir totalmente sin el alcohol. Reflexiona, “Pero después del 20 de diciembre del 2006 ya para él 2007, yo me sentía diferente, en una parte era como ir entendiendo de que estaba yo entrando en una etapa más madura, eso pensé yo así. ¿No?” (Oseguera Cruz, Entrevista 02.14). Una experiencia que fue instrumental para su sanación de las heridas del pasado y para su proceso de maduración, fue el psicoanálisis que recibió en 2007. En el siguiente texto, describe en qué consistió esta terapia y los resultados que tuvo. En ello, hace referencia a la relación con su actual pareja, un hombre que conoció en 2005 y con quien empezó a vivir en 2007. Hablando del psicoanálisis dice:

“Es curar la mente, entonces te empieza a decir cosas y cosas, sacar cosas del pasado y llegar hasta la niñez y hasta donde tiene uno uso de razón, hasta llegar a la etapa en donde estamos. Entonces es como uno se pierde en la actualidad, empieza uno a vivir el pasado. Y luego llegas hasta donde está el presente, y luego dices pues estas cosas las tengo que sacar. Así fue como yo pude acomodar mis pensamientos, modificar mis pensamientos, porque yo estaba así un poco confundida, de decir pues con esta persona lo quiero pero no lo amo. Después de esa terapia que yo tuve con el psicoanalista, empecé a pensar diferente, incluso a dejar de odiar. Porque yo odiaba a personas que me habían hecho daño en el pasado, y también a esta persona de la que yo me enamoré, sí le tenía odio, porque dije no es posible que me haya hecho sentir tan mal. Pero después de terapia, entendí que las cosas no fueron así, que no se dieron y ya, ya [...] Ya después de eso [terapia] empecé a pensar diferente y hasta ahorita ya no odio a las personas que me hicieron daño, las veo y digo “Ay, pobres que están viviendo mal o están sufriendo, no sé” [...] Incluso con la persona que yo vivo, empezamos a vivir de una manera diferente. Porque él también tomaba, y a través de mi recuperación mía, él empezó a recuperarse” (Oseguera Cruz, Entrevista 02.14).

Concluye Francisca que aunque su primer amor era la persona que ella más quiso en su vida, se arrepiente de haberse dejado llevar por lo que sentía por él, sin prever los obstáculos que la sociedad le iba a poner a su relación y el dolor que le provocaría una

ruptura con él y bajo estas circunstancias (Oseguera Cruz, Entrevista 2014). Si a principios de los 2000 ella estaba pasando por una primera etapa de liberación marcada por la separación de su marido, a partir de 2006 pasó por una segunda etapa de liberación marcada por la superación de su depresión y su alcoholismo, y la adquisición de un mayor auto-conocimiento. Como ella señala en el texto anterior, este auto-conocimiento, basado en un análisis de sus relaciones previas, le permitió vivir de manera más consciente su actual relación de pareja. Más adelante profundizaré sobre la dinámica de esta relación y cómo refleja la identidad actual de Francisca o, su noción de ser mujer. Ahora, vemos los sucesos claves en su desarrollo profesional y artístico que se dieron entre 2006-2007 de manera paralela a estos cambios afectivos.

Asumir el cargo de Presidenta en 2006, impulsó Francisca a retomar sus estudios de nivel primario:

“...y entonces eso me impulsó para decir que tengo que estudiar, porque al ser presidenta yo, sé que se puede hacer, pero también requiere de tener una educación formal, mayor, para poder entender la documentación que va venir. Entonces es cuando yo me pongo a estudiar y estudiar y termino, bueno me costó mucho trabajo terminar la primaria” (Oseguera Cruz, Entrevista 02.14).

Isabel le animó en este empeño. 2006 fue el primer año que FOMMA ofreció atención educativa dentro del marco de acreditación y certificación de educación básica para adultos de INEA. De ahí que Francisca se incorporó al grupo de estudio que ya se había formado en FOMMA, e Isabel fue su primera maestra. Debido a las responsabilidades vinculadas con su cargo de Presidenta, terminará sus estudios de primaria hasta el 2009 para después empezar a estudiar la secundaria.

En lo que concierne su desarrollo como actriz, Francisca, igual a Petu' e Isabel, enfatiza la importancia de saber “meterse” en los personajes que representa. Ella recuerda

cuando empezó a entender qué implica hacer una actuación más profunda. Cuando le pregunté en qué momento se dio este cambio en su actuación, juntas deducimos que fue en 2006 durante el montaje de *El Dueño de las Mariposas*. Uno de sus papeles principales en esta obra es el del Martín Contreras, el cacique violento de la finca cafetalera donde trabajan Chepe y Paxcu'. Cuenta:

“...hubo una obra en la que yo me puse a pensar y analizar, y dije que para hacer obras de teatro hay que meterse en el personaje, hay que tomar el papel del personaje, incluso yo me acuerdo que le dije a Doris: “Doris, o estoy bien o estoy mal, pero yo siento que para hacer un personaje tengo que saber la historia del personaje. De dónde viene, quién, cuál fue su proceso de vida [...] fue una obra en donde yo una noche en mi casa estaba pensando y dije – “Quién es este personaje?” Pero yo creo que fue en la de Martín Contreras [...] Porque conozco [a la persona real en quien se basa el personaje], entonces sé de toda esa historia, y por eso creo que ahí fue en donde me empecé a meter, incluso el caminado un poco, la ropa, cómo se viste, todo. Entonces ahí fue en donde ya me adentré mucho en el personaje. Y cada obra que hago trato de saber de dónde viene este personaje, quién es, su historia, qué pasó con esta persona. Y entonces me ayuda mucho eso, como para centrarme bien” (Oseguera Cruz, Entrevista 02.14).

En el texto anterior, Francisca habla del proceso de análisis detrás de una actuación profundizada. Su análisis de la historia del personaje (Martín Contreras) fue la clave para que ella empezara a adoptar los gestos y las expresiones del mismo. Su comentario al respecto, hace eco a la observación de Isabel de que, alrededor el año 2005, las integrantes del grupo de teatro empezaron a perder el miedo de adoptar en su actuación, las expresiones y gestos de este tipo de personajes - el hombre macho, grosero, violento. De ahí que sus representaciones de los mismos empiezan a volverse más realistas y más fuertes.

Fue también en 2006, y con esta misma obra de *El Dueño de las Mariposas* que Francisca se dio cuenta que ya no necesitaba usar una máscara para representar a un personaje masculino. Aunque aclara que para ella, usar máscara tiene varios sentidos. Explica que hay veces que la usa, no porque tiene pena, sino porque siente que “la máscara

da más fuerza al personaje”, refiriendo al hecho de que cuando Victoria Patishtan Gómez elabora las máscaras, moldea y pinta los rasgos de cada personaje, según cómo lo imagina y qué quiere representar con ella. Hablando del estilo de dirección teatral de Doris - básicamente que Doris “exploraba” a las vidas de las actrices y de igual manera, les animaba a las actrices a explorar a los personajes que crearon, dice:

“Como que eso también te motiva más y dices, me tengo que poner en la posición de un hombre. Tengo que decir las palabras que él dice, sin miedo, sin pena. Pero anteriormente sí daba pena. A mí me daba pena. Yo no sé las demás, pero a mí sí. Me daba pena. Al principio sí me daba mucha pena. Ahora no. Y antes me gustaba más cuando Doris decía, <Es que tiene que usar máscara>. Ah, yo era feliz, me gusta. Decía <Ah, pues de esa manera no me van a conocer quién soy>. Y ahora no. He tenido un cambio muy fuerte donde me gusta que vean que soy yo, la que está representando esa situación” (Oseguera Cruz, Entrevista 03.12.12).

¿Cómo explica Francisca el hecho de que ahora le gusta que el público vea que es ella representando al hombre macho? Como ya se mostró en el apartado sobre Petu’ de la Cruz Cruz en este capítulo, el simple hecho de actuar un papel masculino, y especialmente de un hombre macho y violento, constituye una transgresión de las pautas sociales, una ruptura y confrontación con éstas que ayudan a las mujeres (víctimas de la violencia) a recuperar su dignidad y fortalecer su auto-estima. El planteamiento de Difarnecio que, al actuar estos papeles, las actrices se apropian de la violencia que han vivido y de sus propios cuerpos, es articulado por Francisca de manera muy clara en el siguiente texto donde responde a la pregunta: ¿Cuáles son los pensamientos del cuerpo que habitas y cómo transformas tu cuerpo en el teatro?

“...yo hago con mi cuerpo lo que yo quiera hacer, y lo que yo siento que para mí me satisface, como en la vida por ejemplo, lo que hago en el teatro. Y lo transformo... tal vez la voz me ha costado trabajo, pero las actitudes movimientos todo de un hombre, porque no me gusta lo que hacen. Y lo hago así como para transmitir lo que no me gusta. No porque me guste hacerlo, sino me gusta que vean qué es lo que no me gusta a mí. Eso. No me gusta esas actitudes esa forma de caminar de hablar porque son formas machistas” (Oseguera Cruz, Entrevista con Doris Difarnecio 2013).

Para Francisca, actuar sin cubrirse la cara o asumir abiertamente una postura en contra del machismo, aumenta el carácter denunciatorio del teatro y su poder transformador. Pero además, lo que denuncia, lo que no le gusta, no son comportamientos exclusivamente de los hombres, sino también de las mujeres. Como por ejemplo el alcoholismo. A Francisca le ha tocado actuar los papeles, no solo de hombres alcohólicos, sino también de la mujer alcohólica como su papel de la sirvienta Poncia en *La Viuda de Antonio Ramales* (2007). En ambos casos, su propia experiencia como alcohólica le sirve como un punto de referencia para su actuación. Recordamos que en su proceso de recuperación de su adicción, hay un momento en que el teatro toma el lugar de las reuniones de AA como su principal forma de terapia. En el siguiente texto Francisca describe una presentación reciente de *Buscando Nuevos Caminos* (2009) en FOMMA para una audiencia local, y la manera en que esta audiencia respondió a su actuación del papel del coyote o pollero, el Güero. En la escena donde aparece el Güero al principio de la obra, está tomando de una botella de licor como si fuera agua. Cuenta Francisca que actuar estos tipos de papeles le sirve:

“Para recordar, pero para recordar las cosas feas que me pasaron para no volverlo hacer. Los recuerdo pero como ya me siento más curada, ya no me afecta en un sentido de que yo diga “voy a volver a tomar”, sino al contrario esto ya no quiero que me pase y no lo voy hacer, pero ahora lo demuestro así para otras personas. Porque ayer que hubo el teatro, que hicimos la presentación del teatro, vinieron muchas mujeres, vinieron mujeres de alfabetización, mujeres que fueron invitadas que yo pasé entregar invitaciones a Santo Domingo con las señoras que venden, fui en todo lo que es los vecinos en todo el cuadro de acá. Y yo vi que vinieron personas que conozco que toman, entonces ahí traté de invitarlos para que vinieran, vinieron creo que 2, 3 vinieron que son personas que toman. Tal vez no así mucho y muy seguido y diario, pero si toman y cuando toman se emborrachan bien y así bien borrachas. Y entonces vinieron y a mí me gustó mucho porque dije que bueno, y cuando me pregunten porque me van a preguntar, nunca me habían visto actuar, entonces yo sé que me van a preguntar que cómo es que hago el papel y entonces ahí voy empezar a dar como orientación que a través del grupo, cómo dejar de beber, uno puede hacer muchas cosas” (Oseguera Cruz, Entrevista 02.14).

Continua, refiriéndose al por qué detrás de su decisión de no usar una máscara cuando representa a personajes como el Güero:

“...es porque como dije hace rato que la máscara oculta, entonces mi intención es de que vean de que las mujeres podemos hacer cosas diferentes. Entonces si hay gente que diga, porque mucha gente dice “esta doña Francisca se convierte en otra personaje”, pero si estoy en máscara no saben quién soy, no sabes quién es, entonces para mí es muy importante darle fuerza a otras personas y decirles es que se puede hacer y sin pena, sin vergüenza. Yo no me da pena, no me da vergüenza, pero es de un tiempo para acá, antes sí me daba mucha pena [...] Sí, más esa es la intención de decir - <Pues saben qué mujeres, no crean que sólo somos así como estamos, sino que podemos hacer cosas diferentes. Podemos actuar de tal forma...>” (Oseguera Cruz, Entrevista 02.14).

El texto anterior ilustra lo que enfatiza Difarnecio acerca del método teatral de FOMMA: el teatro de FOMMA no existe en función de una terapia para sus integrantes, sino que, el efecto terapéutico existe en función del propósito transformador de sus obras. Además, mientras una mejor actuación tenga el propósito de producir obras que encajen con las expectativas de un público más amplio (fuera del ámbito local), para las audiencias locales la transformación de las actrices en sus personajes tiene un impacto especial en cuanto al propósito de romper esquemas, plantear alternativas sociales y superar las barreras que generalmente no permiten una comunicación abierta respecto a problemas como el machismo, el alcoholismo y los problemas familiares en general. La siguiente reflexión final de Francisca acerca de su decisión de no usar una máscara, es un indicador clave de su desarrollo como actriz/pedagoga que ilustra la articulación entre su trabajo teatral y su proceso identitario:

“Pero mi objetivo mío es demostrarles a otras mujeres, es que podemos hacer cosas sin cubrirnos la cara, sin estar detrás de una máscara porque al final de cuentas, a veces tenemos una máscara. Te digo por qué, en la vida real tenemos una máscara, por qué digo ésto? Porque a veces habemos personas o más que nada las mujeres que presentamos una sonrisa de ser feliz, cuando allá adentro, o allá atrás o allá en la casa no eres feliz. Entonces tenemos una máscara, es la máscara que me pongo al abrir la puerta de mi casa, pero cuando entre a mi casa, soy otra diferente. Entonces es

demostrarle a las mujeres o a las personas que debemos de ser quiénes somos, dentro y fuera de casa, no ponernos máscaras. Eso para mí es. Todos esos descubrimientos míos que he tenido, es a través del teatro, a través de las capacitaciones con personas, del diálogo con personas que también, porque aprendemos juntos. Yo por ejemplo en este caso de la atención ciudadana que yo voy a orientar a familias, a mí me sirve mucho y yo me doy cuenta de lo que te estoy diciendo ahorita, que tenemos una máscara” (Oseguera Cruz, Entrevista 02.14).

Como se explicó en el Capítulo V, la creación de las diferentes áreas de trabajo en FOMMA, como el Área de Atención Ciudadana a que se refiere Francisca en el texto anterior, sucedió en 2011 como parte del proceso de institucionalización de la organización. Explica Francisca que este cambio en la estructuración interna de FOMMA sirvió más que nada para ponerle nombre al trabajo social que, desde el 2009, ella empezó a realizar dentro y fuera de FOMMA. En el siguiente texto describe el apoyo que empezó a brindar a la población local de parte de FOMMA:

“En el 2009 es cuando yo empiezo como a tener más participación, empiezo a pensar en las personas de la tercera edad, en pensar en ir a dar orientación a personas que beben, a mujeres que viven violencia, a visitar más que nada los domicilios, visitar a las familias. Las que veo que viven en una situación difícil, también empiezo a buscar ayuda, apoyo para mujeres. Y hay organizaciones, está por ejemplo la del Dr. Simi, me empiezan a dar un apoyo para 35 mujeres, una despensa bimestral para mujeres de muy bajos recursos, o mujeres madres solteras, o algunas mujeres que tienen una enfermedad como la diabetes, el cáncer, que tengan alguna enfermedad incurable...” (Oseguera Cruz, Entrevista 02.14).

Fuera de FOMMA Francisca empezó a trabajar orientando y aconsejando a familias en su colonia (el Barrio de Guadalupe) y en su comunidad de origen, La Florecilla. Promover la equidad de género en el ámbito familiar ha sido un objetivo central de estas orientaciones, pero como parte de una propuesta integral de cultivar el bienestar de las familias y de los individuos que las integran. Dice “Yo he logrado que familias se reconcilien, se reconstruyen y viven de diferente manera. No puedo hablar de muchas porque apenas llevo tres años haciendo estas acciones individuales. Pero sí te puedo hablar de familias que han

modificado su manera de vivir” (Oseguera Cruz, Entrevista 03.12.12). Utiliza el caso de una familia de La Florecilla para ilustrar su forma de trabajar y los tipos de transformaciones que ha logrado. Cuenta que cuando empezó a trabajar con esta familia, el marido tomaba y la pareja estaba a punto de divorciarse. Desde entonces, el marido dejó de tomar. La esposa asistió a una serie de talleres que Francisca impartió con mujeres en la comunidad sobre la planificación familiar¹²². Cuenta:

“Y entonces ahora sé, que esa mujer, ya su niño... porque cuando yo empecé ahí a verla, ella tenía hijitos de año con año. Y ahorita, el niño ya tiene 3 años con 4 meses y todavía no tiene otro. Entonces, eso es un resultado de las pláticas que he llevado a donde he ido, tiene sus anticonceptivos con ella, no le ha hecho daño, se siente bien, está segura, puede ejercer su sexualidad sin miedo. Y entonces todo eso yo analizo y pienso cual ha sido mi avance. Tal vez no son muchas familias. Pero con una o dos, o tres pongamos, eso al futuro es mucho. Porque entonces los hijos y las hijas de ellos vienen llevando esa misma cadena de... de que cuando sean adultos y ya tienen edad de su sexualidad, pues ellos también van a medirse o, van a saber cómo ejercer su sexualidad [...] y también por lo mismo de los Oportunidades. Entonces, platicando con ellos empezamos a analizar, y le digo, “¿Oportunidades, qué te da, qué...?” Y empezamos a platicar. Llegó el momento en donde ella dijo, “Pues ya no voy a pláticas. Si no me dan pues que no me den”. Y entonces qué hizo el marido, “Bueno, pues que no vayas”. Y ya no fue. Entonces lo que hace el marido ahorita es porque ya no recibe Oportunidades. Entonces lo que hace el marido ahorita es sembrar, que tiene terreno. Siembra papa, siembra frijoles, siembra maíz, calabaza... y entonces recoge su frijol para todo el año, maíz para todo el año. Las calabazas las venden tiernas y con eso compran su comida, su azúcar, su arroz, todo para guardar para un año. Es una familia que... te digo que no puedo abarcar muchas porque mi dinero no me da, porque mi tiempo también no me da pero, con tres familias que tengo ahí, estoy bien. Estoy bien. Y hay una comunicación entre ellas con las demás familias que hay ahí que tal vez, pues poco a poco van a estar... ahorita cuando yo llego ya se juntan. Antes eran sólo las tres familias. Ahorita ya no me alcanza que a veces yo les llevo despensa, les llevo galletitas así, dulces para los niños. Anteriormente era para 13 niños. Ahora llegan otros niños y otras familias y otras señoras que ya llegan también [...] y a mí me siento pagada porque cada vez que voy ya entre todos hacen una reunión, y matan dos gallinas, y comemos todos, convivimos, y hacemos una fiesta” (Oseguera Cruz, 03.12.12).

¹²² En estos talleres Francisca busca primero concientizar a las mujeres acerca de los temas de la salud reproductiva y los derechos reproductivos, y después animarlas en aprovechar los servicios de salud reproductiva disponibles en clínicas como la Clínica del Campo y Mari Stopes en San Cristóbal. En 2012 había logrado que tres familias en su comunidad empezaran a planificar (Oseguera Cruz, Entrevista 3.12.12).

El texto anterior revela de que manera Francisca en su trabajo está reproduciendo a su modo el modelo pedagógico que aprendió en FOMMA y en talleres y diplomados impartidos por otras instituciones. Las herramientas terapéuticas y analíticas, y el conocimiento que ella aplica en este trabajo, los adquirió principalmente a raíz de, y por medio del teatro pero también a través de su experiencia con los grupos de AA y con el psicoanálisis entre otras cosas. Es importante notar como ciertos valores y prácticas comunitarias caracterizan este trabajo, especialmente aquel que se realiza en la Florecilla, como por ejemplo la práctica de organizarse por medio de los redes familiares y los valores de la reciprocidad y la convivencia. Tras de compartir el relato anterior sobre su trabajo en la Florecilla, Francisca empezó a hablar de las creencias de la gente de la comunidad. Aproveché la oportunidad para preguntarle sobre creencias acerca de la muerte y cómo ella entiende por ejemplo, la última escena en la obra de FOMMA *Viva la Vida* (2005) en la cual aparece el espíritu de Sebastiana (representado por Francisca) quien mira a su hija abrazando a su bebé recién nacido. El tema de la presencia de los *ch'uuletik*¹²³, o los muertos, le lleva a Francisca hablar de su difunta abuela que la cuidó en su niñez tras el abandono de parte de su madre:

“Para mí, mi creencia es que está [mi abuela] conmigo. Ella me sigue queriendo, sigue estando conmigo pero no la veo. Pero lo veo a través de las cosas que hago. Porque si digo, “Sabes que abuela, hoy quiero hacer esto, pero ayúdame para que todo salga bien”. Y no sé si es mi creencia pero sí, me sale todo esto bien. Entonces Dios y ella están conmigo siempre. Y todo esto que estoy haciendo por ejemplo de regresar a mi lugar de raíces y mi comunidad, se lo pedí a ella, le dije “Sabes que, si tú quieres que yo regrese donde yo nací, donde quedaron mi ombligo, donde estuve, donde quedó mi sangre y todo, pues ayúdame para poder reconquistar a este gente con quien estoy”. Y sí, lo estoy haciendo. Para mi es algo real y es algo que sí existe de que las espíritus están con nosotros. Y a través de este espíritu, uno concientiza a la gente “Si tú me ayudas, haz que las personas me traten bien o sí, me pueden

¹²³ *Ch'uul* o el plural *ch'uuletik* significa en tsotsil “el espíritu” o “los espíritus” de los muertos

escuchar”. Yo siento que ella me ayuda con todo esto” (Oseguera Cruz, Entrevista 03.12.12).

A lo largo de la presente investigación he tratado de mostrar como a través de su trabajo artístico y organizativo, las tres mujeres cultivan un vínculo con la comunidad y a la vez, replantean su relación con ésta. El cambio en su noción de ser mujer conlleva una nueva interpretación de experiencias pasadas y una nueva manera de vivir sus culturas y comprometerse con su gente. Ha sido primeramente el teatro lo que les ha permitido sanar heridas del pasado, y eso a su vez les brinda fuerza y claridad en la implementación de sus proyectos artísticos, sociales y políticos. La carrera de cada una de las integrantes del grupo de teatro tiene alguna característica distintiva. En el caso de Francisca su carrera se distingue por su propensión a cultivar vínculos entre FOMMA y su población objetivo, y hacer intervenciones directas con esta población. Como explica en el siguiente texto, este trabajo satisface una necesidad fundamental muy suya. Hablando de los talleres y terapias que realiza en la Florecilla y su colonia, dice:

“Me siento bien porque de alguna manera esa es una forma con que me desahogo, porque me mata toda esta cosa que hay en mi sistema – que la tecnología, que las tiendas grandes, que el problema de la basura, del agua, todo... y platicándolo con las personas, como que siento que me desahogo. A mí me hace muy bien hacer todo esto. No lo hago en FOMMA porque a veces se me hace un poco difícil llegar a acuerdos. Porque somos varias personas y cada quien tenemos nuestras propias ideas. Entonces para evitar a veces todo ese... discusiones o tipo de malos entendidos a lo mejor, mejor prefiero hacerlo por mí misma, por mi cuenta, en mi casa en la casa de otro familiar o en la comunidad” (Oseguera Cruz, Entrevista 03.12.12).

El texto anterior señala las dificultades inherentes en tomar decisiones por medio del consenso, que es un rasgo distintivo de la dinámica colectiva del grupo. El origen de estas dificultades puede ser diferencias en las ideologías y posicionamientos políticos de cada mujer, diferencias en su forma de trabajar o, conflictos interpersonales. Al final de cuentas,

el trabajo que Francisca desempeña desde 2013 en el Área de Atención Ciudadana parece, en muchos de sus aspectos fundamentales, al trabajo social que ella realiza fuera de FOMMA. Además de atender a las personas que llegan a FOMMA buscando atención psicológica y asesoría jurídica, ella realiza actividades de divulgación. Visita a casas para dar pláticas y orientaciones a familias y para informarles a las personas de los servicios gratuitos que se ofrecen en FOMMA. Francisca explica que para saber la forma adecuada de tratar a las personas, primero es necesario identificar cuáles son sus necesidades particulares. Eso lo hace por medio del diálogo, dejando que las personas le platicuen sus historias (Oseguera Cruz, Entrevista 2.14). Existe un vínculo muy claro entre su forma de atender a las personas y el método teatral. En el siguiente texto, Francisca reflexiona sobre su trabajo con siete ancianos que viven en la Florecilla, además de sus visitas a las casas de quienes atiende:

“Entonces esto también es parte de atención ciudadana, porque entonces ahí se ve qué necesidades tienen estas personas y como tratarlos. Porque si tú conoces su historia de estas personas, entonces sabes cómo tratarlos. A partir del conocimiento de que crecieron hasta donde están ahorita, es así que uno entiende todo el proceso que vivió y ahora en su vejez cómo tratarlos. Es lo que yo descubro en eso [...] Porque por ejemplo a mí me sirve mucho cuando yo voy y platico, a veces es con la mujer primero o a veces es con la pareja, o con toda la familia. Entonces uno empieza orientar y a platicar, y por medio de la confianza te empiezan a contar historias” (Oseguera Cruz, Entrevista 02.14).

Continúa:

“Cómo se descubren cosas en esta atención ciudadana. Y para mí, es una maravilla, así le dije a mi hija “yo me siento feliz con lo que hago”, “yo también” dice. Este es una rama que tiene FOMMA que es lo que me hace muy feliz, le digo ella. “Estoy feliz” me dice, con esta área que me toca “Yo siempre quiero estar platicando contigo, que me digas, que me cuentes”. Y no sabe la satisfacción que yo siento porque puedo unir parejas o desunirlos pero a través del diálogo” (Oseguera Cruz, Entrevista 02.14).

Para Francisca la violencia es como una cadena, o una forma de vida que se reproduce de una generación a otra, reforzada por el silencio dentro de la familia, y en particular, el silencio de las mujeres que tienden a callarse por miedo de ser criticadas. Como repite aquí, la clave para romper los patrones de sometimiento es el diálogo y para que haya este diálogo tiene que haber confianza. Concluyo este apartado con una explicación de Francisca que encapsula su actual noción de qué significa ser mujer y cómo difiere con la identidad que le inculcaron desde su niñez. En el centro de su análisis del género, es un análisis de las políticas del cuerpo, basado en sus propias experiencias vivenciales, y las experiencias de otros:

“...desde que yo tenía 30 o 35 años, yo no conocía mi cuerpo. No tenía ni idea de los nombres de las partes de mi cuerpo mucho menos tocarme. No, ni siquiera era para mí. Muy penosa pasarme la mano en las partes íntimas de mi cuerpo. Para mí era como algo que no podía tocarlo ni siquiera era sagrado para mí. Al ser sagrado lo cuido, lo quiero. Era como que mis partes íntimas pertenecían a otra persona entonces lo tenía que cuidar que nadie los viera, que nadie los tocara, pero no por mí sino por la persona con él que yo vivía. Eso es algo que yo me he puesto a pensar y me ha sorprendido. Mucho cuidado algo mío para otra persona y que eso no puede ser. ¡Horrible! [...] he cambiado la mayoría de las tradiciones en el hecho de decir que tienes que ser una buena madre, una buena esposa. Eso sí lo puedo hacer, pero si yo lo quiero. Y entonces, bueno por ejemplo una buena cocinera, sí me gusta, lo soy, pero no porque me lo digan y si no me salió bien no me salió bien para mí y lo hago para mí todo. Porque si yo he cambiado muchas tradiciones por ejemplo, en el caso de que dicen “Bueno ahora te casas y tienes que servirle a tu marido. No tienes por qué salir. Tienes que quedarte en la casa”. Entonces yo le he cambiado con mi propia familia con mis hijas con mis nueras porque por ahí he empezado. Entonces si yo he cambiado, también ellas tienen que ver mi cambio para que ellas también puedan decidir por su propio cuerpo (Oseguera Cruz, Entrevista con D. Difarnecio 2013).

Análisis y conclusiones respecto a los procesos identitarios de las tres mujeres

Entre los análisis descriptivos de la articulación del trabajo teatral con los procesos identitarios de Petu’, Isabel y Francisca hay evidentes semejanzas, principalmente la función sanadora y liberadora que el teatro ha cumplido en la vida de cada mujer. En lo

que concierne al impacto del teatro en sus personas e identidades, el aspecto del proceso creativo que las tres mujeres más destacan en esta etapa de 2000 – presente es el ejercicio de meterse en los personajes. De todas las experiencias a que se puede atribuir los cambios en su forma de entender el mundo y su lugar dentro de ello, la actuación, o como dice Petu', el trabajar dentro de la transformación de su mente, cuerpo y cosmovisión (Entrevista con Diana Taylor 29.05.11), constituye la experiencia afectiva y cognitiva más significativa. Es una válvula de escape para las emociones reprimidas, un medio para experimentar lo prohibido (formas de sentir, expresarse, moverse) o ser el otro, apropiarse de sus cuerpos, denunciar a la violencia y prácticas destructivas y deshumanizantes que han sido naturalizadas por la sociedad, resignificar sus historias y reivindicar su dignidad.

Todo lo anterior se ve reflejado en las nociones actuales que tienen las tres mujeres respecto a qué significa ser mujer o en otras palabras, su re-descripción política de su mundo que indica cuales opciones de vida les corresponden como mujeres indígenas y el rango de sus capacidades (Mohanty, 2000). Márgara Millan nos recuerda que el control que se ejerce sobre la mujer no tiene que ver sólo con el género, sino con el todo social. En las comunidades indígenas dice, los roles de género tradicionales tienen una función de contención de las personas que pertenecen al colectivo (Seminario de Feminismos Descoloniales 17.11.15). Asimismo en este contexto cultural se considera que, “la obediencia al colectivo a través del cumplimiento de los papeles de género adscritos es el pegamento de una familia cohesiva” (Manago, 2011:11). Es precisamente el cuestionamiento del valor de la obediencia en general, y de la subordinación femenina en particular, que sobresale en las construcciones identitarias actuales de Petu', Isabel y Francisca. Esto lo corrobora Manago, destacando como repercute “la alteración de este valor en la conceptualización que tienen de las relaciones humanas y su propósito en la

vida” (Manago, 2011:11). Finalmente, las dinámicas de género que ellas critican no son aquellos elementos culturales en que se basa la continuidad identitaria de sus comunidades. Al contrario, son dinámicas que actualmente contribuyen a la fragmentación familiar, de esta forma debilitando al colectivo. La “desobediencia” o disidencia de Petu’, Isabel y Francisca, junto con sus compañeras María Pérez Santis y Victoria Patishtan Gómez es una llamada a las mujeres (y en especial las mujeres indígenas) de reivindicar su dignidad, y una llamada a mujeres y hombres, tanto en las comunidades rurales como en las colonias de San Cristóbal, de reformar y reparar a sus relaciones familiares y fortalecer al tejido social.

En el análisis descriptivo de las obras de FOMMA montadas entre 2000-2006, se concluyó que la ética comunitaria y prácticas productivas y creativas vinculadas con la cultura comunitaria forman parte de la identidad femenina indígena proyectada por el grupo de teatro que a la vez se fundamenta en las nociones de la individuación de la mujer y la equidad de género. Pero mientras estas obras vindican ciertos aspectos de la cultura comunitaria, en sus recuentos de sus vidas, Petu’, Isabel y Francisca no hacen referencias directas a ellos. Esto se debe en parte a que sus narraciones se enfocan, no en cómo vivían o viven sus culturas, sino en sus procesos de auto-superación dentro de un contexto de fragmentación familiar y migración que después se desembocan en un proceso organizativo y de desarrollo artístico. La ausencia de dichas referencias también señala una limitación metodológica de la presente investigación. Específicamente, que no les pedí a las entrevistadas que profundizaran sobre aquellos aspectos de sus culturas que ellas consideran deberían de ser fomentados o rescatados, y cómo figuran en sus construcciones identitarias actuales. Aunque no se investigó sobre este punto, puedo hablar de ello partiendo de mi propia experiencia, es decir, mi relación con las integrantes de FOMMA y

lo que me ha permitido observar de la manera en que ellas viven sus culturas. La validez de mi perspectiva personal se basa más bien en la antigüedad y la naturaleza de mis relaciones con ellas. Fue por medio de ellas que, desde mi llegada a San Cristóbal de Las Casas y el comienzo de mi trabajo voluntario con la organización, empecé a conocer al mundo indígena en el contexto de Chiapas. Aunque desde este entonces han sido muchas y variadas mis experiencias con este mundo, las experiencias y aprendizajes más significantes son aquellos que tuvieron importancia al nivel afectivo, donde la amistad y la confianza cultivada de ambas partes facilitaron una comprensión más profunda de lo que las personas me enseñaron, de lo que compartían conmigo – comida, festejos, sucesos importantes en sus vidas personales y familiares, sus idiomas, sus conocimientos-historias-sabiduría y perspectivas políticas. Conviviendo con las integrantes del grupo de teatro, he percibido como aprecian, valoran y disfruten a aquellas expresiones culturales que sustentan y reflejan la continuidad identitaria de sus comunidades de origen. Como por ejemplo, el tejido y el bordado, la historia oral, la música tradicional (que siempre se presentaba en las celebraciones del aniversario de FOMMA y que se sigue promoviendo por medio de conciertos en el nuevo teatro de la casa), y las celebraciones de *k'in santo*, carnaval, y las fiestas de los santos patronos de sus respectivas comunidades de origen. He sentido la calidez y entusiasmo con que responden ante mis esfuerzos por aprender sus idiomas, y la paciencia e interés con que me responden cuando les pregunto acerca de las creencias y costumbres y otros aspectos de la vida social de sus comunidades. Me he sentido como parte de algo, apoyada por la manera en que me han incorporado a la familia o colectivo que es FOMMA. El estado de bienestar que su legado cultural le brinda a las mujeres es aquel que describe Bell Hooks en su teorización de la estética de la existencia. Recordamos, que Hooks define la estética como “algo más que una filosofía o teoría del arte y la

belleza”, como “una forma de habitar un lugar, una ubicación particular, una manera de mirar y ser” (Hooks, 2009:122). La estética de la existencia es “enraizada en la idea de que ninguna escasez material puede prevenir que uno aprenda mirar al mundo de manera crítica, reconocer la belleza y cómo utilizarla como una fuerza para aumentar el bienestar interior” (Hooks, 2009:122-123). En el contexto de las comunidades indígenas, esta estética se genera a través de prácticas productivas y creativas que se basan en una relación de interdependencia y reciprocidad con la tierra y los demás seres, las cuales muestran la capacidad de los individuos y el colectivo de auto-determinarse. Aunque muchas de las prácticas vinculadas con la vida de subsistencia de las comunidades ya no caracterizan o ya no ocupan un lugar tan central en las vidas cotidianas de Petu’, Isabel y Francisca, sus vínculos con sus lugares de origen permanecen intactos, así como la manera de mirar el mundo que es parte de su legado cultural. Concluyo retomando tres de los conceptos, propuestos por Good (2005) en su modelo histórico cultural mesoamericano, que sirven para entender cómo las integrantes de FOMMA cultivan vínculos con la comunidad, por medio del colectivo que es FOMMA. Estos tres conceptos son: el trabajo, intercambio y reciprocidad, y fuerza o energía vital. El trabajo, o el *tequitl* de los Nahuas en el estudio de Good (el equivalente más cercano para los Tsotsiles y Tseltales sería el *abtel* o el cargo) se refiere a “todo uso de la energía humana, física, espiritual, intelectual, emocional para realizar un propósito específico; va ligado con un concepto de energía vital, fuerza o *chicahualiztli*” (Good, 2005:91). Explica que las relaciones sociales que constituyen a la familia y el colectivo se basan en el intercambio de trabajo y recursos “Al trabajar se transmite la fuerza o la energía vital de la persona que trabaja hacia los que reciben los beneficios de su trabajo; a la vez como miembro de la comunidad uno siempre recibe los beneficios del trabajo de los demás” (Good, 2005:92). El trabajo de FOMMA no transcurre

dentro de y para una sola comunidad. Sin embargo, planteo que los conceptos hallados por Good también subyacen la forma en que las integrantes del grupo de teatro entienden y realizan su trabajo, que el término “compromiso social” no abarca totalmente. Esta lógica cultural es evidente en el ser colectivo de FOMMA, en la metáfora transmitida por la ofrenda que hace Petu’ a su difunta madre en su monólogo *Dulces y Amargos Sueños* (le ofrenda las flores de su bienestar que son el fruto de su lucha). Es evidente en la manera en que Francisca describe su relación con la gente de Florecilla a quienes imparte talleres y con su difunta abuela. También es evidente en el siguiente texto donde Victoria Patishtan Gómez contesta la pregunta: ¿Qué para ella es la fuerza (o fortaleza) de la mujer indígena?:

"Estamos dando fuerza. Como estamos dando fuerza. Si hacemos un taller digamos, solo nosotros como mujeres, no hay este... pedir otro favor con otros hombres, con otras personas. Solo nosotros aquí. Cinco. O seis con Blanca ahorita. Somos seis. Y si presentamos una obra también, tenemos que dar este... nuestra fuerza nosotros. Porque si es una tarde, también tenemos que aguantar hasta la noche aunque sea que queremos descansar [...] Y me acuerdo una vez cuando fuimos a presentar la obra la primera vez viaje, ya casi muriendo ya llegando, casi ya medio camino creo ya, ya casi muriendo. Pero sudando y ya siento que así, muriendo, porque ya casi no se levanta mi mano. Porque cada vez vomito [...] ya casi ya a las 10:00 de la noche estoy tirada ya en el carro. Ya no estoy sentada. Y ahí también este, para mi este fortaleza es la mujer de maya. Es este, la mujer indígena, y también nunca viajo y desde que chiquita no conozco como viajan en carro, puro caminando. Pues antes no hay carro. Por eso hasta ahora que ya... estaba yo en carro como varias horas y por eso, luego, dominando ya. Y ya sí, pues estamos dando fuerza y para otra persona. No solo nosotros, no queremos ir nada más. No. Porque ya está pidiendo otra persona. Ya están esperando ya, hay mucha gente, hay mucha persona allá, tenemos que dar fuerza nosotras ir, lejos" (Patishtan Gómez, Entrevista 27.08.12).

Capítulo IX Conclusiones

En esta investigación he descrito y analizado la manera en que las transformaciones en las identidades individuales y colectivas de las integrantes del grupo de teatro de FOMMA se dieron a raíz del trabajo teatral y una metodología pedagógica efecto de este trabajo, y la manera en que estas identidades a su vez se ven reflejadas en las obras de teatro. Las historias orales de Petu', Isabel y Francisca ilustran cómo las múltiples opresiones de etnia, género y clase confluyen en las mujeres indígenas, en sus personas, y algunas de las formas específicas que estas opresiones toman en las primeras décadas del proceso de reorganización de la sociedad indígena en los años 70, 80 y 90 del siglo pasado. He sostenido la tesis de Olivera (2012: Entrevista con E. Gascó) que la subordinación de la mujer indígena se agudizó en este periodo de transición social, económica y política. Desde un principio el teatro de FOMMA constituyó una respuesta ante esta situación, formando parte de un movimiento más amplio de mujeres indígenas que estaban apropiándose del discurso del derecho e incorporando demandas de género a las luchas de sus pueblos, a partir de la construcción de identidades/personajes que les permitieran una perspectiva de su forma de ser mujer tradicional. A la vez, el teatro fue (y sigue siendo) un reflejo de la manera en que las integrantes de FOMMA vivieron las coyunturas de este periodo histórico desde su ubicación social específica de mujeres indígenas desplazadas a la ciudad. La historia de cada una de estas mujeres es diferente en cuanto a las circunstancias que determinaban su tránsito (no siempre unidireccional) entre su comunidad de origen, la ciudad y las poblaciones aledañas de ésta (por ejemplo, las rancherías en el caso de Francisca). Esta parte de sus historias no ha de ser tan diferentes a las historias de otras mujeres indígenas desplazadas que son víctimas tanto de la violencia estructural como la violencia familiar. Es ante esta situación de desamparo casi total que Petu', Francisca y

Isabel y otras mujeres han tenido que adaptar sus formas de vivir y en particular, sus formas de vivir en familia. Con el comienzo de su formación como actrices y actoras sociales, las trayectorias de las tres mujeres empezaron a diferenciarse a las de otras mujeres indígenas de su generación. El teatro les permitió, como en un escenario, arrojar una mirada sobre sí mismas, generar otras perspectivas -la de género, la de mirarse como mujeres- y la de la racialización – mirarse desde la discriminación a los indígenas. Ambas perspectivas, sin embargo, les permitieron a la vez reconstruirse como mujeres y desde algunos ángulos de su tradición.

El trabajo teatral que Petu' e Isabel realizaron en Sna Jtz'ibajom marcó el comienzo de la transformación definitiva de sus identidades femeninas indígenas subordinadas. Les permitió romper el silencio alrededor lo que ellas y otras mujeres viven, y desarrollar sus habilidades como mujeres pensadoras creativas que se expresan y se manifiestan ante una diversidad de públicos. Estos les permitieron cuestionar su idea de lo que significa ser mujer y ser indígena, revisar y reintegrar sus tradiciones.

De esta forma ellas se colocaron en una posición para acompañar a otras mujeres indígenas desplazadas que querían superarse. Con la creación de FOMMA el proceso creativo liberador de las dos mujeres se volvió un proceso colectivo. Esta dinámica colectiva fue clave para el funcionamiento de la organización, la única en San Cristóbal integrada y dirigida totalmente por mujeres indígenas. El ambiente emocional en FOMMA permitió que Isabel, Petu' y María Pérez Santis, y luego Francisca, junto con otras mujeres, reflexionaran sobre la discriminación que padecían dentro y fuera del hogar y que empezaran a construir una concepción alternativa de qué significa ser una “buena mujer”. Un elemento clave de este ambiente emocional fue la confianza entre mujeres, y, como indica Isabel, el teatro fue la herramienta principal con que se cultivó esta confianza. Desde

un principio, el trabajo de FOMMA se trataba de acompañarse entre mujeres en un proceso de construcción de nuevos conocimientos que les permitieran vivir mejor, sin deslegitimar o menospreciar aquellas formas de ser y entender el mundo en que se fundamentaba su identidad indígena. La relación entre las integrantes del grupo de teatro y las participantes de los talleres la describe Petu' como "una retroalimentación entre ambas" (De la Cruz Cruz, Entrevista 02.14) que facilitó la transición a la vida urbana para todas las involucradas.

Lo anterior, y el posicionamiento de FOMMA en la intersección entre el movimiento de escritores indígenas y el naciente movimiento de mujeres indígenas, se ven reflejados en la identidad proyectada en las obras de teatro montadas entre 1994-2000. En este periodo, el discurso social político del grupo de teatro se caracterizó por una fuerte vertiente de reivindicación cultural que reflejó una conciencia oposicional ó, la reafirmación de ciertos valores y prácticas comunitarias contrastados con la falta de ética de los opresores (la patrona ladina de la empleada doméstica, el burócrata, o incluso el mismo indígena que explota a su propia gente). En este sentido, aunque FOMMA nunca se manifestaba como políticamente alineada con el movimiento zapatista, las obras proyectaban el sentimiento generado por este movimiento en cuanto a su construcción de los y las indígenas como sujetos de derechos y su denuncia de la explotación y el racismo. Aunque todas las obras colectivas de FOMMA muestran la intersección de las categorías de clase, género y etnia en sus retratos de las vidas de las mujeres indígenas, en esta etapa sobresalen las dimensiones de etnia y clase en sus representaciones de esta realidad. Está presente en estas obras el planteamiento de que la mujer se prepare y se solidarice con otras mujeres para poder defenderse de quienes las discriminen. Pero el análisis y representación

de la subordinación de la mujer en el seno familiar no se profundiza hasta la segunda etapa de la trayectoria del grupo (2000-2006) que arranca con la llegada de Doris Difarnecio.

La segunda etapa en el teatro de FOMMA se marcó por un lado por una reducción del número de mujeres participando en el teatro, que llevó a su vez a la consolidación del grupo. Esto debido a la desarticulación entre el trabajo teatral y los otros talleres, y al regreso de algunas mujeres a sus comunidades de origen después del periodo más violento de la guerra. Por otro lado, la dinámica colectiva del grupo fue fortalecida por su consecuente consolidación y por la adopción de nuevas técnicas literarias y dramáticas que permitieron que todas aportaran de manera más directa en la formulación de temas y la elaboración del guión. Por medio de las técnicas desarrolladas con Difarnecio, se logró aterrizar las narrativas y la actuación en las experiencias personales de las autoras-actrices. El efecto terapéutico y liberador del teatro se volvió más marcado en la medida en que las autoras-actrices recordaban y analizaban estas experiencias, y en la medida en que se atrevían a romper esquemas sociales por medio de la actuación (metiéndose en el personaje) y visibilizando los problemas que enfrentan las mujeres indígenas en su vida cotidiana. Quienes dicen que la profesionalización del teatro de FOMMA es equivalente con su Occidentalización están partiendo de una noción demasiado limitada del teatro indígena. Una noción, que la equipara con el teatro comunitario o popular. En el presente trabajo he argumentado que al ganar un mayor manejo del teatro como herramienta artística/pedagógica, las obras se volvieron más un reflejo de lo que sus autoras querían expresar, incluyendo a su propia indigeneidad.

Por medio de las técnicas dramáticas descritas arriba las integrantes del grupo de teatro replantearon a sí mismas y consolidaron la identidad crítica colectiva y la visión política de FOMMA en la cual el género emergió como el eje central. La vertiente de la

reivindicación cultural no desapareció en las obras de esta segunda etapa. Una ética colectiva comunitaria y ciertas prácticas y conocimientos tradicionales formaron parte de la identidad femenina indígena planteada por el grupo, junto con los principios de la individuación de la mujer y la equidad o paridad de género. Por un lado, este posicionamiento refleja aquella del movimiento de mujeres indígenas más amplio en México que sigue planteando el rescate y preservación de aquellos conocimientos y prácticas culturales que fomentan al bienestar de las mujeres, sus familias y comunidades y en que se basa su identidad colectiva y; la transformación de aquellas "costumbres" o formas de pensar y prácticas que sólo oprimen a las mujeres. Pero, como notan Petu', Isabel e Francisca, su pensamiento sigue siendo "radical" en comparación con el pensamiento de la mayor parte de las personas con quien se relacionan en su vida cotidiana - la gente de sus colonias, sus comunidades de origen y sus propias familias. Es decir, FOMMA sigue representando una vanguardia en cuanto a su cuestionamiento de los papeles de género tradicionales. Este es el caso sin duda para la generación de las fundadoras y las demás integrantes, pero también en gran medida para las nuevas generaciones en las cuales pensamientos y prácticas basados en una noción de igualdad de género no han sido adoptados de manera uniforme. Que no quepa duda que historias como las de Petu', Isabel y Francisca se reproducen en las nuevas generaciones aunque se desenvuelven de otra forma según los nuevos contextos.

Una de las limitaciones de la presente investigación ha sido la falta de un análisis de las agendas políticas de las instituciones y fundaciones que financiaron o que tuvieron vínculos con FOMMA a través de los años y, su posible influencia en los contenidos temáticos e ideológicos de las obras de teatro. Sin embargo, sí logra marcar las tensiones entre intereses. Es importante notar que, el giro en las obras de FOMMA a un enfoque en

las dinámicas familiares y la violencia de género coincide con el periodo 2000-2007. En este periodo se da una mayor transversalización del enfoque de género en las entidades federales y estatales del gobierno mexicano, junto con la onegización del movimiento feminista. No quiero sugerir que el grupo de teatro adaptaba sus obras para alinearlas con la visión u objetivos de las instituciones que financiaban a FOMMA, colaboraban con ella (como por ejemplo ACASAC A.C. o el Instituto de la Mujer) o impartieron cursos de formación a sus integrantes (como por ejemplo MEXFAM). Esto podría ser la deducción del análisis de obras como *Viva la Vida* (2005) donde la adopción del discurso oficial del sector de salud es evidente en el mensaje de que las mujeres indígenas embarazadas deberían de ir a consultas y dar luz en el hospital. A mi parecer, el problema más bien es entender cómo las políticas públicas y los discursos oficiales a la vez reflejan (aunque de manera parcial y distorsionada) y determinan a la realidad vivida y nuestra forma de problematizarla. Esto lo hacen incluso apropiándose de los discursos generados por los mismos movimientos sociales. Por su parte, las organizaciones no gubernamentales tienen que plantear sus proyectos en los términos establecidos por las agencias gubernamentales y las instituciones financieras institucionales, aunque lo que hacen en la práctica puede romper con estos esquemas impuestos, dependiendo del grado de control ejercido por el donador. Finalmente, problemas como el de la muerte materna planteado en *Viva la Vida*, son problemas que han existido en las comunidades desde décadas atrás. Lo que hace FOMMA es aprovechar coyunturas políticas (en Chiapas, el gobierno canalizando recursos para la salud reproductiva de las mujeres indígenas tras el levantamiento zapatista, y al nivel internacional, la implementación de políticas de GED como resolución de la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer en Beijing) para llamar la atención sobre estos problemas. La importancia de su teatro reside en la manera en que logra mostrar los

factores sociales y económicos específicos que contribuyen a problemas padecidos por la población que atiende - en especial la población femenina indígena y otros grupos con intereses opacos (Lugones 2008) - y los factores que formaran parte de la solución a estos problemas.

Volviendo al proceso interno de FOMMA, los elementos que permitieron que entre 2000-2006 el grupo de teatro consolidara su identidad crítica colectiva y visión política (el género como eje central y la reivindicación cultural), fueron la confianza entre mujeres, el tiempo y las ganas de crear obras alrededor ciertos temas (Difarnecio, Entrevista 15.07.13). Tomando ésto en cuenta, es de particular importancia considerar como cambió la dinámica interna de FOMMA en su tercera etapa (2007-2014) que abarca los proyectos financiados por la Fundación Ford, el convenio con el Instituto Hemisférico y la institucionalización bajo la asesoría de Semillas A.C. El cambio más visible en FOMMA en este periodo fue la inserción del Centro Hemisférico en su espacio (2008-2013) que introdujo un grado de actividad e intercambio al nivel nacional e internacional sin precedente. Sin embargo, planteo que la institucionalización trajo el cambio más fuerte y profundo porque se trató de una intervención directa en el funcionamiento interno de la organización. Específicamente, la imposición de una estructura más vertical (la creación del puesto de Directora Ejecutiva) a la estructura colectiva interna de la organización (la mesa directiva), con cierta lógica empresarial (énfasis en eficiencia de gestión e administración, implementación de criterios técnicos) que repercutieron en la dinámica del grupo, su productividad y creatividad. Por su parte, Isabel destaca la manera en que este proceso, en combinación con intercambios con diversas personas e instituciones, ha beneficiado a FOMMA y su teatro. Ella opina que estas experiencias le han brindado al grupo de teatro mayor claridad con respecto a qué quiere para la organización y para la población que

atiende, y mayor capacidad de análisis en la elaboración de las obras de teatro (Juárez Espinoza, Entrevista 17.04.13). Por otro lado la institucionalización restó tiempo del proceso artístico mismo y debilitó la armonía y unión del grupo. De ahí, se podría decir que debilitó el mecanismo por medio de lo cual el grupo construye y proyecta su identidad colectiva y su posicionamiento político.

En esta etapa, las obras de teatro mantienen una marcada perspectiva crítica de género y clase, pero en ellas se nota una atenuación de la vertiente de vindicación cultural y la conciencia oposicional que caracterizó las obras montadas entre 1995-2006. De manera paralela, se amplió la población objetivo de FOMMA para incluir no solamente mujeres indígenas, sino también tanto hombres como mujeres, mestizos e indígenas. Las actividades del grupo ya no se alinean tanto con el movimiento de escritores indígenas como fue el caso en un principio.

Algunos de los cambios anteriores podrían ser interpretados como ejemplos del efecto homogeneizador de la institucionalización sobre el trabajo de las organizaciones de la sociedad civil. Sin embargo, en los resultados de la presente investigación no existe suficiente evidencia para vincular los cambios en FOMMA con este fenómeno. Esta situación queda como una pregunta por contestar, no sólo con respecto a FOMMA sino con respecto a otras organizaciones que han pasado por el mismo proceso. La explicación del cambio en las identidades proyectadas en las obras de teatro y en la población objetivo de FOMMA que ofrezco en el Capítulo VII aborda el problema desde otra perspectiva: estos cambios se deben a una ampliación del grupo de interés que representa FOMMA, un posicionamiento o tendencia inclusiva, integradora que corresponde a cambios en el contexto y al cambio en como las integrantes del grupo están situadas dentro de la sociedad San Cristobalense. Por un lado, el crecimiento de la población indígena urbana y el

dinamismo cultural, (particularmente entre los jóvenes) junto con la inevitable pérdida de elementos culturales a raíz de la migración.

Al final de cuentas, el teatro de FOMMA es tanto una respuesta a la situación actual de la sociedad indígena en Chiapas y México como un reflejo de ella. Actualmente está reflejando la situación de desplazamiento de la población indígena hacia las urbes, y dentro de este contexto, priorizando los problemas de la pobreza, la lucha de las mujeres por sobrevivir y salir adelante y la reconstrucción de los valores familiares, colocando a la resistencia cultural en un segundo plano. En comparación con las obras montadas entre 1994-2000, estas obras se escriben pensando en una audiencia más amplia y variada, y con una realidad más amplia como punto de referencia. La conciencia que tiene el grupo del carácter universal de los problemas que aborda en sus obras, es algo que ha venido cultivando desde que empezó a hacer presentaciones para audiencias internacionales. Esta perspectiva se vuelve cada vez más pertinente con la agudización de las políticas neoliberales y sus repercusiones en las poblaciones indígenas y/o campesinas del continente y del mundo, y en particular en el sector femenino de éstas.

A pesar de la existencia de una amplia literatura que analiza los discursos políticos de las mujeres indígenas en México, la concepción de las luchas de los pueblos indígenas que predomina no incluye a las reivindicaciones de género y mucho menos las reivindicaciones de género de mujeres indígenas que viven en las colonias urbanas populares. Los zapatistas con un ejemplo de la incorporación estratégica de las tensiones de género. Sin embargo, esto no se dio sin problemas. A lo largo de este trabajo, se puede identificar algunas similitudes entre las estrategias pedagógicas de los zapatistas, en particular aquellas que dan lugar a la perspectiva de género en sus proyectos educativos y

políticos. El uso de la máscara como elemento pedagógico en la construcción de personajes es uno de ellos.

FOMMA ha sido criticada por centrarse en los problemas de género en sus obras. Específicamente, por la manera en que representa a los comportamientos machistas y lo que algunos perciben como “la victimización” de las mujeres indígenas. En mi parecer, estas críticas muestran que, al contrario, su mensaje respecto a la subordinación de género todavía no ha sido captado. De ahí la importancia del esfuerzo de la organización de seguir luchando por evidenciar lo que las mujeres, y especialmente las mujeres indígenas, viven en las comunidades rurales, en la ciudad y en el contexto de la migración transnacional. El presente trabajo, además de señalar la necesidad de ampliar nuestra concepción de los intereses y luchas de diversos sectores de la población indígena, señala la necesidad de volver a pensar qué entendemos por el teatro indígena, los enfoques particulares que éste puede tener y la gama de experiencia humana que puede abarcar.

Apéndice 1 Table giras teatrales 1991-2013

Año	Obras presentadas	Presentaciones	Presentaciones en comunidades o pueblos rurales de Chiapas
1991	<i>Una Mujer Desesperada</i> (P. De la Cruz Cruz) <i>La Desconfiada</i> (P. De la Cruz Cruz y I. Juarez Espinoza)	II Encuentro Internacional de Escritoras Dramaturgas. Toronto, Canadá (lectura de Petú) Programa del Quinto Centenario del Instituto Smithsonian. Imágenes; Women in the Americas. Washington, D.C.	
1992	<i>La Desconfiada</i>	II Encuentro de Mujeres Escritoras. San Cristóbal, Chiapas	
1993	<i>Una Mujer Desesperada</i>	•Seminario Latinoamericano de la mujer y los fundamentos de los pueblos indígenas (encuentro de mujeres indígenas), San Cristóbal, Chiapas. •Museo Na Bolom. San Cristóbal, Chiapas. •Casa particular, San Cristóbal • La Casa de las Imágenes, San Cristóbal para El Día Internacional de la Mujer (invitadas por COLEM) Diversos lugares en San Cristóbal	
1994			
1995	<i>Rasca Rasca</i> (adaptación de la obra original del un autor desconocido) <i>El Sueño de Telex</i> (adaptación de la obra original de un autor desconocido)	•FOMMA • El Ex-Convento de la iglesia de Santo Domingo, San Cristóbal • Tuxtla Gutiérrez FOMMA	Palestina y La Hormiga (colonias de la zona norte de San Cristóbal); Chenalho; Chamula; varias comunidades ¹²⁴ Cruzton; Chamula; Betania; Amatenango; varias comunidades ¹²⁵

¹²⁴ PACMYC financió el montaje de esta obra y su gira en las comunidades

¹²⁵ CONECULTA financió el montaje de esta obra y su gira en las comunidades

	<i>La Migración</i> (I. Juárez Espinoza)		
1996	<i>El Sueño de Telex</i> <i>La Migración</i> <i>Almas Enjaulados o La Tragedia de Juanita</i> (P. De la Cruz Cruz)	<ul style="list-style-type: none"> •Universidades en Massachusetts incluyendo a Harvard, Smith College y Tufts College. Barnard College en Nuevo York¹²⁶ •El internado de la mujer indígena en San Cristóbal •Comitán, Chiapas •festival de teatro del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes • El Festival de Sor Juana Inés de la Cruz en el Museo de Artes Mexicanas en Chicago <ul style="list-style-type: none"> • Universidades en Massachusetts incluyendo a Harvard, Smith College y Tufts College. Barnard College en Nuevo York •El Hotel Rincón del Arco en San Cristóbal (encuentro de café cultores indígenas) •El seminario de monjas en la calle Julio M. Corzo en San Cristóbal • Nuevo York • Chicago para El Festival de Sor Juana Inés de la Cruz 	Ichinton, Chamula
1997	<i>El Sueño de un mundo al revés</i> (obra colectiva de FOMMA)	<ul style="list-style-type: none"> •Varias presentaciones en FOMMA • Tuxtla Gutiérrez 	Pantelho; Chenalho; Betania; Chainatik, Zinacantan; Chalchuitan, Mitontik; Aguacatanango,

¹²⁶ Esta gira fue financiada en parte por Cultural Survival y en parte por el Centro América Latina y la Facultad de Lenguas Romances de Smith College en Massachusetts. En este último caso el financiamiento fue conseguido por Dra. June Nash. La presentación en Barnard College fue organizada por Amy Trompeteer, docente de la Facultad de Teatro, y se realizó como parte del convenio entre esta facultad y FOMMA financiado por La Fundación para la Cultura y la Educación E.E.U.-México (USMCEF).

	<i>Ideas para el cambio</i> (adaptación de la obra original de un autor desconocido)	Ex-Convento Santo Domingo, San Cristóbal	Amatenango del Valle; Chanal ¹²⁷ Pantelho; Chenalho; Betania; Chainatik, Zinacantan; Chalchuitan, Mitontik; Aguacatanango, Amatenango del Valle; Chanal
1998	<i>Ideas para el cambio</i> <i>La Vida de las Juanas</i> (obra colectiva de FOMMA) <i>Victimas del engaño</i> (obra colectiva de FOMMA) <i>Esfuerzos y llantos de la selva</i> (P. De la Cruz Cruz y I. Juarez Espinoza)	FOMMA (para las artesanas de K'in al Antzetik A.C.) •FOMMA •UNAM, D.F. •1er Congreso de Literatura Indígena de América en Antigua, Guatemala FOMMA •El Festival Mundial de Teatro en la Universidad de Massachusetts, Amherst; Barnard College en NY, NY; Goucher College en Baltimore, Maryland; Dartmouth College en Hanover, New Hampshire; Vermont	Abosolo, Chamula (con obra guiñol de niños); Cruzton, Venustiano Carranza; comunidad s/n.
1999	<i>La Vida de las Juanas</i> <i>Victimas del engaño</i> <i>Amores en el barranquito</i> (obra colectiva de FOMMA) <i>Échame la mano que te pagare</i> (obra colectiva de FOMMA)	FOMMA (clausura taller lectoescritura) •2 presentaciones en FOMMA •La Casa del Pan, San Cristóbal •FORO A.C. (taller de desarrollo sustentable) en San Cristóbal •El Hotel Rincón del Arco • FOMMA •El Museo Na Bolom, San Cristóbal	Romerillo, Chamula
2000	<i>La Vida de las Juanas</i> <i>Amores en el barranquito</i>	Café Museo, San Cristóbal	Las Margaritas (para

¹²⁷ Dice Petu' que las giras de *Sueño de un mundo al revés* e *Ideas para el cambio* en 1997 fueron financiadas por PACMYC o CONECULTA pero no recuerda cuál de las dos (De la Cruz Cruz, Entrevista 28.8.12).

	<p><i>Échame la mano que te pagare</i></p> <p><i>Crecí solo con el amor de mi madre</i> (obra colectiva de FOMMA)</p>	<ul style="list-style-type: none"> •El Quinto Encuentro de Teatro Comunitario en Los Volcanes Tepetlixpa •Café Museo, San Cristóbal •FOMMA •Moxviquil, San Cristóbal •El Museo Na Bolom, San Cristóbal <p>El Teatro de la Ciudad Hermanos Domínguez, San Cristóbal</p>	<p>mujeres de MUSA A.C.)</p>
2001	<p><i>Échame la mano que te pagare</i></p> <p><i>Crecí solo con el amor de mi madre</i></p> <p><i>La Conchita Desenconchada</i> (obra colectiva de FOMMA)</p>	<p>La Casa del Pan, San Cristóbal</p> <ul style="list-style-type: none"> •La Luna Creciente, San Cristóbal •El Museo Na Bolom, San Cristóbal •Escuelas públicas en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas 	<p>Ocotepec; Cruzton, Venustiano Carranza; Bochil; Mitontic; Amatenango del Valle; Chenalho; Ni'chen, Chamula¹²⁸</p> <p>Jolnajojtik, Chamula</p> <p>Colonias de la zona norte de San Cristóbal; Jolnajojtik, Chamula</p>
2002	<p><i>Victimas del engaño</i></p> <p><i>Échame la mano que te pagare</i></p> <p><i>Crecí solo con el amor de mi madre</i></p> <p><i>La Conchita Desenconchada</i></p> <p><i>La Locura de las Comadres</i> (obra colectiva/improvisación de FOMMA)</p>	<p>Ex-Convento de Santo Domingo, San Cristóbal</p> <p>Centro de Capacitación para el Trabajo Industrial (CECATI), San Cristóbal</p> <p>2 presentaciones en FOMMA</p>	<p>El Festival Maya Zoque en Coapilla, Chiapas</p> <p>Betania; Amatenango del Valle</p> <p>Jolnajojtik, Chamula</p>
2003	<p><i>Crecí solo con el amor de mi madre</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> •FOMMA •Arizona State University in Phoenix¹²⁹, The Newman Center in Tucson, Arizona 	

¹²⁸ Esta gira fue financiado por Banrural (Underiner, 2004:72).

¹²⁹ Este viaje fue financiado por La Universidad del Estado de Arizona (ASU) y organizada por Dra. Tamara Underiner. En ASU, Underiner es decana asociada de investigación para El Instituto Herberger para el Diseño y el Arte, profesora adjunta en La Escuela de Cine, Baile y Teatro, y Directora del

	<p><i>La Voz y la Fuerza de la Mujer</i> (obra colectiva de FOMMA)</p> <p><i>La Bruja Monja</i> (obra colectiva de FOMMA)</p>	<ul style="list-style-type: none"> •La Casa del Pan, San Cristóbal •FOMMA •Centro Cultural El Carmen, San Cristóbal •El Auditorio de La Facultad de Derecho, UNACH, San Cristóbal •El Parque de los Arcos, San Cristóbal •La Casa del Pan, San Cristóbal •Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política “Espectáculos de la Religiosidad” en Nuevo York •¿Dónde en Vermont? Gira organizada por La Fundación Educación Maya (MEF) y El Centro Inter-Americano para las artes, el sustento y la acción (CASA) 	<p>Colonias de la zona norte en San Cristóbal; Chanal</p>
2004	<p><i>El Amanecer de Juanita</i> (obra colectiva de FOMMA)</p> <p><i>Crecí solo con el amor de mi madre</i></p> <p><i>La Bruja Monja</i></p> <p><i>Soledad y Esperanza</i> (obra colectiva de FOMMA)</p>	<p>La Casa del Pan, San Cristóbal</p> <ul style="list-style-type: none"> •Festival “Cuando dos culturas se juntan” en México, D.F. •Wakeforest University y University of North Carolina at Wilmington, Exploris Museum en Carolina Norte, E.E.U.¹³⁰; Kennesaw State University e iglesia comunitaria de migrantes mayas guatemaltecas en Georgia, E.E.U.¹³¹ <p>Festival “Cuando dos culturas se juntan” en México, D.F.</p> <p>Wakeforest University y University of North Carolina at Wilmington, Exploris Museum en Carolina Norte, E.E.U.</p>	<p>La Libertad, Huixtán</p> <p>Huixtán (la cabecera); La Independencia, Huixtán</p>
2005	<p><i>Crecí solo con el amor de mi madre</i></p>		<p>La Independencia, Huixtán</p>

Programa de Doctorado en Teatro y Performance de las Américas. Es la autora de *Contemporary Theatre in Mayan Mexico: Death-Defying Acts* (University of Texas Press, 2004).

¹³⁰ El financiamiento para este viaje fue conseguido por Dra. Jeanne Simonelli, investigadora en la antropología aplicada, escritora y docente en La Universidad de Wakeforest en Carolina Norte, E.E.U. Simonelli organizó e coordinó las actividades del grupo de teatro de FOMMA en este viaje que también incluyeron improvisaciones teatrales en escuelas públicas y entrevistas con *Que Pasa* radio.

¹³¹ Esta gira teatral fue organizada y coordinada por Dra. Linda Niemann, docente en El Departamento de Ingles en Kennesaw State University, Georgia E.E.U. Además es Directora de un programa de estudios de escritura creativa y español intensivo en México.

	<i>Casa de Bernarda Alba</i> de Federico García Lorca)	de La Facultad de Derecho, UNACH, San Cristóbal <ul style="list-style-type: none"> •Sala de Bellas Artes Alberto Domínguez Borraz, San Cristóbal •El Teatro Daniel Zebadúa, San Cristóbal •El Teatro Jaime Sabines, Tuxtla Gutiérrez 	Festival Maya Zoque en Las Margaritas
2008	<i>Crecí solo con el amor de mi madre</i> <i>La Bruja Monja</i> <i>Viva la Vida</i> <i>La Viuda de Antonio Ramales</i>	FOMMA para inauguración del Centro Hemisférico La Universidad del Claustro de Sor Juana, México D.F. (evento del Instituto Hemisférico de Performance y Política) <ul style="list-style-type: none"> •FOMMA •Lázaro Cárdenas (Yajalón, Chiapas) 	Huixtán Altamirano; Huixtán para El Festival de Lengua Originaria; San Juan Cancuc
2009	<i>El Dueño de las Mariposas</i> <i>La Viuda de Antonio Ramales</i> <i>Buscando Nuevos Caminos</i> (obra colectiva de FOMMA) <i>La Bruja Monja</i>	<ul style="list-style-type: none"> •FOMMA para encuentro del Instituto Hemisférico •Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política "Ciudadanías en Escena: Entradas y Salidas de los Derechos Culturales" en Bogotá, Colombia Evento de CONECULTA para el Día Internacional de la Mujer FOMMA (para la visita de la Embajada de Canadá y organizaciones civiles de Canadá) FOMMA	Las Margaritas
2010	<i>Buscando Nuevos Caminos</i>	<ul style="list-style-type: none"> •El Foro Internacional Economía y Mujeres (FIEM): Un Nuevo Paradigma, Puebla • FOMMA para el curso "Arte y Resistencia" del Instituto Hemisférico 	Zinacantan; San Andrés Larrainzar (en el plantel de COBACH); Simojovel (en el Museo de Ambar); Acalá; La Floresta, Comitán de Domínguez; Yajalon

	<p><i>La Viuda de Antonio Ramales</i></p> <p><i>Crecí solo con el amor de mi madre</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> • FOMMA (abierto al público) • En FOMMA para la clausura del Centro Hemisférico • La Facultad de Ciencias Sociales, La Universidad Autónoma de Chiapas, San Cristóbal • En FOMMA 	<p>San Felipe, San Cristóbal</p>
--	--	---	----------------------------------

Bibliografía

Adame, D. (2006). Teatralidad india y comunitaria en México: un acercamiento desde la complejidad. *América sin nombre: boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante "Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano"*, (8), 18-26.

Alejos García, José (2006). Identidad y alteridad en Bajtín. *Acta poética*, 27(1), 45-61.

Álvarez, Francisco Q. 2002 "El Teatro Maya: Brevisima Semblanza Histórica, Su Situación Actual y Problemática" *Reencuentro*, mayo, número 033, Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco, Distrito Federal, México, pp.75-89. Accedido en Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal REDALYC, Universidad Autónoma del Estado de México

Anderson, Kim, 2000, *A Recognition of Being: Reconstructing Native Womanhood*, Second Story Press, Toronto.

Anderson, K., & Lawrence, B. (2000). *Strong women stories: Native vision and community survival*. Sumach Press.

Arzipe, Lourdes & ARANDA, Josefina (1986). "Women Workers in the Strawberry Agribusiness in Mexico. En *Women's Work*, Eleanor Leacock y Helen Safa, pp.174-193. Bergin y Garvey, South Hadley, Massachusetts.

Barth, Frederick (1969). *Ethnic Groups and Boundaries*, Boston, Little Brown.

Beneria, Lourdes y Gita Sen (1986). "Accumulation, Reproduction and Women's Role in Economic Development: Boserup Revisited". En *Women's Work*, eds. Eleanor Leacock y Helen Safa, pp.141-157. Bergin y Garvey, South Hadley, Massachusetts.

Besserer, Federico (2006). *Topografías transnacionales. Hacia una geografía de la vida transnacional*, México, Plaza y Valdes.

Burgos, L. Entrevistado por Estrella Díaz 2012 "Entrevista con Luciano Burgos, Fundador de La Colmenita en Chiapas. *Que el amor hace milagros, te lo puedo asegurar*" en *La Jiribilla: Revista de la cultura cubana*. 17-23 Marzo, 2012
http://www.lajiribilla.cu/2012/n567_03/567_02.html

Caligaris, A. M. G., & Ortiz, J. M. R. (1992). Madres solteras indígenas. *Mesoamérica*, 13(23), 67-77.

Caligaris, A.M. & Toledo, S. (2004). "Mujeres, agrarismo y militancia. Chiapas en la década de los ochenta". En *Tejiendo Historias: Tierra, genero y poder en Chiapas, Mexico. Serie Antropolopologia, INAH*, 191-200

- Cancian, F. 1992. *The Decline of Community in Zinacantan: Economy, Public Life and Social Stratification, 1960-1987*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Canclini, N. (1984). "Cultura y organización popular: Gramsci con Bourdieu". *Cuadernos Políticos* 39:79.
- Chirix García, E. D., & Kaqla, G. D. M. M. (2003). *Alas y Raíces, afectividad de las mujeres mayas. Rik'in ruxik'y ruxe'il, ronojel kajowab'al ri mayab'taq ixoqi'*. Grupo de Mujeres Kaqla. Guatemala.
- Carrillo, P., García, P., & Tapia, M. (2005). "El Fortalecimiento Institucional de las OSC en México: Debates, Oferta y Demanda". *Alternativas y Capacidades A.C.*, México.
- Collier, G. A. con Quaratiello, E.L. (1994) *Basta! Land and the Zapatista Rebellion in Chiapas*, 3rd ed. Oakland, California: Food First Books
- Collier, G. y Mountjoy, D. (1988) "Adaptándose a la crisis de los ochenta: cambios socio-económicos en Apás, Zinacantán" INAREMAC: Working documents citada en Rus, *Ocaso de las Fincas*, 42.
- Connell, R. (1995). *Masculinities*. Berkeley: University of California Press
- Crenshaw, Kimberle (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, Vol. 43, No. 6, July pp. 1241-1299, DOI: 10.2307/1229039
- Cumes, A. (2007). "Las mujeres son "más indias", género, multiculturalismo y mayanización". Santiago Bastos & Aura Cumes (coords.), *Mayanización y vida cotidiana. La ideología multicultural en la sociedad guatemalteca, 1*, 155-186.
- De la Cadena, M. (2006). "Son los mestizos híbridos? Las políticas conceptuales de las identidades andinas". *Universitas humanística* (61) pp.51-84
- De la Cadena, M. (2000). *Indigenous Mestizos: the politics of race and culture in Cuzco, Peru, 1919-1991*. Duke University Press.
- Eber, C. (2010). *Women and alcohol in a highland Maya town: water of hope, water of sorrow*. University of Texas Press.
- Ehler, T. (1990). *Silent Looms: Women and Production in a Guatemalan Town*. Westview Press, Boulder, Colorado.
- Erdman, H. (2002). Gendering Chiapas: Petrona de la Cruz and Isabel Juárez Espinosa of la FOMMA (Fortaleza de la Mujer Maya/Strength of the Mayan Woman). *The Color of Theater: Race, Culture and Contemporary Performance*, 159-69.

Espinosa, G. (2009). "Movimiento de mujeres indígenas y populares en México. Encuentros y desencuentros con la izquierda y el feminismo. *Filosofía, política y economía en el Laberinto*, (29), 9-28.

Good Eshelman, C. (2005). Ejes conceptuales entre los nahuas de Guerrero: expresión de un modelo fenomenológico mesoamericano. *Estudios de cultura Nahuatl*, (36), 730.

Fanon, F., Sartre, J. P., & Campos, J. (1965). *Los condenados de la tierra* (Vol. 47). Mexico City: Fondo de Cultura Económica.

Favre, H. (1984). *Cambio y continuidad entre los mayas de México: contribución al estudio de la situación colonialista en América Latina*. México: INI.

Flood, M. K. (1994). Changing gender relations in Zinacantán, México. *Research in economic anthropology*, 15(2), 145-73.

Frischmann, D.H. (s/f). "El teatro de comunidad en México: teatro y praxis". En *Entorno, nueva época*, No. 56-57, pp.36-43

Frischmann, D. H. (1995). Contemporary Mayan Theater and Ethnic Conflict: The Recovery and (Re) Interpretation of History. *Imperialism and Theater: Essays on World Theater, Drama and Performance*, 71-84.

Frischmann, D. H. (1994). Misiones culturales, teatro conasupo, and teatro comunidad: The evolution of rural theater. *Rituals of rule, rituals of resistance: Public celebrations and popular culture in Mexico*, 285-306.

Frischmann, D. H. (2001). "La construcción del sujeto poscolonial en el discurso escénico maya contemporáneo de México". Universidad Veracruzana. *Tramoya*, julio-septiembre 2001 no. 68, p. 102-116. Accedido en: <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/4698>

FOMMA (2009). *Buscando Nuevos Caminos*. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México. Guion original propiedad de las autoras.

FOMMA (2005). *Viva la Vida!* San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México. Guion original propiedad de las autoras.

_____ (2000). *Crecí solo con el amor de mi madre*. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México. Guion original propiedad de las autoras.

_____ (1999). *Echame la mano que te pagaré*. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México. Guion original propiedad de las autoras.

_____ (1998). *La Vida de las Juanas*. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México. Guion original propiedad de las autoras.

_____ (1997). *Sueño de Un Mundo al Revés*. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México. Guion original propiedad de las autoras.

Giménez, Gilberto (2000). "Identidades étnicas: estado de la cuestión", en Leticia Reina (coord.), *Los retos de la etnicidad en el estado-nación del siglo XXI*, México, Miguel Ángel Porrúa - CIESAS-INI.

Hames-García, M. R. (2000). "Who Are Our Own People?": Challenges for a Theory of Social Identity" en *Reclaiming identity: Realist theory and the predicament of postmodernism*. Berkeley, Univ of California Press, pp.102-129

Hernández Castillo, R. A. (2012). "Reflexiones teóricas sobre identidades indígenas en las fronteras". *Sur Profundo. Identidades Indígenas en la frontera Chiapas-Guatemala*. La Casa Chata, CIESAS-CDI pp.27-39.

_____. (2001). Entre el etnocentrismo feminista y el esencialismo étnico. Las mujeres indígenas y sus demandas de género. *Debate feminista*, 24, 206-229.

_____. (2001). "Diálogos e identidades políticas: génesis de los procesos organizativos de mujeres indígenas en México, Guatemala y Colombia" en *Etnografías e historias de resistencia. Mujeres indígenas, procesos organizativos y nuevas identidades políticas*. D.F., CIESAS-UNAM Publicaciones de la Casa Chata, pp.45-125

Hooks, B., (1981). *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. Boston: South End.

Hvostoff, Sophie (2009). "La Comunidad Abandonada. La Invención de una Nueva Indianidad Urbana en las Zonas Periféricas Tzotziles y Tzeltales de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas México (1974-2001)" En *Chiapas Después de la Tormenta*. Coord. Estrada Saavedra, M., pp.221-277.

Icó Bautista, M. (2009) "Mujer, política y sabiduría". En *9 Estampas de Mujeres Mexicanas. Tomo I*. Menciones DEMAC 2008. México pp.367-492.

Jáuregui Díaz, J. & Ávila Sánchez, M. (2007). "Estados Unidos, lugar de destino para los migrantes chiapanecos". *Migraciones Internacionales*. 4:1, Tijuana

Juárez Espinoza, I. & De la Cruz Cruz, P. Entrevista con El Instituto Hemisférico, Julio de 2003. Biblioteca de Video Digital del Instituto Hemisférico
<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/component/k2/item/297-fomma-int-petrona-isabel-2003>

Juárez Espinoza, I. (1994). *Cuentos y Teatro Tzeltales A'yejtik sok Ta'jimal*. Editorial Diana, México.

Kearney, Michael (1996). *Reconceptualizing the Peasantry*, Boulder, Westview Press.

Kirmayer, L.J. & Valaskakis, G.G. (2009). *Healing Traditions: The Mental Health of Aboriginal Peoples in Canada*. Vancouver: UBC Press

Kuttab, E. (2008). "Palestinian Women's Organizations: Global Cooptation and Local Contradiction." *Cultural Dynamics* 20(2): 99-117.

_____ (2010). "Empowerment as Resistance: Conceptualizing Palestinian Women's Empowerment." *Development* 53(2): 247-53

Lagarde, Marcela (2008). Identidad femenina. *Amorós Celia: "Aproximación a un canon feminista multicultural"; en Mujeres en Red.*

Lenkersdorf, C. (2005). *Filosofar en clave tojolobal*, México: Porrúa.

Lewis, S. (2011). "Modernizing Message, Mystical Messenger": Teatro Petul in the Chiapas Highlands, 1954-1974". *The Americas*, 67:3 pp.375-397, The Academy of American Franciscan History, DOI:10.1353/tam.2010.0041

Lopez Austin, Alfredo (2013) "Sobre el concepto de Cosmovision", ed. Pablo González Casanova en el sitio de la UNAM "Conceptos y Fenómenos Fundamentales de Nuestro Tiempo".

_____. (1984) *Cuerpo humano e ideología*, 2 v., México, UNAM, "Textos acerca de las partes del cuerpo humano y de las enfermedades y medicinas en los primeros Memoriales de Sahagún". *Estudios de Cultura Náhuatl*, 10, 129-153.

López Intzín, Juan (2013). "Ich'el ta muk": La trama en la construcción del *Lekil kuxlejal* (vida plena-digna-justa). En *Senti-pensar el género: perspectivas desde los pueblos originarios*. (Coords.) Méndez Torres, G., López Intzín, J., Marcos, S., Osorio Hernández, C. Guadalajara, Jalisco, México.

Lugones, Maria (1994) "Purity, Impurity, and Separation" *Signs*, Vol. 19, No. 2 (Winter), pp. 458-479, University of Chicago Press.

_____. (2008). Colonialidad y género. *Tabula rasa*, July/Dec. (9), 73-102, Bogotá

Manago, A.M., & Greenfield P.M. (2011). "Mujeres Mayas a la Vanguardia del cambio social: Cuatro Estudios de Caso de la Construcción de Valores en un Ambiente Urbano". *Anuario del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica 2009*, UNICACH, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México, pp.521-549, <http://hdl.handle.net/cesmeca/574>

Marcos, S. (2013). Descolonizando al feminismo: la insurrección epistemológica de la diferencia. En *Senti-pensar el género: perspectivas desde los pueblos originarios*. Coord. Méndez Torres, G. López Intzín, J., Marcos, S. y Osorio Hernández, C. Guadalajara, Jalisco, México, pp. 145-172

_____. (2008). Las fronteras interiores: El movimiento de mujeres indígenas y el feminismo en México. *Diálogo y diferencia. Retos feministas a la globalización*. México: UNAM.

_____. (1995) "Pensamiento Mesoamericano y categorías de género: un reto epistemológico en, *La Palabra y el Hombre*, Xalapa, Universidad Veracruzana, No.6.

Méndez Torres, G. (2013). "Mujeres *Mayas-Kichwas* en la apuesta por la descolonización de los pensamientos y corazones". En *Senti-pensar el género: perspectivas desde los pueblos originarios*. Coord. Méndez Torres, G. López Intzín, J., Marcos, S. y Osorio Hernández, C. Guadalajara, Jalisco, Mexico, pp.11-61

Meyer, G. (1985) «El teatro en las fiestas indígenas», *Memoria del Encuentro Nacional en torno al Teatro Indígena y Campesino*, Teatro rural/Dirección General de Culturas Populares/SEP, México, 1985 [copia mimeográfica, sin paginación].

Mihesuah, D. A. (2003). *Indigenous American women: Decolonization, empowerment, activism*. U of Nebraska Press.

Mohanty, C.T. (2013). "Transnational Feminist Crossings: On Neoliberalism and Radical Critique". *Signs*, 38:4, *Intersectionality: Theorizing Power, Empowering Theory*, pp.967-991.

Mohanty, S.P. (2000). "The Epistemic Status of Cultural Identity: on *Beloved* and the Postcolonial Condition" en *Reclaiming identity: Realist theory and the predicament of postmodernism*. Berkley, Univ. of California Press, pp.29-66.

Moya, P. M., & Hames-García, M. R. (Eds.). (2000). *Reclaiming identity: Realist theory and the predicament of postmodernism*. Berkley, Univ. of California Press.

Moya, P. M. (2000). "Introduction: Reclaiming Identity" en *Reclaiming Identity: Realist theory and the predicament of postmodernism*. Berkley, Univ. of California Press pp.1-26

Mujeres Mayas Kaqla (2011). *Tramas y Trascendencias: Reconstruyendo historias con nuestras abuelas y madres*. Ed. Magna Terra editores S.A. Guatemala.

Nash, J. (1997). Gendered deities and the survival of culture. *History of Religions*, 36(4), 333-356.

_____. (1985). *In the Eyes of the Ancestors*. Waveland Press, Prospect Heights.

Olivera, M. (2011). *Mujeres Marginales de Chiapas: Situación, Condición y Participación. Región de los Altos*. Cuaderno. Coords. Olivera, M., Castro, I., Ramos, T. UNICACH, CESMECA, Chiapas, Mexico.

_____. (2012). Entrevista de Emma Gascó "El Feminismo Occidental es liberal, individualista," *Pikara Magazine*, November 7, 2012, <http://www.pikaramagazine.com/2012/11/%E2%80%99Cel-feminismo-occidental-es-liberal-individualista%E2%80%99D-antropologa-y-activista-feminista-en-chiapas/>

_____. (2012). "From Integrationist *Indigenismo* to Neoliberal De-Ethnification in Chiapas: Reminiscences." *Latin American Perspectives* 39:100 (2012)
<<http://lap.sagepub.com/content/39/5/100.refs.html>> (January 1, 2013)

Pérez, Norma (2012). *Socialización y Trabajo desde la Perspectiva de Li Tsebetike Xch'iuk Kremetike (Niños y Niñas Trabajadores)*. Tesis Maestría en Antropología Social CIESAS, San Cristóbal de Las Casas.
http://www.encuentoredtoschiapas.jkopkutik.org/BIBLIOGRAFIA/PRACTICASDEINVESTIGACION/Tesis%20Creandosaberes/NORMA_tesis_impresa_2012.pdf

Pesantubee, Michelene E. *Choctaw Women in a Chaotic World: The Clash of Cultures in the Colonial Southeast*. University of New Mexico Press; 1st Edition edition (June 1, 2005)

Robledo, G. & Burguete, J. (2005). "Religion y dinamica familiar en Los Altos de Chiapas. La construccion de nuevas identidades de genero". *Estudios Sociologicos*, 23:68, pp.515-534, Colegio de Mexico.

Rosenbaum, B. (1993) *With Our Heads Bowed: The Dynamics of Gender in a Maya Community*. Austin: University of Texas Press.

Rus, D. (1988). Responding to the Crisis: Changing Economic Roles of Indigenous Women in the Chiapas Highlands. *San Cristóbal de Las Casas: INAREMAC*.

Rus, J. (2012). *El Ocaso de las Fincas: y La Transformación de la Sociedad Indígena de Los Altos de Chiapas, 1974-2009*. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

_____. (2009). "La Lucha Contra los Caciques Indígenas en los Altos de Chiapas: Disidencia, Religion y Exilio en Chamula, 1965-1977". *Anuario de Estudios Indigenas XIII: 181-230*.

_____. (2005) The Struggle against Indigenous Caciques in Highland Chiapas: Dissent, Religion and Exile in Chamula, 1965-1977. En *Caciquismo in Twentieth-Century Mexico*. Eds. Knight, A. & Pansters, W. Institute for the Study of the Americas, London.

Sánchez, C. (2003). Identidad, género y autonomía. Las mujeres indígenas en el debate. *Memoria: revista mensual de política y cultura*, (174). México

Sántiz López, G. (2011). "Del Silencio a la Pornografía". *Desacatos*, No.35 pp.173-178.

Sherman, J. (2009). "Bend to avoid breaking: Job loss, gender norms and family stability in Rural America" *Social Problems*, 56:4, University of California Press, pp. 599-620

Shi, S., Marcos, S., Nnemeka, O., y Waller, M. (2008). "Conversacion sobre <El Imperialismo Feminista y las Politicas de la Diferencia>". En *Dialogo y Diferencia: Retos feministas a la globalización*. Eds. Marcos, S. & Waller, M. CEIICH, México. pp.283-315

- Smith, A. (2005). *Conquest: Sexual Violence and American Indian Genocide*. Southend Press, Cambridge, MA
- Smith, L. T. (1999). *Decolonizing methodologies: Research and indigenous peoples*. Zed books, London & New York
- Solís, A. F. (2001). *La animación sociocultural y el teatro popular campesino* (Vol. 2). Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Ciencias Políticas y Administración Pública.
- Speed, S. (2014) "A Dreadful Mosaic: Rethinking Gender Violence through the Lives of Indigenous Women Migrants". *Gendered Perspectives on International Development* Special Issue: Anthropological Approaches to Gender-based Violence and Human Rights. No. 304
- Steele, C. (1994). A woman fell into the River: negotiating female subjects in contemporary mayan theatre. *Negotiating Performance: Gender, Sexuality & Theatricality in Latin/o America*, 239-256.
- Taylor, D. (1991). Transculturating transculturation. *Performing Arts Journal*, 13(2), 90-104.
- Toledo, S. (2004). "Las Fincas de Simojovel, Chiapas: Relaciones de Género en un Mundo Jerárquico, 1900-1975". En *Mesoamérica* 46, pp.86-109.
- Underiner, T. L. (2010). *Contemporary theatre in Mayan Mexico: death-defying acts*. University of Texas Press.
- Vallverdú, J.V. (2005). "Violencia religiosa y conflicto político en Chiapas, México". *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, (65), 55-74.
- Wilson, Angela Cavender, 1998, "Grandmother to Granddaughter: Generations of Oral History in a Dakota Family" en Devon Mihesuah (comp.), *Natives and Academics: Researching and Writing about American Indians*, University of Nebraska Press, Lincoln and London.