

# **UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS**

**CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES  
DE MÉXICO Y CENTROAMÉRICA**

## **T E S I S**

**“EL TEATRO POPULAR DE LAS MUJERES  
DE FORTALEZA DE LA MUJER MAYA”**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

**MAESTRA EN  
CIENCIAS SOCIALES Y HUMANÍSTICAS**

**PRESENTA  
DORIS DIFARNECIO**

**COMITÉ TUTORIAL  
DR. AXEL KÖHLER  
DR. ALAIN BASAIL  
DRA. MARÍA LUISA DE LA GARZA**

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

Agosto de 2020

## **Dedicatoria**

Me complace sobremanera expresar mi agradecimiento a la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas; en especial, al Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (Cesmecha) y a la Maestría y Doctorado en Ciencias Sociales y Humanísticas. Dentro de la Maestría, quiero agradecer a los distinguidos docentes con quienes estudié y a mi comité tutorial: Dr. Axel Kohler, Dr. Alain Basail Rodríguez, Dr. María Luisa de la Garza Chavez quienes, con su profesionalismo y conocimiento, me guiaron para escribir la presente tesis para obtener el grado de maestra en ciencias sociales y humanísticas. Agradezco muy especialmente al Conacyt por la beca que recibí para hacer posible mis estudios de maestría.

A mi director de tesis, Dr. Axel Kohler, quien con su experiencia y conocimiento me ha guiado de manera atenta, cuidadosa y generosa, quiero expresarle mi gratitud, en tanto me ha brindado su tiempo y empuje para llegar a escribir y entregar un trabajo que cumple con lo que se espera de una tesis de maestría. Mi logro en concluir este trabajo se basa en la tenacidad del Dr. Axel al creer en mi y en impulsarme a pensar con responsabilidad y de expandir de una manera comprometida y enfocada las preguntas que me llevaron a indagar el trabajo colectivo de FOMMA, contribuyendo a un crecimiento tanto personal como académico transformador. El Dr. Axel, la Dra. María Luisa y el Dr. Alain, mi comité académico, generaron en mi la fortaleza y disciplina necesaria para cumplir y entregar este trabajo, evidenciando cómo la fusión entre la labor teórica, las políticas del cuerpo y la memoria llegan a ser una herramienta liberadora y transformadora desde un posicionamiento e indagación/ reflexión feminista.

Además, quiero agradecer a mi familia de amistadxs a quienes estimo tanto y a quien les debo su apoyo incondicional, por facilitarme los caminos para seguir, sin pedir nada a cambio y sin dudar de mi capacidad de lograr mi meta. Agradezco a todas las personas que hicieron posible esta investigación y que de alguna manera estuvieron conmigo en los momentos difíciles retantes y también alegres. Estas palabras son para ustedes. Y las mismas son escasas para agradecerles las incontables veces que me brindaron su apoyo en todas las decisiones que he tomado hacia la realización de este trabajo. María Teresa Garzón Martínez, Flor Marina Bermúdez, Mercedes Olivera, Estrella.... Coco Fusco, Dianne Russ, Miriam Laughlin, Robert Laughlin, Marta

Cassaus, Mónica Aguilar Mendizabal, Javier Serna, Macarena Gómez, Karina Bidaseca, Marcela Fuentes, Beth López, Shavon Sinclair, Roberta Uno, Mario Bronfman, Grace Remington, Antonio Branaugh, Marcela Fuentes, Cherrie Moraga, Nicolas Londono, Shana Lorenz, Marta Cassaus, Iinaki Ibarri, Karina Castro, Regina Galindo, Lorena Coka, Nelly Cubillo, Fabiola, Adriana, Silka, Rosa Campoalegre, Mercedes Ruíz Ruíz, Patricia/Rosas Rojas y a los compañerxs que me apoyaron con su cariño y confianza en la trayectoria de mi viaje en autobus por America Latina, de Sur a Sur, con sus espacios, abrazos, comida y hospitalidad que permitieron ejercer mi labor creativa y politica movilizandome en mi una agencia personal para buscar y entender desde el cuerpo y la memoria las condiciones desiguales de genero, etnia, clase, raza y edad que atraviesan la vida de la mujer. Sin esta experiencia solidaria tanto popular feministas y lgbtq@i como academica no hubiéramos logrado esta meta. Me faltarían páginas para agradecer a las personas que se involucraron en los talleres, acciones y demostraciones públicas y callejeras que creé y realicé en el transcurso de mi viaje. Influenciaron profundamente con sus propias luchas y perspectivas sociales y culturales mi pensamiento y perspectiva sobre como contribuir desde el arte y la accion hacia una vida mas justa y equitativa para la mujer. La realización de este trabajo, sin su valor y acompañamiento, no hubiera sido posible. Merecen mi reconocimiento ya que cada encuentro formó en mi el agenciamiento tanto individual como cultural a partir de la cual, en coordenadas “norte-sur , sur-sur, comunidad-comunidad”, formamos horizontes estratégicos que forjaron politicas de afecto no obstante de nuestras diferencias geo-politicas, genero, etnia, clase y raza. Importante lo anterior, especialmente en los tiempos que estamos viviendo actualmente de violencia racial y una epidemia que continua incrementando la enfermedad, muerte y miedo.

En particular quiero expresar mi gratitud a María Teresa Garzón Martínez, academica feminista, hermana y colega, quien cuando supo sobre la violencia y el miedo que sostuve cuando mi casa fue destruida a batazos, orinada y mi ropa interior lanzada a la calle defecada, como amenaza por mi activismo contra el feminicidio en Chiapas acompañando a los familiares de las mujeres asesinadas durante el proceso de mis estudios en Cesmeca y esta investigacion teatral, me previno de lanzarme al trago y abonar a la tesis con su profesionalismo, compañerismo, apoyo y cariño cuando todo parecía complicado e imposible.

Asimismo, dedico este trabajo especialmente a FOMMA como un testimonio de mi admiración y agradecimiento. Doy infinitamente las gracias a todas sus integrantes: Petrona de la Cruz Cruz, Isabel Juárez Espinosa, María Pérez Santis, Victoria Patishtan Gómez, Maria Francisca Oseguera Cruz y Miriam Laughlin por la confianza que depositaron en mi para crear en conjunto quince obras teatrales basadas en sus experiencias de vida, desde el 1999-2015. Reciban este trabajo como un testimonio de mi aprecio y admiración. De igual forma, agradezco a mi amiga y comadre Mari Collazo, y a su familia, por recibirme en su casa en Chamula y por los aprendizajes que me brindaron al hacerme parte de su familia, vida y ceremonias. Gracias Mari por hacerme tu comadre y brindarme tu confianza y cariño. Y, por supuesto, a todas las instituciones académicas en colaboración con el Instituto Hemisférico de la Universidad de Nueva York y al Instituto Hemisférico mismo por el privilegio de dirigir su satélite, en FOMMA, durante el tiempo que dirigí sus obras.

También deseo agradecer y dedicar a mi madre, Amparo Mejía, este trabajo por ser el pilar más importante en mi vida y por demostrarme siempre su cariño y apoyo incondicional sin importar nuestras diferencias de opiniones. De igual forma y muy especialmente, dedico este trabajo y trayectoria de vida a mi esposa Catherine Cerf Hill, quien han puesto toda su confianza en mí para lograr un objetivo más en mi vida y a su familia quienes han demostrado un apoyo generoso y cariñoso hacia mi persona en medio de este proceso y labor: Diana Louise Lourenco Hill, phd., Bette Cerf Hill y Bruce Sagan. A mi tía Mercedes, a quien quiero como a una madre, mi gratitud por compartir momentos significativos y por siempre estar dispuesta a escucharme y apoyarme y, en especial, un agradecimiento a mi hermano Eduardo, quien me ha permitido trazar mi propio camino y quien con su amor y apoyo ha sido un ejemplo de lo que se puede lograr a pesar de los obstáculos y las violencias traumáticas que hemos afrontado. Eduardo: gracias por creer en mí aun cuando llegué a dudar sobre mi propia habilidad de lograr la meta, tu firmeza y cariño me inspiraron a girar mi vida en torno a mis estudios en Cesmecca y me otorgaron la confianza necesaria para seguir adelante y concluir este trabajo de tesis. A mis sobrinos y sobrinas y las futuras generaciones que vienen en mi familia, a ellos les dedico este trabajo de titulación.

# Índice de contenido

	Página
Introducción .....	7
1. Sobre la ciudad real: San Cristóbal de Las Casas .....	17
1.1 La Ciudad Real.....	19
1.2 Entre rebeliones, turismo y cultura.....	23
1.3 Dos experiencias necesarias: teatro Petul y <i>Sna Jtz'ibajom</i> .....	27
1.4 ¡Que frías son las mañanas en Ciudad Real!.....	31
2. FOMMA. Fortaleza de la Mujer Maya.....	33
2.1 Mujeres indígenas en Chiapas.....	36
2.2 Las fundadoras y su fortaleza .....	41
2.3 FOMMA y Doris Difarnecio.....	48
2.4 La despedida.....	52
3. Herramientas para pensar, hacer y transformar.....	54
3.1 Herramientas del pensar .....	56
3.1.1 Sobre la colonialidad de género.....	56
3.1.2 Cuerpo.....	58
3.1.3 Experiencia.....	61
3.1.4 Agencia cultural.....	62
3.2 Herramientas del hacer.....	65
3.2.1 Método general.....	65
3.2.2 Metodología cuerpo y experiencia.....	67
<i>Sistematización histórica de FOMMA</i> .....	67
<i>Proceso creativo</i> .....	68

<i>Nuevos métodos actorales</i> .....	72
4. Contar de otra manera como mujeres y, también, dejarse contar.....	78
4.1 <i>Una mujer desesperada</i> .....	80
4.2 <i>La viuda de Antonio Rames</i> .....	86
4.3 “La huérfana”.....	90
4.4 Descubrir la fortaleza.....	94

Conclusiones

Anexos

# Introducción

*In lak'etch*

*Tú eres mi otro yo*

Proverbio Maya Yucateco

Llegué a San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México, en el año 1999, por invitación de Ralph Lee, director de teatro con quien trabajé por más de cinco años como actriz y titiritera en el estado de Nueva York, para realizar un taller con las mujeres del grupo teatral de la asociación civil Fortaleza de la Mujer Maya –en adelante FOMMA–. Dicha colaboración se transformó en un trabajo de años, en el cual fungí como directora artística de FOMMA y dirigí, desde el 2007-2013, el satélite del Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York<sup>1</sup>, instalado también en el espacio teatral de FOMMA<sup>2</sup>. Desde hacía ya un tiempo largo, debido a mi formación en literatura y las artes escénicas, comencé a interesarme en el teatro como herramienta tanto educativa como política y más cuando a mujeres se refiere. No obstante, fue en estos años compartiendo con FOMMA –desde 1999 hasta 2013–, a través de una colaboración artística, teatral, solidaria y feminista, cuyo resultado son quince obras teatrales basadas en los testimonios autobiográficos de las actrices, todas mujeres mayas, que pude llevar

1 El Instituto Hemisférico de Performance y Política es un consorcio multilingüe e interdisciplinario que trabaja en colaboración con instituciones, artistas, académicos y activistas en todo el continente americano. La organización trabaja en la coyuntura de la investigación, la expresión artística y la política para explorar las prácticas corporales –o el performance– como un vehículo para la creación de nuevos significados y la transmisión de valores culturales, la memoria y la identidad. Enraizado en su foco geográfico en las Américas (por eso es “hemisférico”) y en sus tres idiomas principales (inglés, español y portugués), el Instituto fomenta interacciones y colaboraciones en la investigación, la práctica artística y la pedagogía en torno al performance y la política en el hemisferio. El Centro Hemisférico, satélite en Nueva York, fue un espacio interdisciplinario como una sede satélite desarrollada en colaboración con Fortaleza de la Mujer Maya (FOMMA). Sus ponencias, mesas redondas, performances, acciones públicas y proyecciones intentan promover, presentar y archivar las prácticas performáticas locales y desarrollar programación cultural e investigación junto a comunidades locales, nacionales e internacionales, incluidas las organizaciones culturales EDELO y Paliacate; organizaciones de medios libres como Promedios y Koman Illel; el Centro de Derechos de la Mujer A.C., Kinal Antsetik, y los familiares de mujeres que han sido víctimas de feminicidio.

2 Resultados de los primeros talleres realizados con FOMMA son las obras teatrales tituladas: “Crecí con el amor de mi madre”; “Soledad y esperanza”; “La vida de Juanita”; “La bruja monja”; “Viva la vida”; “La casa de Bernarda Alba”; “Dulces y amargos sueños”; “La viuda de Antonio Ramales”; “La voz y la fuerza de la mujer”; “El dueño de las mariposas”; “La tragedia de Juanita” y “Buscando nuevos caminos”.

a la práctica cabal el teatro como herramienta educativa, política, crítica y de investigación capaz de configurar agencias culturales para la transformación de la vida de las mujeres.

Pero éste no fue un camino solitario y mucho menos vertical: la experiencia de hacer, sentir y vivir el teatro en FOMMA, habitando las dimensiones del cuerpo, la experiencia, la crítica social y la agencia cultural, nos transformó a todas de diversas maneras y en varios sentidos. Por ello, esta tesis toma la forma de un camino recorrido desde la polifonía de voces, el cual da cuenta del proceso creativo, investigativo y político desarrollado en estos años, en FOMMA, con miras a sistematizar y documentar el proceso de construcción de conciencia de las integrantes de dicho grupo teatral y cómo tal proceso se colectiviza, se vuelve político, cuando busca la reconstrucción de cada una de nosotras. Así, la experiencia –la mía, la de todas– deviene fuente de teoría y metodología comprometidas con la transformación de las condiciones de vida de mujeres, en especial, que viven en condiciones de subalternidad, partiendo siempre desde las prácticas concretas, creativas, enmarcadas en la reflexión del campo de las ciencias sociales y humanísticas, desde un enfoque que además es feminista.

En ese sentido, hablamos aquí de investigación que es acción, intervención. En efecto, el teatro popular, como el que desarrolla FOMMA, como el que desarrollo yo, al decir de Augusto Boal (1978), tiene una razón social y está dirigido a sensibilizar, mostrando la realidad propia que debe ser problematizada con el objetivo de lograr cambios. Así, la práctica teatral, basada en el cuerpo y la memoria, desafía y cuestiona sistemas de opresión y marginación impuestos a las mujeres, debatiendo premisas como aquellas que aseguran que la mujer carece de “facultades” y es inferior al hombre. En efecto, la creación y producción de una obra teatral colectiva permite a las actrices tejer e hilar relatos desde sus propios saberes, su propia experiencia de vida, desde la reflexión crítica, en un espacio íntimo y personal que se transforma en público en la escena misma, en la interpretación de la obra, generando condiciones para el debate colectivo y reflexión conjunta, en un público amplio, sobre las relaciones de poder que cruzan la vida de las mujeres y, en este caso, de sus comunidades.



## II

Fortaleza de la Mujer Maya –FOMMA–, nace en 1993, como asociación civil fundada en San Cristóbal de Las Casas, por Isabel Juárez Espinosa y Petrona de la Cruz Cruz. Ambas son mujeres de origen maya, con historias de vida cruzadas por la violencia y la marginalidad, que se desempeñan como actrices, escritoras, educadoras y agentes culturales que utilizan el teatro como herramienta para la construcción de conciencia, la educación, la edificación de comunidad y para visibilizar las diferentes opresiones que una mujer indígena, en este contexto en particular, vive. Con la ayuda, en un primer momento, de Miriam Laughlin, coordinadora regional e internacional de para la consecución de fondos, quien impulsa colaboraciones entre FOMMA y Cultural Survival –Princeton– y la Universidad de Nueva York, se crea un espacio donde mujeres, particularmente viudas, madres solteras y niñas, aprenden sobre sus derechos y la manera de ejercerlos, buscando de esta forma el bienestar de las mujeres indígenas.

Con el paso del tiempo, en el interior de FOMMA, se organizaron talleres para mujeres y niños en las áreas de alfabetización, salud, fabricación de pan y costura, lenguas indígenas y, por supuesto, una guardería para cuidar a las y los niños mientras las madres asisten a los talleres. A las fundadoras Petrona de la Cruz Cruz e Isabel Juárez Espinosa se sumaron otras mujeres que hicieron del colectivo una instancia creativa del teatro popular. Entonces, a través de sus obras, empezaron a denunciar el sistema patriarcal que oprime a mujeres, en particular, a las mujeres indígenas y a construir herramientas para vivir una vida digna desde la fortaleza, de allí su nombre: Fortaleza de la Mujer Maya. Las herramientas creativas de su trabajo siempre han sido los testimonios autobiográficos que ellas mismas escriben y personifican, confrontando con ello la discriminación y la desigualdad, articulando sus experiencias al proceso creativo que se asocia particularmente con el teatro.

En el contexto donde nace FOMMA, las mujeres indígenas crecen viviendo diferentes tipos de violencia hacia ellas –como se verá a profundidad en el primer capítulo–, la cual puede venir desde los sistemas de usos y costumbres, la religión, el Estado, un sistema social discriminatorio, entre otros. Me refiero, por ejemplo, a la costumbre y tradición de prometer a una hija, desde temprana edad, en matrimonio. Tal como nos cuenta Isabel Juárez Espinosa: “cuando tenía once años, me vino a buscar... yo no sabía qué quería, sólo era una escuincla. Vino con regalos, pero

yo no quise aceptar, nunca pensaba en casarme” (entrevista, 2012). O, por ejemplo, como lo narra Petrona de la Cruz Cruz a propósito de la violencia que su padre ejercía sobre su madre: “mi papá era violento y no quería a mi mamá. Llegaba borracho, la violaba y golpeaba” (entrevista, 2012). Dichas violencias, que hacen parte de un continuum histórico, se interiorizan en forma de subordinación y se reproducen desde abuelas-abuelos, padres-madres e hijas-hijos.

Por medio del teatro, las integrantes de FOMMA se observan a sí mismas y a las otras y en ese ejercicio van descubriendo otras maneras de comportarse, actuar, en suma, de ser sujetas de su propia historia. El principal objetivo de FOMMA, entonces, es construir la autonomía y el bienestar general de la mujer indígena por medio, principalmente, del teatro. Al respecto, afirma Boal: “una vez que el ser humano conozca y tome expresivo su cuerpo, estará pues habilitado para practicar formas teatrales que lo liberen de su condición pasiva, y lo transformen en sujeto de la acción: actor y protagonista” (1978: 27). De esta manera, las integrantes de FOMMA son creadoras que no se conforman con el aplauso del público: ellas buscan la formulación de ideas concretas sobre realidades vividas recordando, dando testimonio, dramatizando y actuando historias pasadas que guían hacia pensamientos y escrituras futuras unidas por una tenaz voluntad de perseguir: “estrategias de discurso que otorguen voces al silencio de las mujeres dentro, a través, contra, por encima, por debajo y más allá del lenguaje de los hombres” (De Lauretis, 2000: 18). Y, de esta manera, adelantar procesos de renovación y cambio.

Llegada a este punto quiero aclarar que las violencias vividas por muchas de las integrantes de FOMMA, en especial aquella relacionada con la discriminación racial, es un punto de coincidencia y empatía para mí. Mi interés por la justicia social proviene de mis condiciones y experiencia de vida: crezco entre dos países, dos imaginarios, dos culturas, dos razas, dos lenguajes. Mi formación académica es el resultado de una educación pública desde la primaria hasta la preparatoria, la lucha de mi familia contra la pobreza y sus relaciones con la religión católica. Mi madre es prometida a un hombre mayor cuando sólo tiene 16 años, bajo la prohibición de no “mezclarse” con personas de tez oscura. Cuando mi madre se casa con mi padre –hijo de una mujer de tez negra que practicaba la lectura de cartas de Tarot y de un italiano exiliado del sur de Italia–, rompe las reglas familiares y se revela; sin embargo, es víctima de violencia doméstica por más de veinte años.

En 1964 nos fue otorgada una visa para buscar tratamiento médico a mi hermano Eduardo quien padece poliomielitis. Es así que me crío entre Colombia y los Estados Unidos. Tanto en un país como en el otro mi familia habla de la revolución cubana y de personajes como Malcolm X y Martin Luther King al mismo tiempo que denigra a mi abuela paterna negra. Para mí siempre es incomprensible que mis tíos maternos puedan tener posturas de extrema izquierda, apoyaran totalmente a la Revolución Cubana y, a la vez, sean tan expresivamente racistas contra mi abuela negra.

Al crecer, estudiar y residir en Harlem, Manhattan, Nueva York, donde la mayor parte de la población es negra o latina, entre clase media baja y pobre, experimento como consecuencia el desarrollo de una actitud consciente ante la discriminación racial y de clase en contra de afroamericanos y migrantes latinos, entre otros. En 1986 terminé la licenciatura en Artes Liberales con enfoque en lengua italiana y arte teatral. Luego, recibo una beca para estudiar literatura hispanoamericana y teatro en el Skidmore College, Canadá. Allí, durante mi tercer año universitario, obtengo una beca para estudiar literatura latinoamericana e italiano en Barcelona, España. En el ambiente español, descubro el teatro callejero como medio de denuncia política. Así, participo en diversos tipos de teatro callejero, principalmente denunciando la invasión norteamericana en Nicaragua, El Salvador y el resto de Centroamérica.

Desde todas estas coordenadas, aprendo a resignificar, manejar y corporeizar mi conflicto personal utilizando el teatro como método de sanación. La actuación y el recuerdo de eventos violentos que afectan mi vida son fundamentales para reivindicar mi libertad y autorreconocimiento de una existencia sometida por vivencias traumáticas y violentas. Considero que el hecho de recordar y contar constituye en sí un acto de resistencia y lucha por la vida. Ante el nacimiento de una nueva forma de pensar, ver y estar en el mundo, cuestiono y busco desde mi profesión como directora teatral nuevas formas de reflexionar, activar y educar sobre la igualdad de la mujer y sus derechos humanos. En consecuencia, reitero, el cuerpo y la experiencia hecha memoria, atravesados por la violencia física y discriminación, son puntos de mi experiencia autobiográfica que comparto con FOMMA. Esta la razón principal por la cual elijo trabajar con el grupo en la representación dramática tanto como una manera de ejercer mis

habilidades teatrales en su dirección y actuación, como una resistencia a la violencia con un énfasis hacia el desarrollo personal, el autorreconocimiento y la sanación.

Una manera de comprender la vida y el conocimiento en esta investigación es la búsqueda personal y colectiva de horizontes estratégicos, basados en la memoria y el cuerpo, tanto para las integrantes del grupo teatral, como para esta investigadora, lo que ha significado construir un pensamiento crítico de lucha por la vida. Como directora teatral, sostengo que la experiencia es un hecho enriquecedor y su utilización es punto de origen para desarrollar una perspectiva feminista que haga hincapié en la vida de las mujeres y contribuya a dismantelar las estructuras que las oprimen y explotan. Así, la investigación ha sido un recorrido por el mundo del afecto y el mutuo aprendizaje. Este estudio se ha basado en una construcción colaborativa, teatral y humana que es un proceso distinto para entender y comprender cómo nos sentimos y representamos, desde un imaginario teatral que busca y permite el diálogo, imprescindible en el objetivo de armar procesos colaborativos, sociales, culturales y políticos desde el teatro popular.

### III

En esta tesis se parte de una clave de lectura cardinal a la hora de dar cuenta del trabajo realizado con FOMMA, sus sustentos teóricos, metodológicos y políticos, la sistematización de la experiencia investigativa y los resultados de los mismos: el teatro popular tiene el potencial de generar procesos de auto reconocimiento, conciencia y cambio. En efecto, el teatro popular nace con este objetivo y es así como se desarrolla (Boal, 1978). Por ello, en un contexto de constante violencia hacia las mujeres indígenas, la creación por ellas mismas de un teatro basado en la experiencia y el cuerpo, permite identificar esas violencias –sexuales, económicas, subjetivas, sexuales, de discriminación– de las cuales son víctimas, para analizar sus realidades, lo que ellas desean transformar y las estrategias para hacerlo. Así, las mujeres indígenas de FOMMA se involucran con el hecho creativo desde el principio, para narrar y dejarse narrar por otras como una apuesta política que implica visibilizar, sensibilizar, cambiar sus mundos y sanar sus personas, tanto para ellas como para otras mujeres de su comunidad.

Esta clave de lectura implica un corte: decidir entre todas cuál violencia es prioritaria de ser analizada, por qué y cómo, siempre partiendo de la experiencia subjetiva y como agentes

culturales por medio del teatro. Las decisiones a propósito fueron sencillas, puesto que es más que evidente que la violencia sexual cruza las biografías de todas y, en consecuencia, ahí debe ponerse el foco de la atención. No obstante, no se puede pensar nunca la violencia sexual —o de otro tipo— a secas, por lo que entra a jugar el hecho de que es una violencia ejercida hacia mujeres de pueblos originarios; es decir, aquí la discriminación producto del sistema de clasificación social por cuestiones de raza asume un papel estelar (Lugones, 2008). Lo que deriva en que las elecciones sobre qué trabajar, por qué y cómo se vuelve compleja. Teniendo esta complejidad presente se sigue adelante en dos sentidos: el creativo y el investigativo. El primero permite afianzar ciertas herramientas del teatro popular que el grupo maneja, construir otras e iniciar el proceso de “hacer” teatro popular desde ellas con mi acompañamiento, lo que va desde escribir una historia a su puesta en escena. El segundo permite el acto reflexivo: identificar, analizar, explicar la experiencia, lo vivido, la memoria para poder imaginar un cambio por pequeño que el mismo sea. Proceso que en sí ya es sistematización de la experiencia, producción de conocimiento y acción política encaminada a reconocer que mujeres y hombres no son reflejo de la realidad biológica, sino el resultado del proceso de producción histórica y cultural, tal y como lo propone Simone de Beauvoir cuando dice que “no se nace mujer, se llega a serlo” (1949/2000).

Pero se debe seguir poniendo límites a las ansias de aprender. Entonces, se decide sistematizar y analizar el proceso que lleva a la creación de tres obras que comparten un objetivo en común: generar en sus creadoras y su audiencia pensamiento, reflexión, acción y cambio sobre y contra ideologías, costumbres y tradiciones que mantienen a la mujer bajo condiciones de vida que las violentan. Así, esta tesis se centra en el análisis de las obras: “La viuda de Antonio Rames”, adaptación de la obra original de Federico García Lorca: “La casa de Bernarda Alba”; “La huérfana”, cuento tradicional de Chamula, y “Una mujer desesperada”, pues ellas logran manejar la escritura y la actuación como terapia y, de esa manera, enseñan a otras mujeres a combatir la violencia. Estas tres obras, en sí, activan la memoria, “ponen” el cuerpo, como acto personal y colectivo de concientización.

#### IV

El teatro popular es un proceso dialógico, horizontal, colectivo, en otras palabras, una manera de actuar para cambiar el mundo. Un camino para llegar al dominio de agencia y libertad, sin conformarse con representaciones de género, sexualidad, corporales o de otra índole que limitan, estereotipan o violentan la vida de la mujer o el poder de las personas. Así, el teatro para FOMMA es un recurso ontológico, creativo, político para ser y estar en el mundo. Es un espacio que, al final, siempre logra trazar horizontes de esperanza, tanto para las actrices como para la audiencia. Si esto es así, entonces, vale la pena preguntar, para esta experiencia en particular: ¿cómo el proceso creativo de hacer teatro popular activa experiencias dolorosas a propósito de la violencia, en este grupo específico de mujeres, en sus cuerpos, al tiempo que genera condiciones para la reflexión por medio del acto creativo, la narración del sí misma y de las otras y abre posibilidades para la transformación social y la sanación individual y de grupo?

La cuestión anterior, inaugura otro grupo de preguntas:

1. ¿Qué es lo que las lleva a interesarse por el teatro popular? ¿Qué encuentran en él?
2. ¿Cómo se construye un camino creativo el cual, a la par, es un camino colectivo de concienciación política y práctica concreta de transformación desde el teatro popular de FOMMA, más allá de las nociones hegemónicas sobre el género, la raza, la sexualidad, el ser mujer, entre otras?
3. ¿Cómo se involucran el cuerpo y la experiencia en lo anterior?
4. ¿Cómo se resuelven los asuntos de traducción y diversidad cultural para crear e imaginar fuertes alianzas artísticas que batallan en la violencia contra la mujer? ¿Puede existir aquí un diálogo de saberes que sea honesto y verdadero?

#### V

Guiada por las anteriores preguntas, establezco que los objetivos de mi investigación son los siguientes:

1. **General:** Analizar el proceso seguido en FOMMA, una vez me inserté en el colectivo, a propósito de hacer teatro popular para producir procesos de memoria, reflexión y agencia cultural relacionados con las experiencias de violencia sexual y de discriminación,

vividos por mujeres maya, apostando por la transformación de sus realidades y de las comunidades de las cuales son parte.

## 2. **Específicos:**

- Dar cuenta del contexto social, político y cultural donde viven y se desarrollan las integrantes de FOMMA, con miras a comprender sus experiencias como víctimas de violencia y agentes de cambio.
- Definir cómo se hace el teatro popular que propone FOMMA y por qué el mismo constituye una apuesta de reflexión, sanación y cambio, capaz de convocar y dar sentido a procesos creativos que interpelan a mujeres maya de hoy.
- Identificar los procesos de creación, por medio de la memoria y el cuerpo, y la puesta en escena de tres obras en particular y observar allí los procesos de análisis y reflexión que sus creadoras desarrollan a propósito de nociones hegemónicas sobre ser mujer, género, raza, sexualidad, entre otras.
- Especificar los nudos y aciertos teóricos, metodológicos y de otra índole de un trabajo en conjunto, tanto creativo, político y de investigación, en pro de establecer las posibilidades de un diálogo de saberes que implique existencias situadas en un conjunto de diversidad cultural y la lucha en contra de las violencias que afectan a las mujeres.

## VI

En lo que sigue, expongo mis argumentos de la siguiente manera:

En el capítulo 1, “Sobre la ciudad real: San Cristóbal de Las Casas”, hablo de la historia de San Cristóbal de Las Casas, sus devenires políticos y culturales y de la trayectoria del teatro siguiendo las experiencias del Teatro Petul y de *Sna Jtz'ibajom*, con el ánimo de ubicar lo que es, hace y significa FOMMA en su propio y dinámico contexto social, político y cultural y, de esta forma, proveer de insumos para comprender tanto la vida de las mujeres de FOMMA como mujeres indígenas, víctimas de violencia, sujetas de la historia y agentes culturales para la transformación de sus realidades.

En el capítulo 2, “FOMMA: Fortaleza de la Mujer Maya”, sistematizo la historia de FOMMA, partiendo de un horizonte de sentido que da cuenta de la situación de las mujeres indígenas en la región para, posteriormente, hablar de la génesis del proyecto, su desarrollo, sus transformaciones y mi participación en él. Todo ello con el interés de seguir brindando instrumentos e información sobre FOMMA para comprender a cabalidad su trabajo e importancia.

En el capítulo 3: FOMMA, “Herramientas para pensar, hacer y transformar”, doy cuenta de las categorías emergentes que dan sustento al andamiaje teórico de la investigación y de las herramientas metodológicas que la guían. Ambas, teoría y metodología, son construidas en la marcha, según los propios devenires de FOMMA, la vida y las militancias, y están comprometidas con la producción de un conocimiento crítico, situado, que sea útil, en específico, para FOMMA

En el capítulo 4: “Contar de otra manera como mujeres y, también, dejarse contar”, análisis de 3 obras teatrales diseñadas y puestas en escena bajo mi dirección, las cuales permiten ver a profundidad el proceso creativo e investigativo seguido y, además, otorgan respuestas a las preguntas que impulsan esta investigación. Por lo tanto, son paradigmáticas en el trabajo de FOMMA y, por lo mismo, merecen un espacio particular para su análisis.

El último apartado, “Conclusiones”, hablo de mis reflexiones a propósito de todo el proceso, lo aprendido, lo encontrado, lo reiterado y aquello que aún falta por hacer. Esperando con ello no cerrar un caminar, sino emprender otro, igual de pertinente para todas las mujeres que creemos en el poder transformador del arte.



# 1. Sobre la ciudad real: San Cristóbal de Las Casas

*¡Qué frías son las mañanas en Ciudad Real! La neblina lo cubre todo. De puntos invisibles surgen las campanadas de la misa primera, los chirridos de portones que se abren, el jadeo de molinos que empiezan a trabajar*  
Rosario Castellanos, *Ciudad Real* (1960)

San Cristóbal de Las Casas –antiguamente llamada Ciudad Real–, ciudad cosmopolita, intercultural y multilingüe, con cerca de 186 mil habitantes (Paniagua, 2014), es declarada “ciudad creativa” por la Unesco en 2015, en la categoría de artesanía y arte popular. Además, en 2003, es incluida en el programa Pueblos Mágicos por la Secretaría de Turismo de México, por su patrimonio arquitectónico y vida cultural. Y en los años 2010 y 2011, se le otorga el reconocimiento a la “Diversificación del Producto Turístico Mexicano”, a través del cual la ciudad se consolida como: “El Más Mágico de los Pueblos Mágicos de México”. En ese sentido, tales denominaciones hablan de reconocimientos a una ciudad con larga historia social, política y cultural, cuyos devenires, desde su fundación –1528–, han marcado el rumbo de lo que significa geopolíticamente el sureste mexicano.

No sobra decir que San Cristóbal de Las Casas es una de las ciudades fundadas por españoles más antigua en el continente (González, 2007); capital del Estado en cuatro ocasiones y centro político y administrativo de la región; escenario de la lucha zapatista; coordinada neurálgica de la producción artística contemporánea en el país y espacio de confluencia de varios grupos originarios que se establecen, sobre todo, en las periferias de la ciudad o en poblados cercanos, los cuales constituyen el grupo mayor de personas hablantes de dos familias lingüísticas de herencia maya –tseltal y tsotsil– (López Moya, 2017; Viqueira, 2007).

También se debe señalar que San Cristóbal de Las Casas se ubica en una de las tres entidades más empobrecidas de México junto a Guerrero y Oaxaca: Chiapas; que el régimen de la colonialidad se vive día tras día en la ciudad –en especial lo relacionado con el racismo– (Quijano,

2000) y que, frente a la desestructuración de la producción campesina y la aún débil economía del Estado, la migración es la opción más viable para las y los jóvenes que no encuentran ni en los campos ni en la ciudad oportunidades laborales o educativas (Olivera, 2011). En efecto, en años recientes la migración desde Chiapas a los Estados Unidos, por ejemplo, ha aumentado de manera considerable estimando la cifra en más de 350 mil emigrantes viviendo en ese país (Villafuerte, 2005).

Es paradójico cómo en esta ciudad se vive tanta riqueza cultural y tanta pobreza material, lo cual genera un cuadro complejo: la ciudad es centro del poder colecto –blancos y ladinos– pero, además, es la capital “de facto” de los Altos tsotsiles-tseltales, al tiempo que hogar de muchas personas en situación de pobreza (Rus, 2012). Así, San Cristóbal de Las Casas es una ciudad heterogénea, donde se encuentran personas indígenas pobres y ricas, colectos, turistas, migrantes nacionales y extranjeros y ahora más dado los recientes procesos de gentrificación y el vuelco de la economía hacia el turismo. En suma, San Cristóbal de Las Casas hoy es un puerto de tierra, como lo denomina Martín de la Cruz López Moya (2017), lugar de habitación y tránsito, de intercambios constantes, de creatividades diversas, de rica vida y agencias culturales, de resistencias, conflictos socio-políticos, mafias y calles en piedra. Pasado y presente en un mismo espacio.

Es este escenario en donde FOMMA nace y crece. Es decir, San Cristóbal de Las Casas es el contexto, pensado como curce entre relaciones de poder, historicidad, colonialidad, acción política, proyectos de vida, que actúan bajo lógicas de articulación y desarticulación específicas (Grossberg, 2009), que da existencia, forma y sentido a FOMMA. Por ello, en este primer capítulo, se habla de la historia de la ciudad, de sus dinámicas políticas y culturales y de la trayectoria del teatro siguiendo dos experiencias particulares, con el objeto de ubicar lo que es, hace y significa FOMMA en su propio y dinámico contexto social, político y cultural, con el fin de generar insumos para comprender tanto la vida de sus gestoras como mujeres indígenas, víctimas de violencia, sujetas de la historia y agentes culturales para la transformación de sus realidades.

## 1.1 La Ciudad Real

Como se dijo antes, San Cristóbal de Las Casas hace parte del grupo de las ciudades más antiguas fundadas por españoles, en el siglo XVI. Lo anterior, en ningún sentido, quiere decir que el Valle de Jovel fuera antes de ese hecho un territorio vacío o baldío; por el contrario, el Valle de Jovel tiene una historia larga con referencia a los asentamientos humanos que data del preclásico (Casanova, 2007). En 1524 llegan los primeros españoles al Valle luego de derrotar en combate a los chiapanecas, al mando de Luis Marín. Con la derrota de los chiapanecas, los líderes indígenas de varios señoríos –Zinacantán, Chamula, Huixtán, Copanaguastla y Pinola– se trasladan a Chiapa para lograr la paz. No obstante,

Tras sufrir los primeros abusos de los conquistadores, los chamulas y los huixtecos se habían sublevado. Para poner fin a este alzamiento, los conquistadores, guiados por los zinacantecos, penetraron en el Valle de Jovel y sentaron sus reales en el mismo sitio en el que años más tarde se levantaría Ciudad Real, ahora San Cristóbal de Las Casas. A pesar de que los españoles lograron vencer a los chamulas y a los huixtecos después de dos arduas batallas, optaron por regresar a Coatzacoalcos, tomando en cuenta que resultaba muy difícil para ellos sujetar a una población india tan numerosa y que podía, en cualquier momento, volver a refugiarse en sus fortalezas y peñones, inaccesibles para la caballería española (Viqueira, 2007: 31).

Otra confrontación marca la fundación de la ciudad. En 1527, Diego de Mazariegos –a quién la historiografía oficial reconoce como “el fundador”–, es enviado por Alonso de Estrada, su primo y máxima autoridad política en ese momento, a fundar una ciudad española en Chiapas. Mazariegos llega un año después, en calidad de capitán de un ejército conformado por soldados españoles y auxiliares indígenas:

Mazariegos hizo su entrada a Chiapas, viniendo del Istmo de Tehuantepec, en febrero de 1528. Los zinacantecos lo recibieron en Jiquipilas y lo acompañaron hasta Chiapa en donde los españoles fundaron la Villa Real de Chiapa en los primeros días del mes de marzo. Fue ahí donde Mazariegos se enteró de la presencia de las tropas de don Pedro de Portocarrero (Viqueira, 2007: 32).

En efecto, Pedro de Portocarrero ya había fundado cerca de Comitán la ciudad de San Cristóbal de los Llanos, mientras que Mazariegos hizo lo propio al fundar una Villa Real cerca de Chiapa. Entonces, empieza la confrontación sobre quién debe poblar ese territorio. Confrontación que,

al final, gana Mazariegos por el apoyo obtenido en México a su causa, lo que supone el regreso de Portocarrero a Guatemala y el despoblamiento de la villa de San Cristóbal de los Llanos. En el mes de agosto de ese año, Mazariegos reparte solares entre sus hombres, con lo que se formaliza la existencia de la Villa Real en el Valle de Jovel. El 7 de julio de 1536, por señalamiento de la real cédula firmada por el emperador Carlos V, la Villa adopta el nombre de: Ciudad Real.

La Ciudad Real es diseñada por medio de la traza colonial, es decir, en el centro de la ciudad o recinto, organizada por cuadrantes, se ubican los poderes políticos, militares y religiosos de los españoles, en las periferias los indígenas, quienes sólo pueden acceder al centro en calidad de prestadores de servicios, pero nunca como habitantes del sector (Aubry, 1991). Para su construcción se elige un lugar militarmente estratégico –los Altos– por las montañas que fungen como barrera natural, pero lejos de tierras fértiles y de rutas de comercio, lo que intensifica una dinámica de colonialidad que hoy sigue vigente, bajo la cual la población indígena es utilizada como servidumbre y mano de obra para producir lo que los españoles exigen para vivir (Aubry, 1991). Ciertamente:

Ciudad Real estuvo condenada desde un principio a ser una ciudad parásita que habría de vivir de despojar a los indios parte de su producción, sin ofrecerles nada a cambio, y de utilizar su poder político y religioso para imponer sus reglas de juego a las otras regiones, sustrayéndoles en provecho propio parte de sus riquezas. De hecho, la presencia de esta ciudad española en Los Altos provocó una mortandad entre los indios de la región todavía mayor que en otras áreas de Chiapas. En efecto, Ciudad Real requirió de grandes cantidades de trabajadores indios para la construcción y el mantenimiento de sus iglesias, conventos, edificios públicos y acueducto, trabajadores que provenían de los pueblos vecinos, principalmente de aquellos que formaban parte de la provincia de Coronas y Chinampas. Además, a lo largo de todo el periodo colonial, estos pueblos tuvieron que proporcionar periódicamente peones, zacateros y molenderas para el servicio de los vecinos más connotados de la ciudad. Todo ello favoreció las hambrunas y epidemias que diezmaron los pueblos indios cercanos a Ciudad Real (Viqueira, 2007: 35).

En 1528, además de la traza central, se crean los barrios de indios en la periferia, para ubicar a los indígenas llegados con el ejército de Mazariegos, por aquellos que decidieron no regresar a Guatemala con Portocarrero, por otros tantos que migraron a la Villa y, posteriormente, por indios esclavos liberados en 1549. Todos ellos de diferentes grupos originarios. Barrios como Mexicanos, Tlaxcala, el Cerrillo y Cuxtitali albergaron a mexicas, tlaxcaltecas, indios libertos e

indios quiché venidos de Guatemala, entre otros. Sin embargo, los barrios son administrados por grupos religiosos como los Franciscanos, aunque se tienen cabildos que se encargan de asuntos menores, lo cual tonifica la lógica colonial de la ciudad, en donde los asentamientos barriales indígenas configuran una frontera cultural y, también, física, en medio de una dinámica de relativa o aparente autonomía (Viqueira, 2007).

El proyecto urbanístico original que pretende separar radicalmente a españoles de indígenas nunca funcionó, pues el intercambio de bienes y servicios y el mestizaje jugaron en contra al punto que, en 1611, las llamadas “castas” –mestizos, pardos, mulatos, negros– son la mayoría de la población. Indudablemente:

La estrecha convivencia en Ciudad Real entre españoles, mestizos, negros, mulatos, pardos e indios de Chiapas y de otras regiones de Mesoamérica y la multiplicación de las uniones “mixtas”, legales e ilegales, no podían más que propiciar un intenso mestizaje cultural de una sorprendente diversidad. No es extraño, pues, que muchos indios para poder comunicarse con sus vecinos, o incluso con su cónyuge, hayan aprendido el náhuatl, que al principio era la lengua dominante en los barrios. Con el paso del tiempo, sin embargo, el uso del español se fue generalizando. De tal forma que, para principios del siglo XVIII, todos los indios que formaban parte de los Cabildos de los barrios lo entendían y lo hablaban (Viqueira, 2007: 48).

El mestizaje, de todas formas, no supone una distribución en las relaciones de poder, una forma de horizontalidad o algún tipo de práctica de equidad, todo lo contrario:

En dicho proceso, aún vivo y vigente, el concepto y reconocimiento social del llamado “mestizaje” ha representado el más poderoso brazo ideológico del racismo colonizador, incluso dentro del pensamiento de “izquierda” e incluso “revolucionario”, toda vez que disfrazado de “universalidad”, no hace más que negar sistemáticamente la historia propia de los latino-indo-americanos, de los mexicanos y de los chiapanecos (Casanova, 2007: 324).

La Ciudad Real se representa como “en medio de la indiada” (De Vos, 1986), además de aislada, por lo que el gobierno de Guatemala, al que pertenece desde 1544 a 1821, decide abandonarla. A pesar de sus desventajas, la Ciudad Real logra, por decirlo de alguna manera, “florecer” y ser competitiva con otras villas coloniales:

Debido a su notable desarrollo a partir de 1538 fue sede Episcopal y residencia de un alcalde mayor, esto desde 1577. Además, dentro de la ciudad ya existían un seminario, cuatro conventos,

un colegio, un hospital, y templos, plazas y casas señoriales, que a pesar de no competir con la magnitud de las enormes construcciones de esos tiempos en ciudades como Campeche o Mérida, tenían su mérito por la situación geográfica en la que se encontraban (s/a, s/f: 2).

El 31 de mayo de 1848, como un homenaje a Fray Bartolomé de las Casas –conocido defensor de los indios y primer obispo de la ciudad–, la Ciudad Real cambia de nombre llamándose en adelante: San Cristóbal de Las Casas (De Vos,1986), nombre ratificado por decreto presidencial en 1943. A través de los años, la ciudad ha permanecido aislada, lejana y fría en el imaginario de muchas personas, sin que ello suponga perder algo de su importancia como centro social, cultural y político, en el cual el cruce entre lo indígena, lo mestizo y lo blanco es paradigmático y se vive día tras día. También, la ciudad –sea mejor decir su élite– se ha ubicado en el lado de las facciones conservadoras cuando se trata de asumir posición en el largo conflicto entre liberales y conservadores que ha marcado la historia de México. Por otra parte, como se ha mencionado ya, el desarrollo económico, agrícola e industrial nunca ha sobresalido por lo que su economía tiende a depender de los cargos públicos generados por los gobiernos locales y estatales y el trabajo indígena.

Ahora, además, la economía de la ciudad trata de volcarse al turismo, prestando los servicios inherentes, lo que ha llevado que muchas personas mestizas e indígenas busquen opciones laborales en la fabricación y venta de artesanías, servicios de hospedaje y alimentación, ecoturismo, ventas informales y otros que se relacionan con un estilo de vida *New Age*: producción de alimentos orgánicos, terapias de salud alternativas, turismo político, etcétera (Ruiz, López y Ascencio, 2011). Por el intercambio comercial, por las opciones que brinda el turismo en el sector servicios, por la educación superior y la sobrepoblación de organizaciones no gubernamentales o asociaciones civiles, San Cristóbal de Las Casas es un lugar de múltiples tránsitos comerciales, políticos y culturales (Paniagua, 2010).

Hoy por hoy, la ciudad cuenta con 185.917 habitantes aproximadamente, población conformada por tzotziles, mestizos y tzeltales, principalmente (INEGI, 2010). La mayoría de la población indígena habla tzotzil –un promedio de 101.080 personas– y tzeltal –un promedio de 26,205 personas–, según cifras de la Secretaría de los Pueblos Indios (2005), aunque también se habla chol, zapoteco, zoque y tojolabal. Todo ello inscrito en medio de esta configuración espacial,

política, cultural de la colonialidad en la ciudad, que intenta establecer diferencias en medio de los flujos dinámicos y sigue apoyando la configuración de una élite blanca o mestiza, asentada en desigualdades de clase y raza (Contreras, 2007). En efecto, hoy las periferias de la ciudad, donde se encuentra la mayor concentración de población indígena migrante, son zonas de extrema pobreza traducida, entre otros, en altos índices de hacinamiento y falta de servicios básicos, mientras que en el centro siguen habitando personas con mayor poder adquisitivo, por ende, con más servicios básicos satisfechos (Hernández, 2007).

## **1.2 Entre rebeliones, turismos y cultura**

1 de enero de 1994, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) toma militarmente algunas de las principales ciudades chiapanecas, no sólo presentando al mundo sus demandas, también haciendo visible un territorio del que, internacionalmente, poco se sabe. El EZLN, desde una herencia rebelde propia de la Abya Yala, emerge para exigir y construir formas de vida, autónomas y sustentables, que sean capaces de responder a la crisis de la hacienda tradicional, la acción pastoral, el reparto de tierras entre quienes las trabajan, pero no son propietarios, y la violencia o lo que se ha llamado guerra de “baja intensidad” (González, 1995). Debido a las tensiones en la zona y la sublevación rebelde, muchas personas del interior de México dejan de visitar la ciudad argumentando, en especial, cuestiones de seguridad. Sin embargo, muchas otras personas extranjeras llegan a San Cristóbal en calidad de reporteros o defensores de derechos humanos y ello da otro matiz a los acontecimientos y, en consecuencia, genera una gama de servicios: hoteles, restaurantes y cabinas telefónicas.

Es indudable que los escenarios político y cultural de la ciudad se ve transformado a partir del levantamiento zapatista y los procesos mediáticos que el mismo ha generado, el cual transfigura la historia política no sólo del estado sino del país. Se trata de un levantamiento de izquierda anticapitalista que, a diferencia de otros movimientos estadocentristas, no ha buscado la toma del poder dentro del sistema tradicional de partidos políticos a partir del cual se constituyen los poderes ejecutivo, legislativo y judicial del Estado mexicano. En ese sentido, es importante enfatizar que uno de los objetivos del levantamiento armado zapatista es encauzar la lucha de derechos colectivos e individuales negados históricamente a los pueblos indígenas mexicanos, desde lugares y posturas autónomas. Desde entonces, la ciudad no ha permanecido desapercibida

convirtiéndose en el centro de encuentro de muchas personas simpatizantes del EZLN, entre otras causas sociales:

Los turistas extranjeros empezaron a interesarse en el zapatismo, a los que los locales de San Cristóbal los llamaban “turistas revolucionarios” o “turistas guerrilleros”. Ernesto Ledesma, psicólogo y dueño de “Tierradentro” restaurante que trabaja con dos cooperativas zapatistas “Mujeres por Dignidad” y “Fabrica de calzado 1 de Enero”, nos dice que existen dos clases de turistas con respecto al zapatismo: uno que solo le interesa ir a tomarse la foto con los zapatistas y continuar con su recorrido turístico y otro quien realmente desea involucrarse con ellos. El segundo tipo: “no debe denominársele como turista ya que cuenta con *un interés social y político*, le interesa no solo aprender del zapatismo sino también investigar a contribuir de alguna manera con ellos, buscan quedarse por mayor tiempo en las comunidades y convivir con ellos”. Existe un gran número de investigadores sociales extranjeros (especialmente de Francia y España) que buscan una experiencia cercana a los zapatistas (s/a, en red, párr. 5).

De esta manera, la villa colonial conservadora y aislada consolida su transitar hacia la forma de una ciudad más cosmopolita, a donde arriban una diversidad de personas interesadas en el activismo político, la comunicación, la política, la antropología, la academia, el mundo indígena y el arte, llegando a convertirse en la “capital” de las ONG (González, 2007), con efectos tanto positivos como negativos:

Después del levantamiento neozapatista en 1994, en varias regiones del estado no sólo se establecieron bases del Ejército mexicano, también hubo desplazamientos de población campesina hacia los principales centros urbanos de la entidad. Se intensificó la migración de chiapanecos hacia Estados Unidos y otros estados del país y, al mismo tiempo, imágenes de Chiapas, y de San Cristóbal de Las Casas en particular, fueron difundidas en las pantallas de televisión de gran parte del mundo. Junto a lo anterior, comenzaron a arribar contingentes de grupos solidarios con las causas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, entre los que destacaban muchos jóvenes universitarios, músicos y artistas. Esta confluencia de población diversa, junto con la implementación de políticas culturales destinadas a la preservación y la difusión, dinamizó la vida musical en la entidad (López Moya, 2017: 54).

Pero no sólo la música sufre esa dinamización, el teatro también. Las prácticas teatrales en Chiapas son diversas, su variedad incluye las categorías propias de un teatro tradicional con raíces más occidentales, provenientes de una sociedad y cultura europeas o estadounidense que dicta cómo el teatro puede ser realizado y comprendido, pero también un teatro planteado desde el ser y sentir de las personas que habitan la ciudad, en especial indígenas. En efecto, después del levantamiento zapatista, se puede observar un auge inusitado de grupos de teatro indígena y no solamente en poblados tseltales y tsotsiles. Bajo la influencia de promotores culturales,



profesionales del teatro, organismos gubernamentales y no gubernamentales, estos grupos tienden a adoptar nombres en lengua indígena que traducen la palabra “teatro” en español (Díaz, 1983).

A esto debe sumarse los procesos de organización de varios y varias de los habitantes de la ciudad en organismos civiles, entre otras formas de organización de base, que ha generado procesos fuertes de formación política e identidad cultural por medio del arte, dentro y fuera de los barrios y comunidades, en especial de aquellos donde la población es mayoritariamente indígena. En efecto, en este momento histórico, empieza a darse en la ciudad un debate sobre qué es el teatro y si el mismo puede tener la etiqueta de “indígena”, ya que en las comunidades indígenas existe una vida ritual presente en lo cotidiano, entre otros, rituales para pedir lluvia, agradecimientos por la cosecha, bautismos, ritos iniciáticos para los jóvenes, fiestas, manifestaciones todas que requieren de una “puesta en escena”.

Así, muchas voces en el debate intentan poner en primer plano las voces y acciones de los participantes del teatro indígena, es decir, las mismas personas indígenas, desligando sus dinámicas de un pensamiento eurocéntrico que tiene una única visión de lo que debe ser el acto creativo y ubicando el hacer cultural en un marco de relaciones de poder, dominación y resistencia situadas en lugares y contextos específicos. Entonces, se formula la pregunta sobre si existe un teatro indígena, la cual aún permanece abierta. Este debate se vuelve accesible a varios sectores de la sociedad nacional e internacional gracias al trabajo de investigación y difusión realizado por Robert Laughlin<sup>3</sup>, Tamara Underiner e Isabel Juárez Espinosa, entre otros.

De esta manera, el teatro contribuye a generar una mayor conciencia del lugar que ocupan los pueblos indígenas como actores culturales y políticos del mundo contemporáneo, no sólo en

<sup>3</sup> Robert Laughlin, investigador lingüístico, fue un importante colaborador de *Sna Jtz'ibajom* que durante muchos años radicó en San Cristóbal de Las Casas. En 1963, con la colaboración de Anselmo Pérez y Domingo de la Torre, escribe el primer diccionario tsotsil, cuya primera versión fue bilingüe, tsotsil-inglés, editada en 1975. La edición tsotsil-español, español-tsotsil se integró entre 1978 y 2007, después de un proceso de confirmación de datos, cambios de palabras, ajustes conceptuales y traducción. Laughlin motiva e impulsa el teatro maya tsotsil, ofreciendo una herramienta creativa a las comunidades que consistía en invitar a directores reconocidos de los Estados Unidos a trabajar con la asociación. Gracias a Laughlin, los integrantes de *Sna Jtz'ibajom* conocieron más tarde al director escénico Ralph Lee con quien trabajaron durante varios años.

México sino en el escenario mundial. Con referencia a lo anterior, Germán Meyer, promotor del teatro en el medio rural y miembro activo de teatro CONASUPO, dice al respecto:

Entonces, el teatro deja de ser un producto que se consume o no; el teatro es la necesidad de representación. Es el espejo de un rostro inalterado, es por eso que los mayordomos de la fiesta están encargados, además del servicio religioso, la comida, los cohetes, de la realización del teatro y la danza. Habría que precisar todavía, no solamente existe un contexto social que produce un teatro, sino que el contexto mismo se vuelve teatral [...] Un círculo completo que delimita lo social, la naturaleza y lo sobrenatural en un espacio de representación donde el interior o el exterior no existen más y donde no hay más espectadores y actores. El mundo está en representación (1992: 12).

Además de la ola turística, política y cultural que produce el EZLN y la puesta en la mira internacional de la ciudad que suscita, otros factores han jugado a favor del enriquecimiento de las prácticas culturales y artísticas en la ciudad. En el año 2003, la Secretaría de Turismo de México incluye a San Cristóbal de Las Casas en su programa “Pueblos Mágicos” por, como se asevera arriba, su patrimonio arquitectónico y vida cultural. Desde entonces son muchos los esfuerzos tanto locales como estatales destinados a dar un nuevo impulso al turismo, siguiendo las banderas de construir alternativas al turismo que sean innovadoras, originales y que se ubiquen en las localidades del interior de la República, siempre en beneficio de la economía local.

Años más tarde, pese al deterioro del patrimonio arquitectónico de la ciudad y ecológico de la zona, un grupo de empresarios la nombra como el “más mágico de los pueblos mágicos” en tanto es una ciudad que fomenta actividades de esparcimiento e intercambio cultural, al tiempo que sus habitantes conservan un estilo de vida “tradicional”, lo que convierte a San Cristóbal de Las Casas en la “típica” ciudad colonial. No obstante, este boom del turismo se asienta en el centro histórico de la ciudad, que recibe atención, cuidado y seguridad –construcción de andadores turísticos o rescate del patrimonio arquitectónico colonial y prehispánico, por ejemplo–, pero olvida el crecimiento, necesidades básicas y de otra índole de sectores de la periferia (Ascencio *et al.*, 2011; Bermúdez, 2012). A esto se agrega la distribución inequitativa de los recursos federales destinados a la promoción de la cultura y las artes:

Chiapas continúa siendo uno de los estados donde coexisten formas de injusticia social con los más altos índices de marginación, condición que comparte con otros del sur de México y con países de Centroamérica, junto con una historia común y continuidades culturales. Si en el ámbito federal el apoyo institucional para el incentivo de las creatividades artísticas se ha reducido en cada administración gubernamental, en el local los recursos destinados a lo musical o al fomento del arte son aún menores comparados con otras entidades con pequeños índices de marginación (López Moya, 2017: 55).

En los años 2010 y 2011, San Cristóbal de Las Casas recibe el reconocimiento de “Diversificación del Producto Turístico Mexicano” y, en el 2015, la Unesco la reconoce como “ciudad creativa”. Estos reconocimientos y denominaciones han impulsado, en sus aspectos negativos y positivos, no sólo la afluencia turística y su economía, también un turismo cultural específico el cual permite: “que esta ciudad se vaya configurando como uno de los lugares del sur de México con una intensa actividad creativa en muchos campos artísticos” (López Moya, 2017: 64), en donde las artes que están presentes en la vida cotidiana de la ciudad: música, teatro, gráfica, murales, artesanía, en los bares, en las calles, en las galerías, en las plazas... donde quiera que sea.

### **1.3 Dos experiencias necesarias: *Petul y Sna Jtz'ibajom***

Para la década de los años cincuenta del siglo pasado, en Latinoamérica, muchos gobiernos intentaron castellanizar y modernizar las poblaciones rurales, campesinas e indígenas a través del arte y la cultura y México no es la excepción. En ese sentido, el Instituto Nacional Indigenista (INI), a través del Centro Coordinador Indigenista Tzeltal-Tzotzil, con sede en San Cristóbal de Las Casas, intenta “integrar” a la población indígena a sus programas por medio de “promotores culturales”: indígenas con un manejo aceptable de español y de la experiencia de hacer teatro con títeres. En ese marco, en 1953, explica Susana Ayala Reyes en una investigación reciente a propósito:

La compañía de títeres El Nahual, procedente de la Ciudad de México presentó una función en la plaza pública de San Cristóbal de las Casas. Poco después los antropólogos que trabajaban en el CCI tuvieron la idea de impulsar obras de títeres como un proyecto de entretenimiento y solicitaron al Instituto Nacional de Bellas Artes que les enviaran un instructor para capacitar a cuatro promotores tsotsiles como titiriteros. Aparentemente la iniciativa de formar titiriteros se debió a la búsqueda de proyectos de entretenimiento para combatir el alcoholismo (Castro 2001; Lewis 2011; Miranda 2014; Navarrete 2007). Así llegó el titiritero José Díaz Núñez (Lewis 2011: 377), miembro de la compañía El Nahual. Núñez enseñó a cuatro tsotsiles del municipio de Zinacantán la técnica de fabricación de títeres guiñol con moldes de yeso y papel maché.

Pero la capacitación que impartió a inicios de 1954 duró solo un mes y medio. La única obra que los titiriteros indígenas representaron bajo su dirección, en 1954, en una comunidad tsotsil fue una adaptación de “Caperucita Roja”. El guion fue traducido al tsotsil y en el relato Caperucita termina engañando al Lobo y dándole de palos para echarlo al bosque, gracias a que es una “niña que va a la escuela y que sabe leer y escribir y sabe hacer cuentas”. Según los informes históricos, el guion y la estética de los títeres al estilo de Bellas Artes causaron muestras de desinterés e incluso de disgusto entre el público (2018: 5).

En 1954 llega a San Cristóbal de Las Casas el director de teatro Marco Antonio Montero quien dirige las obras del Teatro Petul hasta 1956, cuando asume la coordinación de los programas educativos del Centro Coordinador Indigenista la escritora chiapaneca Rosario Castellanos. Junto al pintor Carlos Jurado, Castellanos funge como guionista, directora y responsable de las obras presentadas por dicho teatro. No obstante, a finales de la década son los mismos titiriteros indígenas quienes se hacen cargo ya propiamente desde su visión, representando con los títeres sus realidades, problemas, conflictos, lenguas, vestimenta, entre otros, con el objetivo de que las historias contadas tengan mayor sentido y recepción según el contexto. En efecto, en 1965, se diseñan los primeros títeres con estereotipos de los mismos habitantes de las comunidades indígenas, lo que propicia una identificación inmediata con los personajes representados:

Los aprendices de titiriteros tsotsiles [...] poco a poco decidieron cambiar la estética de los títeres dándoles un aspecto semejante a los pobladores indígenas locales. Así se fueron creando Petul, Xun y Maruch (María), personajes conocidos hasta hoy entre los tsotsiles y tseltales de Chiapas. No fueron personajes creados de una sola vez, sino en un proceso de años. Durante los primeros años usaban también otros nombres como Mateo, y Candelaria (Ayala, 2018: 5).

De manera sorprendente:

El teatro de títeres conocido en los últimos años como Petul-Xun tuvo una gran aceptación en las comunidades, al grado de convertirse en el principal medio de negociación para introducir sus programas de salud, organización de cooperativas comerciales, construcción de caminos, escuelas y huertos principalmente (Lewis, 2011 en Ayala, 2018: 3).

Es así como nace el personaje emblemático creado por Marco Antonio Montero: Petul –Pedro. Petul: “era un bonito muñeco vestido de indígena, dueño de una variedad de trajes y sombreros de acuerdo a la población, con las variantes dialectales y con jerarquías sociales de cada lugar donde montaban el sencillo escenario” (Fariás, 2007: 10 citado en Navarrete, 2007: 14), que representa a un ser sabio, sobrenatural, sagrado, digno del más alto respeto (Ayala, 2018). Este

personaje, al decir de Carlos Navarrete Cáceres (2007), se transforma en el vocero de los programas comunitarios, en consejero y escucha, intermediario y negociador entre el mundo indígena y el blanco y mestizo, voz de muchas personas indígenas en diálogo con su realidad. A propósito, recuerda Castellanos:

Petul, alrededor de este personaje inventado por Marco Antonio Montero, nos congregamos durante dos años, seis hombres indígenas y yo. Seis: Teodoro, Pedro y Juan, los tzotziles, Sebastián, Juan y Jacinto los tzeltales. Entre todos cargábamos la impedimenta (palos, mantas, cofres con vestuarios) y emprendíamos la peregrinación, al través de largos y abruptos caminos, hasta la plaza de una cabecera municipal, populosa el día de mercado; hasta los caseríos dispersos en las laderas de las colinas y en los valles. Ahí, a la vista de todos, se armaba el foro, ante los preparativos la gente abandonaba sus quehaceres o sus transacciones comerciales para presenciar un espectáculo, no conocen otro y éste les parece inexplicable, misterioso y fascinador. Los niños, los hombres y las mujeres, los ancianos, contemplaban el desarrollo de la acción que sucedía en el escenario, los más arriesgados se aproximaban; los más curiosos trataban de alzar las cortinas; algunos se atrevían al diálogo y eran interlocutores respetuosos, corteses, graves, como si hablaran con alguien de su condición, de su tribu, de su gente (Castellanos, 1965 citada por Navarrete, 2007: 122).

A principio de los años setenta, el Teatro Petul se ve afectado por la llegada de nuevas tecnologías a las comunidades de Chiapas, como la televisión, que reemplaza a los espacios públicos como una modalidad de entretenimiento, con lo cual se da inicio el ocaso del Teatro Petul. No obstante, en el ámbito escolar de Los Altos de Chiapas aún continúan vigentes los programas didácticos con títeres (Anaya, 2018). Con el tiempo, y a pesar de su ocaso y reciente renacimiento, la práctica del Teatro Petul es un medio eficaz para la difusión y el desarrollo cuyo objetivo es mejorar las condiciones de vida en comunidad: desde la transformación de las tradiciones machistas de la comunidad por una relación más rica y cercana con la pareja o con los hijos, hasta la toma de conciencia de los jóvenes sobre la importancia de la pertenencia a su comunidad. Los integrantes por el trabajo teatral y comunitario, al final, son maestros rurales, promotores culturales y representantes populares al servicio de sus pueblos.

El Teatro Petul es el “modelo” que siguen otros grupos que se dedican al teatro, como FOMMA o *Sna Jtz'ibajom*. *Sna Jtz'ibajom*, “Cultura de los indios Maya, A.C”, nace oficialmente el 23 de mayo de 1983, fundada por Francisco Álvarez Quiñones, Juan de la Torre López y Anselmo Pérez Pérez –ya fallecido–, de Zinacantán; Mateo Pérez Pérez y Mariano López Méndez –

excalcalde de San Juan Chamula– y Diego Méndez Guzmán de Tenejapa. *Sna Jtz'ibajom* es una cooperativa multicultural y multilingüe dedicada a: 1) promover la alfabetización entre una fracción del medio millón de hablantes de tsotsil y tzeltal, 2) preparar y editar materiales de alfabetización, narrativa oral inscrita y nuevos escritos creativos en ambas lenguas indígenas y en español y 3) establecer un teatro multilingüe de títeres y actores llamado *Lo'il Maxil* o Diálogo de monos.

Durante los últimos 23 años, esta agrupación ha otorgado voz a las creencias mayas mediante la escritura y la escenificación dramática, con la intención de revivir y provocar el interés en la población indígena, promover la apreciación por la herencia cultural e informar a los no mayas que la cultura no es parte del pasado, sino un producto histórico vivo. Ciertamente, bajo este tenor, el alfabeto que emplea *Sna Jtz'ibajom* es uno de los surgidos en las lenguas indígenas de Chiapas a través de la práctica y del intercambio de experiencias entre los propios integrantes y de la Unidad de Escritores Mayas-Zoques (UNEMAZ). Por lo demás, la primera experiencia con el teatro vivo de actores resulta en la adaptación de una historia tradicional, “El haragán y el zopilote” (li Ch'aje xch'uk li xuleme, 1989), teniendo como Leitmotiv el trueque de identidad. El carácter humorístico de esta pieza refleja el de otras farsas moralistas prehispánicas (Frishman, 2005).

Durante la etapa inicial de su teatro itinerante de títeres, el objetivo general de *Sna Jtz'ibajom* es alfabetizar mediante la adaptación y escenificación de narrativas tsotsiles tradicionales. Después de las presentaciones ofrecen a la venta libritos coloridos que contienen las mismas historias y que incentivan al público a inscribirse en una clase de alfabetización en su propia comunidad. Con el paso del tiempo este proyecto se extiende también a las comunidades tseltal hablantes. En 2004, *Sna Jtz'ibajom* imparte cursos de actualización metodológica a quince maestros que trabajaban en los municipios tsotsiles de Chamula y Zinacantán y en el municipio tseltal de Tenejapa, para generar más y mejores condiciones a su proyecto de alfabetización, el cual tiene una duración de seis meses y una inscripción de aproximadamente 300 estudiantes. Hoy por hoy, las aulas tsotsiles y tseltales promovidas por *Sna Jtz'ibajom* han alcanzado la cifra de unos 7500 egresados de todas las edades.

En la experiencia de *Sna Jtz'ibajom*, el teatro tiene su inicio especializado en títeres bajo la dirección teatral de Ralph Lee, director de teatro de Nueva York, quien es presentado a los miembros de la cooperativa por el lingüista Robert Laughlin. Lee facilita la creación de títeres, máscaras y guiones, además de enseñar actuación y expresión corporal a los actores en formación de *Sna Jtz'ibajom*. A medida que avanza el trabajo de colaboración con Lee, gradualmente *Sna Jtz'ibajom* comienza a invitar y a abrir espacio a mujeres para integrarse al grupo de teatro. Isabel Juárez Espinosa, integrante de FOMMA, fue la primera mujer en unirse al grupo de teatro de *Sna Jtz'ibajom* con un trabajo de rescate y recopilación de tradiciones orales, compilando historias de las comunidades. Isabel Juárez Espinosa es la primera actriz que lleva títeres que representan personajes femeninos a las comunidades indígenas circundantes.

Esta organización ha presentado su trabajo principalmente en las comunidades indígenas y en diversas regiones del estado de Chiapas, así como en otras entidades. Cabe señalar que se han presentado también en otros países como Honduras, Guatemala, Estados Unidos y Canadá. A partir de estos tránsitos, y gracias a la difusión de las obras teatrales, primero en el formato de video y luego a través de internet, empiezan a resaltar figuras de *Sna Jtz'ibajom* que cobran notoriedad y prestigio local, nacional e incluso internacional. Tal es el caso de Isabel Juárez Espinosa. En los últimos diez años, *Sna Jtz'ibajom* realiza teatro con actores creando una obra nueva todos los años. Las obras se basan en los mitos, la historia y los problemas contemporáneos de la vida maya.

## **1.4 ¡Qué frías son las mañanas en Ciudad Real!**

De la Ciudad Real al Pueblo Mágico, San Cristóbal de Las Casas se presenta pequeña a la vista como ciudad colonial de mañanas frías, pero grande y diversa en historia, cultura y prácticas artísticas heterogéneas, desarrolladas en diferentes coyunturas, por diversos actores, respondiendo a diversos contextos y demandas. Actualmente, es una ciudad reconocido por sus particularidades, su diversidad cultural, sus activismos socio políticos, sus matices y colores. Según la Secretaría Federal de Turismo: “San Cristóbal de las Casas es una de las ciudades más impresionantes y bellas de México, cuyo valor radica en su diversidad étnica y tradición colonial,

la cual envuelve a sus visitantes con sus coloridos textiles, costumbres, creencias y una interesante atmósfera cultural” (SECTUR, 2004, en red).

Así, en medio de grandes divisiones y diferencias espaciales, étnicas, de clase, de género y donde la colonialidad permanece viva en varios de sus aspectos, muchas de las prácticas artísticas que se producen en, desde y para la ciudad y otros territorios chiapanecos están asociadas con proyectos sociales más amplios y apuestas de transformación, lo que da cuenta de la existencia de prácticas y actores culturales como agentes culturales que van en una vía diferente a las nociones del “arte por el arte”. El teatro de títeres, por ejemplo, ya sea en su versión Petul o en otras vertientes teatrales indígenas populares contemporáneas, es una propuesta que trasciende del acto creativo y se transforma en una vía, una apuesta para construir vidas dignas, en comunidad, con memoria propia hilvanada a otras memorias como la del teatro en la región y, claro está, a la memoria de FOMMA, pues éste es su antecedente directo.



## 2. FOMMA: Fortaleza de la Mujer Maya

*El teatro me ha enseñado como transformarme.*  
Petrona de la Cruz Cruz, entrevista, 2012

Fortaleza de la Mujer Maya A.C. –FOMMA–, se funda en 1993, en San Cristóbal de Las Casas, por iniciativa de Petrona de la Cruz Cruz e Isabel Juárez Espinosa, con ayuda de Miriam Laughlin, siguiendo el objetivo de educar a las mujeres indígenas en torno a sus derechos y, en particular, al derecho de vivir una vida libre de violencia, lo que implica un proyecto para construir herramientas útiles en las luchas contra la violencia hacia las mujeres. En ese sentido, FOMMA usa el teatro como una estrategia de agencia cultural, además de método creativo y forma de trabajo colectivo, que parte de la memoria, el testimonio y el cuerpo de mujeres maya quienes, también, son actrices que refieren a sus propias experiencias e historias, narradas en primera persona a través de cartas, diarios íntimos, fotografías personales, denunciando las relaciones de poder patriarcales y coloniales que mantienen a las mujeres en condiciones de subalternidad, inequidad y vulnerabilidad.



Foto 1

Actrices del grupo teatral en FOMMA, A.C. 1995. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. México.  
Fuente FOMMA

Trabajando con viudas, madres solteras y niñas, FOMMA va más allá de ser una propuesta teatral popular, también es una propuesta de capacitación de mujeres maya no sólo en el ámbito de lo artístico sino, del mismo modo, en oficios como costura, panadería, corte y confección, mecanografía, cómputo y salud, sumados a procesos de alfabetización centrada en la enseñanza de lenguas indígenas como el tsotsil y tseltal. Todos los sábados, FOMMA atiende a niñas y niños de 7 a 14 años de edad en talleres de manualidades, computación, arte y literatura. De esta manera, FOMMA es una propuesta educativa entendida como un acto político, pues implica transformación, que va de la conciencia a la reflexión, la producción de conocimiento y acción. Indudablemente, la idea de las fundadoras, como lo dice Isabel Juárez: “es que FOMMA busque la forma de incidir en otras mujeres desde lo colectivo y con ello visibilizar las formas misóginas sociales” (entrevista, 2012) y aquellos temas que preocupan a las mujeres indígenas, como la violencia, los derechos humanos, la salud, la sexualidad, el alcoholismo, la educación, la muerte materna, la autoestima, primeros auxilios y la preservación de las culturas indígenas.

En la actualidad, el grupo está integrado por cinco mujeres: Petrona de la Cruz Cruz, Isabel Juárez Espinosa, Francisca María Oseguera, María Pérez Santiz y Victoria Patishtan. La infraestructura de FOMMA cuenta con un foro teatral de tres niveles, equipado para las presentaciones de las obras teatrales del grupo, así como para realizar otras actividades: ponencias, encuentros, exposiciones fotográficas, etcétera. El aforo del espacio contempla un número aproximado a los setenta espectadores. Dentro de las instalaciones se cuenta con una biblioteca que permanece abierta al público, un área de cocina que se utiliza para impartir talleres en panadería y repostería, además de servir para uso de la organización, y una sala de cómputo y de corte y confección. Por otra parte, en sus instalaciones, FOMMA cuenta con una guardería para brindar el servicio de cuidado de niñas y niños cuando sus madres asisten a los talleres. Aparte de ello, FOMMA también tiene un espacio de psicología donde se brinda atención emocional y psicológica de manera individual, en pareja, familiar y grupal y asesoría en términos legales: un abogado provee de acompañamiento jurídico.

Es importante señalar que FOMMA no es una experiencia fijada exclusivamente a San Cristóbal de Las Casas, pese a que la ciudad es su contexto, en tanto que las mujeres de FOMMA son actrices, escritoras, dramaturgas y profesoras indígenas comprometidas con llevar el trabajo teatral a sus comunidades de origen –Zinacantán, Chamula, Aguacatenango, Acala, Carranza, Amatenango del Valle–. Del mismo modo, FOMMA ha incursionado en espacios nacionales e internacionales como Nueva York, Estados Unidos; Belo Horizonte, Brasil; Buenos Aires, Argentina; Bogotá, Colombia; Waspam, Nicaragua; Ciudad de Guatemala, Guatemala y Australia. Entonces, San Cristóbal de Las Casas es, en sentido metafórico, un ancla en una galaxia llena de prácticas artísticas y culturales comprometidas, donde se hacen articulaciones creativas y redes políticas –con colectivos autónomos como Kaqla, en Guatemala<sup>4</sup>, el Instituto Hemisférico de Performance y Política y Mujeres Creativas Laptayula<sup>5</sup>, en Nicaragua– que

<sup>4</sup> Kaqla es una asociación de mujeres mayas de las diferentes regiones de Guatemala cuya visión es la autonomía y bienestar (vida plena, vida fresca, buena vida) y sus pueblos, a través de la sanación de traumas y tramas; el fortalecimiento de capacidades a los líderes actuales y nuevos líderes; la creación de nuevos conocimientos; la generación de conciencia para impulsar la autonomía y el bienestar humano, y la generación de las artes como manifestación de la plenitud humana.

<sup>5</sup> Organización de base comunitaria de mujeres indígenas, quienes pertenecen al grupo originario Miskitu, ubicado en las comunidades de Klar, Krukira, Kururia, La Esperanza, Uhry, Ulwas, Waspam, Francia Sirpi, Santa Clara, Bilwi Auhya Yari en la Moskitia Honduro-Nicaraguense.

aspiran a la comunicación y trabajo en común entre mujeres, organizaciones y redes, mediante encuentros creativos, recreativos y educativos, investigación participativa, procesos y producciones artísticas.

Como se observa, la experiencia de FOMMA es rica en matices y data de una larga trayectoria que se ha sostenido en el tiempo con mucho esfuerzo y dedicación. Entrar a profundidad a su historia permite comprender los objetivos, obstáculos y aciertos que este grupo de mujeres maya han tenido en su encuentro y recorrido por el teatro. En particular, interesa reflexionar sobre la manera como el teatro –el hecho creativo, recordar una historia, escribir un guion, actuar y dirigir– ha transformado la vida de estas mujeres y de quienes de una u otra forma las hemos acompañado. Por ello, luego de plantear un recorrido por la historia de San Cristóbal de Las Casas, siguiendo las experiencias particulares del Teatro Petul y *Sna Jtz'ibajom*, a manera de contexto, en el presente capítulo me centro en explorar la historia de FOMMA partiendo de una reseña sobre la situación de las mujeres indígenas en la región, para luego identificar la génesis del proyecto, su desarrollo, sus motivos y mi participación en él, con el interés de continuar brindando instrumentos e información que permitan comprender por qué nace FOMMA, cómo nace, para qué lo hace y cómo ha impactado la vida de las mujeres.

## 2.1 Mujeres indígenas en Chiapas

La vida de las mujeres no es fácil en Chiapas y, en particular, en ciudades como San Cristóbal de Las Casas, donde todavía se vive una situación de marginalización, pobreza y una fuerte clasificación étnico-social heredada de su historia colonial. La cuestión toma matices de mayor violencia cuando se trata de mujeres indígenas que, en la actualidad, deben enfrentar además de la colonialidad, sus articulaciones con la violencia estructural, derivada de un capitalismo neoliberal extractivista, los flujos migratorios por desplazamiento forzado, los efectos de la guerra de baja intensidad –estrategia militar contrainsurgente–, las políticas desarrollistas imperiales y la persistencia de relaciones laborales serviles y semiesclavistas (Olivera, 2016).

En efecto, la marginalidad social y discriminación étnica que viven muchas mujeres indígenas hace parte de un continuum colonial y patriarcal que aún sigue determinando las relaciones entre la población indígena y los descendientes de los conquistadores, sean estos reales o simbólicos,

quienes todavía se mantienen en la hegemonía al dirigir los destinos económicos, políticos y sociales de Chiapas. Por todas estas razones:

El sector social más afectado por la pobreza son las mujeres. El mismo CONEVAL (2013) señala que, si bien en México por la generalización de la pobreza la diferencia entre hombres y mujeres es baja (3.4%), a nivel estatal la brecha se amplía en los estados más pobres —Chiapas, Oaxaca y Guerrero— hasta llegar al 73% debido a los altos índices de marginación social y a los factores culturales ligados a la subordinación de género, que elevan los altos índices de mortalidad materna, los rezagos educativos, la baja participación en el mercado de trabajo y las dificultades que tienen las mujeres para acceder a la salud. En este contexto, un factor clave de la feminización de la pobreza es la sobrecarga doméstica y de cuidado que tienen las mujeres, lo que se traduce en una gran dificultad para que dejen sus responsabilidades de género y se integren a la vida pública (Olivera, 2016:24).

En especial, son las mujeres indígenas que han migrado con anterioridad a la ciudad y que han padecido el exilio de sus lugares de origen quienes: “se encuentran en una situación de desventaja y subordinación en dos entornos: el público, donde el sistema pauperiza cada vez más su entorno sometiéndolas a condiciones de pobreza y violencia estructurales, y el privado, donde las condiciones culturales las someten a los roles de género socialmente impuestos” (Olivera, 2008: 35). A lo anterior se debe sumar la política pública agraria en México, la cual no beneficia a muchas mujeres indígenas, campesinas y rurales al favorecer prácticas culturales, de usos y costumbres, que prohíben a las mujeres la propiedad de la tierra y los derechos derivados como, por ejemplo, participar de las asambleas comunitarias con voz y voto. Y aunque en las últimas décadas se han logrado avances con relación a este tema del que da cuenta el incremento de mujeres ejidatarias y comuneras, los mismos:

No se correlaciona directamente con la serie de funciones y participación que la mujer indígena y campesina se ha visto obligada a cumplir en el espacio productivo rural actual. Ha adoptado nuevas responsabilidades, pero no ha ido a la par un incremento de su propiedad a la tierra. [...] En concordancia con el panorama nacional es notorio el envejecimiento de las ejidatarias chiapanecas, hecho que podría estar señalando que el acceso a la tierra lo logran las mujeres a edades muy tardías, cuando sus capacidades ya no les permiten trabajarla directamente. [...] El espacio agrario que ha podido ser ocupado por las mujeres no es el directamente vinculado a la explotación de la tierra, encontramos más bien, que en Chiapas, un porcentaje importante de las mujeres en los ejidos detentan la propiedad de los solares, es decir, los espacios para la vivienda. Hecho que las coloca en los espacios privados y vinculadas al papel tradicional de reproducción familiar. [...] Las mujeres tienen un papel secundario en el espacio social agrario, en tanto que se revelan como grupos minoritarios y marginados de la propiedad. Pese a tener

un peso relativo muy alto en la estructura poblacional, su peso en la propiedad es insignificante y su presencia es notoria solo en aquellos niveles secundarios como son los grupos de posesionarias y avecindadas en ejidos y comunidades (Reyes Ramos, 2006: 30).

Para colmo, las políticas oficiales de apoyo a las mujeres indígenas, campesinas y rurales a través de microprestamos o subsidios agravan la situación ya que:

Estas políticas asistencialistas fortalecen el rol reproductivo de las mujeres añadiéndoles el papel de abastecedoras, quienes, junto con su incorporación al trabajo informal, amplían sus posiciones subordinadas al sistema patriarcal al hacerse dependientes directamente del control estatal. Se deja claro que la incorporación de las mujeres a la dinámica del sistema no se realiza específicamente a través del reconocimiento de su trabajo doméstico o productivo, sino a través del control directo de la reproducción, del ensanchamiento de su participación en el consumo de alimentos y del endeudamiento generado por las políticas asistencialistas (Olivera, 2016: 25).

En efecto, el sistema patriarcal bajo el cual viven las mujeres en Chiapas las ubica casi siempre en un lugar de desigualdad asignada a las mujeres, representadas como reproductoras de la sociedad y la cultura y mediadoras entre los ancestros y la comunidad, lo cual las mantiene en una condición de subordinación con respecto a un poder monopolizado sobre parámetros masculinos en donde, pese a todo el trabajo reproductivo realizado por las mujeres, existen fuertes limitaciones para que las ellas no dependan del trabajo masculino (Olivera, 2008). Lo anterior toma materialidad en las mínimas posibilidades de capacitación a las que acceden las mujeres y de conseguir un trabajo asalariado reduciendo las posibilidades de supervivencia a labores domésticas, de maternidad y manutención de la familia. En efecto:

Las mujeres son reproductoras de la cultura, pues en su papel de madres son las encargadas de educar a sus hijos dentro de un sistema de valores donde el hombre tiene un lugar privilegiado en la familia --y por lo tanto una posición de poder-- y donde existe una división sexual del trabajo que genera una doble jornada para la mujer y promueve además un modelo de sometimiento (Olivera, 2008: 25).

Petrona de la Cruz Cruz da cuenta de esta situación desde su propia experiencia:

Antes, por ejemplo, me decían que tenía que aprender todo para atender el marido para cuando yo me casara, que esa era nuestra escuela, la escuela era la casa. No podíamos ir a la escuela a leer y a escribir, sino que la escuela estaba en la casa. Era ser una buena esposa, para lavar, para planchar. Mira, todavía me acuerdo que me quemaron las manos con tortillas calientes para

que yo aprendiera a tortear porque “el día de mañana le vas a hacer las tortillas a tu marido, para que cuando crezcas tengas que entregar una buena tortilla, con barriguitas suavitas, no toda fea, tiesa. ¡Los pantalones los tienes que lavar así, cuando planes no tienes que ponerle doble raya! Tienes que ser una buena esposa para que no el día de mañana, cuando seas nuera de una señora, no te diga: ‘Es que tu madre no te enseñó bien, es que tu madre no te lo dijo bien, no sirves como mujer’”. Ese es el cuidado del padre, que a una como mujer nos decía: “No quiero el día de mañana reluzca mi nombre que fui una mala madre, que no te supo enseñar. Tú tienes que aprender bien para que digan: ‘Qué buena madre tienes, sabes cocinar, sabes lavar, planchar, sabes ser una buena esposa’”. Eso era lo que nos enseñaban, ahí estaba la escuela en la casa. No podíamos ir a la escuela porque íbamos a buscar otras mujeres de otras vivencias, ahí nos decían las palabras varoniles, para jugar se van a volver marimachas, mujeres de la calle que no van a atender (entrevista, 2012).

Petrona de la Cruz Cruz nace en Zinacantán, Chiapas. Realiza sus estudios primarios y secundarios en su pueblo originario y los dos primeros semestres de bachillerato en San Cristóbal de Las Casas a la edad de 11 años. Huye de Zinacantán después de haber sido secuestrada, violada y embarazada a la fuerza y es obligada a subsistir en la ciudad por cuenta propia y hacerse cargo de la manutención de sus hijos. Petrona encuentra el teatro y la posibilidad de escribir en su lengua materna por medio de la experiencia que tiene cuando se integra a *Sna Jtz'ibajom* en donde, por cierto, se forma como promotora de lectura en tsotsil, trabajando en bibliotecas de escuelas rurales a cargo de la Secretaría de Educación Pública (SEP). En 1992, recibe el premio Chiapas en literatura que para esa ocasión lleva añadido el nombre de “Rosario Castellanos”, como reconocimiento a su primera obra: *Una mujer desesperada* y, en 2019, vuelve a recibir el mismo reconocimiento por su obra –en coautoría con Doris Difarnecio–: *Dulces y amargos sueños*. Sus obras han sido estrenadas en diversos lugares de México, Latinoamérica, Australia, los Estados Unidos y Canadá. Petrona de la Cruz Cruz es una mujer que rompe con el destino que el patriarcado tiene reservado para ella, no sin dolor y sin violencia. Otras mujeres no lo logran.

En efecto, una vez inscritas en la institución matrimonial y en el sistema heteropatriarcal, usualmente al ser vendidas por sus padres a sus futuros esposos, como narra Francisca Oseguera, presidenta actual de FOMMA y coordinadora de Atención Ciudadana, la situación no mejora:

Antes era yo una mujer sumisa, hasta el caminado era lento, con la mirada baja, con los cabellos en la frente, sin peinarse, sin bañar, el vestido a veces roto. No era por no quererme arreglar, sino porque si me arreglaba iban a decir que ya estaba buscando otro hombre. Antes yo no era así, lo recuerdo y me da tristeza, yo no podía saludar a nadie, porque si yo saludaba

a alguien, estaba haciendo mal. Cuando una mujer ya está casada no puede saludar a otro hombre, e incluso ni platicar tanto con otra mujer, porque se está perdiendo el tiempo y hay trabajo en la casa y el marido va a llegar y no está la comida. Entonces todo eso para mí era... si yo me describo ahora como muchas, he visto muchas mujeres que hay así, pero yo era una persona que no hablaba. Si me preguntaban, contestaba, pero prefería no hablar, y siempre la mirada al piso para no provocar que alguien me hablara. Evitaba las miradas, evitaba las palabras, evitaba todo lo que tenía que relacionarme con la sociedad o con la familia. Ahora me noto diferente, ahora yo hablo con cualquier persona, sea hombre, mujer, sea grande, sea chico, para mí todos somos iguales (entrevista, 2015).

María Francisca Oseguera Cruz nace en la comunidad La Florecilla, del municipio de San Cristóbal de Las Casas. Comienza su carrera con FOMMA en 1994, trabajando como cocinera para la guardería. Intrigada por el teatro empieza a actuar en las obras. Escribe sus propios cuentos y piezas escénicas y participa en conferencias sobre la salud de la mujer. Después de mucho esfuerzo, Francisca Oseguera Cruz también logra romper el cerco patriarcal.

En este contexto, la desvalorización de las mujeres se extiende tanto a su trabajo agrícola y otras actividades que llevan a cabo para aportar ingresos a la sostenibilidad familiar, como la cría de gallinas o la producción y venta de verduras y frutas (Olivera, 2016), como a su trabajo en calidad de empleadas domésticas, el cual representa una de las pocas “salidas” que las mujeres maya tienen para acceder a un sueldo, en tanto las mismas siguen siendo herencia de una relación laboral de servidumbre que surge de la finca chiapaneca: “el racismo y la segregación que viven las niñas y jóvenes indígenas en Chiapas prolonga el pensamiento arcaico de la casa patriarcal de la finca. Hay una amplia gama de expresiones de este pensamiento, frecuentes y arraigadas sobre todo en la población local más conservadora” (López, 2009: 95).

Como se observa, los niveles de pobreza y violencia sistemática se exacerbaban en este contexto y son las mujeres quienes padecen en mayor medida los estragos de la situación descrita, pero son quienes también protagonizan los cambios ante esta realidad. A propósito, con relación explícita al teatro, Francisca Oseguera Cruz asegura:

Esperamos, como grupo de teatro, que cambien esas tradiciones machistas, esa mentalidad de que para ser una buena mujer hay que aceptar lo que nos imponen como buena esposa, cocinera, madre, etc. Para ser una buena mujer hay que saber muchas cosas y para ser buena



mujer yo pienso que sólo con el hecho de ser mujer es una buena, para mí yo soy buena en todo (entrevista, 2015).

## 2.2 Las fundadoras y su fortaleza

Por los años ochenta, *Sna Jtz'ibajom* trabaja con la herencia del Teatro Petul, además de su trabajo con la literatura, y lo hace de una manera más consolidada gracias al apoyo financiero brindado por *Cultural Survival, Inc.*, una organización con sede en la Universidad de Harvard que patrocina proyectos indígenas de base. Es allí donde llega Isabel Juárez Espinosa, quien nace en Aguacatenango –municipio de Venustiano Carranza, Chiapas–, para convertirse en la primera mujer de *Sna Jtz'ibajom* y la primera en llevar títeres femeninos a las comunidades. Por esos años, Francisca recibe entrenamiento para la actividad teatral y el manejo de marionetas por Amy Trompetter, Francisco Álvarez y Ralph Lee y cursa educación bilingüe con el ya mencionado Robert Laughlin.

A muy temprana edad –ocho años–, Isabel Juárez, de raíz tseltal, se muda a San Cristóbal de Las Casas para trabajar como niñera en el hogar de una familia mestiza. Luego de terminar su instrucción escolar secundaria, trabaja temporalmente como recepcionista en un café. Poco tiempo después, aún años ochenta, toma un curso de enfermería y asiste a refugiados guatemaltecos en la selva chiapaneca, promoviendo el uso de la soya y la adquisición de buenos hábitos de nutrición. En 1992, Isabel es parte de los procesos de alfabetización en tseltal en las bibliotecas de escuelas rurales de la Secretaria de Educación Pública (SEP). En 1993, gana una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), en el campo de teatro y cuento. Ha recibido premios por su escritura; entre ellos, el primer premio en el concurso de conservación a la naturaleza de Chiapas por su cuento: “Nuestras penas y nuestras alegrías”, además de que ha publicado un libro de cuentos y piezas de teatro tzeltales: *Soy tzeltal. Cuentos y teatro tzeltales* y *A' yejetik sok Ta' imal*.

Poco después, se integra Petrona de la Cruz Cruz a *Sna Jtz'ibajom*, donde conoce a Isabel Juárez Espinosa y empiezan a trabajar juntas, en particular, escribiendo historias –sobre la vida cotidiana de las mujeres indígenas y sobre las leyendas y cultura de las comunidades–, obras de teatro y dando vida a las marionetas. Poco a poco se van integrando más mujeres al grupo cuya estadía

en él es intermitente o de corto plazo, siendo Isabel y Petrona las mujeres que más tiempo han estado en *Sna Jtz'ibajom*. Y es que las mujeres no se quedan en el grupo pues su papel allí se limita a manipular y dar voz a las marionetas, lo que las limitaba a “actuar” sin ser vistas por el público. Además, los miembros varones no están dispuestos a representar personajes femeninos, vestir a sus marionetas con ropajes de mujer e imitar voces agudas. A propósito, Isabel Juárez Espinosa señala que: “la mayoría de las mujeres no les gustó, no podían sentirse cómodas en un ambiente tan dominado por los hombres y empiezan a irse” (entrevista, 2012). Isabel Juárez Espinosa y Petrona de la Cruz Cruz también sienten insatisfacción con esa situación, sobre todo, con las expectativas de sus compañeros hacia ellas: las mujeres tras bambalinas.

Un día, después de una presentación con el grupo de teatro de *Sna Jtz'ibajom*, Petrona de la Cruz Cruz observa que la audiencia, al concluir la puesta teatral, sale corriendo fuera del local hacia la vuelta de la esquina. Los actores, alarmados, se preguntan: “¿Qué pasa? ¿Qué ha escandalizado tanto al público para hacerlos correr?” Luego de transcurrir algunos minutos, Petrona de la Cruz Cruz es advertida por una de las personas que regresa de la huida de no ir a “curiosear”. Petrona no hace caso a la advertencia, llega al escenario a donde todos se han trasladado y allí ve el cuerpo de una mujer cortado a machetazos, colgado en partes en el hilo para tender ropa. Petrona queda impresionada con aquella imagen y con el relato del feminicida que culpa a la mujer por haber adoptado y criado a un hijo que, al final, no es de su sangre y se convierte en su asesino. En esa misma lógica, los rumores de la gente responsabilizan a la madre, bajo el argumento de que adoptar es riesgoso, al no mediar un vínculo sanguíneo.

Por hechos como el anterior y haciendo referencia a su propia historia de vida, Petrona escribe: *Una mujer desesperada*, primera obra dramática escrita por una mujer indígena de los Altos de Chiapas, la cual denuncia la violencia intrafamiliar y el abuso sexual que enfrentan las mujeres zinacantecas. Para Petrona, llega un momento en la vida, después de guardar silencio sobre su rapto y violación, donde siente la necesidad de hablar, de elaborar, de sanar. Por ello, empieza a asistir a talleres para exponer sus ideas, sus pensamientos, su experiencia, lo cual le ayuda a pensar y analizar. Entonces, se da cuenta lo que ella tiene que hacer para que otras mujeres lo hagan después. Al inicio le da vergüenza y terror, pero al escribir, mientras llora, empieza a sacar el “coraje” y continúa escribiendo. El lenguaje, los personajes y el guion de *Una mujer desesperada*

están basados en sus memorias y recuerdos que aparecen cuando escribe, por ejemplo, la muerte de su madre a manos de su esposo, y la valentía que siente cuando decide hacerlo público:

No es cosa de secreto, es cosa de lo que deben saber lo que pasa. Si yo no lo digo, si no lo cuento pues como van a saber de lo que fui, de lo que soy. Si uno calla pues nadie se entera. Entonces, si grito mi tristeza, mi dolor y mi alegría, se entera y aprenden. ¡Nunca hay que callar! ¡Hay que hablar, para bien y para mal! (entrevista, 2012).

A pesar de que ella confía en que su obra tiene méritos suficientes para ser puesta en escena, los miembros de *Sna Jtz'ibajom* se niegan a apoyar la idea ya que no desean exponer la violencia hacia las mujeres en sus propias comunidades. A esta negativa se suman otros malestares experimentados por las mujeres que hacen parte del grupo, en especial, la deserción femenina a causa de la imposibilidad de tener horas libres de su trabajo de cuidado. Isabel Juárez Espinosa refiere al respecto: “nosotras vimos que muchas mujeres llegaron con recién nacidos y con niños pequeños, diciendo, bueno quiero aprender, pero no tengo nadie que cuide de mi hijo” (entrevista, 2012). Mientras tanto, Chiapas se encuentra en una coyuntura crítica con trastornos sociales, económicos y religiosos:

Miles de mujeres y niños indios huían a San Cristóbal. La desesperación de estas mujeres y niños indios desplazados conmovió a Isabel y Petrona debido a sus propias historias personales. Si bien ambos nacieron en familias turbulentas, estaban acostumbrados al refugio que una comunidad india brinda a su gente. Simplemente niños cuando llegaron a la ciudad, estaban desorientados y asustados. Decididos a abrirse camino, se dieron cuenta de que debían aprender a leer y escribir. Pronto descubrieron que incluso su habilidad para leer y escribir no fue suficiente para liberarlos de la tiranía de la sociedad mestiza. No fue hasta que aprendieron a expresarse a través de medios artísticos que encontraron la liberación que anhelaban. Al ver a sus compañeros indios sufriendo en las chabolas en las afueras de la ciudad, su lema se convirtió en “¡Si podemos hacerlo, tú también puedes!” (en red, 2019: s.p).

Entonces,

Sintiéndose capaces y con seguridad en sí mismas, Petrona e Isabel deciden separarse y formar, con otras mujeres, un colectivo que utilizara el teatro como principal medio de expresión. Así nació FOMMA, y desde entonces, han luchado por denunciar con sus obras teatrales la marginación y la violencia de género. Además del teatro como foro, facilitan una variedad de talleres en salud, educación, producción y alfabetización tanto en español como en tzotzil y tzeltal. Su idea, como dice Isabel Juárez Espinosa, “es que FOMMA fuera una organización donde el indígena pudiera luchar, donde las mujeres pudieran salir adelante” (Difarnecio, s.f: 40).

A propósito, Isabel refiere:

En 1993 comenzamos a organizar y planear con otras mujeres tímidas y calladas nuestra asociación Fortaleza de la Mujer Maya (FOMMA). Encontramos la principal herramienta para poder aliviar las heridas del alma en su autoestima y en su mente: el teatro. Por medio de los movimientos corporales se toma la confianza entre compañeras. Comienzan a platicar de lo que tienen guardado por mucho tiempo y que hasta entonces no habían contado por el temor a que lo divulguen las mismas compañeras. Una vez que pierden el miedo a la burla o al chisme, nos brindan su confianza y nos abren su corazón contándonos lo que les ha pasado en la vida. Muchas personas han cambiado la situación de violencia en una armonía familiar. Otras han tomado el valor para denunciar a sus agresores y demandar la igualdad de género (entrevista, 2012).

De este modo, Petrona de la Cruz Cruz e Isabel Juárez Espinosa toman lo aprendido en *Sna Jtz'ibajom* y lo reajustan a sus objetivos teatrales, ahora con una mirada más enfocada hacia la situación de la violencia vivida por las mujeres, explorando estrategias para garantizar la autonomía y el bienestar general de las mujeres indígenas, al tiempo que se preserva su cultura y lengua. En efecto, manteniendo la dinámica de pedir a las mujeres que escriban historias de la tradición oral de sus comunidades, FOMMA da un giro e incluye, además, la escritura de la experiencia de vida de las mujeres participantes. Así, las obras escritas primero por las fundadoras de FOMMA y luego por otras de sus miembros introducen otro nivel de crítica social al discurso de los teatristas indígenas al llamar la atención sobre, y poner el foco en, las múltiples opresiones que las mujeres mayas padecen por su condición de clase, etnia y género.

En este escenario el apoyo de Miriam Laughlin adquiere importancia en el sentido de que ella gestiona la búsqueda de donativos y financiamiento económico, en especial con los Estados Unidos, además de facilitar encuentros entre la FOMMA y diversas instituciones e individuos de ese país, los cuales buscan no sólo apoyos económicos, sino también formación tanto en el mundo del teatro como en el mundo de las organizaciones no gubernamentales. Entonces, Miriam Laughlin asume como coordinadora de estos asuntos en FOMMA, para el país de los Estados Unidos principalmente, logrando gestionar financiamientos otorgados por el Fondo Global para la Mujer, *Mama Cash* y la Embajada de Canadá, así como por donativos privados.

Este financiamiento posibilita que FOMMA, a partir de 1995, cuente con más personal: María Pérez Santiz, Francisca Oseguera Cruz y Victoria Patishtan Gómez. María Pérez Santiz es originaria del paraje Chicumtantic, del municipio de San Juan Chamula, y hablante de tsotsil. Desde niña se desempeña como empleada doméstica, por lo que no logra concluir sus estudios básicos. Desde corta edad es madre de familia y conserva el deseo de continuar su preparación profesional; en consecuencia, se integra a los talleres de alfabetización y cómputo que ofrece FOMMA. En el año 2012 se integra en el área de cocina y apoyo general y, en 1995, se integra formalmente al grupo de teatro. Hoy se desempeña como coordinadora de la administración. A ella le sigue María Francisca Oseguera Cruz quien, a pesar de los obstáculos, se integra a FOMMA como encargada de la guardería y cocinera y, en 1996, como actriz. Cuenta Francisca:

Un día estábamos en la casa y le digo al papá de mis hijos: “Fíjate que yo voy a hacer teatro.” Empezó a decirme que estoy loca, que soy una puta... y le contesté: “Yo quiero también viajar.” – “¿Viajar a dónde?”, contestó. “Pues, a los Estados Unidos,” digo. Se empieza a reír, como burlándose, pues, y me dice: “¿Estás loca o estás soñando? ¿Estás bien o estás borracha?” No me creía. Yo seguí ensayando. Isabel era la que más me animaba para que saliera y todo. Para mí fue muy difícil porque tuve que saltar todos esos retos, primero, del marido, de mi familia, de la familia de él, de los vecinos, porque donde yo vivía, la situación de las mujeres era como que: tú tienes que estar en tu casa porque eres una mujer decente. Si sales de tu casa, eres una loca, una cualquiera, una mala mujer. Entonces yo le dije a mi marido que yo tenía que irme (entrevista, 2009).

Las cinco mujeres que actualmente integran el grupo de teatro de FOMMA llevan casi veinte años trabajando juntas, con la excepción de Victoria Patishtan Gómez, quien se integra a partir de 2001. Victoria Patishtan Gómez nace en Katixtik, municipio de San Juan Chamula y es hablante de tsotsil. Se integra a FOMMA escribiendo cuentos y la historia de su comunidad a través de lo cual aprende español. Luego se integra como actriz representando diversos papeles y lidera los procesos de enseñanza de la manufactura de máscaras que se usan en las obras teatrales. Hoy es coordinadora del teatro y eventos culturales.

Con un grupo constante, FOMMA continúa con el esfuerzo de rescatar las experiencias personales de sus integrantes para que sean la base de un plan de acción teatral que, también, cree conciencia, denuncie y permita deliberar sobre cuáles cambios y la manera de hacerlos son necesarios para transformar las vidas de las mujeres indígenas en condición de subalternidad, cuidando siempre del proceso creativo y la producción teatral. Lo anterior reconfigura muchos aspectos en la vida de cada una de las actrices quienes hablan, cuentan, escriben y actúan desde el autorreconocimiento. Autorreconocimiento que las identifica como sobrevivientes, como mujeres mayas, dramaturgas, actrices y activistas con vidas vivibles, no sólo con vidas precarias.



Foto 2.  
“Crecí con el amor de mi madre”. Obra teatral en La Independencia, Huixtán, Chiapas. 2005. Fotografía de Grace Remington.

También se ha reconfigurado el mismo proyecto político de FOMMA, al darle metas claras, perspectivas definidas, metas por alcanzar, plasmado todo ello en su acta constitutiva como asociación civil, que data de 1994, donde consta, verbigracia, que sus objetivos 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
- c. aquellos aspectos culturales que afectan la dignidad e integridad de la mujer.
- d. La promoción del teatro y literatura indígena que contribuyan a crear conciencia y permitan la expresión de sus problemas a las mujeres indígenas.
- e. 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.
- f. 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).
- g. Generación de un número limitado de empleos modestos para mujeres indígenas.

- h. Impulso de actividades económicas que permitan pequeñas ganancias que
- i. posibiliten cubrir ciertos aspectos de la sustentabilidad de la organización.

Entretanto, su visión es:

- a. Nuestro compromiso es cuidar nuestra madre tierra, nuestra vida y nuestros sueños que es también el de nuestras abuelas y ancestros.
- b. Revitalizar nuestras culturas, tradiciones, los conocimientos y prácticas ancestrales.
- c. Desarrollar la creatividad de mujeres indígenas para facilitar capacitación, acompañamiento y procesos de sanación.
- d. Aportar a la generación de cambios mediante creaciones artísticas que rescatan la cultura ancestral en el arte, el cuidado de la madre tierra y el buen vivir.
- e. Elaborar, gestionar y ejecutar proyectos.
- f. Realizar encuentros con otros organismos de mujeres de Mesoamérica y de la región.

Y su misión es:

Visibilizar y reafirmar la presencia y fuerza de las mujeres indígenas como portadoras de saberes, conocimientos tradiciones y prácticas ancestrales.

No obstante, y pese a los esfuerzos, sigue faltando algo, como explica Isabel Juárez Espinosa:

En esta etapa [los años noventa] no teníamos idea exactamente qué es lo que queremos. Sí nos gustaba el teatro. Nos gustaba presentar y todo, cómo llevar el mensaje hacia la comunidad o hacia el público en general. También, como 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 (entrevista, 2012).

En efecto, la mayoría de las mujeres que participan de la formación en FOMMA, en el periodo que va de 1997 a 1999, no tienen un fuerte interés personal en el teatro. Debido a eso, muchas de ellas hacen parte del proyecto por un periodo de tiempo corto, de ahí la falta de continuidad

del mismo. Adicional a lo anterior existe otro factor problemático: no se cuenta con una noción clara de lo que es “hacer teatro” más allá de un imaginario que gira en torno a que teatro significa inventar juegos. En ese sentido, los métodos teatrales que se han experimentado en FOMMA son equiparables a una forma de diversión y no a una disciplina. Eso cambia a mi llegada, como recuerda Petrona de la Cruz Cruz: “cuando llegó Doris conocí una técnica teatral más disciplinada. Con las directoras anteriores, no hubo una exigencia teatral de que las actrices se metieran en sus personajes” (entrevista, 2012).

## **2.3 FOMMA y Doris Difarnecio**

Como lo he dicho antes, me integro a FOMMA, en 1999, por invitación de Ralph Lee quien por cuestiones de salud decide no regresar a Chiapas. En nuestro primer encuentro, dado en formato de taller, las actrices de FOMMA comparten sus anécdotas y testimonios con buen humor, dando un toque cómico a la escena que quieren dramatizar. La risa y el sentido del humor crean un espacio de confianza. Por ese vínculo se me pide apoyarlas en su proceso de formación teatral y yo acepto, pese a que los planes iniciales eran acompañarlas con un grupo de talleres limitado. Entonces, la siguiente etapa de formación consiste en compartirles métodos actorales de mi propia experiencia, con mayor énfasis en el arte de la interpretación y la expresión corporal, buscando que las actrices se involucren de una manera más directa con sus personajes y consolidar su práctica teatral, a diferencia de otras técnicas que han sido aportadas por otras directoras con las que colaboraron, como Amy Trompeteer de la Universidad de Barnard, quien se centra en los títeres y textos basados en los mitos de tradición oral, o Patricia Hernández, cuya estrategia es armar la historia no necesariamente desde las actrices sino desde una historia ya creada.

El sistema de ejercicios y de actuación que facilito al grupo, es decir, el método: “Cuerpo y Experiencia” es una forma más estructurada y rigurosa con la idea de comprender que trabajamos en el escenario con nuestro personaje, pero asimismo lo hacemos en la vida cotidiana, a toda hora y en todo lugar: “los actores hablan, andan, expresan ideas y revelan pasiones, exactamente como todos nosotros en la rutina diaria de nuestras vidas” (Boal, 2001: 21). Mi método, por lo demás supone mayor énfasis en la técnica de la actuación y busca que las actrices incorporen a sus ejercicios un énfasis profundo de autorreflexión. También enseñé al grupo una



forma más estructurada, rigurosa y, de alguna manera, más colectiva, de elaborar los guiones que el grupo llama “trabajo de mesa”. A partir de ahí cambia la noción que tiene FOMMA acerca del quehacer escénico y, en el proceso, intenso y demandante por la disciplina que implica, se reduce el número de participantes hasta quedar las cinco mujeres que actualmente lo integran.

Ahora bien, a raíz de los nuevos métodos, comenzamos a explorar de manera más profunda las dinámicas interpersonales por medio del habla, la expresión física, las emociones, el recuerdo, las ideas y pasiones reveladas como las experiencias y vivencia de las actrices de FOMMA. Las integrantes de FOMMA dan cuenta de una inteligencia creativa, productiva y abierta cuando se enfrentan a los rigores propios de la creación escénica, la cual es el resultado de un esfuerzo, de un reto a las propias capacidades de resistencia intelectual, física o emocional, al cual se entregan al límite de lo tolerable. Ejemplo de ello es cuando se visten de hombre con el máximo rigor y seriedad, pero también con buen humor, asumiendo las implicaciones que tiene para una mujer romper con los roles de género, así sea de manera ficcional.



Foto 3.

Ensayo con Victoria Patisthan/FOMMA A.C. 2003. Fotografía de Grace Remington.

Por medio de estas nuevas técnicas que introduzco en FOMMA se aumenta la capacidad de entender y comprender el testimonio y el recuerdo como la metodología del teatro popular en la que decidimos concentrarnos. A cerca de esa decisión fundamental para la historia de FOMMA, Petrona de la Cruz Cruz afirma:

Hacer teatro foro, nos ayuda introducir a la gente, para que se metan en la transformación de su ser y su persona, aunque no sean actores ellos se transforman, sucede, porque estamos viviendo el ser otra persona. Para nosotros es importante el teatro foro porque se involucran tanto personas analfabetas, catedráticos, académicos, no importando la educación de cada persona. Aunque las personas tengan momentos difíciles viviendo bajo una cultura que se le ha impuesto. El teatro foro permite que se transformen y les gana la emoción de ser otros y sienten como un descanso de no tener que cumplir esa misión que se les ha dictado como una sentencia sus antepasados. Como, por ejemplo, el tener que casarse bajo ciertas condiciones de una tradición y cultura (entrevista, 2012).

Las obras que se empiezan a trabajar desde mi llegada, basadas en testimonios y experiencias de vida, cuentos tradicionales, mitos y leyendas locales, adaptación de obras de teatro escritas por otros dramaturgos –por ejemplo, Federico García Lorca– y otras de cuño propio –por ejemplo, *Una mujer desesperada*–, reafirman la dignidad de las actrices y las impulsan a tomar las riendas de sus vidas en tanto sujetas de sus historias y de la historia. Por lo demás, las presentaciones teatrales consistentemente rompen con estereotipos de indigeneidad como sujeto que pertenece al pasado, sino como seres humanos y ciudadanos en pleno derecho.

En consecuencia, se empieza a construir, en las obras de FOMMA, una manera radical de reflexionar, construir, interpelar e impulsar preguntas sobre cómo pensar las condiciones que afectan la vida de la mujer y las condiciones de violencia a la cuales es sometida. En efecto, en los ejercicios reflexivos y creativos de FOMMA se cuestiona el orden que el patriarcado colonial da al mundo, desde lo cotidiano, entre otros, con referencia a la condición de etnia y género e, incluso, la subjetividad con la que cada una siente y ve el mundo. Cuestionar es parte fundamental de reivindicar la libertad interior de ser mujer, de cómo pensar y ser.

Así en las obras de FOMMA empiezan a emerger mujeres que han obtenido la libertad, la independencia y la rebeldía, a base de una lucha constante que han decidido vivir, a pesar del

costo social y cultural que ello implica, alzando la voz y actuando lo que son y lo que no quieren es sus vidas:

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 si no me gusta que vean que 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, entrevista, 2015.)

Es así como el método creativo de FOMMA conlleva una intención social con el objetivo de mejorar condiciones de vida, de salud, de equidad de género, como el derecho a un buen vivir. La obra teatral busca crear “otro lugar” sobre como ser, sentir, pensar, recordar, escribir y actuar como forma de trabajo teatral. En particular, la práctica teatral de FOMMA busca el poder de decisión, pensamiento y reflexión, además de liberar el tiempo de las mujeres y proporcionarles un espacio seguro donde ellas se sientan en confianza de expresar sus problemas, alegrías y deseos. Por lo anterior, en los ensayos se conversa, analiza y debate el estado de las cosas, las condiciones de pobreza extrema en las comunidades indígenas, la violencia sexual, los usos y costumbres que mantienen a la mujer bajo condiciones de marginación violencia y pobreza. Cada actriz crea una lista de temas que le importa explorar y analizar, que aporten y construyan conocimiento.

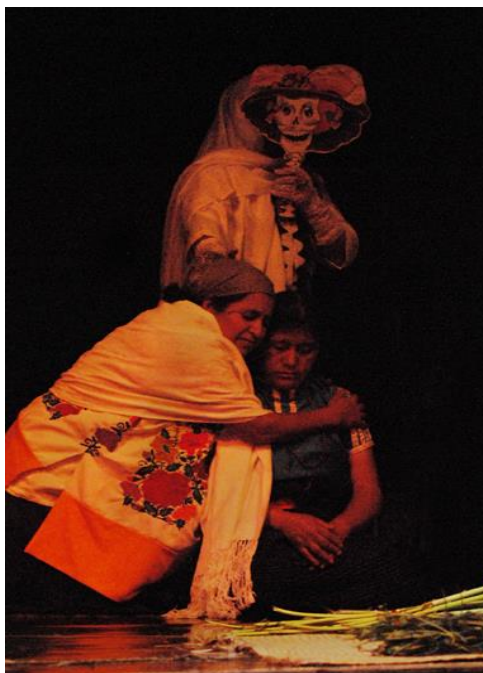


Foto 4.  
“Viva la vida”. Presentación en el auditorio de la Facultad de Derecho de la UNACH. 2006.. Fotografía de Grace Remington.

Efectivamente, es bastante democrático el proceso a través del cual deciden sobre cuales temas exponer, la manera en que arman una historia retomando partes de las historias compartidas y la forma en que seleccionan entre todas las ideas planteadas. En este sentido, la forma de trabajar en FOMMA, desde que comencé a trabajar con el grupo, parte de un principio de inclusividad, es decir, escuchar todas las historias y tomarlas en cuenta antes de elegir una. A veces, como es

natural, se termina favoreciendo la historia de una mujer, de una familia, pero siempre después de haber debatido sobre el problema fundamental que esta historia expone.

En la actualidad FOMMA es un proyecto consolidado que sigue trabajando por el bienestar de las mujeres maya en San Cristóbal de Las Casas y otros territorios chiapanecos. Como buena parte de las apuestas políticas-artísticas de agencia cultural en la región, FOMMA ha tenido altibajos, en especial, con lo referente a la búsqueda de financiamientos externos. No obstante, su trayectoria es muestra de que a través del teatro es posible generar formas de acción política, lo que aquí he venido llamado agencias culturales –tema a ahondar en el siguiente capítulo–, capaces de ampliar y transformar las subjetividades, experiencias sociales, étnicas, de género, las memorias de la violencia, basadas en una iniciativa popular.

## **2.4 La despedida**

El teatro popular, ciertamente, se asemeja a un “laboratorio” donde experimentar cómo operan las relaciones de poder, cuáles son los efectos de ello en la vida de las mujeres y cuáles formas de negociación o ruptura pueden ser útiles para modificar las realidades opresivas, subalternizantes, que generan hondas desigualdades y una política de muerte (Olivera, 2016). En un contexto como el chiapaneco, donde la existencia de mujeres indígenas está amenazada por lógicas de dominación patriarcales y coloniales, unidas a una violencia estructural de larga data, el teatro que propone FOMMA, desde 1999, construido desde la experiencia, la memoria y el cuerpo, es una forma de invitar a la reflexión y, por supuesto, a tomar acción.

En efecto, recordar, dar testimonio, aprender a manejar el cuerpo para tener el dominio escénico de la historia, el personaje y el espacio y reconstruir, en este sentido, la memoria propia y colectiva genera distintas formas de verse y representarse en el escenario, de comprender la realidad, de saber qué se quiere y qué no y cómo lograr libertad, autonomía, ciudadanía plena, un buen vivir. Además, el teatro popular como apuesta política implica construir un vínculo diferente consigo misma, con las otras y con todos los demás y, bajo esta lógica, enfrentar en colectivo coyunturas, obstáculos y situaciones problemáticas, pero también de experimentar el gozo, la felicidad, la

vida en plenitud. Las actrices de FOMMA, recuerdan, relatan y actúan como práctica y metodología teatral para recalcar el cómo concebir de qué manera se vive, se piensa y se lucha.

En el verano de 2013, mi relación como directora del Centro Hemisférico y de FOMMA llegó a su fin. Fue un final brusco, abrupto, y en la decisión de concluir la colaboración con el Centro Hemisférico finalizó mi relación de índole teatral con las integrantes de FOMMA. Sin embargo, ellas siguen presentes en mi vida como espero yo seguir presentes en las suyas.

### 3. Herramientas para pensar, hacer y transformar

*No es una directora que diga: “Bueno, pues, hablemos de este tema y lo escribamos así”. Sino, “¡tráigame, tráigame!”, o sea, pide. Entonces, eso te da como para decir: bueno, pues, yo tengo que explorarlo, y decir: bueno, esto voy a escribir*

Francisca Oseguera, 2015

Enfrentar un proceso “formal” de investigación es un desafío para mí, no sólo porque mi formación primaria me ha dotado de ciertas herramientas a la vez que de otras no, también porque, en particular, este proceso implica una apuesta vital, un hacer creativo y un transitar grupal en el cual se presentan sobre todo retos. Uno de esos retos es construir un andamiaje conceptual acorde con el fin de teorizar lo que ya es práctica. Otro reto es “organizar” metodológicamente esa práctica, para sistematizarla, afianzarla, modificarla o hacerla crecer. Y, el último reto, es dar un sentido político a todo el conjunto con miras a que su puesta en palabras en la presente tesis desborde la primera intención de producir un cierto tipo de conocimiento y devenga en conocimiento para la acción y la transformación sobre la base de mi “situación” en FOMMA como directora creativa del grupo de teatro; es decir, soy parte del mismo proceso de investigación e intervención.

Por ello, a medida que avanza mi participación con FOMMA me mantengo atenta a aquellas herramientas teóricas, metodológicas y políticas que emergen en nuestros encuentros y a partir de allí hago la sistematización y el análisis de los que aquí doy cuenta. Se trata, entonces, de categorías “emergentes” que puedo intuir, pero debo evidenciar a medida que aparecen en nuestros diálogos y procesos creativos, enmarcadas las mismas en supuestos de partida que identificamos colectivamente como fundamentales en tanto cimiento de la reflexión y el análisis:

1. Partimos de la experiencia hecha memoria y testimonio y de la escucha atenta, en contextos donde se intenta deconstruir lógicas hegemónicas y androcéntricas tipo: investigadora-informante. En ese sentido, todas somos investigadoras, actrices

habilitadas para producir conocimientos válidos desde lógicas no positivistas e intentamos una vinculación horizontal que no siempre es fácil de sostener, bajo la premisa de que no existen marcos teóricos “inocentes” en sus consecuencias y vinculaciones políticas. Ello, nos permite construir un horizonte de sentido a propósito del conocimiento que se genera para poder definir el mismo como feminista, reflexivo, crítico y situado en nuestras coordenadas de existencia.

2. Nuestros testimonios, saberes y haceres creativos ya son conocimiento, aún y cuando no se produzcan en instituciones académicas formales, sino en la vida y luchas cotidianas. No puede ser de otra forma si en realidad estamos comprometidas con las mujeres y, en este caso, con las mujeres indígenas. Por lo tanto, este caminar con las mujeres de FOMMA es, además, un esfuerzo por recuperar el potencial teórico autónomo contenido en el pensamiento latinoamericano, que se ha manifestado predominantemente bajo la forma de la política: como fundamentos de proyectos de resistencia o confrontación, como expresión de una trama cultural procesada en el devenir histórico de lo popular en nuestra América, días tras día, y que hoy recobra relevancia frente a nuestros contextos de crisis.
3. Cuando hablamos de mujeres nos referimos a una construcción social producida, en este caso, en condiciones de colonialidad, y no a un hecho biológico. Este fundamento es importante para comprender las realidades en las que nos encontramos y las maneras de transformar los sistemas de subordinación que les son propios. Ello es cardinal para retar los fundamentos de muchas ciencias o campos de producción de conocimiento, incluyendo los mismos estudios de género, que siguen uniendo la categoría mujer a una lógica biologista donde, al final, cuerpo es destino (Oyewumi, 2017). Aquí desplazamos la mirada y nos ubicamos en un análisis de las relaciones de poder que construyen tanto la experiencia de la violencia como el estereotipo de las mujeres como inferiores, en especial, las mujeres indígenas quienes pesa, por lo demás, una infantilización y subordinación de sus acciones políticas.

En el presente capítulo doy cuenta del andamiaje teórico y metodológico en el cual se edifica en esta investigación y funciona como su propio cimiento mientras la misma avanza y se transforma. En consecuencia, no se puede afirmar que se ha seguido un orden lógico o cronológico donde

primero se construye un sistema categorial y luego se le pone a prueba por medio de una metodología también decidida a priori. No, esta investigación obedece a otras lógicas impuestas por la vida, el trabajo conjunto, la creatividad y las militancias. Sin embargo, con fines expositivos, si voy a organizar mis argumentos de esa manera, es decir, en un primer momento hablo de las categorías emergentes que dan forma a un marco teórico y, en un segundo momento, hablo de la metodología que lleva no sólo a producir las tres obras en las que se centra mi análisis –que se verá en el siguiente capítulo–, sino el conocimiento sobre nosotras mismas y nuestras luchas.

## 3.1 Herramientas del pensar

### 3.1.1 Sobre la colonialidad de género

Como se ha mostrado en el primer capítulo, el contexto chiapaneco, en especial lo que refiere a la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, no se puede leer sin tener en cuenta su historia colonial. Así mismo, no se puede leer la vida de las mujeres en este contexto sin atender a la colonialidad. Aníbal Quijano (2000) es uno de los primeros científicos sociales de Latinoamérica que hace visible esta categoría hoy fundamental para reflexionar sobre quiénes somos. En efecto, Quijano habla de la colonialidad del poder y da cuenta de ella de la siguiente manera:

Con la constitución de América (Latina), en el mismo momento y en el mismo movimiento históricos, el emergente poder capitalista se hace mundial, sus centros hegemónicos se localizan en las zonas situadas sobre el Atlántico –que después se identificarán como Europa– y como ejes centrales de su nuevo patrón de dominación se establecen también la colonialidad y la modernidad. En breve, con América (Latina) el capitalismo se hace mundial, eurocentrado y la colonialidad y la modernidad se instalan asociadas como los ejes constitutivos de su específico patrón de poder, hasta hoy. En el curso del despliegue de esas características del poder actual, se fueron configurando las nuevas identidades sociales de la colonialidad, *indios, negros, aceitunados, amarillos, blancos, mestizos* y las geoculturales del colonialismo, como América, África, Lejano Oriente, Cercano Oriente (ambas últimas Asia, más tarde), Occidente o Europa (Europa Occidental después). Y las relaciones intersubjetivas correspondientes, en las cuales se fueron fundiendo las experiencias del colonialismo y de la colonialidad con las necesidades del capitalismo, se fueron configurando como un nuevo universo de relaciones intersubjetivas de dominación bajo hegemonía eurocentrada. Ese específico universo es el que será después denominado como la modernidad (2000: 342).

Quijano muestra la forma en que la ocupación imperial en América es la condición para la aparición de un capitalismo mundial que, al mismo tiempo, se articula con un tipo de modernidad



y de colonialidad dando forma a un sistema de poder el cual, ante todo, se basa en la clasificación racial de la población, las nociones de centro y periferia y la idea de que Europa es principio y fin de la historia humana. Entonces, la colonialidad del poder no hace referencia al periodo de colonización y su administración colonial, sino a las relaciones de poder materiales, económicas, subjetivas, culturales y raciales que permiten la hegemonía del eurocentrismo. Por lo tanto, la colonialidad es un fenómeno abarcador, ya que permea todo control del acceso sexual, la autoridad colectiva, el trabajo, la subjetividad y la producción del conocimiento hasta nuestros días. Sin embargo, Quijano no presta atención a cómo el género es fundamental en todo este entramado ya que, aunque logra identificar la “raza” como un producto de la colonialidad, aún sigue pensando que el “género” es una cuestión biológica.

Lugones, en su texto fundamental: *Colonialidad y género* (2008), hace una crítica a las propuestas de Quijano e introduce la categoría de colonialidad de género. Según la autora, así como no es posible hablar de un patriarcado universal, o de una raza como evidencia biológica, tampoco se puede hablar del género desde nociones esencialistas, pues el mismo no es una realidad universal. Es cuando introduce la idea de un sistema moderno colonial de género, en el cual se hace una operación discursiva que divide a los cuerpos en los que son humanos –tienen alma y pueden asumir funciones que perpetúen el orden– y los que no tienen humanidad –mano de obra desechable–. Aquí, las mujeres son clasificadas, e inventadas por medio de esa clasificación (Oyewumi, 2017), en dos: mujeres y hembras. Las primeras son mujeres blancas, blanqueadas o mestizas con algún estatus económico cuya misión es biopolítica: perpetuar el orden de la colonialidad, por definición blanco, dando hijos blancos y guardando el orden moral de las colonias. Las segundas son mano de obra, esclavas, servidumbre, cuyas vidas no se pueden inscribir en ningún tipo de institución que les otorgue algo de humanidad. A lo mucho que las hembras pueden aspirar, afirma Lugones, es a ser “símbolos” de las mujeres blancas, pero sólo cuando es conveniente a la colonialidad de género.

Dicha división es útil al poder colonial, pues sustenta tanto su orden material, como su orden moral. Las negras y las indígenas no son mujeres, de allí se desprende que se les puede someter de formas terriblemente violentas, pues sus existencias son en tanto la negación de las mismas. Entonces, negras e indígenas, así como mestizas empobrecidas, son representadas como no

humanas, lo que justifica su subalternidad. Como es obvio, la colonialidad de género necesita de ejercicios totalitarios en donde se homogeniza sus objetos de explotación y dominio: al no tener humanidad, estas mujeres tampoco tienen historias, orígenes, pensamientos, sentimientos, nombres o algo que les dé singularidad. En consecuencia, todas ellas son lo mismo y se ubican en la base de la pirámide de la organización social, es decir, sobre sus cuerpos se cimienta el mundo colonial y sus herencias.

Hoy la colonialidad de género sigue operando con mecanismos no tan diferentes a los que se dieron en la colonia. Si se camina por la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, aún se pueden observar anuncios en las casas donde se solicitan “muchachas” para las labores domésticas. Estas “muchachas” son, en su mayoría, mujeres indígenas que han migrado de sus comunidades y no tienen más opciones que insertarse a muy temprana edad en el mundo del trabajo doméstico donde sufren todo tipo de violencias: desde la económica –bajos sueldos, falta de seguridad social– hasta la sexual –acoso y violación por parte de patronos–. A esto se suma lo que ya se ha descrito antes a propósito de las condiciones de vida de las mujeres en sus propias comunidades: los matrimonios obligados, la imposibilidad de ir a la escuela, la violencia sexual o feminicida, la falta de derechos que les den la propiedad de la tierra, falta de participación política, entre otros muchos. Así, es evidente que las realidades de las mujeres indígenas en la actualidad, por lo menos lo que se refiere a Chiapas, siguen siendo permeadas por la colonialidad de género y es por ello que uso esta categoría como marco de sentido para mi interpretación, puesto que FOMMA construye prácticas que responden a esa colonialidad y saberes relacionados con una apuesta por mejores condiciones de vida y equidad para las mujeres son objetivos situados y asumidos por las actrices.

### **3.1.2 Cuerpo**

Cuerpo es ya, en sí mismo, un campo de producción de conocimiento amplio y disputado, en especial cuando se trata de las mujeres. Los estudios sobre el cuerpo como categoría social son amplios y se vienen desarrollando desde hace varios años en lo referente al ámbito de las ciencias sociales y los estudios humanísticos. Tal vez un punto de partida sea el libro de Marcel Mauss: *Técnicas corporales* (1936) y el debate que sobre el mismo propone Mary Douglas, desde la antropología, en 1988, con la publicación de su libro: *Símbolos naturales. Exploraciones en cosmología*.

Estudios recientes han entendido el cuerpo como un producto histórico, hecho por relaciones de poder donde las mismas también se inscriben y encarnan por los usos sociales, convirtiéndolo tanto para los hombres como para las mujeres en un objeto problematizado, espacial y temporalmente variable. Así, el cuerpo no es una realidad biológica, sino cultural. Realidad que se ha visto problematizada y situada en contextos geopolíticos específicos –pues una cosa es un cuerpo blanco y otra un cuerpo negro– por feministas descoloniales como Dorotea Gómez (2012) y Oyeronke Oyewumi (2017).

Si se sigue a una de las teóricas del cuerpo más citadas en el debate, Judith Butler (2009), es posible continuar con el giro conceptual que es anunciado por Monique Wittig (1978) en la percepción del cuerpo con relación al género: el sexo no es una variante anatómica, sino cultural en la medida en que es tan construido como el género. En ese sentido, una división entre sexo y género pierde coherencia y es desplazada por la idea de performatividad de género; es decir, el género no tiene origen ni raíz, sino que es un ejercicio iterativo –necesita ser repetido para naturalizarse– en el cual se conjugan actos de habla y lenguajes corporales, dando cuenta de una identidad social siempre en suspenso por su misma repetición. No obstante, dicho ejercicio sólo es posible en un escenario normativo, por lo que el performance de género debe reproducir las normas y comportamientos que naturalizan las normas heterosexuales, por ejemplo (Butler, 1990). Michel Foucault afirma lo siguiente a propósito de la relación entre cuerpo y poder:

El cuerpo está inmerso en un campo político; las relaciones sobre de poder operan sobre él una presa inmediata, lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos. Este cerco político del cuerpo va unido, de acuerdo con unas relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo; el cuerpo, en una buena parte, está imbuido de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción; pero en cambio su constitución como fuerza de trabajo sólo es posible si se halla prendido en un sistema de sujeción (en el que la necesidad es también un instrumento político cuidadosamente dispuesto, calculado y utilizado). El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es cuerpo productivo y cuerpo sometido (1980:32).

Todo cuerpo es, entonces, producto del lenguaje y la cultura, esto es, de un mundo discursivo. De ahí que los aspectos que conocemos o no de nuestras subjetividades corporizadas siempre estarán social y culturalmente sobre determinados y dependerán de la existencia de significantes a través de los cuales articulamos hechos del cuerpo respecto a nosotras como sujetas.

Pero también, esta misma dinámica entre poder y cuerpo permite estructurar líneas de fuga, resistencias y transformaciones que incidan en esa sobre determinación del poder (Butler, 2009). En consecuencia, el cuerpo no sólo es sujeción, también terreno de la lucha política. Es cuando hablamos del cuerpo como “territorio”, retomando las luchas de las mujeres en Abya Yala, en el momento en que afirmamos: “nuestro cuerpo primer territorio de paz”, y los legados de los feminismos comunitario, descolonial y del afuera. En particular, sigo en este punto a Gómez, para quien:

En sintonía con la feminista dominicana Yuderlys Espinosa (2010) y la feminista chilena Margarita Pisano [...] comprendo [el cuerpo] como histórico y no biológico. Y en consecuencia asumo que ha sido nombrado y construido a partir de ideologías, discursos e ideas que han justificado su opresión, su explotación, su sometimiento, su enajenación y su devaluación. De esa cuenta, reconozco a mi cuerpo como un territorio con historia, memoria y conocimientos, tanto ancestrales como propios de mi historia personal (2012: 6).

Y continúa:

Por otro lado, considero mi cuerpo como el territorio político que en este espacio tiempo puedo realmente habitar, a partir de mi decisión de repensarme y de construir una historia propia desde una postura reflexiva, crítica y constructiva. Este proceso de habitar mi cuerpo ha adquirido una dimensión holística, puesto que lo he venido haciendo cada vez más desde una perspectiva integral, trenzando las dimensiones emocionales, espiritual y racional. No considero que haya jerarquías entre ellas porque las tres dimensiones son igualmente importantes para revalorizar el sentido y la forma como quiero tocar la vida a través de este cuerpo, como dice Margarita Pisano (2010), en especial para renunciar a los mandatos que impone el sistema patriarcal, racista y heterosexual que imperan en la sociedad guatemalteca y a nivel mundial (2012: 6).

Tanto la performatividad de género como la noción de cuerpo territorio me son útiles, pues ambas dan cuenta de la experiencia de las mujeres de FOMMA y de la mía propia, bien porque ponerse en “escena” implica repetir un guion, una actuación, que parte del cuerpo, para dar cuenta de una historia que se edifica, en este caso, desde la experiencia y que no alude a nada esencial, sino a la encarnación de las relaciones de poder patriarcales y coloniales; bien porque el proceso creativo, reflexivo y de toma de acción para la agencia cultural no es posible sin el convencimiento profundo político y teórico de que nuestros cuerpos son territorios con “historia, memorias y conocimientos”, en donde se habita, se repiensa, se construye, se resiste y

se ejerce el ejercicio de la libertad desde posturas “reflexivas, críticas y constructivas”, parafraseando a Gómez.

### 3.1.3 Experiencia

Experiencia es un concepto que, apropiado y expandido desde el feminismo de los años ochenta del siglo XX, cuestiona el andamiaje teórico y metodológico de la investigación “científica”, neutral por definición y, en particular, las formas de hacer historia, de conservar la memoria: ¿de quiénes? ¿Con cuáles fines? En efecto, existen voces, trayectorias de vida, condiciones de vida que no encuentran sus huellas en la historiografía oficial, pues los poderes hegemónicos se han encargado de borrarlas, ignorarlas o hacerlas aparecer como “casos singulares”, pies de página. En efecto, como lo expresa Dorothy Smith: “no existía un discurso desarrollado en el que las experiencias que designábamos originariamente como experiencias cotidianas pudieran ser traducidas a un lenguaje público y se convirtieran en políticas, en el lenguaje característico del movimiento de las mujeres [...] Hablar de nuestras experiencias fue una forma de descubrimiento” (2012: 7).

El feminismo, entre otros campos de producción de conocimiento auto reflexivos y críticos, han intervenido para transformar las formas de hacer historia y sus formas de comunicación:

Esta [es] la misión de los historiadores que documentan las vidas de quienes han sido omitidos o ignorados en las narraciones del pasado; ha producido una gran cantidad de nueva evidencia previamente ignorada acerca de estos otros, y ha llamado la atención acerca de dimensiones de la vida y de la actividad humana usualmente consideradas poco dignas de ser mencionadas en la historia convencional. También ha ocasionado una crisis para la historia ortodoxa, al multiplicar no sólo los relatos sino también los sujetos, e insistir en que la historia se escribe desde perspectivas y puntos de vista fundamentalmente diferentes y, de hecho, irreconciliables, ninguno de los cuales es completo ni completamente “verdadero” (Scott, 1992:47).

En ese sentido:

La *experiencia* es la que permitió la construcción de un conocimiento que rehúye y rechaza las ilusiones de la omnipotencia del conocimiento neutral y des-encarnado que quiere combatir. El conocimiento producido desde la experiencia es siempre conocimiento parcial, y por ello situado. Y el conocimiento situado es el único que comporta la responsabilidad ética de su construcción. Entonces, la construcción de un conocimiento que parta de la experiencia no

solo es la posibilidad de la construcción de una herramienta metodológica que permita visualizar estados de cosas inéditos para la ciencia, sino que es una herramienta que abraza simultáneamente compromisos éticos (Trebisacce, 2016: 289).

Sin embargo, la experiencia no es simplemente lo que “vive” y representa una persona sobre sus prácticas o vida cotidiana, pues un ejercicio de este tipo no da cuenta de los procesos a través de los cuales se constituye una sujeta de la experiencia y, más bien, vuelve a posicionar a la historia como aquella que habla por sí misma. Por ello, el principio de hacer de la experiencia un fundamento de la producción de conocimiento tiene que partir de un análisis de las relaciones de poder y su propia historicidad. En palabras de Joan Scott:

Necesitamos dirigir nuestra atención a los procesos históricos que, a través del discurso, posicionan a los sujetos y producen sus experiencias. No son los individuos los que tienen la experiencia, sino los sujetos los que son constituidos por medio de la experiencia. En esta definición la experiencia se convierte entonces no en el origen de nuestra explicación, no en la evidencia definitiva (porque ha sido vista o sentida) que fundamenta lo conocido, sino más bien en aquello que buscamos explicar, aquello acerca de lo cual se produce el conocimiento (1992: 49).

¿Cómo se construye la experiencia? ¿Qué dice ella de la existencia de las mujeres? Son preguntas de partida cardinal ya que se debe comprender que la experiencia no es el origen de una explicación, sino es aquello que, siguiendo a Scott (1992), se debe explicar al tiempo que se debe dar cuenta de la configuración de la sujeta de esa experiencia. En consecuencia, a través de la experiencia así pensada, se reconfigura las maneras de hacer historia, de construir agencias y pensar el pasado, el presente y el futuro. En el caso de FOMMA, la experiencia además se enlaza con la memoria, con el hecho traumático que encarna la violencia, pues ese recuerdo y el dolor que supone traerlo al consciente se incorporan a la creación del personaje.

### **3.1.4 Agencia cultural**

Boal afirma que el teatro pone en escena una realidad cruzada por relaciones de poder donde, de manera hegemónica, se representa una realidad que parece creada por “otros” y para “otros” (1978). Es decir, el teatro así pensado y ejecutado establece una distancia entre actor y audiencia, pero también una división en la acción: unos actúan siendo activos, los otros son pasivos en tanto espectadores. Aquí, en apariencia, hay una mimesis del poder: dominantes actúan,

dominados reciben el mensaje desde la pasividad. En ese sentido, el teatro del oprimido, como práctica liberadora, rompe con esos supuestos al eliminar la distancia entre actores y audiencia, la pasividad que la media y el objetivo mismo del hecho creativo. Ciertamente, el teatro del oprimido propone a los espectadores un rol activo y participativo interviniendo en la acción teatral y, de esta manera, convirtiéndose la audiencia en actores sociales transformadores. Por ello:

El teatro popular tiene una razón social y un motivo intencionado dirigido a sensibilizar, a mostrar la realidad propia y problematizarla. La concientización es la acción–reflexión que lleva al individuo a ser un sujeto cognoscible que asume la búsqueda del conocimiento. A ser agente en el sentido de justicia y valores sociales (Boal, 1978: 17).

En conjunción con lo anterior, se afirma que el teatro popular creado por FOMMA es una herramienta liberadora. En efecto, las mujeres mayas de FOMMA buscan hacer visibles las dificultades particulares que las mujeres indígenas encaran, con la intención de transformarlas, por medio de la creación colectiva, la cual se plantea como una crítica al sistema social, cultural y político en que se ven inmersas dentro de su contexto local. Así, ellas se representan como mujeres a quienes la libertad y la independencia les ha costado, pero que han decidido vivir cuestionando el status quo y la subordinación bajo la cual han vivido.

El teatro popular de FOMMA construye saberes desde un lugar activo en donde educar por medio del arte es educar para la salud, los derechos, el bienestar y un “buen vivir”, con objetivos mayormente centrados alrededor de las posibilidades de libertad y bienestar de una población excluida. El cuerpo, la experiencia y la actuación permiten incluir la capacidad de expresión y creación, de experimentación y transformación. En este marco, se comprende mejor la forma de representar y actuar que asumen las actrices de FOMMA, pues ellas no sólo buscan entretener sino primordialmente intervenir:

Cuando no saben leer y escribir, al ver la presentación de la obra de teatro, ellas aprenden, se concientizan y se educan. Y cuando tienen una duda, se pueden acercar, porque somos mujeres y podemos darles la confianza para platicar y conversar y responderles sus preguntas que ellas tengan. Entonces, para mí, es importante el teatro, es una forma de educación. Porque si les llevamos un paquete de libros, ¿para qué? A ellas no les van a ayudar porque hay muchas mujeres y mucha gente que no fueron a la escuela, son analfabetas. Pero llevar el teatro creo que sí es importante porque es una información en general. Sin saber leer ni escribir, aprende uno del

teatro. Y creo que eso es muy importante porque muestra los problemas, las soluciones, alegría, dolores, tristeza... por medio del teatro ( Juárez, entrevista, 2012).

Entonces, el teatro popular de FOMMA, por sus objetivos y efectos, es una apuesta de agencia cultural. Agencia refiere a la capacidad de las personas para actuar, construir opciones, en el marco de relaciones de poder específicas. No obstante, es actuar no responde a un “libre albedrío” sino a sus propias condiciones de posibilidad: “la agencia se define por la articulación de las posiciones de sujeto dentro de lugares (sitios de inversión) y espacios (sitios de actividad) específicos en territorialidades socialmente construidas. La agencia es empoderamiento posibilitado en sitios específicos y a lo largo de vectores específicos” (Grossberg, 2009: 196). Cuando la agencia se une a la cultura, entonces se habla de agencias culturales, definidas éstas como el “hacer cosas”, desde el trabajo con la cultura, las prácticas artísticas y la diversidad de procesos creativos, incluyendo la pedagogía, la investigación y el activismo, para producir efectos de empoderamiento, en contextos y condiciones de luchas específicas (Sommer, 2006).



Foto 5.  
“Viva la vida”. FOMMA en el Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política en Belo Horizonte, Brasil. 2005.  
Fotografía de Doris Difarnecio.



Aquí se entiende el hacer creativo y político de FOMMA como una propuesta de teatro popular que implica agencia cultural porque ésta es:

[...] la posibilidad que tienen los seres humanos de construir nuevas opciones en el marco de relaciones de poder específicas. Con esto no se desconoce las relaciones de poder y dominación en las que estamos inscritos e inscritas y que pasan por las relaciones establecidas en el marco del Estado, en la relación entre etnias, razas, clases, géneros y generaciones (Gómez, 2006: 196).

## **3.2 Herramientas del hacer**

### **3.2.1 Método general**

Antes de dar cuenta de las herramientas usadas en los modos de hacer esta investigación, es preciso dar una sucinta referencia al método general usado por FOMMA, para su trabajo teatral, antes de mi llegada, con el fin de presentar los contrastes y cambios una vez me integro al grupo. Su método general, usado en los últimos doce años antes de mi arribo, empieza por plantear con todas las integrantes del grupo un tema o una determinada problemática, por ejemplo, la muerte materna. Ya teniendo los temas planteados, comienza el trabajo de mesa. Sobre ello, dice Isabel Juárez:

El trabajo de mesa es, por ejemplo, plantear [...], es discutir, hablar: ¿qué queremos, a quién, para quién, cómo, dónde? Todo eso. Entonces nos hace analizar entre todas qué es lo que queremos y que a todos nos guste. Que no sea obligado tener que aprender este papel, este guion, porque te tocó (entrevista, 2012).

En el trabajo de mesa, aunque platican entre ellas cuáles personajes van a necesitar para armar una historia, todavía no deciden a quién le toca representar cada uno de éstos. El trabajo de mesa consiste, más bien, en compartir historias relacionadas con el tema planteado. Las historias pueden ser suyas o historias que conocieron de otras personas. Al compartir las historias, empiezan a formarse una idea acerca de los personajes que pueden integrar la trama de la obra. Se trata aún, pues, de una obra en progreso.

Después del trabajo de mesa, el grupo realiza improvisaciones de diálogos sobre la base de lo que anteriormente platicaron. Explica Isabel Juárez que es durante las improvisaciones que se determina el personaje que le corresponderá a cada actriz: “solito se van dando los personajes,

no lo escogemos” (entrevista, 2012). Es decir, la actriz no elige su personaje, sino que la dinámica de improvisación le revela esto. Posteriormente, bajo ciertos acuerdos sobre qué se quiere poner en escena, cómo, cuándo y con cuáles personajes, la directora en turno escribe el guion y luego lo somete a la lectura de las actrices, abriendo posibilidades para hacer cambios, matizar algunas ideas y enriquecer a los personajes. En efecto, como dice Isabel Juárez, puede haber cambios en el guion o en el diálogo y estos cambios dependen mucho de “cómo se siente el personaje que le tocó el papel que tu sugeriste”:

Por ejemplo, tú dices: “Bueno, yo conozco un borracho que pasa así, le hace así a su mamá, a su mujer o sus hijos, le hace así”, pero no te tocó a ti el papel. Tú dijiste, tú contaste esta historia, pero no te tocó este papel. Le tocó a otra compañera, depende de cómo se siente la compañera. Va a ir imaginando. Hay que imaginarse, ponerse en el papel del personaje. Imaginar cómo es la persona que me tocó. La mujer que me tocó o el hombre que me tocó, si es un borracho alcohólico, o es un violador, peleonero. ¿Cómo habla? ¿Cómo es su actitud? ¿Cómo se sienta? ¿Cómo su posición? ¿Cómo camina? ¿Cómo es su gesto? O sea, el estudio imaginario de cada actriz, tiene que imaginar su personaje, de cómo actúa, de cómo es su ser (entrevista, 2012).

Este análisis que hace la actriz es el primer paso para meterse en el personaje. Este método de actuación, las mujeres aplican en las improvisaciones, los ensayos y las presentaciones y lo piensan de la siguiente manera: cuando una está en el escenario, ella misma, es decir, su persona, no está presente, sino quien se presenta ahí es el personaje. Por ejemplo, cuando una de las actrices tiene que representar o incorporar el personaje de un hombre borracho violento, tiene que recordar a los hombres violentos que ha conocido en su vida y conectarse con las emociones vinculadas a estas experiencias. Al incorporarle al personaje, la actriz se empodera de ello, de la experiencia vinculada con ello.

Pese a ello, las directoras anteriores en FOMMA no piden que las actrices hagan un análisis sistemático y profundo de su experiencia individual y colectiva y, en la medida en que no las “exploraron”, no les exigen que se exploren, lo cual deriva en que las actrices tienen menos reflexión e impacto en las obras producidas bajo su dirección y que no logren concebirlas del todo como una propuesta política que invita al cambio.

### 3.2.2 Metodología cuerpo y experiencia

#### *Sistematización histórica de FOMMA*

Cuando me integro a FOMMA encuentro que en el proceso de la investigación debo ir más allá de una recopilación de anécdotas y recuerdos, ya que se indaga la forma como el teatro ha tenido un efecto emancipador en las integrantes de la organización. En un primer momento, la historia y el desarrollo de su proceso creativo nos conduce a un mejor entendimiento de cómo la trayectoria artística, escénica, narrativa, del teatro popular ha influido en la visión de este colectivo de mujeres al grado de estimularlas a crear una organización que se centra en ofrecer mejores condiciones a mujeres y niños indígenas en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas y comunidades cercanas. Así, se construye la historia pasada del grupo teatral a partir de obras escritas, entrevistas, publicaciones, archivos fotográficos, historia oral y bibliografía. También, se hacen historias de vida de las participantes más antiguas, para conocer a detalle el proceso de creación y desarrollo de su compañía de teatro.

El objetivo es esclarecer cómo se va formando la idea de *teatro* en la organización, el porqué de su opción por la disciplina artística teatral, quiénes lo forman, cómo lo adaptan y lo evolucionan, por qué es una apuesta de agencia cultural por medio de sus procesos autobiográficos y performativos. Además, la sistematización implica analizar las técnicas construidas a partir de su propia metodología de teatro testimonial, esa que presentan en espacios públicos y permite que las obras alcancen a ser populares y accesibles a los pobladores de las comunidades.

El balance de la sistematización reposa en las voces de sus protagonistas y es insumo para la construcción del segundo capítulo. A través de esta sistematización puedo conocer más profundamente a FOMMA y sus actrices, pero también darme cuenta de sus carencias y necesidades en el ámbito de la creación teatral, pues lo que se viene haciendo antes de mi llegada ha sido cardinal; empero, como lo expliqué antes, no genera suficientes herramientas y estrategias para una reflexión política con relación al hacer artístico y sus posibilidades de agencia. Así que un siguiente momento en el camino es la construcción de otros procesos creativos a favor de los objetivos actuales de FOMMA y lo que yo puedo aportar a ellos.

### *Proceso creativo*

Ya en el proceso creativo, una vez tuvimos claridad sobre qué es, qué hace y qué representa FOMMA, desde la sistematización de su historia, decidimos seguir con el trabajo que históricamente ha realizado FOMMA de compilar relatos, memorias y reflexiones individuales y colectivas, que vienen sobre todo de sus comunidades, para crear teatro. En este punto del camino se da un viraje importante, pues la intención no es escribir un guion, sino interpretar los registros de orden sociocultural en el cuento o relato o testimonio y analizar las circunstancias de personajes y los poderes que posibilitan, por ejemplo, la violencia. Entonces, una vez leída o contada la historia, se abre la discusión reflexiva y colectiva sobre la misma. Aquí no se busca el consenso, pues el descenso es fundamental en la tarea de aumentar la capacidad de dar, entender y comprender la experiencia. En consecuencia, debatir, poner la experiencia en palabras y dar cabida al cuerpo como un territorio que se debe defender provoca el pensamiento crítico y reflexivo sobre lo que es, o no, aceptable a nuestras condiciones de vida como mujeres.

A partir de estos análisis y lecturas críticas, se pide a las actrices que dejen consignados sus pensamientos, emociones y todo aquello que les parezca importante en formatos narrativos como cartas, diarios, relatos cortos, entre otros, bien en castellano o bien en sus propios idiomas.



Foto 6.

“Viva la vida”. Petrona de la Cruz Cruz. FOMMA en la Universidad del Claustro de Sor Juana. Ciudad de México. 2008.

Fotografía de Doris Difarnecio

Poco a poco, nos desplazamos de las historias contadas por otros y apropiadas por ellas hacia testimonios personales, que aluden a hechos traumáticos relacionados con la violencia casi todos, en donde se busca dar otro lugar a la experiencia, compartir y tramitar el trauma, en espacios seguros entre mujeres, donde es posible escucharse con intencionalidad y donde la memoria y el cuerpo son un aquí y un ahora. Ciertamente, el hecho de contarse en primera persona y utilizar los géneros considerados autobiográficos, como las cartas, los diarios íntimos y el testimonio, individualiza y prioriza la escritura testimonial como método fundamental, a la vez que le confiere una categoría de experiencia compartida. A propósito, María Francisca Oseguera afirma lo siguiente:

Yo encontré una mujer que no vale nada, como yo. No vale nada, no puede votar, no hay votación cuando cambian el gobierno, el presidente. La mujer no puede hablar, nada más el marido. También no puede trabajar, no puede salir en la calle. Una mujer cuando está en la comunidad y cuando tiene hijos no puede dejar sus hijos. La mujer tiene que ver la casa y estar

con sus hijos. El marido sale a la calle, se va con sus amigos, se va en la fiesta, todo eso, pero la mujer no tiene derecho. No tiene derecho también a trabajar. En esta obra lo sacamos y así lo aprendí, saber lo que son los derechos de la mujer. Me di cuenta que podía ser mujer de otra forma y también allí que podemos trabajar cualquier trabajo, no es nada más lavar ropa, o nada más hacer una casa. También hay mujeres que tienen estudio. Hay presidentas y gobernadoras, y también hay licenciadas, también puede trabajar como arquitecto. Ahorita ya puedo hablar más español (entrevista, 2009).

La experiencia y su re-presentación a través del cuerpo me permitieron comprobar la magnitud del silencio y la opresión que padecen las actrices y otras mujeres indígenas en sus comunidades y de la necesidad de entender y crear desde las teorías y el gesto testimonial autobiográfico de las actrices una metodología acorde con la transformación del peso histórico de las violencias indelebles del sexismo, el clasismo y la violencia sexual con que han convivido la mayor parte de su vida.

Las actrices de FOMMA, al recordar, escribir y actuar, ya están edificando esa metodología que les permite, principalmente, crear y compartir una identidad narrativa: la de la intriga del relato de la experiencia que permanece situado desde lo femenino, abierto a contar de otro modo y visibilizar la opresión y violencia de la mujer. Desde la experiencia, plasman su pasado como un pasaje-puente hacia el presente y hacia la construcción de un futuro. En este sentido, los relatos de la experiencia, el observarse a sí misma, buscan y generan interrogantes ante determinismos y nociones que categorizan a la mujer con el objetivo de cuestionarlos y deconstruirlos, haciendo “nacer” el teatro, ya que:

El teatro nace cuando el ser humano descubre que puede observarse a sí mismo y, a partir de ese descubrimiento, empieza a inventar otras maneras de obrar. Descubre que puede mirarse en el acto de mirar; mirarse en acción, mirarse en situación. Mirándose, comprende lo que es, descubre lo que no es e imagina lo que puede llegar a ser. Comprende donde está, descubre donde no está e imagina adónde puede ir. Se crea una composición tripartita: el yo-observador, el yo-en-situación, y el yo-posible (Boal, 2013: 25).

escribo algunos de mi vida cuando yo era pequeña.

Yo crecí en una comunidad muy pequeña no así mucha gente  
cuando yo tenía como de 7-8 a 9 años me gustaba ir a la escuela  
como esta cerca de la escuela, pero mi mamá no me deja nada  
cuando ya tenía 10 años un día mi papá hablaron con la Maestra  
mi papá me dejó ir a la escuela, me dio su pedazo de  
cuaderno y su pedazo de lápiz.

mi mamá me regañó y me dijo porque dije que sí.  
cuando me pregunto mi papá y yo ya no dice nada porque  
estoy muy feliz.

Pero las maestras solo están dando clase medio día cada  
día. me acuerdo bien, un día Lunes mes de Septiembre, no sé  
qué año,

pero yo también cargando leña, agua, y vendemos leña para  
conseguir poco de dinero, con mi abuelita. porque mi mamá tiene  
3 hijos chiquitos. yo cuido los borregos. en las montañas y pastos  
en las tardes tengo traer un tercio de leña en espalda.

cuando voy a cuidar los borregos no voy a la escuela, por eso mi mamá  
me regañó desde principio. Victoria Patishan Gómez ~~12/20~~

Foto 7.

Carta de Victoria Patishan Gómez, 2019

## *Nuevos métodos actorales*

Al tiempo que se lleva un proceso reflexivo-creativo, en donde se deja consignada la experiencia a través de géneros narrativos autobiográficos-testimoniales, también se desarrolla un compartir de métodos actorales de mi propia experiencia, con mayor énfasis en el arte de la interpretación y la expresión corporal, buscando que las actrices se involucren de una manera más directa con sus personajes, a diferencia de otras técnicas diversas, como las aportadas por Amy Trompeteer, quien se centraba en los títeres, o Patricia Hernández, cuya estrategia era armar la historia no necesariamente desde las actrices sino desde una historia ya creada.

El sistema de ejercicios y de actuación que comparto con el grupo es una forma más estructurada y basada en emociones, recuerdos, sentires propios con la idea de comprender que la experiencia contenida en la memoria y el cuerpo son espacios de significación, creatividad y actuación. El sistema, además, busca desarrollar la idea de que el teatro existe dentro de cada ser humano y que puede practicarse en cualquier lugar y que, de hecho, se hace si entendemos el género como performatividad, cuyo escenario es la vida cotidiana, donde las actrices hablan, andan, expresan ideas y revelan pasiones, exactamente como todos nosotros en la rutina diaria de nuestras vidas. Con ello, se busca desnaturalizar la realidad y poner en evidencia su construcción histórica, sus relaciones de poder, las maneras de transformar:

Haciendo teatro, aprendemos a ver aquello que resalta a los ojos, pero que somos incapaces de ver al estar tan habituados a mirarlo. Lo que nos es familiar se convierte en invisible: hacer teatro, al contrario, ilumina el escenario de nuestra vida cotidiana (Boal, 2009: párr. 4).

Como una forma de organizar el trabajo y avanzar en él decidimos hacer talleres. En el primer taller con las actrices trabajamos técnicas básicas; con ello, se sintieron entusiasmadas y apegadas al proceso. En este taller, sus anécdotas y humor dieron un toque cómico a la obra dramática y la realidad escénica. La risa y el sentido del humor crearon un espacio de confianza permitiendo la expresión libre de pensamiento y rabia, encauzándose entonces a expresar libremente experiencias de racismo y sexismo. Aquí, creamos escenas utilizando la improvisación,



produciendo en las actrices emociones y reacciones espontáneas. Para concluir el taller, se realiza una escena sobre el encuentro de una mujer coleta y una mujer indígena.

Las actrices logran expresar la tensión racial a través de comportamientos y gestos en los personajes. La mujer indígena mantiene la mirada baja y su voz, al responder, es inaudible. La escena concluye con el otorgamiento del lugar protagonista a la mujer indígena, cuando la actriz decide levantar la mirada y la voz demandando respeto e igualdad ante el personaje que la oprime. La escena consigue de las actrices acciones y emociones claras, siendo la fuente de su puesta de escena la experiencia personal. En otras palabras, al utilizar las emociones sufridas de una experiencia vivida, crearon un relato sobre violencia racial y de clase con una fábula empoderante.

En los siguientes talleres nos centramos en explorar la experiencia del sufrimiento. Ello es posible gracias a los nuevos métodos que empiezo a aplicar, a las relaciones de solidaridad que se generan en nuestros encuentros cotidianos y a la consolidación del grupo de teatro. Así, se accede al recuerdo, aunque el trauma cierre la garganta y haga dificultoso narrar lo que no se ha contado por vergüenza o temor. La experiencia se actúa y, de esta forma, se expulsa el trauma y se escribe.

En consecuencia, la experiencia de las actrices de FOMMA es un sello característico asociado con la memoria que atraviesa sus gestos, narración oral, movimiento y actuación. Las obras se crean desde la vivencia íntima de las actrices que, al actuarlas, buscan transmitir a su audiencia la rememoración de sus propias vidas y reelaborar el trauma, desde todos sus sentidos y emociones.



Foto 8.

“Dulces y amargos sueños”. Petrona de la Cruz Cruz en FOMMA. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. 2012. Foto Doris Difarnecio

Una vez planteado el carácter de la experiencia del sufrimiento y tramitado el trauma de manera colectiva, se concibe una realidad posible de profundizar en torno a una dramaturgia, un escrito que permita evidenciar las formas con que los códigos y sistemas sociales y culturales producen, regulan y repiten el sufrimiento de la mujer de generación en generación, contribuyendo desde su lugar a un proceso creativo, luminoso y transformador. En efecto, en esta etapa las actrices descifran las motivaciones psicológicas y políticas de los personajes y comprenden mucho más estas historias que son sus propias historias:

Porque conozco, 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 en 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, entrevista, 2015).

Así, la actuación se convierte en un proceso terapéutico que les permite superar experiencias traumáticas, apropiándose de ellas y recreándolas y brindando la posibilidad de recrear lo vivido con un resultado alternativo a lo que realmente sucedió o tiende a suceder, lo que da cuenta de que el mundo puede cambiar y que las mujeres tenemos capacidades agencias también por medio del teatro y, de esta manera, entrar al escenario de la vida y del teatro.

El recuerdo se efectúa mediante testimonios dramatizados, utilizando la improvisación como técnica que conduce a emociones y acciones espontáneas. Los ejercicios de improvisación permiten estimular la creatividad del actor y fomentan una actitud activa por

parte del público que, en cierta forma, no sabe qué esperar de las interpretaciones. La idea es simplemente reaccionar y sentir. Durante esta etapa, las mujeres pierden en forma gradual el miedo de poner en escena situaciones de violencia sexual/doméstica que han vivido en lo individual y colectivamente, según lo dejo documentado en mi propio diario de campo.

A propósito, Francisca Oseguera afirma que la dinámica de trabajo que introduce en FOMMA les ayuda para empezar a abordar otros temas en las obras, como los temas de las relaciones íntimas de pareja, la violencia sexual y doméstica, la represión emocional al interior de la familia, sin imperativos de trabajo jerárquico, sino guardando siempre su forma de trabajo horizontal donde se debe tener presente que cada quien escoge, mediante procesos psíquicos y personales, cuáles aspectos narra o privilegia y cuáles no. Actuar, moverse, proyectar la voz, vestirse de hombre, cuervo, coyote, crío, luna, río, permite transformarse a partir del juego y la disciplina teatral, como Francisca Oseguera lo expone:

Sí, sí, porque tiene mucho que ver con la directora. Que tanto te hace hablar, que tanto te explora. Por ejemplo, con Doris 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



Foto 9.  
“Improvisación”, s.d

gustaba porque preguntaba, y decía: “A ver, ¿tienen que traerme esto y me lo traen escrito!” y salía de una misma. No es una directora que diga: “Bueno, pues, hablemos de este tema y lo escribamos así.” Sino, “¡tráigame, tráigame!”, o sea, pide. Entonces, eso te da como para decir: bueno, pues, yo tengo que explorarlo, y decir: bueno, esto voy a escribir (entrevista, 2009).

Luego de sistematizar la historia de FOMMA, consolidar un trabajo en torno a la experiencia, la memoria, el testimonio y el trauma por medio del recuerdo y las escrituras autobiográficas, trabajar en talleres los métodos de mayor reflexividad, creatividad e improvisación, llega la hora de hacer un trabajo más reducido que nos permita concentrar esfuerzos en busca de ahondar nuestras exploraciones y avanzar de manera más sistemática en la investigación. En ese sentido, me propongo realizar una revisión profunda de tres obras escritas por el colectivo teatral FOMMA: *Una mujer desesperada*, *La viuda de Antonio Rames* y la puesta en escena del cuento corto “La huerfana”. La selección de estas tres piezas obedece a que los ejes centrales de mi investigación son el cuerpo, la experiencia y la agencia cultural, enmarcado en las condiciones que impone la colonialidad de género, los cuales pueden ilustrarse en estos textos. También responde a la manera como fueron creadas, pues la dinámica del proceso es, en sí mismo, un resumen de lo que venimos describiendo aquí. Sobre este tema voy a explayarme en el cuarto capítulo.

### **3.3 Herramientas del transformar**

Uno de los argumentos que defiendo en esta tesis, siguiendo a Boal (1978), es que el teatro popular creado por FOMMA es una herramienta liberadora que propicia, por medio de la creación colectiva, que las puestas en escena sean una especie de recuento autobiográfico de su intimidad y experiencias que, de igual manera, se plantea como una crítica al sistema social, cultural y político en que se ven inmersas dentro de su contexto local. En efecto, el teatro de FOMMA busca crear entre las actrices la conciencia de compartir sin competir, de crear desde una idea de construcción del espacio propio y una concepción de género, cultura y desarrollo diferente, en suma, herramientas para pensar, hacer y transformar acordes a sus propias realidades.

Dichas herramientas, en el mundo de la producción de conocimiento académico, llevan nombres, son categorías o metodologías o políticas del trabajo intelectual que aportan, sobre

todo, a comprender qué se ha hecho y qué se hace cuando FOMMA trabaja y da a conocer su trabajo creativo y cómo, en ese mismo trabajo, ya existe todo un proceso de generar conocimiento. Un conocimiento que politiza la teoría y teoriza la política (Grossberg, 2009) cuando involucra todo un proceso de ensayo, escritura y actuación que guía las demandas por equidad, por repensar los usos y costumbres que repiten la marginación y opresión de las mujeres, las luchas por el respeto y el autorreconocimiento de las mujeres y por entender las diferencias y la autonomía.

Entonces, una vez se “afina” el método creativo, se le suma la conciencia de la autorreflexión, el valor de la experiencia y sus devenires en memoria y testimonio, las preguntas por la encarnación del trauma y la violencia y su denuncia y sanación, desde una escucha –un *tenderse* hacia los otros– que imprime de confianza íntima al colectivo, es posible no sólo transformar los modos de hacer teatro popular desde las mujeres indígenas, también las propias relaciones en el interior de la investigación y, con ello, la investigación misma: sus fundamentos, sus preguntas, sus objetivos. Entonces, nuestros marcos sobre el pensar, el hacer y el transformar, al final, son los cimientos para dar cuenta de la “experiencia” de aquellas mujeres, como las actrices de FOMMA, como yo misma, que emergen gracias a sus agencias culturales como mujeres a quienes la libertad y la independencia les ha costado, pero que han decidido vivir cuestionando el status quo y la subordinación bajo la cual han vivido y se niegan a seguir callando.

## 4. Contar de otra manera como mujeres y, también, dejarse contar

*El Teatro del Oprimido es el que crea espacios de libertad para que la gente imagine y piense en el pasado, en el presente y pueda inventar el futuro y no esperar por él*  
Augusto Boal, *Teatro del Oprimido*, 1978

Para mí, caminar junto a otras mujeres, actrices mayas de FOMMA, ha sido un proceso distinto a la manera en que, tanto ellas como yo, estamos acostumbradas a trabajar en teatro, ya que en nuestra práctica conjunta nos esforzamos en pro de la construcción de un saber realmente corporizado que se basa en la experiencia y la agencia cultural y que tiene las cualidades propias del teatro popular, es decir, sentido político que, en este caso, denominamos feminista al privilegiar la vida, voz y experiencia de las mujeres. Así, se construye un espacio íntimo, de confianza, desde donde se busca comprender la realidad, el presente y el mundo. Espacio en el cual —reitero—, desde el inicio de nuestra colaboración, es posible impulsar un proceso artístico donde el aporte de cada una de nosotras es cardinal: nuestras ideas, nuestras formaciones y experiencias de vida.

Este intercambio artístico diverso y transformador permite a cada una contribuir, desde su trinchera, con un pedazo de corazón, cuerpo y memoria como herramienta y método teatral en pro de que las mujeres de FOMMA puedan contar de otra manera como mujeres y, también, dejarse contar. Sin embargo, contar de otra manera y dejarse contar no refiere exclusivamente al acto creador, más bien a lo político que existe en él cuando, a través de las obras teatrales, las mujeres integrantes de FOMMA consiguen tensionar las relaciones de poder en las que sus vidas se desarrollan y cambiar el orden colonial y de género desigual que se deriva de allí al usar el acto creativo y la puesta en escena como estrategia de intervención y cambio de sí mismas y su entorno.

Al examinar su cultura, sus historias, bajo las herramientas interpretativas que he descrito en el capítulo anterior, las actrices reproducen, confirman y critican un orden de diferencia sexual

colonial –colonialidad de género– que se traduce a su vez en diferencias socioeconómicas, sexuales y culturales potenciadoras de la marginación, la subordinación y la violencia, entre otros problemas que las mujeres maya deben enfrentar en el contexto Chiapaneco y, en nuestro caso, en el contexto de San Cristóbal de Las Casas y las comunidades cercanas.

En mi caminar de casi catorce años con FOMMA se pueden contar muchas experiencias y productos teatrales que se resultan de ellas y que, evidentemente, se cimientan en todos los supuestos teóricos, reflexivos y metodológicos que he mostrado como pertinentes aquí –cuerpo, experiencia y agencia cultural–. Todas ellas críticas de las desigualdades y violencia que viven las mujeres indígenas, que se reproducen, en especial, en los usos, costumbres y valores tradicionales y que pueden cambiar en tanto son construcciones sociales y culturales producto de un proceso histórico determinado –ver pie de página número dos–. No obstante, para mostrar lo que he venido anunciando a lo largo de los capítulos anteriores, elijo en el presente dar cuenta del análisis de tres obras que comparten un objetivo específico en común: generar en su audiencia pensamiento, reflexión, acción y cambio sobre y contra ideologías, costumbres y tradiciones que mantienen a las mujeres maya bajo condiciones de vida que las violentan y subordinan.

*Una mujer desesperada*, *La viuda de Antonio Ramales* y “La huérfana” son tres obras que, a nuestro parecer –el de las actrices involucradas y el mío–, logran manejar la escritura y la actuación como experiencia, memoria, denuncia, terapia y apuesta de transformación y, de esa manera, invitan a las mujeres a reflexionar sobre sus vidas al tiempo que enseñan a combatir la violencia, entre otros problemas que les afectan. Las obras, en sí, representan un acto personal y colectivo de concientización y acción creativa y política desde el teatro popular. También, las tres obras dan cuenta del recorrido llevado a cabo con FOMMA, sus apuestas y sus aprendizajes que van desde desempolvar una propuesta que, bajo otras circunstancias, no fue publicada ni llevada al escenario; pasando por una adaptación de una pieza clásica del teatro español que amplía la mirada sobre las opresiones que viven las mujeres en otras coordenadas geopolíticas y que pueden ser similares a las que experimentan las mujeres maya; hasta llegar a la apropiación y modificación de una historia local, propia de la tradición indígena maya, pero esta vez narrada bajo los términos de las mujeres, sus esperanzas, sus expectativas.

## 4.1 *Una mujer desesperada*

Petrona De la Cruz Cruz, como se ha narrado ya, valiente se decide a escribir y, de esta forma, compartir las condiciones violentas en las cuales vive su infancia y juventud y la responsabilidad que se ve obligada a afrontar al criar a su hijo, producto de una violación, en el exilio. Sus experiencias hacen parte de un grupo de memorias de dominación, sufrimiento, conciencia y agencia que se ponen en escena en las tres piezas aquí analizadas, cuyos nudos dramáticos se encaminan a representar las situaciones más traumáticas y límites vividas por sus autoras y la forma cómo responden a ello. En este sentido, cabe decir que no se trata de historias de vida, sino de historias de la vida. Por ejemplo, Petrona comparte cómo después de su rapto y violación a los diecisiete años, no sabe que está embarazada hasta el momento de parir:

Mi mamá me traía al centro de salud para que me dieran medicamento y me viniera la menstruación. No creció mi estómago, porque no comía. Ya cuando me violaron y secuestraron...yo no sabía lo que era tener relaciones sexuales, porque no nos habla nada los papas, ni menos de la menstruación, era algo oculto para ellos a mi edad yo no sabía. Cuando yo empecé a sentir algo en el estómago, que se me movía, pero no se creció, yo estaba delgadita (entrevista, 2012).

A continuación, Petrona de la Cruz Cruz da cuenta del difícil proceso de alumbramiento de su hijo, lo que deriva en la muerte de su madre y en su expulsión de la comunidad siendo aún muy joven:

El 15 de agosto me empecé a sentir mal. Sentía unos dolores fuertísimos, y lo digo a mi mamá, me siento muy mal. Y me dice mi mamá: “yo creo que es la comida que te hizo daño, es como una forma de mal de estómago que te va a dar”. Bueno, digo yo, yo no sabía nada de la menstruación, ni de lo que es tener un bebé. Pasó, no pasaba el mal de estómago ni nada, miraba que iba mucho al baño, y yo gritaba porque me dolía muchísimo el mal. Mi mamá me dice: “no sé qué hacer contigo, mañana que amanezca vamos a llamar al curandero para que te cure otra vez”. Ya cuando eran las cuatro de la mañana me acuerdo que me venía como agua así con color rosa. Y yo le dije a mi mamá: “yo creo que me va a venir la menstruación”. No sabía. Entonces ya como a las diez de la mañana, mi hermanita salió corriendo a llamar a mi tío. Llegó mi tío y dijo: “¿por qué no la llevan al doctor? Está muy mal”. Así, de una vez se fue a llamar al doctor. Llega el doctor y entonces dice: “es que ella va a ser madre, va a tener un bebé”. Entonces cuando empieza la discusión, mi mamá... no sé cómo... se desmayó. Mis tíos me dicen: “¿de quién es el bebé, de tu papá, de tus hermanos, de tus tíos, de quién es?”. No lo sé. Es que no lo sabía, pues. No me daba cuenta. Entonces dijo el doctor: “ahorita lo que va a pasar es que camine”. Porque no podía caminar, me desmayaba. A las seis de la tarde bajé del parto, entonces mi mamá queda desmayada y no me habló. Mi papá llegó en la noche,



le comentaron lo que estaba pasando. Mi papá me iba a golpear, pero lo detuvieron. Mi niño nació un cuarto para las seis de la tarde y yo me desmayé, no supe más. Vine a volver, estaban allí mis tías, mis tíos, que me regañaron mucho. Entonces mi hijo nació yo sin saber qué pasaba. Mi mamá nunca se volvió, quedó en coma, dicen (entrevista, 2012).

Como la misma Petrona de la Cruz Cruz lo reconoce, el inicio de su vida es difícil e implica mucho sufrimiento –“fui una mujer sufrida”–, migrar a muy temprana edad hacia San Cristóbal de Las Casas además de asumir responsabilidades mayores como buscar a diario su sustento y el de su hijo –en ese entonces con cinco años de edad–, yendo de feria en feria y tomando trabajos mal pagos donde sufre explotación. Asegura Petrona que es posible que si su madre no hubiera muerto ella tendría otra vida, pues no hubiera salido de su comunidad, pese a sus deseos seguir adelante. Deseos que, de una u otra forma, comparte con su madre quien la incita a no seguir sus pasos cuando le dice, antes de morir: “ay, mi hija, yo no tuve una juventud para disfrutar de ir al cine, de tener novio, de elegir la pareja que uno quiere” (entrevista, 2012). La salida de Petrona de la Cruz Cruz de la comunidad implica abandonarlo todo, incluso sus estudios y dedicarse de tiempo completo a la maternidad y la subsistencia, por lo que al final de cuentas Petrona tampoco logra tener esa juventud que sueña para ella su madre: “por ejemplo, hoy muchas jovencitas, ahora como se dice, el dicho ese, amor del estudiante, qué bonito, porque cuando salen de la escuela tienen un amor estudiantil y yo no lo tuve” (entrevista, 2012).

Gracias a su experiencia en el teatro y las reflexiones que el mismo le permite hacer sobre su propia vida, Petrona de la Cruz Cruz, pese al miedo, el dolor y la vergüenza, escribe *Una mujer desesperada*, y ese acto le permite sacar el coraje acumulado, en su doble sentido: con rabia, pero también como valentía. A través del proceso, insisto, Petrona comprende lo que debe hacer para que otras mujeres aprendan de su experiencia y tengan algún tipo de orientación vital que les permita tomar acción. Como lo expone la misma Petrona, su proceso no es individual, sino que también se inspira en otras historias de mujeres en la tarea de “sacarlo todo” y generar cambios: “en el caso mío, nacen los textos del coraje, de lo que conozco, del trabajo de entrevistas que hice con otros proyectos de mujeres. Cuando llegué al teatro me puse a escribir y a sacarlo todo. Escribí *Una mujer desesperada*, subí al escenario y tomé un cambio de vida positivo. El teatro te saca lo malo y lo bueno, a mí me ha ayudado mucho” (entrevista, 2012).

Luego de enfrentar varias negativas frente a la posibilidad de llevar a escena su obra, Petrona de la Cruz Cruz se decide no sólo a terminar lo que ya viene escribiendo, sino a llevarlo a escena. Esta decisión es posible pues Petrona encuentra el apoyo que no halla antes en *Sna Jtz'ibajom* en FOMMA, donde su obra recibe el conocimiento que merece. De esta forma, asegura: “me quité algo que cargaba y, ay, ¡qué alivio!” (De la Cruz, 2012). En efecto, al contar, escribir y actuar, Petrona transforma su timidez y retraimiento –sentimientos que la invaden después de ser atacada sexualmente– y da paso a un espíritu artístico y creativo el cual le permite ver el pasado en el presente, reflejando una realidad vivida con la intención de modificar esa realidad, interactuando con otras mujeres, transitando a un espacio desde donde puede denunciar y evidenciar las condiciones que violentan la vida de la mujer indígena, como es su deseo.

Petrona de la Cruz Cruz no es la única actriz de FOMMA que vive este proceso. Francisca Osegura transita un camino similar:

Hay una obra que se llama *Crecí solo con el amor de mi madre* y allí yo hago el papel de Alonso y eso es parte de mi historia. Lo que es Alonso en esa obra, es lo que yo viví con mi esposo. Así me trataba, así me decía. Es difícil, pero a la vez me gusta hacerlo porque de esta manera yo demuestro como me trataba. No es muy agradable para mí hacerlo, pero también de esta manera yo saco lo que tengo adentro (entrevista, 2009).

*Una mujer desesperada* narra la historia de vida de una mujer indígena, pobre y recién enviudada que decide casarse por segunda vez para mantener económicamente a ella y su hija. Madre e hija son violentadas física y emocionalmente por un hombre alcohólico que, al final, asesina a machetazos a la madre y pretende violar y tomar por la fuerza como esposa a la hija. Al ver a su madre asesinada, y sintiéndose desprotegida por las leyes comunitarias, la hija se suicida. Así, Petrona de la Cruz Cruz escribe sobre las condiciones reales que afectan la vida de la mujer indígena en las comunidades, junto con lo que vive, ve, siente y recuerda. Su obra recurre a referentes como: los modos de vida, las costumbres, las tradiciones y el lugar que ocupa la mujer en este contexto. Petrona narra y actúa lo que ella entiende acerca de ser mujer, lo que significa ese rol designado y aprendido por medio de hábitos y convenciones culturales y sociales que, al final, dictan la idea existente sobre lo que cada sexo, masculino o femenino, debería ser idealmente y más cuando se trata de una persona indígena.

*Una mujer desesperada* no es sólo un guion, más bien constituye una estrategia que tiene como objetivo re-sentir, re-vivir, re-escribir con el ánimo de reflexionar y dar testimonio como mujer maya y devenir en sujeta de esa misma historia, siendo consciente de qué le ha sucedido y por qué, enfrentando el dolor de los hechos y reviviendo las violencias sufridas, para hacer visible una representación de espacios desposeídos y voces silenciadas. El difícil proceso creativo que implica construir esta obra –recordar, escribir y actuar– desencadena la confianza y la fortaleza de Petrona de la Cruz Cruz para comprender su experiencia en el marco de una construcción cultural –el rapto y violación de mujeres en su comunidad–<sup>6</sup> y, en ese sentido, convertir la culpa y la vergüenza en conciencia y auto determinación, transformando el significado de las heridas al abrir el espectro del análisis hacia las relaciones de poder que nos constituyen como lo que somos.

Petrona de la Cruz Cruz, de esta manera, establece una referencia inmediata con lo político, puesto que cuestionan quiénes son los “administradores” de la responsabilidad o del poder para decidir las condiciones de vida bajo las cuales viven. Ello la lleva a experimentar, en su propia obra, con personajes masculinos en un intento por comprender el patriarcado colonial y la masculinidad que el mismo edifica y expresar todo aquello que hace daño, pero no haciendo referencia en abstracto, sino recurriendo a las prácticas cotidianas del poder y su experimentación en el cuerpo propio:

Saber comportarse como un hombre, que cómo hemos visto que hacen los hombres, cuando se enojan, cuando se pelean, cómo gritan y todo, eso tú ya lo pones en escena y ya también queda en ti, en tu cuerpo para que puedas expresar eso. [...] y también al vestirse de hombre eso también expresas o ves lo que es el caminado de un hombre o la forma de vestirse de un hombre, pero lo que a mí nunca me ha salido es la voz (risas), pero sí (entrevista, 2012).

Ante un mundo que establece como “natural” la violencia de los hombres hacia las mujeres, Petrona de la Cruz Cruz apuesta con *Una mujer desesperada* por un teatro popular basado en la acción orientada a exponer conocimientos sobre condiciones de vida que deben y pueden mejorar:

<sup>6</sup> Sobre el tema se puede consultar: López Moya, Martín de la Cruz (2010). *Hacerse hombres cabales. Masculinidad entre tojolabales*. México: CIESAS, UNICACH.

Lo expresas por medio del teatro, porque a veces si hablas directamente con la que ha sido violentada, a veces no te puede hacer caso, no te cree, pero si tú te expresas en el teatro, tú expresas todo lo que tú quieres, todo lo que tú sientes. [Y las otras lo entienden haciéndose] más fuertes como mujer, el quitarnos esa timidez que tenemos un poco todavía, y transformar lo que es la alegría, la tristeza, porque ya ves que a veces en el teatro te ponen también a llorar, te pone triste (De la Cruz, entrevista, 2012).

Sin embargo, *Una mujer desesperada* no es una apuesta individual que se restringe a la primera persona; por el contrario, es metáfora de la vida de las mujeres indígenas en sus propias comunidades donde se encuentran en una situación de desventaja y subordinación en dos entornos, parafraseando a Mercedes Olivera (2008), el público, en el que el orden social, cultural, político deteriora cada vez más sus condiciones de existencia y, con ello, su vida, sometiéndolas a condiciones de pobreza, exclusión y subordinación, y el privado, en el cual las condiciones sociales las subyugan a los roles que restringen su vida a una situación de permanente violencia. En consecuencia, luego de revisar colectivamente la historia escrita por Petrona de la Cruz Cruz y ajustarla a modo de guion, empieza el proceso de llevarla a escena proyectando, siempre, la intención de que tanto las actrices como las y los espectadores alcancen una comprensión de su propia realidad en el sentido relativo de quien expresa, de quien recibe y escucha, atendiendo a una experiencia de afecto y aprendizaje entre actrices y espectadores.

En efecto, *Una mujer desesperada* propone un rol dinámico y participativo cuando incorpora a la audiencia en la acción, cuando motiva la reflexión crítica en la puesta en escena y cuando abre la posibilidad de re-escribir la obra en el momento mismo en que ella es representada. Esta práctica, liberadora, creativa y rebelde, supera el silencio distante entre actrices y espectadores:

Cuando nosotros hacemos el teatro en el foro, el público se mete a la presentación. Ellos no son actores ni son actrices pero se meten, entonces allí descubren, y en un momento sin pensarlo, se meten a hacer el papel de lo que estamos haciendo nosotros. También como mujeres, a uno descubre otro, a través de un escenario. Por ejemplo, cuando me maltrata un hombre no es porque me quiere sino porque es una agresión hacia mí, es un maltrato verbal. Porque muchas mujeres pensamos que cuando el hombre nos pegue es que nos ama, pero es mentira. A veces las mujeres dicen: no lo puedo hacer, no tengo las fuerzas para hacer eso, pero cuando nos ven actuar y las invitamos a pasar al escenario y actuar el papel que estábamos haciendo, ellas lo hacen sin pensarlo, es un momento de cambio así rápido (De la Cruz, entrevista, 2012).

De esta manera, las actrices abren el escenario a la audiencia, hacen preguntas específicas sobre ciertas escenas y proponen preguntas sobre cómo resolver la violencia escenificada. Por ejemplo, en la obra *Crecí con el amor de mi madre* (1999), se suscita una escena donde los progenitores celebran en un bar emborrachándose y el padre maldice al bebé porque nació hembra y no varón. A consecuencia de este episodio, las actrices preguntan a la audiencia el porqué de la diferencia. La audiencia contesta que el niño es mejor que la niña. Entonces comienza la discusión, se exponen diversos puntos de vista, participan en las escenas y generan una nueva reflexión; en este caso, caen en la cuenta de los prejuicios que se tiene acerca del sexo femenino y el masculino. A propósito, Petrona de la Cruz Cruz confirma:

Hacer teatro foro, nos ayuda introducir a la gente, para que se metan en la transformación de su ser y su persona, aunque no sean actores ellos se transforman, sucede, porque estamos viviendo el ser otra persona. Para nosotros es importante el teatro porque se involucran tanto personas analfabetas, catedráticos, académicos, no importando la educación de cada persona. Aunque las personas tengan momentos difíciles viviendo bajo una cultura que se le ha impuesto. El teatro foro permite que se transformen y les gana la emoción de ser otros y sienten como un descanso de no tener que cumplir esa misión que se les ha dictado como una sentencia sus antepasados. Como, por ejemplo, el tener que casarse bajo ciertas condiciones de una tradición y cultura (entrevista, 2012).

*Una mujer desesperada*, como apuesta de teatro popular hecho por mujeres indígenas, amplía las expresiones teatrales en San Cristóbal de Las Casas, en primer lugar, y de otros lugares donde ha sido presentada, exponiendo el trabajo de y dando voz a mujeres que han sido relegadas a un “segundo plano” de la existencia y de las prácticas artísticas, produciendo conocimientos “desde abajo”, desde las historias propias, para ubicar a las actrices de FOMMA en el lugar de agentes culturales que indagan por el sentido de justicia, valor social y cambio. Así, *Una mujer desesperada* es, al final, un enorme paso en el camino de aprender a contar nuestra propia historia desde nuestro propio punto de vista en pro de recuperarnos y con nosotras nuestra dignidad y autonomía, nuestro corazón. A propósito, Petrona de la Cruz Cruz afirma:

Las mujeres deben decidir por ellas mismas, no dejarse mandar y sobrellevar ni por familiares, ni por las personas. Lo que nuestro corazón diga, lo que nuestra mente y corazón nos dicte y nos diga es lo que debemos de obedecer, porque es una misma, si una dice: “Yo quiero salir e ir a otro lado”, hay que irse, no hay que quedarse. Yo creo que hay que obedecer lo que nuestro pensamiento dice y nuestro corazón nos dicte. Eso es lo bueno (De la cruz, entrevista, 2012).

Las actrices de FOMMA surgen, en este momento, para sí mismas y para otras, como mujeres a quienes ha sido extremadamente difícil obtener la libertad y la independencia, pero que han decidido vivir como actrices, activistas, educadoras, a pesar del costo social y cultural que ello implica. Al representar otras opciones para mujeres, el teatro se convierte en un espacio de lucha y resistencia. Y por obedecer lo que el pensamiento dicta y el corazón dice, la experiencia de FOMMA empieza a ser ejemplo a seguir, se da a conocer, rompe las barreras de lo “local” como lo narra, aún con un poco de asombro, Isabel Juárez Espinosa:

En Guatemala, fue muy sorprendente, 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 decían, 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 (entrevista, 2012).

## ***4.2 La viuda de Antonio Ramales***

En el año de 2007 comparto con FOMMA mi interés por *La casa de Bernarda Alba* (García Lorca, 1936), con la intención de entusiasmar a las actrices a leer y adaptar la pieza dramática a un contexto regional. Esta obra hace visible la represión social y psicológica orientada hacia las mujeres de la ideología dominante española del momento, principios del siglo XX. Es considerada por el mismo Federico García Lorca, su autor, como un documento fotográfico ya que la historia se basa en una familia vecina a la suya. García Lorca crea alrededor de doña Bernarda, una viuda de sesenta años que ejerce tiránica vigilancia sobre sus hijas solteras, dos criadas y su propia madre, una tragedia. Bernarda Alba representa y encarna –de manera extrema– las convenciones sociales y morales del pueblo, las tradiciones y normas asumidas por ella; especialmente, lo concerniente a la moral sexual: frente a los impulsos eróticos, ella opone la decencia y su obsesión por la virginidad. Este relato incluye desde el intento por controlar

todo lo que la rodea, hasta su intención de guardar las apariencias y evitar así las críticas de los vecinos:

Al titular la obra *La casa de Bernarda Alba*, y no sencillamente, Bernarda Alba, Lorca pone el énfasis en el ambiente en que se mueve la tirana. Y al subtitularla Drama de mujeres en los pueblos de España, e indicar en el manuscrito que “tiene la intención de un documental fotográfico”, queda claro que el poeta quiere comunicarnos que la obra refleja de alguna manera la situación contemporánea de las mujeres del país. Es decir, que la casa de Bernarda Alba, que más parece convento o cárcel que casa, bien puede representar la España inquisitorial y represora que odia la república y planea su destrucción (Gibson, 1989: 18).

En efecto, en la obra no existe un mundo exterior a punto que la vida ordinaria de cualquier persona que mantenga una relación con la familia o la casa no es vista ni descrita en la obra. Allí, la autoridad irracional de Bernarda refuerza su deseo de hacer cumplir a toda costa su voluntad, sin importar le la realidad o los sentimientos de sus hijas –Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio y Adela–. De hecho, la obra se define por el ejercicio de dominio de Bernarda, quien somete a sus hijas a reglas impropias, encerrándolas en una casa, apartadas del mundo real. Bernarda crea de este modo un segundo mundo, adentro de la casa, donde la vida ordinaria de las hijas, su madre y sus empleadas está bajo su vigilancia y censura, por lo que sus voces no tienen validez alguna.

La obra se compone en tres actos y cada uno de ellos está subdividido en escenas. El diálogo capta la esencia de cada una de las protagonistas, ubicadas en un lugar de alienación espiritual y física con respecto a todo lo que las rodea. Nueve mujeres encerradas en contra de su voluntad conviven compitiendo las más jóvenes entre ellas, por la atención del único hombre –el guapo del pueblo–, comprometido por interés económico a la hermana mayor. Las hijas desempeñan funciones distintas, pero las cinco están sometidas a su madre y desean salir del lugar en que se encuentran. En todas ellas permea un desbordante deseo erótico reprimido que las conduce a actitudes que van desde la sumisión o la resignación, hasta la rebeldía entre ellas o hacia la madre.

La represión social y psicológica, la moral sexual, la vida de encierro y las reglas religiosas son aspectos que llaman la atención de la obra a las actrices de FOMMA por encontrar similitud con sus historias de vida. Ciertamente, las actrices de FOMMA se identifican de inmediato, se

impactan y se sorprenden al tener historias en común con las mujeres de la historia de García Lorca. El afecto y la empatía potencian el deseo de compartir los testimonios de cada una de las actrices en torno a lo que ellas personalmente han vivido, como el encierro, el abuso doméstico, la violación sexual. Por lo que se acepta empezar a trabajar en su adaptación.

No sobra decir que nos encontramos, en este momento, en el proceso de generar mayor reflexión sobre lo que hacemos y las historias que contamos, por lo que esta obra nos viene, como se dice coloquialmente, “como anillo al dedo”. Luego de trabajar diferentes historias en el “trabajo de mesa” y de propiciar con ellas juegos de improvisación, se decide que es esta historia la que se va a adaptar, pues ella es la que más ideas, emociones, memorias ha despertado en las actrices, así como también mayores ejercicios reflexivos, por contraste o similitud, con relación a sus propias realidades. En efecto, luego de un trabajo de mesa e improvisación el grupo emprende la decisión sobre cuál historia contar y la escritura conjunta de un guion, retomando el diálogo resultante de las improvisaciones. La manera en que tejen las ideas del grupo resulta en un retrato de la vida que representa una visión colectiva e integral donde, no obstante, la visión individual sí tiene su lugar es en la dramatización de la historia, en la manera en que cada actriz interpreta su personaje.

Entonces, la adaptación, como proceso creativo, propicia el diálogo y enfatiza con intención crítica las similitudes entre las prácticas sociales de la España rural de los inicios del siglo XX y las condiciones socioculturales en las que han crecido las actrices mayas en la actualidad. Ciertamente, como comenta Isabel Juárez Espinosa (2012), la violencia de género no es propia de las comunidades indígenas, sino una experiencia generalizada que afecta a muchas mujeres en diferentes momentos históricos. Petrona de la Cruz Cruz recuerda al respecto:

Cuando comenzamos a leerla, vimos lo importante que era esa obra de teatro. Para nosotras, como grupo de teatro indígena, no nos conviene llevar a las comunidades esa obra tal como está presentada en el libro, porque no nos van a entender [...] y para nosotros la obra era muy importante, tenía puntos muy interesantes sobre las mujeres y todo eso, entonces lo que hicimos nosotros fue adaptarlo a la forma de Chiapas, pero adaptarlo por las ideas que uno retomó y como le dio lectura a la obra (De la Cruz, entrevista, 2009).



En la adaptación hecha por FOMMA el contenido original de la obra lorquiana se mantiene, pero la estructura y su contexto regional, social y cultural se adapta al ámbito de Los Altos de Chiapas, también son agregados un prólogo y un epílogo. La adaptación requiere “mirar” dos fuerzas: la del mundo interior, íntimo, y la del mundo exterior, real, cotidiano, presente. Desde lo lúdico y teatral examinamos los aspectos y sensaciones corporales, cómo nuestros cuerpos trabajan a ritmos diferentes, nuestras sexualidades, nuestros sentidos, nuestras emociones. En ese sentido, se decide recopilar hallazgos, experiencias, reflexiones individuales y colectivas en relación con cada lectura de la obra original. A esto se suma un experimentar en múltiples expresividades y formas de testimonio en donde cada una de las actrices toma y enuncia, reconoce o guarda distancia, hace constar y pone en evidencia aquello que desea para sí.

Bajo esas coordenadas, además y como siempre, se reflexiona en torno a las lógicas de dominación y violencias, cada una desde su propia trinchera. En este sentido, los relatos de vida, la auto etnografía, el testimonio, la narración de la experiencia, su memoria, entre otras, buscan generar interrogantes ante determinismos y nociones que categorizan y marginan a las mujeres; incluso, buscan cuestionar cómo cada una siente y vive el mundo es parte fundamental para reivindicar esa libertad que nace del interior de cada actriz. Lo anterior anima un nuevo proceso de concientización, el cual posibilita pensar y explicar, en primer lugar, las causas, los motivos y las razones por las cuales las mujeres, de manera diferente y donde quieran que se encuentren, son objeto de diversas violencias que les quitan su dignidad y, en el caso de las mujeres mayas, genera una representación de ellas como “menos”:

Nosotras tomamos esos ejemplos para decirles que no sólo como indígenas sufrimos, eso también les ocurre a otras mujeres, quizás los estudios que llevamos, si sabemos leer, o hablar, como nos expresamos ayuda a tener más opciones, aunque en ocasiones haya gente que nos dicen que somos indias y que no merecemos respeto (Juárez Espinosa, entrevista, 2012).

Victoria Patishtán, a propósito, elige el personaje de María Josefa, la madre vieja encerrada por Bernarda en contra de su voluntad, quien grita y pide a Bernarda que la rescate de su encierro: “¡Quiero irme de aquí, Bernarda, casarme a la orilla del mar, a la orilla del mar!”. Su elección responde a una situación que le conmueve, les es familiar y desea poner sobre la mesa para su debate, pues las violencias en contra de las mujeres poseen diferentes rostros, todos por igual aterradores. Sobre esto, Victoria Patishtán dice:

Una obra que se llama *La viuda de Antonio Ramales*, y en eso escogí cuál papel me gusta, la viejita. Me gustaba también porque una mujer, una viejita aquí en San Cristóbal, vemos que les corren de la casa, les sacan de su casa. Ya no la quiere el hijo o la hija que tenían y se quedan con la casa y la mamá se saca a la calle. Muchas aquí piden limosna, salen en la calle (Patishtan, entrevista, 2010).

Como de costumbre en el trabajo de FOMMA, al hacer referencia a la vida cotidiana, esta adaptación enmarca los problemas que se piensan son individuales dentro del ámbito más amplio de la vida social, de lo político, al mismo tiempo que empuja a nombrar las cosas que han sucedido e imaginar otras vidas posibles a ser vividas sin bajar la mirada, sin máscaras, siendo quienes deseamos ser, quienes somos, como bien lo expresa Francisca Oseguera:

Como tú dices, puedes interpretar diferente, pero mi objetivo es demostrarles a otras mujeres 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 esto? Porque a veces existimos 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 entro a mi casa, soy otra, diferente. Entonces, es demostrar a las mujeres o a las personas que debemos de ser quienes somos, dentro y fuera de casa, no ponernos máscaras. Eso para mí es. Todos esos descubrimientos míos, que he tenido, han sido a través del teatro (entrevista, 2009).

### 4.3 “La huérfana”

“La huérfana” es un cuento propio de la tradición cultural chamula que narra la historia de una madre y su hija violentadas por un padrastro alcohólico. La hija es golpeada y forzada a traer agua de un lago, sin regarla, en una vasija demasiado pequeña. La joven resbala, cae al lago y se ahoga, mientras tanto, la madre regresa a casa y, al no encontrar a su hija, sale a buscarla. Se encuentra, entonces, con un ser hablante en forma de pájaro, cerca del lago, quien le informa que la niña, en busca de coleccionar agua, ha caído en el río. El pájaro parlante invita a la madre a asomarse a la superficie del lago, donde ella puede ver, como en un espejo, a su hija criando bebés, lavando pañales y haciendo una vida doméstica. El padrastro sale en busca de su esposa y la niña, pero se encuentra con el ser pájaro, quien le confronta sobre su abuso a la niña y lo condena a morir por su maltrato a las dos mujeres. Tiempo después, los habitantes escuchan murmullos que provienen del lago, como si estuvieran personas ahí. Por miedo a las voces que

son oídas adentro del agua, el pueblo decide secar el lago; pero al abrir el canal, la corriente arrasa con las personas del pueblo. Es así como el lago se convierte en un charco, no crece. Quedan sólo piedras que demarcan y muestran lo que fue orilla de un enorme lago que ahora ha desaparecido.

Este cuento fue traído a FOMMA por Victoria Patishtán, en principio, porque lo conoce desde niña y nunca le ha gustado. Nosotras nos encontramos en un momento de trabajo en el cual estamos explorando la experiencia, sus memorias relacionadas a la violencia y cómo enfrentar esos traumas desde el teatro. Las relaciones interpersonales en el interior del grupo son sólidas y existe mayor confianza. Hemos empezado a hablar con más soltura sobre nuestras vidas y las violencias por las que hemos atravesado. Por ello, el disgusto de Victoria frente al cuento nos hace sentido, ya que nos vamos dando cuenta, en el “trabajo mesa” y en nuestros diálogos reflexivos, que el mismo funge como espejo, cuya función no es reflejar, sino interpelar. Victoria Patishtán habla de esto:

No me gusta nada porque también estoy así, estaba yo así, y lo tengo mi experiencia de cómo es el aguante, cómo es el dolor cuando se aguanta una mujer violentada. Tengo la prima así, que tiene dos hijas y un marido que le pegaba. Cuando el marido se va a trabajar sólo le han comprado su maíz, un costalito, y así aguantó unos dos meses o mes y medio. Cuando llega el hombre, viene tomado a pegar y a regañar a su mujer, cuando le vine a platicar a mi prima me dice que no puede dejar porque tiene sus hijas, y que no puede mantenerse sola (entrevista, 2010).

Y la interpelación continúa, generando procesos autorreflexivos y voluntad de agencia. Continúa Victoria:

En mi vida yo me cambié porque también estaba yo en la comunidad, y aguantaba eso porque tengo una pareja y la pareja que tenía tenemos que separar, y yo lo veo que es muy difícil cuando está porque yo lo platicue con él, lo platicué, lo hable con él y sí, también puedo trabajar, pero él me dice que no, que no puedo trabajar, que no necesito nada porque me da dinero, me compra mi maíz para la tortilla y nada más eso. Por eso yo ya sabía un poco de mi derecho, por eso tengo que separarme de él, por eso ahorita estaba yo; hay veces que recibimos los talleres y voy a saber más qué es el derecho, qué puedo hacer, qué es lo que no es obligado (entrevista, 2010).

Entonces, este cuento no sólo contiene una mera expresión simbólica, narrativa, discursiva que da cuenta de relaciones de poder en contextos geopolíticos específicos —el pueblo de Chamula,

en este caso—, es decir, no busca contar únicamente por contar, ya que al ser apropiado por FOMMA su intención primera se desplaza, convirtiendo el cuento ahora en una mirada desde la experiencia individual de quien la lee relatando condiciones de vida similares y relaciones de poder idénticas a las experimentadas en la vida real. En efecto, la experiencia de pertenecer a FOMMA dota a Victoria Patishtán de herramientas para construir un camino de emancipación que ella relaciona con un poder “hacer” lo que le gusta, lo que desea y todo aquello que los roles de género le han prohibido.

Victoria narra su “yo de antes” y su “yo de ahora” y, así, empieza a cambiar su historia:

Victoria: ¿de yo antes? ¿De cuando yo crecí? Tengo que hacer lo que dice el hombre, lo que dice mi papá cuando yo crecí también, tengo que hacer las culturas, la ropa, la mujer tiene que hacer toda la ropa y la vestimenta para el hombre y también la comida, eso es trabajo de una mujer, el hombre no lo puede hacer.

Doris: eso, porque la cultura dice que es así, plantea roles como los que tú describes. ¿Estas tareas han sido designadas o se te han dado en tu vida personal y en tu vida social? O sea que se te ha dicho a ti como mujer lo que tú tienes que hacer. Y ahora dime qué has cambiado.

Victoria: ahora ya puedo pensar, ya puedo escoger, como ya te dije, ya no puedo hacer lo que me obligan, antes no lo sabía, lo tenía que hacer también, pero ahora ya no, o sea, ya aprendí que también una mujer puede hacer lo que puede hacer el hombre, el trabajo los hombres también pueden hacerlo (entrevista, 2010).

Entonces, Victoria Patishtán, como lo hace Petrona de la Cruz Cruz, como lo hacen otras muchas, “roba” la paternidad de las letras para apropiarse de la historia y re-escribirla, desde su propia experiencia y fuerza<sup>7</sup>, partiendo de una pregunta que hasta entonces no se ha formulado: ¿qué es lo que dicen los susurros de la niña ahogada? Aquí se exige un cambio a los modos de escuchar, de representar la voz de las mujeres, de interpretar su sonido. Por lo mismo, la versión de Victoria Patishtán no es una simple actualización. Va más allá al cambiar los términos de lo narrado y, por lo mismo, las historias de sus protagonistas, dando vida a un mensaje diferente. En efecto, madre e hija no mueren ahogadas, sino que trascienden a una existencia feliz y acuática, dada en la inmensidad del lago, donde pueden vivir protegidas, en un territorio hecho

<sup>7</sup> A propósito del “robo” de la paternidad de las letras, remitirse a: Garzón Martínez, María Teresa (2014) “Pero en mi soledad estaré tranquila”: blanquitud y resistencia en Dolores, de Soledad Acosta. *El Cotidiano*, núm. 184, marzo-abril, pp. 23-30.

de suaves corrientes de agua que, en un momento dado, enfurecen y arrasan el pueblo por ser un lugar donde las mujeres no pueden vivir.

En “la huérfana”, como en las demás obras referidas, la representación del cambio de las condiciones subordinantes de vida de las mujeres por otras que les otorguen poder y autonomía es un objetivo principal de la narración, lo que constituye una forma de acción donde las voces de las mujeres emergen, no son susurros, pese a la adversidad. Y, una vez más, esto es posible por la experiencia de vida de Victoria Patishtán. En efecto, el conocimiento no es neutro, la creatividad tampoco, sino que se trata de un conocimiento situado: es fruto de las posiciones en el mundo de la vida cotidiana, de las relaciones sociales y de poder que no siempre percibimos. En consecuencia, se debe cuestionar la perspectiva única y autoritaria desde la que se ve, narra y representa el mundo, venga de donde venga.

Claro, es muy posible que muchas de las historias que comparten las actrices les hayan sucedido a otras y otros. Pero ello no es una limitante frente a la tarea de crear teatro popular con estas experiencias tan humanas, las cuales dan la posibilidad de reevaluar la calidad de todos los aspectos de nuestra vida, de nuestro quehacer y también cómo nos movemos en ellos y hacia ellos, apostando por un sueño liberador, vital y erótico. Erótico no en el sentido de lo sexual, más bien como una afirmación de la fuerza vital de las mujeres, de su energía creativa, en términos de Audre Lorde (1978), cuyo conocimiento y uso estamos reclamando ahora en nuestro lenguaje, nuestra historia, nuestra danza, nuestro amor, nuestro trabajo y nuestras vidas.

También, lo erótico es un acto pedagógico y rebelde que construye saberes desde un lugar activo y de goce, en donde educar por medio del teatro es educar para la salud, el bienestar y un buen vivir. Entonces, el agua de la laguna con sus suaves corrientes, lo erótico y la apuesta teatral se unen en la versión de Victoria Patishtán de “la huérfana” para, en términos de Boal, “ser un espacio para ensayar la revolución, para imaginar y practicar formas de acción que podrían apoyar al cambio social” (1974: 26), puesto que: “la meta del Teatro del Oprimido no es llegar al equilibrio tranquilizador, sino al desequilibrio que conduce a la acción. Su objetivo es dinamizar. Esto se consigue a través de la acción concreta, en escena: ¡el acto de transformar es transformador! Transformando la escena me transformo” (2004: 95).

El teatro popular, en ese sentido es, al mismo tiempo, una actividad reflexiva y una acción política a manera de “laboratorio”, donde se pueden experimentar varias posibilidades, hacer varias negociaciones, poner a prueba varias “hipótesis”, hasta conseguir un resultado deseado y acorde al problema que se quiere intervenir, por decirlo en estos términos. Una intervención que parte del acto de recordar, revivir en otros términos y hablar: decir lo que piensan y han guardado en silencio las actrices de FOMMA. De este modo, se comprende el proceso teatral como un acto libre que permite liberar memorias traumáticas sin una revictimización, escenificación de una realidad dolorosa y como motor fundamental en recuperar lo despojado desde la palabra y lograr sanación.

#### **4.4 Descubrir la fortaleza**

Las tres obras nos heredan una belleza teatral trágica, en ellas las mujeres representan el derecho a la vida y a la libertad, se rebelan al control, a la violencia y a la opresión de quienes las dominan. Esto es posible porque se piensa desde el territorio del cuerpo de una mujer indígena. Un cuerpo que ha sido doblemente violentado por el género y la raza, un cuerpo que ha sido excluido, invisibilizado, silenciado y subalternizado, como queda de manifiesto en las tres piezas escénicas. Un cuerpo que se hace experiencia y memoria, también testimonio, por medio de las voces de las actrices, las cuales son el fuego que mantiene encendida la llama de la remembranza a través de la cual se reconoce y evidencia una cultura de discriminación y violencia hacia las mujeres y las posibilidades de cambio y transformación radical de la existencia para “despertar y ser otra persona” (De la Cruz Cruz, entrevista, 2012).

La agencia cultural de cada una de las actrices, en particular, y de FOMMA, en general, reside en escribir, contar y actuar un teatro popular que luego de tomar como punto de partida el recuerdo, implica una forma de caminar en sentido contrario, generando un proceso de resignificación de las heridas para, entre otras, desplazar el cuerpo femenino del lugar victimizado a uno de acción, cuestionando e interpelando el mundo y constituyendo a las mujeres mayas en sujetas de la historia. En consecuencia, se reconoce el poder del imaginario y la acumulación de historias y relatos propios como ejes que apuntan a otras lógicas posibles hacia la transformación social.

Por lo demás, en nuestro camino juntas, estas tres obras logran inscribirse como mensajes en los imaginarios sociales de quien las ve y, por este medio, de la conciencia colectiva. No puede ser de otra forma ya que, como teatro popular hecho por mujeres indígenas, la meta de FOMMA, desde mi llegada, es cambiar el papel tradicional de las espectadoras y espectadores para que dejen de ser consumidores pasivos y también devengan sujetas de conciencia y agentes de cambio, capaces de cuestionar, interpelar y transformar la realidad, como bien lo menciona Petrona de la Cruz Cruz:

Entonces, sí, yo creo que es una parte de Boal también que hacemos, porque las mujeres están descubriendo por ellas mismas sus fortalezas, su intimidad, su forma de vida íntima y luego despertar y ser otra persona. Entonces, sí, yo creo que estamos usando lo que es Boal, porque hacemos los intercambios, la actuación entre el público y los actores. En este sentido, el teatro es una herramienta de cambios sociales. Por el teatro nos ayuda para sacar tal vez nuestro coraje, vivir las alegrías, sacarlas, expresarlas, y es muy importante. Entonces, sí, es una parte de Boal, del teatro que hacemos (De la Cruz, 2012).

# Una manera de ver la vida:

## Conclusiones

*Puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero no tengan dudas:*

*¡Es un ensayo de la revolución!*

Augusto Boal, 1978, *El teatro del oprimido*

Una manera de ver la vida en esta investigación es la búsqueda personal de horizontes estratégicos basados en las ciencias sociales y las humanidades, para analizar y comprender procesos y transformaciones en la construcción del pensar y del ser. Como una mirada hacia el cuerpo, la experiencia y la creatividad, tanto para las integrantes del grupo teatral, como para esta investigadora, el camino aquí descrito ha significado construir un pensamiento crítico de lucha por la vida. La investigación ha sido un recorrido por el mundo del afecto y el mutuo aprendizaje. Este estudio se ha basado en una construcción colaborativa, teatral y humana, que se edifica como un proceso distinto para entender y comprender cómo nos sentimos y representamos, desde una práctica teatral que busca y permite el diálogo, imprescindible éste en el objetivo de armar procesos colaborativos, sociales, culturales y políticos desde el teatro popular, para la agencia cultural.

Llegué a FOMMA hace ya muchos años y me transformé en su directora creativa y directora del Centro Hemisférico. Durante mi estadía allí, hubo un gran aumento de colaboraciones artísticas, tanto en el plano nacional como en el internacional, que aportaron al crecimiento de la organización y que la beneficiaron a través de sus redes de intercambio y actividades afines, lo cual hizo posible la obtención de fondos y becas para el sustento de aquélla. Sin embargo, este crecimiento es relativo frente a uno mayor y más importante que tiene que ver con nuestras subjetividades, posicionamientos políticos y apuestas creativas comprometidas con la vida de las mujeres indígenas. Ahora pienso en retrospectiva y observo cómo surgió todo y siento felicidad por el deber cumplido, en el ámbito académico, creativo y político, en medio de un conjunto de factores e intersecciones que complejizaron nuestra relación de trabajo, al mismo tiempo que nos dotaron de aprendizajes y herramientas para continuar luchando, desde diferentes



coordinadas, como mujeres por nuestra dignidad y buen vivir. En ese sentido, parafraseando a Boal (1978), este camino conjunto ha sido un acto de liberación y transformación.

La pregunta que ha guiado mi investigación es ¿cómo el proceso creativo de hacer teatro popular activa experiencias dolorosas a propósito de la violencia, en este grupo específico de mujeres, en sus cuerpos, al tiempo que genera condiciones para la reflexión por medio del acto creativo, la narración del sí misma y de las otras y abre posibilidades para la transformación social y la sanación individual y de grupo? Formulo esta inquietud pues a medida me iba integrando más y más con FOMMA, conociendo sus historias y sistematizando su experiencia como grupo y entrando en diálogo profundo y honesto con sus fundadoras y todas aquellas que se sintieron – y se sienten– interpeladas por su teatro, me di cuenta que aquí realmente existe una concreción del teatro popular, pero adaptada y traducida a los términos de las mujeres maya; es decir, una adaptación y evolución que cuestiona las normas y las costumbres que avalan la subordinación y provocan la violencia ejercida contra la mujer en Los Altos de Chiapas. La realidad del impacto de las obras de FOMMA como intervención social es innegable.

En efecto, el teatro popular es un proceso horizontal, un camino para poder llegar a un dominio de agencia y libertad, sin conformarse con representaciones de género que limitan, estereotipan o violentan la vida de la mujer o el poder de las personas. En consecuencia, el teatro para FOMMA es un recurso ontológico para ser y estar en el mundo. Es un espacio que al final siempre logra trazar horizontes de esperanza, tanto para las actrices como para la audiencia, poniendo en escena dos fuerzas: la del mundo interior, íntimo, y la del mundo exterior, real, cotidiano, presente adentro de cada una de nosotras. No obstante, una pregunta general no puede ser respondida de manera general y un ejercicio de concluir tampoco puede ser general; por ello, se formularon preguntas específicas para, de esta manera, anudar los hilos que se tejen en estas palabras.

La primera pregunta específica es: ¿qué es lo que las lleva a las integrantes de FOMMA a interesarse por el teatro popular? Como se ha visto en la historia de FOMMA, sus fundadoras ya habían tenido experiencias en teatro. De hecho, muchas de ellas inician su vida militante y creativa en organizaciones mixtas. Sin embargo, en tales espacios no encuentran realmente eco

ni apoyo; es más, siguen sometidas al poder patriarcal de sus líderes. Entonces, deciden tomar las herramientas aprendidas y empezar sus propios caminos, siempre bajo la premisa de que el teatro popular es creatividad, pero también intervención, una estrategia de “hacer trabajar la cultura” para ponerla al servicio de las mujeres, en tanto la realidad simbólica y cultural encajada en la producción teatral articula una esfera de lo político, social y humano, excediendo los usos estéticos del acto creador y dotándolo de poder de crítica.

Así empieza un camino largo, lleno de tropiezos y aprendizajes, en el cual se va contruyendo una consciencia de las condiciones por las cuales se construye un andamiaje del poder, aquí denominado colonialidad de género, que se puede datar desde la época de la ocupación imperial y que tiene efectos hoy en la vida de las mujeres como, entre otros, su condición de subalternidad a partir de su identificación étnica, las violencias que se usan para mantener ese orden de clasificación de la población y las representaciones negativas o desvalorizantes que circulan a propósito de las mujeres indígenas. Dicha consciencia impulsa a FOMMA a proponer estrategias de empoderamiento y de formación para mujeres y niñas, principalmente, las cuales incluyen el teatro, pero también muchas otras que tienen que ver directamente con la condición de las mujeres en la sociedad occidental: la guardería es un buen ejemplo de ello, ya que permite a las mujeres que tienen responsabilidades de cuidados involucrarse con FOMMA y encontrar apoyo para hacerlo.

El teatro popular, en particular, ha dotado a FOMMA de una plataforma para generar esta consciencia, a través de ejercicios de reflexión sobre quiénes somos, qué queremos y cómo lo vamos a lograr. Ciertamente, el trabajo con otras directoras provee a FOMMA varias herramientas valiosas: el rescate de las tradiciones orales de sus comunidades y la tradición del teatro de títeres, el cual lleva una impronta didáctica y es construido para viajar por el territorio, de comunidad en comunidad. Sin embargo, se extraña y se requiere algo más. Mi trabajo se dedica en buena parte a explorar ese “algo más”, que tiene que ver con la reflexión profunda, crítica y compartida de nuestras experiencias; en especial, aquellas que han marcado nuestras existencias muchas de ellas relacionadas con la violencia –sexual, racista, patriarcal–. Y aquí es notorio que ya no se pueden seguir contando otras historias, sino que es hora de contarnos a nosotras mismas y desde ahí diseñar puestas en escena que permitan participar la audiencia de

otra manera, no sólo como co-creadoras de la puesta en escena, también como partícipes de un “ensayo” de revolución.

Indudablemente, las actrices de FOMMA ejercen una práctica teatral anclada en la búsqueda de superar la distancia entre la puesta en escena y la audiencia, al hacer visible lo que es vivir al margen de una sociedad como mujeres. Aquí, el punto central es que el teatro permite, además de visibilizar, crear un puente para sensibilizar y reflejar realidades actuales, no sólo proyectando las problemáticas de las mujeres indígenas, también ofreciendo opciones para cambiar esas realidades. De esta manera, hacen visible, ante una sociedad que les ha negado el derecho de ejercer su propia voz –herramienta de desarrollo humano–, la tenacidad de su agencia al reconstruir su propia identidad, proyecto de vida individual y comunal –cuando el mismo existe– y su ser sujetas de la historia, a través de prácticas que implican compartir con otras mujeres quienes también tienen agencia. Así, las prácticas teatrales de FOMMA son un importante aporte a las reflexiones sobre cómo enfrentar las herencias de la colonialidad de género, por medio de la creatividad, el juego, la escritura, la lúdica, un ejercicio dinámico y continuo hecho para transformar la vida de las actrices y de su audiencia que, al verlas, se ven a sí mismas y se reconocen como mujeres que viven, piensan, cuestionan y luchan.

Por eso la elección por el teatro popular, porque desde allí se puede dar cuenta de un ser, un hacer, una agencia, que viene desde la misma experiencia de hacer teatro con grupos mixtos y de lo vivido y aprendido allí, con la convicción de que el teatro popular de FOMMA no es sólo el ensayo de la revolución, sino es una revolución en sí misma por muy pequeña que la misma sea, pues en el trabajo de vivir con dignidad toda batalla ganada cuenta, así sea bajo condiciones que no elegimos y relaciones de poder tenaces que parecen no cambiar.

La segunda pregunta específica es: ¿cómo se construye un camino creativo el cual, a la par, es un camino colectivo de concienciación política y práctica concreta de transformación desde el teatro popular de FOMMA, más allá de las nociones hegemónicas sobre el género, la raza, la sexualidad, el ser mujer, entre otras?

Como le he mostrado en amplitud, el camino recorrido parte de la inquietud de hacer teatro popular bajo las coordenadas existenciales y políticas de las mujeres maya. Tal inquietud es fuente de acción y organización. FOMMA nace de esta manera: como un proyecto integral y autónomo en sus cimientos. Con el apoyo de diferentes personas y directoras, la propuesta crece y empieza su consolidación. También, FOMMA logra acceder a diversas fuentes de financiamiento, respetuosas con la propuesta, y por medio de ello logra florecer mucho más. Valga recordar que FOMMA no es un proyecto exclusivo de teatro, sino que implica otro tipo de acciones pensadas en pro del bienestar de las mujeres, relacionadas todas con su formación política y en artes y oficios que les permitan acceder a mejores posibilidades de independencia tanto económica, como subjetiva.

Ahora bien, con referencia al ámbito del teatro popular, como se ha visto, FOMMA empieza sus prácticas teatrales siguiendo un poco la herencia del teatro Petul –de donde sus fundadoras vienen–. Ello implica el trabajo con títeres, la recopilación de historias de la tradición oral e ir haciendo un trabajo itinerante por el territorio. Esta etapa se conjuga también con una práctica más estacionaria, *in situ*, donde se empieza a trabajar en historias propias o de otras mujeres en pro de la construcción de guiones. Este trabajo es cardinal, pues implica lo que se ha denominado un “trabajo de mesa” y otro de improvisación, dado siempre en condiciones de horizontalidad. Isabel Juárez resume este proceso que va desde el planteamiento de los temas hasta la elaboración del guion:

En el trabajo de mesa salen muchos temas. Pero tenemos que ver también el tiempo. ¿En cuánto tiempo podemos montar una obra? ¿Y qué tema es tan importante para dar el mensaje hacia el público? Entonces empezamos a pensar: Bueno, si tenemos estos temas, ¿cómo podemos resumirlo? Y a lo mejor este lo podemos juntar aquí, a lo mejor la idea que tú tienes podemos meterla acá y juntarla con lo demás y vemos. Entonces va cambiando y va cambiando hasta que quede la obra. Y siempre estamos disponibles de no sentirnos mal, aunque hayamos dado la idea, que peleamos o que decimos: “¡No, es que yo quiero que se quede eso lo que dije!” – No. Estamos en plena libertad de decidir cuándo se puede cambiar, dónde se puede cambiar en el texto y en el diálogo. Y depende de cómo se siente el personaje que le tocó el papel que tu sugeriste (entrevista, 2012).

El “trabajo de mesa” es fundamental, pues propicia un trabajo colectivo más profundo, en el cual el proceso artístico y de creatividad implica el aporte de cada una, actuando de acuerdo con nuestras ideas, nuestras formaciones culturales, nuestras formas de pensar. Este intercambio

artístico, diverso y transformador, permite a cada una aportar desde su trinchera un pedazo de corazón inserto en el teatro popular, como herramienta hacia la creación colectiva, el desarrollo personal y el autorreconocimiento. También, implica afrontar todos aquellos aspectos relacionados con el montaje de una obra y cómo hacerlo desde una apuesta de teatro popular, cómo escribir un guion, cómo elegir los personajes, etcétera. En este momento, también los ejercicios de improvisación se hacen más fuertes, lo que significa un entendimiento más profundo con relación a asumir un personaje, estudiarlo, representarlo y los objetivos políticos de todo ello: ¿qué se quiere mostrar con una historia o un personaje en particular?

Una vez me integro a FOMMA, se inicia un trabajo más profundo en términos de la exploración de nuestras propias historias. Así, la experiencia juega un papel cardinal en términos de ser un testimonio de vida, de las historias de vida de las mujeres, que da sentido a lo que se ha vivido, a las memorias que se construyen desde ahí y el trauma que ello genera. Entonces, se da un viraje y nos centramos ahora en qué es lo que hemos vivido, cómo se puede compartir ello, cuáles son las consecuencias de abrir la caja de Pandora del dolor que dejan las heridas de la violencia, al mismo tiempo que se piensa cómo se puede transformar, por medio de la creatividad, estas historias para nosotras y para las otras. Con tal fin, se empiezan ejercicios para contarse en primera persona –y también dejarse contar– y utilizar en esa tarea los géneros considerados autobiográficos, como las cartas, los diarios íntimos o las memorias, no sólo no individualizan la escritura, sino que le confieren una categoría de experiencia compartida.

Esta labor de creación artística implica estrategias de aprendizaje hacia la alfabetización, la comprensión literaria, la expresión verbal/corporal y el autorreconocimiento para lograr exponer la complejidad y la dimensión de los temas en las obras en pro de que la voz narrativa asume abiertamente la reflexión, el decir del yo que se transforma en colectivo cuando denuncia la situación problemática de las mujeres. Todo ello va encaminado en lograr esta conciencia y estas transformaciones en sí mismas y en la audiencia. Esto implica también un trabajo más fuerte y disciplinado con relación a los ejercicios de improvisación, creación de personajes y escritura de las obras. Por ello, este camino fue diseñando unas formas de acción que se pueden dividir en cinco momentos, en términos expositivos, pues los mismos se dan en la realidad de múltiples maneras.

El primer momento tiene que ver con la sistematización de la historia de FOMMA para responder quiénes somos y cómo llegamos a ser eso. Un segundo momento tiene que ver con una renovación en los procesos creativos en donde se parte del método: cuerpo y experiencia. Un tercer momento es la puesta en escena de la obra de Petrona de la Cruz Cruz, *Una mujer desesperada*, gracias a la cual las actrices de FOMMA se representan, por medio de una historia autobiográfica, como mujeres que han tenido que superar muchas violencias, pero que han decidido vivir en dignidad. Un cuarto momento es la puesta en escena de la adaptación de la obra de García Lorca, titulada ahora como: *La viuda de Antonio Ramales*, gracias a la cual se pueden hacer paralelos entre una realidad lejana en el espacio y en el tiempo y una realidad actual, en otras coordenadas geopolíticas, lo que permite hacer mayor conciencia sobre las condiciones actuales de existencia de las mujeres indígenas. Un quinto momento es la puesta en escena del cuento: “La huérfana”, escrito de Victoria Pastishtán, que retoma una historia de la tradición oral chamula y la modifica –de nuevo: desde su experiencia– para que tenga una fábula edificante para las mujeres maya.

La creación de un camino conjunto ha sido posible por un cambio en el proceso creativo que ha fortalecido la reflexión y creatividad en el interior de FOMMA, poniendo como centro la experiencia de cada una de nosotras y su transformación en el hecho teatral, por medio de un “trabajo de mesa” más profundo, un juego de improvisación enfocado en poner el cuerpo, una escritura hecha del si misma y del nosotras y un afrontar el trauma y transitar hacia procesos de sanación. Pasos dados entre la acción y la pasión que han fortalecido los procesos en el interior de FOMMA, como es la transmisión de la memoria identitaria y cultural, enfocada particularmente en la identidad de género y el cuerpo de la mujer. Por medio de su trabajo creativo, sus puestas de escena y su memoria autobiográfica, reproducidas en movimiento constante en espacios teatrales, las mujeres de FOMMA se convierten en reproductoras de su propia cultura de manera crítica y propositiva como una estrategia teatral, de lucha y sabiduría insurgente.

2

Yo como indiana tengo miedo o pena pero isimos teatro con Doris me pregunto que papel quiero. necesito personaje ombre, viejita, neña, Policia, mama, Papa' & hija. mi primer personaje soy hombre pero me da pena para que no me da pena puse mascara. Para que no me mira mi cara.

Y poco a poco me acostumbre. porque la directora enseña primero se ase ejercicio y platico y pregunta que soñamos y que vimos en la calle. Y que quiero aser ombre o viejita asi poco a poco aprendi. Yo cuando lo dicuenta, me gusta actuar viejita porque observo en la calle, como camina y como abla

Bueno aprendi muchas cosas, no solo teatra, tambien aprendi cual es mi derecho como mujer, ya puedo ablan en Frente del Publico, y tambien escribo mi propio istoria o istoria dela comunidad o mi abuelo tambien escribo cuento que me cuenta mi abuelo y su ~~que~~ cuento su abuela de mi Papa' ~~o~~ istoria cuento ella era chiquita tiene istoria cuanto Paso' ombre. con sus Papa'. Y escribo en idioma tsotsil de chamula. YasoX originaria de San Juan Chamula ablo tsotsil. tambien tiene istoria porque se llama chamula.

Conocimos con Doris en año 2001 en San Cristobal isimos muchas cosas

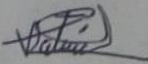
mi nombre Victoria Patishan Gómez 

Foto 10.  
Carta de Victoria Patishan Gómez,  
2019

La tercera pregunta específica es: ¿cómo se involucran el cuerpo y la experiencia en lo anterior? La experiencia es cuerpo vivido, la memoria es cuerpo representado. Cuerpo en sus dos sentidos: primero como un *performance* que representa lo que el poder desea de las mujeres, por medio de la repetición de imágenes y estereotipos que desvalorizan y subyugan, pero también como un territorio político, es decir, un constructo histórico y cultural que es terreno de las luchas por el ser, en específico, por vivir vidas libres de violencia, en el “buen vivir”. Así, el cuerpo de la mujer, en el hecho teatral, es un campo de representación política en el cual, por ejemplo, al vestirse de hombre incorpora comportamientos masculinos y relaciones heteronormativas que ejemplifican las circunstancias de violencia en las que viven las mujeres y el invisibilizado derecho jurídico de ser protegida ante la ley. Aquí, las construcciones de ser dentro de la categoría de género se cruza con otras categorías, como la identidad o la etnicidad, ya que el género es atravesado por la cultura. En ese sentido, mujer e indígena no son destinos o entes fijos, más bien son *performances* con interés político capaces de representar otras vidas otras existencias, teniendo como referente lo vivido, el hecho violento, la experiencia que se transforma en dolor y debe ser sanada.

Por medio de sus manifestaciones corporales, la incorporación de sus propias historias en sus obras teatrales y sus discusiones sobre la colonialidad de género, las mujeres de FOMMA juegan con la idea de la simultaneidad y de la multiplicidad de identidades de género y buscan romper el círculo victimal en el espacio teatral y en sus propias vidas. De esta suerte, las actrices hablan, se posicionan y expresan su resistencia a códigos y normas que clasifican y dominan sus cuerpos, su identidad, su memoria. Entonces, sus cuerpos son el medio expresivo para sus procesos creativos y terapéuticos. Como consecuencia de su trabajo teatral, las mujeres de FOMMA están resolviendo, por medio de la reconciliación con su pasado y presente, la propia recontextualización de sus historias y de sus cuerpos, están resignificando lo femenino, lo étnico y el mismo buen vivir.

Por ello, no se puede hablar del cuerpo a secas, haciendo referencia única a su carnalidad. El cuerpo es en tanto todo aquello que le permite existir o no, transformarse o no. Así, la referencia al cuerpo no se encamina a un ser singular –aunque también–, sino a una comunidad de sentidos dada por compartir experiencias similares. FOMMA es, por lo tanto, también un cuerpo colectivo forjado en respuesta a la colonialidad y sus efectos actuales en las existencias de las



actrices y de otras muchas mujeres y lo que ello genera en términos de experiencia. Como ya lo he dicho, la experiencia es más que el suceso vivido. Implica la forma como se procesa ese suceso, esa escena, y la pregunta sobre cómo ello posibilita o no la existencia de sujetas de la experiencia.

Muchas veces, durante los ensayos, se “recuerda” algo que no pudo ser “olvidado”; sin embargo, ello no es un simple acto de recordar ya que implica, además, vivirlo de nuevo en el marco de la improvisación. Aquí el cuerpo está presente de manera individual, pero también colectiva, pues es el contexto grupal, de seguridad y confianza, el que habilita este tipo de ejercicios. La experiencia entonces se une al cuerpo, le permite tramitar las emociones, escribir la historia desde el relato autobiográfico, testimonial, y procesar todos los sentires, los miedos, la rabia de manera colectiva, para hacer de todo ello motor de la creatividad. En consecuencia, la experiencia se experimenta como una práctica, en tanto que permite, a quien recuerda, vincularse consigo misma y al mismo tiempo sanar la herida de un trauma profundo y volverlo a poner en escena con otros fines.

Por estas razones, cuerpo y experiencia, en la historia de FOMMA, no son simples categorías de investigación para dar cuenta de la agencia cultural de un proyecto de teatro popular de mujeres indígenas que responde a la colonialidad de género. Son, en sí mismos, un método para hacer teatro, una estrategia de sanación sin garantías y una apuesta por la vida y la dignidad, como lo repetiré siempre. En suma, son una vía para “politizar la teoría y teorizar lo político” (Grossberg, 2009) que parte de un saber corporizado; es decir, desde el cuerpo, que es el espacio íntimo desde donde se ha buscado el sentido de la realidad y del mundo, para proyectarse a otros cuerpos, otras experiencias y otras historias a quienes interpelar.

La cuarta pregunta específica es: ¿cómo se resuelven los asuntos de traducción y diversidad cultural para crear e imaginar fuertes alianzas artísticas que batallan en la violencia contra la mujer? ¿Puede existir aquí un diálogo de saberes que sea honesto y verdadero? Ningún camino puede ser recorrido en su totalidad, tampoco éste. No se si he llegado tan lejos como para poder dar una respuesta adecuada o fricciones, diferencias, obstáculos, pues somos sujetas de la experiencia, es decir, estamos constituidas por relaciones de poder que nos atraviezan. Aunque

podemos decir que todas somos mujeres racializadas de algún modo, yo no dejo de ser una mujer mestiza, crecida entre dos culturas, migrante y con un lugar de saber/poder por ser la “directora” creativa de FOMMA frente a las otras integrantes del grupo. Esta diferencia se profundiza en el sentido de que también soy yo quien vivió un proceso escolarizado de posgrado y que, por lo mismo, produce conocimiento “sobre ellas”. Por ello, en efecto, muchas de las ideas plasmadas en esta tesis corresponden a mi traducción sobre lo que observo, indago, registro, a propósito de FOMMA y, como es bien sabido, toda traducción es una traición.

Al mismo tiempo, una vez me integro a FOMMA me hago parte de sus dinámicas de trabajo horizontal, conociendo mi lugar allí. Entonces, desde la humildad que requiere hacer teatro popular, me esfuerzo porque nuestras prácticas de aprendizaje, desaprendizaje y creación sean colectivas, puesto que el teatro y la creación de obras significa para todas mucho más que una puesta en escena. Es una manera de repensar las propias vidas, un espacio para interactuar y transitar en distintos ámbitos, entre la realidad, la creatividad y el imaginario que proyecta realidades opresivas. Para mi, este estudio es un acto de encuentro, de miradas, de sentires, que busca desde diversos contextos, diversos universos, comprender realidades, culturas diversas y sus transformaciones.

En este transitar, si algo aprendimos fue a ser responsables por nuestras diferencias y a conservar nuestra autonomía. No sé a cabalidad si esto tenga que ver con lidiar con la diferencia cultural, las alianzas y la traducción, aunque intuyo que sí. Sólo sé que con esta tesis he pretendido abrir un espacio de articulación, retroalimentación y manifestación de la actividad artística teatral para contribuir a una nueva perspectiva sobre este campo; que al tiempo que retroalimente dicha labor, le abra nuevos caminos; que permita reflexionar sobre este quehacer; que posibilite ver dicha labor, a la luz del arte teatral y su práctica en todas las escalas: internacional, nacional y regional.

Por lo tanto, hacer visible y audible lo que desean y necesitan las mujeres de FOMMA en torno a su espacio es valorar la autodeterminación con la que quieren ser consecuentes. La expresión colectiva de este posicionamiento me permite apreciar en retrospectiva la colaboración artística en la cual fui partícipe; ésta aportó en gran parte al colectivo nuevas herramientas en su proceso

de transformación social, así como propició la apertura a colaboraciones creativas en las que a partir de diversas opiniones cada una de las integrantes asumió el fortalecimiento y el vigor implícitos en el aporte individual. Lo más importante no ha sido, ni será, la ruptura y conclusión de nuestra colaboración, sino la transmisión de valores de autorreconocimiento y desarrollo personal desde el trabajo artístico y teatral creado. Es esto lo que fundamentalmente ha impulsado el deseo por la independencia y la autosuficiencia en el colectivo. FOMMA ha incorporado gradualmente, al paso del tiempo, valores asociados con la autodeterminación y la autoexpresión, características indefectiblemente relacionadas con la ideología de su organización y, en particular, de su grupo teatral.

De FOMMA me queda eso: su propósito emancipatorio desde la fortaleza de la mujer maya, los demás aprendizajes que me han permitido emprender otros caminos, una manera de ver la vida y las bellas palabras que un día me regaló Petrona de la Cruz Cruz sobre su directora creativa favorita: “Doris, porque nos ha dado mucho valor en el teatro, nos enseña a saber expresar lo que tú sientes o lo que tú ves en la gente que han sufrido violencia” (entrevista, 2012). Ojalá y que a las personas que lean este texto también les quede algo de esa fortaleza.

# Bibliografía

- Albaladejo, Anna. 2005. *La sonrisa olvidada de la madre, 10 años de Fortaleza de la Mujer Maya*. Ediciones la burbuja, Valencia, España.
- Ariza, Patricia. 2008. *Mujeres Arte y Parte en La Paz de Colombia*. Ediciones Corporación Colombiana de Teatro, Bogotá, Colombia.
- Araiza, Elizabeth. 2010. “Simulación, juego y parodia en la fiesta indígena. Notas sobre la articulación entre arte, ritual y acción lúdica”. En: *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el Occidente de México*. Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, México.
- Armstrong, Ann. 2009. *Performing Worlds Into Being: Native American Women’s Theater*. Publication Data, Miami.
- Artigas, Juan Benito. 1984. *San Cristóbal de Las Casas. Esbozo de su arquitectura*. Gobierno del Estado de Chiapas. México.
- Aubry, Andrés. 1991. *San Cristóbal de Las Casas. Su historia urbana, demográfica y monumental. 1528-1990*. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, INAREMAC, México.
- Ayala Reyes, Susana. 2018. “Vestigios de la acción hablada en las representaciones de los títeres Petul-Xun en los altos de Chiapas, México”, en: *Revista Lúdicamente*, Vol. 7, N°13, Dossier: “Experiencias lúdicas interculturales”, Noviembre 2017- Mayo 2018, Buenos Aires.
- Bauman, Zygmunt. 1990. *Thinking Sociologically. An Introduction for Everyone*. Basil Blackwell, Cambridge Mass.
- Beauvoir, Simone. 1949/2000. *El segundo sexo*. Cátedra, Madrid.
- Bermúdez H, Luz del Rocío. 2012. “San Cristóbal de Las Casas: la ciudad colonial y sus desafíos”, Presentación en el III Congreso Internacional sobre Patrimonio Cultural en México, Retos del siglo XXI para la salvaguarda del Patrimonio Cultural, Oaxaca de Juárez.

- Boal, Augusto. 1978. *Teatro del Oprimido: Teoría y Práctica*. Ediciones Nueva Imagen, México.
- Boal, Augusto. 1982. *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. México. Nueva imagen, México.
- Boal, Augusto. 2001. *Juego para actores y no actores*. Alba, Barcelona.
- Boal, Augusto. 2009. “Mensaje del Día Mundial del Teatro 2009”. En: <http://www.artezblai.com/artezblai/mensaje-del-dia-mundial-del-teatro-2009-por-augusto-boal.html>
- Bugallo, Ánxela. 2007. *La Batalla de los Géneros*. Centro Gallego de Arte Contemporánea, España.
- Burke, Peter. 2006. *Formas de Historia Cultural*. Alianza Editorial S.A., Madrid.
- Butler, Judith. 2009. *El género y la subvención de la identidad*. Editorial Paidós, México.
- Cano, José. 1962. *García Lorca. Biografía Ilustrada*. Ediciones Destino, Barcelona.
- Capítulo I. Marco Referencial. S.F. En: [http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lco/bustamante\\_v\\_me/capitulo1.pdf](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/bustamante_v_me/capitulo1.pdf)
- Castellanos, Rosario. 1965. *Teatro Petul*. Revista de la Universidad de México, México.
- Case, Sue-Ellen. 1988. *Feminism and Theatre*. United States by Routledge, United States.
- Contreras, Julio. 2007. “El cabildo de San Cristóbal de las Casas, Chiapas. (1876-1911)”. En: Camacho, Dolores et. al. (coords.), *La Ciudad de San Cristóbal de las Casas: a sus 476 años. Una mirada desde las ciencias sociales*. Concejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez.
- Díaz, del Carmen. 1983. “Antecedentes históricos del teatro popular tradicional mexicano”. En: Revista de El Colegio de Michoacán, 81.
- De Lauretis, Teresa. 1989. *The Essence of the Triangle or Taking the risk of Essentialism Seriously: Feminist Theory in Italy the U.S. and Britain* Madrid, Bloomington, Ind. Print.
- De la Cruz, Cruz Petrona .1996. *Una Mujer Desesperada*. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, México.

- De la Peza, María. 2009. *Memoria(s) y Política: Experiencia, Poética y Construcciones de Nación*. CONACYT, Buenos Aires, Argentina.
- De Vos, Jan. 1986. *San Cristóbal. Ciudad colonial. Sociedad de Amigos del Centro Cultural de Los Altos de Chiapas*. INAH, México.
- Difarnecio, Doris. S.F. "FOMMA. Teatro popular desde el cuerpo y la memoria". En: <http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/186/07%20Doris%20Difarnecio.pdf>
- Erdman, Harley. 2002. "Gendering Chiapas: Petrona de la Cruz Cruz and Isabel J.F. Juárez of la FOMMA (Fortaleza de la Mujer Maya/Strength of the Mayan Woman)". En: *The Color of Theatre: Race, Ethnicity and Contemporary Performance*. Roberta Uno (ed.), Athlone Press, London, Athlone Press.
- Faria, Oliveira Marcus Vinícius. 2007. *Saudades do Seridó*. Natal. 1 CD-Rom (60 min).
- Fisher, Stela. 2010. *Proceso Colaborativo e experiencias de companhias teatrais brasileiras*. Editora Huicitec, San Paulo, Brasil.
- Freire, Paulo. 2003. *Pedagogy of the Oppressed*. The Continuum International Publishing Group Inc., New York.
- Freire, Paulo. 1987. *La Educación como Práctica de la Libertad*. Siglo XXI Editores, México.
- Frischman, Donald. 1990. *El Nuevo Teatro popular en México*. INBA/CIRTRU, México.
- Frischman, Donald. 1995. "La montaña chiapaneca es el teatro: Lo'il Maxil presenta De todos para todos". En: *La escena latinoamericana*, no. 5/6, Nueva Época, Año 3, febrero-octubre.
- Frischman, Donald y Carlos Montemayor. 2005. *Words of the True Peoples/Palabras de Los Seres Verdaderos: Anthology of Contemporary Mexican Indigenous-Language Writers/Antología de Escritores*. University of Texas Press, Texas.
- Foucault, Michel. 1980. *Microfísica del poder*. Edissa, Madrid.
- García Lorca, Federico. 2010. *La Casa de Bernarda Alba*. Ediciones Leyenda, México.
- García, Santiago. 2007. *El Cuerpo en el Teatro Contemporáneo/Taller Permanente de Investigación Teatral*. Editorial Ltda, Bogotá.

- Geertz, Clifford. 1973. *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa, Nueva York.
- Gibson, Ian. 1989. *Federico García Lorca: una biografía*. Globo, São Paulo.
- González, Gerardo. 2007. “Entre la ciudad y el campo. Organizaciones civiles en San Cristóbal de Las Casas”. En: *La Ciudad de San Cristóbal de Las Casas: A sus 476 años. Una mirada desde las Ciencias Sociales*, Dolores Camacho, Arturo Lomelí (Coordinadores), CONACULTA Chiapas, Tuxtla Gutiérrez.
- González Casanova Henríquez, Pablo. 2007. “¿Celebrar 475 años de la Villa Real de los españoles? ¿Son los coletos un pueblo o etnia maya? ¿Son parte o derivación directa de las culturas mayas, en particular la tsotsil y tseltal? (Ocho argumentos científicos y uno filosófico con esperanzas)”. En: Dolores Camacho Velázquez, Arturo Lomelí González, Paulino Hernández Aguilar (Coordinadores), *La ciudad de San Cristóbal de Las Casas, a sus 476 años: una mirada desde las ciencias sociales*, Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez.
- González Casanova, Pablo, 1995. “Causas de la Rebelión en Chiapas”, México, D.F. en Suplemento de La Jornada.
- Gómez, Dorotea. 2012. *Mi cuerpo es un territorio político*. Brecha lesbica, Guatemala.
- Gómez Correal, Diana M. 2006. “‘Aquí fue Troya’. Mujeres, teatro y agencia cultural”. En: *Tabula Rasa*, 5, julio-diciembre.
- Grossberg, Lawrence. 2009. “El corazón de los Estudios culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad”. En: *Tabula Rasa*. Bogotá - Colombia, No.10, enero-junio.
- Grupo de mujeres mayas kaqla. 2004. *La Palabra y el Sentir de las Mujeres Mayas de Kaqla*, Editorial Hivos, Tikal III, Guatemala.
- Haraway, Donna.1991. “Conocimientos situados: La cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”. En: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra, Madrid, España.
- Hart linda y Peggy Phelan. 1993. *Acting Out: Feminist Performances*. The University of Michigan Press, Michigan, Estados Unidos.

- Hernández, Rosalba. 2008. *Etnografías e Historias de Resistencia. Mujeres Indígenas, Procesos Organizativos y Nuevas Identidades Políticas*. Universidad Nacional Autónoma de México, Publicaciones de la Casa Chata, México D.F.
- Hernández, Paulino. 2007. “Marginalidad urbana en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas”. En: Camacho, Dolores et. al. (coords.) *La Ciudad de San Cristóbal de las Casas: a sus 476 años. Una mirada desde las ciencias sociales*, Concejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). 2010. “Encuesta Nacional de Seguridad Pública Urbana (ENSU)”. En línea: <http://www.inegi.org.mx/inegi/contenidos/espanol/prensa/comunicados/percepciones.pdf>
- Juárez, Isabel. 1994. *Cuentos y Teatro Tzeltales. A 'yejetik sok Ta 'jimal*. Diana, México.
- Lagarde, Marcela. 2007. *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Universidad Nacional Autónoma de México, Coyoacan, México. D. F
- Lourde, Audre. 1978/2009. “Los usos de lo erótico”. En: **Rafael Manuel Mérida Jiménez (Coordinador)**, *Manifiestos gays, lesbianos y queer: testimonios de una lucha (1969-1994)*, Icaria, Madrid.
- López, Coni. 2009. “Sacudiendo conciencias: reflexiones sobre trabajo y empleo doméstico en Chiapas”. En: Espinosa Damián, Gisela y León López, Arturo (coordinadoras.) *El desarrollo rural desde la mirada local*. UAM-X, CSH, México DF.
- López Moya, Martín de La Cruz. 2017. *Caleidoscopio sonoro. Músicas urbanas en Chiapas*. Cesmeca, México.
- Lorenzano Sandra. 2007. *Políticas de La Memoria/Tensiones en La Palabra y La Imagen*. Editorial Gorla, Buenos Aires, Argentina.
- Lugones, María. 2008. “Colonialidad y género”. En: *Tabula Rasa*. Bogotá- Colombia, No.9: 73-101, julio-diciembre.
- Marrero, Teresa. 2003. *Eso si pasa aquí: Indigenous Women Performing Revolution in Mayan Chiapas*. Holy Terrors; Latin American, Eds, Duke University Press. Durham. EEUU
- Marcos Sylvia .2010. *Cruzando Fronteras, Mujeres Indígenas y feminismos abajo y a la izquierda*. Universidad de la Tierra, México.



- Masson Sabina. 2008. *Tz'ome Ixuk: Una Historia de Mujeres Tojolabales en Lucha: Etnografía de una Cooperativa en el Contexto de los Movimientos Sociales en Chiapas*. Plaza y Valdés editores, México
- Meyer, Germán. 1985. "El teatro en las fiestas indígenas". En: *Memoria del Encuentro Nacional en torno al Teatro Indígena y Campesino*. SEP, México.
- Millones, Luis. 1992. *Actores de altura, ensayos sobre el teatro andino*. Editorial Horizonte, Lima.
- Monasterios, Elizabeth. 2006. *No pudieron con nosotras: El desafío del feminismo autónomo de Mujeres Creando*. Plurales editores, Pittsburg, EEUU.
- Mujeres Mayas Kaqla. 2011. *Tramas y Trascendencias: Reconstruyendo historias con nuestras abuelas y madres*. Magna Terra editores S.A, Guatemala.
- Nash, June. 1997. *Gendered deities and the survival of culture. History of Religions*. The University of Chicago Press.
- Nash, June. 1985. *In the Eyes of the Ancestors*. Waveland Press, Prospect Heights.
- Navarrete Caceres, Carlos. 2007. *Rosario Castellanos: su presencia en la antropología mexicana*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Oyeronke, Oyewumi. 2017. *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales de género*. en la frontera, Bogotá.
- Olivera, Mercedes. 2008. *Violencia Feminicida en Chiapas*. Colección Selva Negra, UNICACH, Chiapas, México.
- Olivera, Mercedes. 2011. *Mujeres Marginales de Chiapas: Situación, Condición y Participación/Región de los Altos/ Territorio en Disputa y Resistencia Cultural*. UNICACH, Chiapas, México.
- Olivera, Mercedes. 2016. *Movimiento chiapaneco en defensa de la tierra y el territorio y el derecho de las mujeres a participar. Directorio de organizaciones campesinas y de mujeres en Chiapas*. CESMECAUNICACH, México.
- Paredes, Julieta. 2008. *Hilando Fino: Desde el Feminismo Comunitario*. Comunidad Mujeres Creando, CEDEC, La Paz Bolivia.

- Paniagua Mijangos, Jorge. 2010. "Territorio, resignificación y disputa de espacios públicos en ciudades coloniales. El caso del centro histórico y sus barrios en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas". En: XXXIII Encuentro de la Red Nacional de Investigación Urbana, Barranquilla, Colombia. En: [http://www.rniu.buap.mx/enc/pdf/xxxiii\\_m4\\_paniagua.pdf](http://www.rniu.buap.mx/enc/pdf/xxxiii_m4_paniagua.pdf)
- Paniagua Mijangos, Jorge. 2014. *Diversidad urbana y ciudad. Una perspectiva antropológica*. Instituto de Estudios Indígenas, Universidad Autónoma de Chiapas, México.
- Quijano, Aníbal. 2000. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En: Lander, Edgardo (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO, Buenos Aires.
- Ramos, María. 2006. "Mujeres y tierra en Chiapas". En: *El Cotidiano*, septiembre-octubre, vol. 21, núm. 139, Universidad Autónoma Metropolitana- Azcapotzalco.
- Rubio, Miguel. 2008. *El Cuerpo Ausente*. Grupo Cultural Yuyachkani, Lima.
- Ruiz M. À.; M. C. López y E. Ascencio. 2011. "Consumidores alternativos: turismo étnico y espiritualidad new age en los procesos de reinención del imaginario urbano en San Cristóbal de las Casas, México". En: *Revista Pasos* número 5, julio 2011, Asociación Canaria de Antropología.
- Rus, Jan y Rus, Diane. 2012. "El impacto de la migración indocumentada en una comunidad tsotsil de los Altos de Chiapas, 2001-12". En: *Anuario 2012, CESMECA*, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Sánchez, Teodoro. 1993. *Alma del teatro guiñol Petul: autobiografía de Teodoro Sánchez Sánchez*. Gobierno del Estado de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez.
- SECTUR. 2004. Secretaría de Turismo. Gobierno del Estado de Chiapas. En: Capítulo I. Marco Referencial. En: [http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lco/bustamante\\_v\\_me/capitulo1.pdf](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/bustamante_v_me/capitulo1.pdf)
- Scott, Joan. 1992. "Experience". En: Judith Butler y Joan Scott, *Feminists theorize the political*. Routledge, New York.
- Smith, Dorothy. 2012. "El punto de vista (standpoint) de las mujeres: Conocimiento encarnado versus relaciones de dominación". En: *Temas de Mujeres*, 8(8).

- Sommer, Doris. 2006. *Cultural Agency in the Americas*. Durham, NC: Duke University Press.
- Savariego, Morris. 2002. *La Indeterminación/ Cuadernos de Pedagogía Actoral de la Casa de Teatro*. Eros, México D.F.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2003. “¿Puede hablar el subalterno?” En: *Revista Colombiana de Antropología*, Volumen 39.
- Suárez, Liliana .2008. *Descolonizando el Feminismo, Teorías y prácticas desde los Márgenes*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- Sheseña, Alejandro. 2008. *Estudios del Patrimonio Cultural de Chiapas*. Colección Selva Negra, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- Smith, Linda. 2002. *Decolonizing Methodologies/Research Indigenous Peoples*. Zed Books Ltd, London & New York.
- Taylor, Diana y Juan Villegas. 1994. *Negotiating Performance: Gender, Sexuality and Theatricality in Latin/o America*. Diana Taylor y Juan Villegas (eds.), Duke University Press, North Carolina, EEUU.
- Taylor, Diana y Marcela Fuentes, eds. 2011. *Estudios Avanzados de Performance*. Fondo de Cultural Económica, México, D.F.
- Taylor, Diana. 2012. *Performance*. Editorial Akian, Buenos Aires.
- Taylor, Diana. 2012. *Acciones de Memoria: Performance, Historia y Trauma*, Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, Lima, Perú.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and The Repertoire Performing Cultural Memory in The Americas*, Duke University Press, EEUU.
- Trebisacce, Catalina. 2016. “Una historia crítica del concepto de experiencia de la epistemología feminista”. En: *Cinta moebio* 57.
- Underiner, Tamara. 2004. *Contemporary Theatre in Mayan Mexico: Death Defying Acts*. University of Texas Press, Austin, EEUU.
- Uno, Robert. 2002. *The Color of Theater, Race, Culture and Contemporary Performance*. Continuum, New York, NY, EEUU.

Viqueira, Juan Pedro. 2007. "Historia crítica de los barrios de Ciudad Real". En: *La Ciudad de San Cristóbal de Las Casas: A sus 476 años. Una mirada desde las Ciencias Sociales*, Dolores Camacho, Arturo Lomelí Coordinadores, Tuxtla Gutiérrez, CONACULTA.

Villafuerte, Daniel. 2005. "Migraciones y seguridad en la frontera sur" en *Ponencia presentada en el Coloquio Migraciones y Fronteras*. San Cristóbal de Las Casas, México, CESMECA-UNICACH.

## Entrevistas

De la Cruz, Cruz Petrona. 2012 y 2013. San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México.

Juárez Espinosa, Isabel. 2008 y 2012. San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México.

Oseguera Cruz, María Francisca. 2009. San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México.

## Lista de fotos

Foto 1

Actrices del grupo teatral en FOMMA, A.C. 1995. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. México.

Fuente FOMMA

Foto 2.

"Crecí con el amor de mi madre". Obra teatral en La Independencia, Huixtán, Chiapas. 2005. Fotografía de Grace Remington.

Foto 3.

Ensayo con Victoria Patisthan/FOMMA A.C. 2003. Fotografía de Grace Remington.

Foto 4.

"Viva la vida". Presentación en el auditorio de la Facultad de Derecho de la UNACH. 2006.. Fotografía de Grace Remington.

Foto 5.

"Viva la vida". FOMMA en el Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política en Belo Horizonte, Brasil. 2005. Fotografía de Doris Difarnecio.

Foto 6.

“Viva la vida”. Petrona de la Cruz Cruz. FOMMA en la Universidad del Claustro de Sor Juana. Ciudad de México. 2008.

Fotografía de Doris Difarnecio

Foto 7.

Carta de Victoria Patishan Gómez, 2019

Foto 8.

“Dulces y amargos sueños”. Petrona de la Cruz Cruz en FOMMA. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. 2012. Foto Doris Difarnecio

Foto 9.

“Improvisación”, s.d

Foto 10.

Carta de Victoria Patishan Gómez, 2019

# Anexos

- Obras realizadas por FOMMA

<b>Año</b>	<b>Obras presentadas</b>	<b>Presentaciones</b>	<b>Presentaciones o pueblos rurales en Chiapas</b>
1999	Obra colectiva de FOMMA	FOMMA (clausura taller-lectoescritura) • Dos presentaciones en las instalaciones de FOMMA,	
1999	Crecí solo con el amor de mi madre. Obra colectiva de FOMMA.	• Moxviquil, San Cristóbal de Las Casas; Chiapas. • El Museo <i>Na Bolom</i> , San Cristóbal Las Casas; Chiapas. • El Teatro de la Ciudad Hermanos Domínguez, San Cristóbal Las Casas; Chiapas.	Mujeres de MUSA A.C.
1999	Crecí solo con el amor de mi madre	• La Luna Creciente y el Museo Na Bolom, San Cristóbal Las Casas; Chiapas. • Escuelas públicas en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas	Ni'chen, Chamula FOMMA Jolnajojtik, Chamula Colonias de la zona norte de San Cristóbal; Jolnajojtik, Chamula.

2002

Crecí solo con el amor de mi madre	Ex-Convento de Santo Domingo, San Cristóbal Las Casas; Chiapas. Dos presentaciones en FOMMA	El Festival Maya Zoque en Coapilla, Chiapas.
------------------------------------	--	--

2003-2004

<p>Crecí solo con el amor de mi madre</p> <p>La Voz y la Fuerza de la Mujer (obra colectiva de FOMMA)</p> <p>La Bruja Monja (obra colectiva de FOMMA)</p>	<ul style="list-style-type: none"><li>•FOMMA</li><li>•Arizona State University in Phoenix, The Newman Center in Tucson, Arizona</li><li>•La Casa del Pan, San Cristóbal</li><li>•FOMMA</li><li>•Centro Cultural El Carmen, San Cristóbal</li><li>•El Auditorio de La Facultad de Derecho, UNACH, San Cristóbal</li><li>•El Parque de los Arcos, San Cristóbal</li><li>•La Casa del Pan, San Cristóbal</li><li>•Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política</li><li>“Espectáculos de la Religiosidad” en Nuevo York</li><li>•¿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)</li></ul>	<p>Colonias de la zona norte en San Cristóbal; Chanal, Chiapas.</p>
---	---	---



<p>Crecí solo con el amor de mi madre</p> <p>Soledad y Esperanza Viva la Vida</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•El Teatro-Bar Bataclán del restaurant La Bodega, CDMX (para el Día Internacional de la Mujer)</li> <li>•Casa de Eugenia Luna Parra, México D.F.</li> <li>•Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política “Performance y raíces: prácticas indígenas contemporáneas y movilizaciones comunitarias” en Belo Horizonte, Brasil</li> <li>•Tres presentaciones en El Auditorio de la Facultad de Derecho, UNACH, San Cristóbal</li> <li>•Centro de Desarrollo Comunitario La Albarrada, San Cristóbal</li> <li>•El Parque de los Arcos, San Cristóbal</li> <li>•Tuxtla Gutiérrez</li> </ul>	<p>La Independencia, Huixtán.</p> <p>La Candelaria, San Cristóbal; Mitontic; Tenejapa; Napité, las Margaritas; Chenalhó (la cabecera); Palenque132</p>
---	---	--

<p><b>Crecí solo con el amor de mi madre</b></p> <p>La Voz y la Fuerza de la Mujer</p> <p>El Dueño de las Mariposas</p>	<p>10 universidades en Nueva Inglaterra, E.E.U.133</p> <p>El Parque Catedral, San Cristóbal</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>•FOMMA</li> <li>•La Facultad de Derecho, UNACH, San Cristóbal</li> </ul>	<p>Chanal; Poko'lum, Tenejapa; Jitotol; comunidad s/n134; Festival de Teatro Indígena y Comunitario: Voz y Corazón de Nuestros Pueblos en San Cristóbal, Zinacantán, San Juan Chamula y Tenejapa135.</p>
<p><b>Crecí solo con el amor de mi madre</b></p> <p>Viva la Vida</p> <p>La Viuda de Antonio Ramales (adaptación de La Casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•FOMMA</li> <li>•Ex-Convento de Santo Domingo, San Cristóbal</li> <li>•Tapachula</li> <li>•FOMMA</li> <li>•Dos presentaciones en el Auditorio de La Facultad de Derecho, UNACH, San Cristóbal</li> <li>•Sala de Bellas Artes Alberto Domínguez Borraz, San Cristóbal</li> <li>•El Teatro Daniel Zebadúa, San Cristóbal</li> <li>•El Teatro Jaime Sabines, Tuxtla Gutiérrez</li> </ul>	<p>Oxchuc; Ocosingo; El Festival Maya Zoque en Las Margaritas</p>

2008

Crecí solo con el amor de mi madre La Bruja Monja Viva la Vida La Viuda de Antonio Ramales	FOMMA para inauguración del Centro Hemisférico La Universidad del Claustro de Sor Juana, México D.F. (evento del Instituto Hemisférico de Performance y Política) •FOMMA •Lázaro Cárdenas (Yajalón, Chiapas)	Huixtán para El Festival de Lengua Originaria; San Juan Cancuc
--	---	--

2009

<p>El Dueño de las Mariposas</p> <p>La Viuda de Antonio Rames</p> <p>Buscando Nuevos Caminos (obra colectiva de FOMMA)</p> <p>La Bruja Monja</p>	<ul style="list-style-type: none"><li>•FOMMA para encuentro del Instituto Hemisférico</li><li>•Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política</li></ul> <p>“Ciudadanías en Escena: Entradas y Salidas de los Derechos Culturales” en Bogotá, Colombia</p> <p>Evento de CONECULTA para el Día Internacional de la Mujer</p> <p>FOMMA (para la visita de la Embajada de Canadá y organizaciones civiles de Canadá)</p> <p>FOMMA</p>	<p>Las Margaritas</p>
--	--	-----------------------

<p>Buscando Nuevos Caminos</p> <p>Crecí solo con el amor de mi madre</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•El Foro Internacional Economía y Mujeres (FIEM): Un Nuevo Paradigma, Puebla</li> <li>• FOMMA para el curso “Arte y Resistencia” del Instituto Hemisférico</li> <li>• El Teatro Jaime Sabines en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (invitadas por CONECULTA para El Día Internacional de la Mujer)</li> <li>• FOMMA, para las madres de Desarrollo Educativo de niños A.C. • FOMMA, para las madres de Skolta’el Yu’un Jlumaltic A.C. (SYJAC)</li> </ul>	<p>Zinacantán; San Andrés Larráinzar (en el plantel de COBACH); Simojovel (en el Museo de Ámbar); Acala; La Floresta, Comitán de Domínguez; Yajalón</p> <p>Ocosingo (invitadas por DIF)</p>
--	---	---

2011

<p>La Bruja Monja</p> <p>Crecí solo con el amor de mi madre</p> <p>Buscando Nuevos Caminos</p>	<p>FOMMA (Curso Arte y Resistencia)</p> <p>FOMMA</p> <ul style="list-style-type: none"><li>•Sala de Bellas Artes Alberto Domínguez, San Cristóbal</li><li>•Dos presentaciones en FOMMA</li><li>•Moxviquil</li></ul>	<p>Pantelhó; Chalchiuitán; Zinacantán; San Juan Chamula; Tenejapa y Mitontic.</p>
--	---	---

2012

<p>Víctimas del Engaño</p> <p>Crecí solo con el amor de mi madre</p> <p>Buscando Nuevos Caminos</p>	<ul style="list-style-type: none"><li>•Cuatro presentaciones en FOMMA</li><li>• El Centro Juvenil y Capacitaciones Suekun (Sueniños A.C.), presentación para las madres de familia.</li><li>•Varios centros urbanos de la región</li><li>• Encuentro Red Mujeres Creativas de Mesoamérica, en la ciudad de Guatemala</li><li>• Encuentro Red Mujeres Creativas de Mesoamérica, en la ciudad de Guatemala</li></ul> <p>FOMMA</p>	
---	---	--

2013

Víctimas del Engaño  El Premio y la ayuda (obra colectiva de FOMMA)  Dulces y amargos sueños (monologo de Petrona De la Cruz Cruz)  Viva la Vida	<ul style="list-style-type: none"><li>• Presentaciones en FOMMA</li><li>• Ocosingo; Comitán; La Trinitaria</li><li>• Dos presentaciones en FOMMA</li><li>• Encuentro Red Mujeres Creativas de Mesoamérica en Nicaragua</li><li>• FOMMA</li><li>• En FOMMA para la clausura del Centro Hemisférico</li><li>• FOMMA</li></ul>	La Floresta; Las Margaritas; Villa de las Rosas (COBACH); Teopisca (COBACH)
--	---	---

Fuente: Susanna Daniels. 2018.



# UNA MUJER DESESPERADA

## Drama en tres actos

Por: Petrona de la Cruz Cruz

PERSONAJES:

JUAN: (Padre)

MARÍA: (Madre)

CARMEN: (Hija mayor)

JUANITA: (Vecina)

ROSA: (Vecina)

ANTONIO: (Vecino)

JOSÉ: (Vecino)

LUPITA: (Hija pequeña)

MARIO

TERESA: (Hija menor)

FRANCISCO: (Padrastro)

PRIMER ACTO

Escena 1

UNA CASA ZINACANTECA, DE TECHO DE PAJA, CON UNA PEQUEÑA PUERTA. POR UN EXTREMO APARECE MARÍA, ABRAZANDO A SU HIJA MENOR EN FERMA, MIRANDO SUPLICANTE HACIA EL CIELO.

MARÍA: - (Angustiada) -¡Ay, señor, ayúdame! Muero de hambre y de sueño; no se como  
Podré darles buen camino a mis hijas. Nunca se ha preocupado su padre por  
Ellas; ya ni de la comida se acuerda. Se la vive en la cantina con sus amigos; ni  
Siquiera nos da permiso para salir a trabajar y ganar nuestra comida; perdónalo,  
Señor, y a mí dame paciencia para aguantarlo.

(Por la puerta aparece CARMEN, alarmada, corriendo)

CARMEN:- ¡Mamá! ¡Mamá! Ahí viene mi papá gritando de borracho, y no hay fuego. Nos  
va a regañar, te va a pegar otra vez por no tener lista la comida. Como viene  
borracho, no entiende las cosas. ¡Ay, mamá! Tengo mucho miedo.

MARÍA:- No, hija, no tengas miedo; Solo a mi me va a pegar. Tú escóndete, yo le voy a  
Hablar. Anda. Salte al sitio.

(La hija sale, y la mujer se sienta en la cama, resignada, cobijando a su hija  
enferma; entra Juan, gritando con voz ebria).

JUAN:- ¡Qué! ¿No estabas en la casa? ¡Quiero comer! ¿Por qué no tienes fuego? ¿Con  
quien estabas, desgraciada? ¡Dímelo o te mato! (Agarra del fogón un leño seco  
y se lo avienta a la mujer, que lo esquiva recostándose en la cama; Juan se  
lanza hacia ella y la jala de los cabellos hasta tirarla al suelo).-¡Ándale, sírveme  
rápido de comer, si no quiere que te mate a golpes!

MARÍA:- (Llorando)- ¡Pero entiende, hombre! ¡Como voy a tener fuego, si ya ni leña  
Tenemos, ni comida; ¡Como estas borracho no te das cuenta de nada! Hace  
mucho tiempo que ya no trabajas, tan siquiera para la comida de tus hijas;  
mira como se han enfermado, pero tú solo andas emborrachándote, tirando el  
dinero que no tenemos!.

JUAN :- (Enfurecido) - ¡Solo esto me faltaba, que te pusieras a regañarme! (Vuelve a  
Golpearla ) ¡Toma por bocona, para que aprendas a respetar a tu marido!

(María llora y abraza a su hija enferma, tratando de protegerse de los golpes).

ROSA : - ( Al escuchar los gritos, se asoma por la puerta ). - ¡Don Juan, qué hace usted, por dios! ¿Qué no se da cuenta de que su esposa esta muy enferma y la niña también? En lugar de llevarlas a curar nada más vino usted a atormentarlas. ¡Qué hombre sin corazón! ¿Qué no piensa usted en su familia?.

JUAN : - ¡A usted que le importa, vieja chismosa! ¡Soy su marido y puedo hacerle lo que me de la gana! (Jalona de nuevo a María intentando golpearla; Rosa se interpone y lo empuja con fuerza, haciéndolo caer. Por estar ebrio, no controla su caída y se golpea la cabeza contra una piedra del fogón apagado. Las mujeres lo miran asustadas).

ROSA : - ¡Ay,, santo dios! ¡Como lo fui a rempujar! ¡Ya se lastimo la cabeza! ¡Ay,, dios, yo lo único que quería era defenderla a usted y a su hija, porque se que están enfermas! Ni modos, ya se golpeo; ¡ahora hay que llevarlo rápido a que le curen la herida!

MARÍA : - ¡Pero si esta muy tomado! Hay que esperar a que duerma un poco porque si no, Se va a poner furioso, y no va a dejar que lo curen.

ROSA : - (Preocupada) – Voy a llamar a alguien para que me ayude a llevarlo con un Doctor; se ve muy lastimado, le esta saliendo mucha sangre de la cabeza.

MARÍA : - Pero...¿Cómo le vamos a pagar un doctor, si no tenemos ni para la comida? (Abraza mas fuerte a su hija) ¡y mi hija también que esta tan enferma! ¡Cada día se pone mas grave, no se si vaya a morir! ¡Y como no tenemos dinero para llevarla con un doctor, abra que esperar solamente la voluntad de dios!.

ROSA : - (Sale por la puerta y descubre que llega su marido) - ¡Ay,, José!, ¡que bueno que llegaste! Es que el Juan esta muy malherido; se pego en la cabeza y le

esta saliendo mucha sangre.

JOSÉ : - ¿Pues que le paso? ¡De seguro se cayo o le pegaron en la calle por borracho!  
¿Pero que haces tu aquí? ¡Habías de estar en la casa!

ROSA : - ¡Ay, José es que estaba golpeando a estas pobres mujeres! Por querer  
Defenderlas le di un empujón, y como estaba tan borracho, cayo de cabeza  
contra la piedra.

JOSÉ : - (Muy enojado) - ¿Pero para que te andas metiendo en lo que no te importa?  
¡Que! ¿No tienes trabajo en tu casa? Ahora ya me metiste en este problema. A  
ver ahora como le hago para conseguir quién lo cure. Anda, vete a la casa, yo  
voy a buscar un curandero. ¡Como si tuviéramos mucha paga!

MARÍA :- No se enoje con ella, Don José; nada más trató de defendernos.

JOSÉ : - (Agachándose a ver la cabeza de Juan) – Pues ahora estamos metidos en un lío.  
Este hombre esta muy malherido. Tu vete a tu casa, Rosa. A ver quien puede  
Venir a cúralo. ( Salen los dos apresurados, pero se regresan al escuchar los  
Quejidos de Juan y el llanto María).

JUAN: - ¡Aaaay, Dios, siento que estoy muriendo! ( María corre atenderlo)

MARÍA : - ¡No Juan, por favor no te mueras! ¡Los vecinos van a pensar que yo te maté,  
no nos van a creer que te caíste!

JUAN : - (Sufriendo)- ¡Aaay, mujer; Este ha de ser mi castigo por haberte tratado tan  
mal. Perdóname todo lo que te hice, porque siento que voy a morir. Cuida a  
mis hijas; ahora ya pueden estar tranquilas, porque yo nada más era un  
estorbo...Sólo dame un poco de agua, que tengo mucha sed.

MARÍA : - (Apresurada, le ofrece agua) - ¡Aquí esta el agua; toma, bebe! ( Con gran Dificultad, Juan se incorpora un poco para beber, toma del jarro y comienza a Sufrir los espasmos de la muerte, mientras su mujer, su hija menor y los Vecinos lo miran angustiados).

JUAN : - ¡Aaaay, adios mujer! ¡Que dios me perdone lo que te hice sufrir! (Se queda Axámine, al verlo morir, María grita y se lamenta).

ROSA : - ¡Ay, María! ¡Ya se murió tu marido! Y ahora ¿ que vamos a hacer? ¡Yo tengo la culpa de que se haya muerto! (Llora).

JOSE : - ¡Ay, dios, ahora que vamos a hacer, no se para que te llegaste a meter en cosas que no te importan. Todo por no quedarte sentada en tu casa. Te van a acusar de criminal.

MARÍA : - (Entre sollozos) – No, Don José. Rosa no tuvo la culpa. Es que Juan estaba muy tomado, no tenemos porque echarle la culpa a nadie. Ella solo quería defendernos. (Entra Carmen, la hija mayor, alarmada; al ver la escena, grita)

CARMEN:- ¿Qué paso, mamá ? ¿Qué le paso a mi padre? ¡Ay Dios, está muerto!

MARÍA : - ¡Ay, hija mía, tu pobre padre se cayo de borracho y se golpeo la cabeza! ¡Que Dios perdone sus pecados!

CARMEN:- ¡Tanto que nos hizo sufrir! ¡Que descanse en paz, y que Dios quiera perdonarlo! No tenemos ni para comprar un petate para enterrarlo. ¡Mi pobre padre nos dejo en la miseria!

JOSÉ : - (Mirando a Rosa, resignado) Pues aunque sea poco lo que podemos ofrecerles, para ayudar a los gastos del sepelio, cuenten con nosotros; ¡Como vino a pasar esta desgracia ! Pero el pobre de Juan ya estaba muy mal; que Dios lo

perdone y que descanse en paz. Habrá que lavar la sangre, doña María , y avisar ala presidencia que se murió de una caída. A ver, Rosa, acomédete. Vamos a sacar el cuerpo para lavarlo en el sitio. (SALEN TODOS ENTRE LLANTOS, LLEVANDO EL CUERPO).

## I. Escena 2

LA MISMA CASA, DESPUÉS DEL SEPELIO. ENTRAN ROSA, PREOCUPADA, Y MARÍA, SOLLOZANDO, CARGANDO A SU DEBIL HIJA.

ROSA : - Ya no llores, que todo va a salir bien, ahora tienes que pensar en tu niña, para Ver que se alivie. No te preocupes, al rato la llevamos a la clínica; ya veras Que tiene remedio.

MARÍA : - Que Dios te oiga. No quiero ni pensar que tenga que enterrarla también a ella, como su padre. ¿Qué será lo que vamos a hacer No sabemos trabajar en nada, y luego que ni conocemos la ciudad; no se que vamos a hacer. ¡Ay, que Dios nos ayude, para poder sobrevivir en este mundo! Rosita, no seas mala, siquiera préstame para comer el día de hoy

ROSA : - Esta bien, Mari, pero ya no voy a poder seguirte prestando; Yo diría que fuera mejor que mandaras a trabajar a Carmen, para que si te pueda ayudar un poco mientras se alivia tu hija, porque si no, de verdad que se van a morir de hambre.

MARÍA : - Tienes razón, Rosi; pero como quieres que las mande a trabajar, si ni siquiera saben de sirvientas. Así no pueden ir a ninguna parte.

ROSA : - Pues aunque ganen poco mientras aprendan, pero algo será, Mari. La verdad es que ya no puedo seguirte prestando. Ya me debes bastante, y no me van a poder pagar todo lo que te he dado. Ni cuando vivía su marido me podían

pagar, qué de menos ahora.

MARÍA : - Ay, Rosi, te prometo que tarde o temprano te vamos a pagar todos los Favores que nos ha hecho, pero ya sabes cómo era mi difunto esposo, a causa de sus celos, no nos dejaba ni respirar, hazme favor de prestarme siquiera cinco mil pesos, para darle de comer a mi hija.

ROSA : - Pues mira, te puedo dar estos dos mil, pero ya son los últimos, porque ya no tengo ni para mi. Discúlpame, pero a ver si encuentras por otro lado, porque ya mi marido no puede darme para seguirte prestando. Y ya me voy, antes de que se enoje. Que dios las cuide.

MARÍA : - (LORANDO) – Pues muchas gracias, Rosi. Que dios te lo pague; eres muy Buena, ya veremos cómo la vamos pasando.

ROSA : - Ya te lo digo, manda a tu hija para que aprenda a trabajar. Ya le avisé a unos Compadres que necesitan quién les ayude a cuidar su niño. A lo mejor hoy vienen a verla. Bueno, ya me voy. Ahí viene tu hija. ( SALE APRESURADA ).

MARÍA : - Que te vaya, Rosi. (ENTRA CARMEN).

CARMEN : - ¿Qué te pasa mamá? ¿Por qué estás llorando otra vez? ¡No pudieron prestarte para la comida!

MARÍA : - (ENTRE SOLLOZOS) - ¡No, hija! Dice Rosi que ya no va a poder Prestarnos apenas alcanza para un poco de maíz para la niña. No sé qué vamos a hacer.

CARMEN : - Eso te iba a decir ahorita. Aquí con los vecinos se encuentra un señor y dice que si quiero ir a trabajar a la ciudad, que me ofrece un buen sueldo por hacer la limpieza y cuidar a sus niños. Como ya no tenemos ni qué comer,

mejor me voy a trabajar, mamá. Es lo mejor.

MARÍA :- ¡Ay, hija! ¡Yo no quisiera que te fueras; no sé ni qué decirte, porque ni siquiera conocemos la ciudad! Pero en fin, qué le vamos hacer, ni modos que nos muramos de hambre, Dile pues al señor que quiero hablar con él.

CARMEN :- (ASOMANDOSE A LA PUERTA)- Ahí viene, mamá. Ya le debe haber dicho doña Rosi.- Pase, señor. Ya le dije Ami mamá, y quiere hablar con usted. (DEJA PASAR A MARIO, EL SEÑOR, QUE SALUDA).

MARÍA :- Buenas tardes, señor, ¿Es verdad que quiere que mi hija vaya a trabajar con usted ?

MARIO :- Si señora, es que necesito a una persona que trabaje en mi casa, sus vecinos son mis compadres, y me dijeron que tal vez su hija quisiera ir a trabajar, por eso vine a buscarla.

MARÍA :- (RESIGNADA) - Pues está bien señor, pero la verdad es que ella nunca ha salido a trabajar, no sabemos cuanto le piensa dar de sueldo.

MARIO :- Bueno, no se si le conviene veinte mil pesos mensuales, mientras aprende a trabajar, conforme vaya el tiempo le podemos ir aumentando, si es que trabaja bien la muchacha.

MARÍA :- Pues por mi no hay problema, está bien el sueldo mientras aprende; pero discúlpeme usted, señor; ¿No me podría usted adelantar la mitad de su sueldo? Me da mucha pena decírselo, pero es que acaba de morir mi marido y no tenemos nada que comer, (SE SUELTA A LLORAR)

MARIO :- No se preocupe, señora, aquí los tiene. Conforme yo vea el trabajo de su hija le iremos subiendo el sueldo, así podrá ayudarse ella misma y a usted



también.

- MARÍA : - Que dios se lo pague, señor. Muchas gracias, porque de veras lo necesitamos. Ahí le recomiendo que le vayan enseñando poco a poco las costumbres de la ciudad, para que aprenda a cuidarse, y a trabajar. ¿Y cuándo quiere usted que empiece a trabajar?
- MARIO : - Desde ahorita mismo, si se puede, señora; es que mi mujer tiene que salir a trabajar y no tiene quién le cuide a los niños; aquí le dejo apuntada mi dirección, ya la conocen mis compadres, para cuando quiera ir a verla. Y no se preocupe, que se la vamos a cuidar.
- MARÍA : - Por favor señor. Ahí se la encargo mucho. Ya nada más voy a prepararle su ropa a mi hija.
- CARMEN : - (MOSTRANDO UNA PEQUEÑA BOLSA) Aquí la tengo lista, mamá. Dice el señor que la señora me va a regalar un poco de ropa.
- MARÍA : - (CONTENIENDO LAS LÁGRIMAS) – Dios se lo pague, señor. Es que somos muy pobres. Hasta pronto, hija, te cuidas mucho.
- MARIO : - Bueno, señora; ya nos vamos. No se preocupe por su hija, que la vamos a cuidar. Puede venir a verla cuando quiera. (CARMEN SE DESPIDE DE SU MADRE, Y SE VA, SIGUIENDO A MARIO ).
- MARÍA : - ( SE QUEDA EN LA PUERTA, MIRANDO A CARMEN QUE SE VA,  
Y  
ABRAZANDO A SU HIJA ENFERMA) – Ay, hija, si no fuéramos pobres, no se tendría que ir tu hermana de la casa. No sé porqué me da mucho miedo. Pero...¿qué le vamos a hacer? (SALEN POR UN LADO)

## II. ESCENA 3

APARECEN MARÍA Y SU HIJA MENOR, JUNTO AL FOGÓN. TOCAN ALA PUERTA, Y SE OYE LA VOZ DE ROSA )

ROSA : - (ALARMADA ) - ¿Estás ahí, María ? (TOCAN DE NUEVO, APRESURADA)

MARÍA : - (ASUSTADA, SE APRESURA A ABRIR LA PUERTA) – Sí Rosi, pasa adelante.

ROSA : - (ENTRANDO) -¡Ay,, Doña Mari, no sé ni cómo decírselo. Acaba de pasar una desgracia. Fíjese que vino Don Mario con una mala noticia.

MARÍA : - ¡Aaaay, No me diga, Doña Rosa; ¿ Que le hicieron a mi hija? ¿Qué le pasó ? ¡No me vaya salir con que se la robaron!

ROSA : - ¡Ay, doña Mary !; mejor que se lo diga don Mario. (ENTRA MARIO)

MARIO : - Peor que eso, señora. De veras que lo sentimos mucho. Es que su hija salió a hacer unas compras, y como no conocía la ciudad, pues... no tuvo precaución al cruzar la calle, y desgraciadamente... la atropelló un carro.

MARÍA : - ¿Pero qué le pasó ? ¿Está malherida ? ¡Ay, Dios, dígame qué le pasó a mi hija ! ( SUELTA EL LLANTO)

MARIO : - ¡Ah, señora, no sé cómo decírselo! ...Ya no pudieron salvarla; Le tocó la de malas; desgraciadamente...murió.

MARÍA : - (LLORANDO DESCONSOLADAMENTE) ¡Nooo! ¡Aaaay, Dios mío, mi Carmen muerta! ¿Pero cómo pudieron mandarla sola, si ella no

conocía la ciudad? ¡Por eso se la estaba recomendando tanto! ¡Y ahora qué vamos a hacer, sin mi hija querida? ¿Ay, Dios mío, porqué me castigas tanto? (LA HIJA MENOR LLORA TAMBIÉN, ABRAZADA A SU MADRE).

MARIO : - (COMPUNGIDO Y AVERGONZADO )- La comprendo, señora, ya sé que está sufriendo mucho por su hija. ¿Qué podemos hacer? Ya le habíamos enseñado a cruzar las calles, pero no tuvo precaución. Se atravesó corriendo cuando venía un carro. El pobre chofer no tuvo la culpa.

MARÍA : - ¿ Y qué le hicieron al chofer ? ¿Lo agarraron o lo dejaron escapar?

MARIO : - No, señora, el mismo se bajo a ayudarla, pero es que ella misma se fue a estrellar contra el carro. La gente lo vio. Fue un maldito accidente. El chofer no tuvo la culpa, pero de todas formas va a pagar los gastos del sepelio. Ya usted solamente tiene que ir a ver por última vez a su hija.

MARÍA : - Entonces... ¿No la van a sepultar aquí ?

MARIO : - No, señora. Aquí no pueden sepultarla porque el chofer es pobre y no tiene dinero para pagar el transporte. Como la gente vio que él no tuvo la culpa, no se le puede obligar. Cuesta mucho dinero. Por eso le pido que tenga resignación.

MARÍA : - (HISTÉRICA ) -¿Pero cómo me pide que tenga resignación si ella era mi única esperanza! Ahora ya no me queda nadie. (LLORA AMARGAMENTE )-¡Ay, Dios Carmen! Si no fuera por ella, no podría soportar esta pena.

MARIO : - Sí, señora, entiendo que sufre mucho por su hija. Pero... ¿Qué podemos hacer? Realmente, nosotros no tuvimos la culpa. Su desgracia fue porque

no conocía la ciudad. Debería haber esperado el semáforo.

MARÍA : - ¡Ay, Dios! ¡Mi marido ni siquiera quería que levantara la vista del suelo!  
Por eso se la encargué tanto. Pero qué le vamos a hacer...ya está muerta  
(VUELVE A LLORAR AMARGAMENTE)

MARIO : - (CONSTERNADO) – La comprendo, señora... pero ya es tarde.  
Tenemos que irnos, porque el sepelio empieza en media hora, si es que  
quiere ver por última vez el rostro de su hija... debemos irnos.

MARÍA : - Está bien, señor. Enseguida nos vamos. ¡Ay, Dios ! ¿Porque me  
castigas tanto? (SALEN AMBOS DE ESCENA)

## SEGUNDO ACTO

### III. ESCENA 1

ENTRA MARÍA SEGUIDA DE TERESA, AMBAS APRESURADAS, CON  
MONTONES DE ROPA, QUE COLOCAN EN LA CAMA

MARÍA : - Hija, mañana te levantas temprano porque me vino a hablar la señora  
Juanita, que si no queríamos ir a trabajar en el corte de frijol. Entonces le  
contesté que si. Tú que dices. ¿Nos vamos o no?

TERESA: - Por mi está bien, mamá prefiero trabajar aquí cerca, aunque me paguen  
menos, que ir a morirme a la ciudad, como pasó con mi hermana. Así  
hasta podemos llevar a mi hermanita

MARÍA : - Ay, hija; con la gracia de Dios, aunque apenas nos alcance para la  
comida, estamos juntas. Pero deberás que ya no aguanto esta pobreza.

- TERESA: - Pero ya he visto que don Antonio viene a pedirte muy seguido que te cases con él. Y veo que tú parece que sí quieres casarte.
- MARÍA : - Ay, hija; no sé ni qué pensar; parece que es un buen hombre; por lo menos trabaja; yo lo que quisiera es que ustedes no pasaran tantas hambres. ¿Qué vamos a hacer el día que yo me enferme o me pase algo? La gente aquí no respeta a las viudas; por lo menos tendríamos alguien de respeto en la casa.
- TERESA: - Ay, mamá; la verdad yo le tengo miedo. Es cierto que trabaja, pero yo no sé si nos va a tratar como sus hijas, o qué... Que tal si luego se arrepiente de mantenernos, porque no somos hijas suyas.
- MARÍA : - No, hija no pienses así; me ha dicho que piensa ser como un padre para ustedes. Ya ves cómo consiente ala chiquita. Le trae muchos regalos, y ya ves que asta para ti te ha traído algunos vestidos.
- TERESA: - Pues sí, pero no sé porqué no me cae bien. No me gusta su mirada.
- MARÍA : - Ay, hija, no me pongas a pensar; si quiero casarme, es por el bien de ustedes, porque ya ves qué dura es la vida de una mujer soltera. Un día también ustedes van a casarse, yo no voy a tener quién vea por mi, porque no quiero estar de arrimada.
- TERESA: - No digas eso, madre, si yo llego a casarme, lo primero que voy a pedirle a mi marido es que te vayas a vivir con nosotros.
- MARÍA : - No, mi hijita, eso no está bien; los casados deben vivir aparte; ya ves cuantos problemas tiene la gente cuando las suegras viven con los yernos.
- TERESA: - Lo que yo no quisiera es que este don Antonio vaya a maltratarte como

hacía mi padre. Que no porque eres viuda y tienes dos hijas te vaya a decir que te hace un favor por casarse contigo.

MARÍA : - No, hijita, yo creo que don Antonio tiene buenas intenciones. Los de su pueblo dicen que es muy trabajador. Y tiene una buena casa. No creo que vaya a maltratarme. Así yo me sentiré más segura, y ustedes podrán estudiar. Es por el bien de ustedes.

TERESA: - Bueno, mamá. Piénsalo bien Ojalá que no tengas que arrepentirte.  
(SALEN LAS DOS, PREOCUPADAS)

#### IV. ESCENA 2

OTRA CASA ZINACANTECA, MÁS GRANDE. SE VEN COSTALES LLENOS, Y UNA MESA MÁS GRANDE. ENTRA MARÍA SEGUIDA DE TERESA CON UNA CANASTA GRANDE LLENA DE VÍVERES, QUE VAN COLOCANDO LAS DOS EN LA MESA.

TERESA: - (SUPLICANTE) –Mamá, yo quisiera ir a misa ahora que no está mi padrasto, porque cuando está él, no nos deja ir a ninguna parte.

MARÍA : - ¡Ay, no hija; mejor espérate que llegue Antonio y yo le voy a decir que nos acompañe; no sea que por no encontrarte me regañe; ya sabes que es muy delicado. Cuando se enoja, ya no entiende las cosas tampoco.  
¡Mejor no vayas, hija! Luego vamos juntas cuando él regrese.

TERESA: - (MOLESTA CAMINA DE UN LADO PARA OTRO MIENTRAS DICE ENOJADA) - ¿Pero porqué también yo tengo que estar pagando por culpa de tu matrimonio? Yo no tengo la culpa de que te hayas vuelto a casar con este hombre; ¿A mí qué puede importarme? Allá tú sí quieres aguantar que sea tan celoso, pero no tiene porqué mandarme a mí. En

cambio aquí estamos sufriendo igual como sufrimos con mi padre, y ni siquiera puedo ir a misa.

MARÍA : - Entiende, hija, ya ves que ahora siquiera tenemos para comer y vestirnos regularmente. Ya sé que es demasiado celoso, pero creo que con el tiempo se le irá quitando.

TERESA: - Yo lo que veo es que cada día está peor. Antes nada más a ti te celaba, pero ahora se enoja cada vez que me ve platicando con alguien. Ya mis amigas no me invitan a ir a ninguna parte, porque saben que nunca me da permiso, y hasta les pega sus regañadas por invitarme.

MARÍA : - A lo mejor es porque no quiere que vayas a descuidarte. Ya ves cómo son las muchachas de ahora. Ha de tenerles desconfianza.

TERESA: - Ay, mamá, tu ya lo has visto; lo único que quiere es que estemos esperándolo en la casa, para atenderlo. No halla qué inventar para tenernos ocupadas llevándole y trayéndole cosas. Parecemos sus esclavas. A veces pienso que deberías dejarlo y que nos fuéramos a la casa a vivir tranquilas allá solas, sin estar martirizadas.

MARÍA : - ¡No, hija! Se te olvida que soy casada con él, y así no puedo dejarlo. Además, ya no recuerdas las hambres que sufrimos. Ya ves que ahora no padecemos tanto. Nada más es cuestión de tiempo, ya verás que se van a componer las cosas. (ANIMADA) Bueno, hija, tranquilízate, anda; Te voy a dar permiso de que vayas a misa, pero te regresas en cuanto termine, porque no vaya a ser que no te encuentre tu padrastro. ¡Entiéndeme por favor, hija!

TERESA: - (REANIMADA Y CASI ALEGRE) – Bueno, mamá, regreso rápido; pero de todas formas, es tiempo de que le des a entender las cosas; no tiene

derecho a meterse en mi vida, porque no es mi propio padre. (EMPIEZA A CAMBIARSE DE ROPA PARA IR A MISA).

MARÍA : - Sí, hijita, si. Ya lo iré convenciendo. Anda, apúrate.

(YA CAMBIADA, TERESA SE DISPONE A SALIR, CUANDO APARECE EL PADRASTRO. AL MIRAR QUE TERESA VA SALIENDO CON LA ROPA DE IR A MISA, DICE MUY ENOJADO)

ANTONIO: - ¿A dónde crees que vas? ¿Qué no te he dicho que no puedes salir sin mi permiso, y mucho menos solo? ¡En esta casa yo soy quien mando, ¿entendés? ¡Mas vale que lo vayas aprendiendo! (HACE EL GESTO DE GOLPEARLA, Y TERESA HUYE HACIA UN LADO, SOLLOZANTE, SALIENDO DE ESCENA).

MARÍA : - (IMPIDIENDO QUE ANTONIO ALCANCE A TERESA) - ¡No, Antonio! ¡Déjala que vaya a misa! Ella es joven, y quiere distraerse un poco.

ANTONIO: - (FURIOSO) - ¡Tú te callas si no quieres que te pegue! ¿Qué no le dijiste a tu hija que no se puede salir mientras yo no salga con ustedes?

MARÍA : - Está bien; ya no te enojés. Enseguida le digo que ya no salga. Le voy a decir que se ponga a regar el patio. (SALE APRESURADAMENTE A BUSCAR A TERESA ALA COCINA. ANTONIO SALE FURIOSO POR UN EXTREMO. ENSEGUIDA ENTRA POR EL EXTREMO OPUESTO TERESA, LLORANDO DE RABIA, SEGUIDA DE MARÍA, Y QUEDAN EN LA COCINA).

MARÍA : - (CARIÑOSAMENTE) – Ay, hija, Antonio está muy enojado porque dice que no quiere que salgas sola; pero yo entiendo que quieras salir...Mira;



le dije que te iba a poner a regar el patio; haz como que empiezas a regarlo y después te sales por un rato, cuando él ya este tranquilo. Sólo te pido que no te tardes mucho. Ya ves cómo es cuando se enoja.

TERESA: - ¡Qué buena eres, Mami! Lástima que te hayas vuelto a casar con este desgraciado que otra vez te está haciendo la vida imposible, igual que hacia mi padre. Mira, mamá; me está esperando en misa un muchacho que es muy bueno, y que quiere hablarme...sólo voy a decirle que espere un poco, para que hablemos en serio con este viejo y nos dé permiso, para que pueda yo casarme. No me tardo, mamita; enseguida regreso.

MARÍA : - ¡Ay, Dios, mi hijita! Aunque seas tan joven para casarte... te comprendo. Yo no puedo obligarte a que sigas aguantando los maltratos que te da tu padrastro. Lo único que le pido al cielo es que tú puedas ser feliz, y que no te toque un destino tan triste como el mío...(llora).

TERESA:- Ya no llores, mamá . Verás que todo estará mejor cuando yo me case. A lo mejor este señor es tan enojón porque tiene que mantenernos sin que seamos hijos suyos. Y si sigue maltratándote, pues lo dejas y te vas a vivir con nosotros. Pero ya se me hace tarde. No me tardo, mamá. (SALE POR UN EXTREMO).

MARÍA : - Que Dios te acompañe, hija. No vayas a tardarte. (SALE POR EL OTRO EXTREMO. EL ESCENARIO QUEDA VACÍO Y SILENCIOSO. DE PRONTO SE ESCUCHAN LOS GRITOS DE ANTONIO).

ANTONIO: - (GRITANDO DETRÁS DEL ESCENARIO) -¡Tereesa! ¡Tereesa! ¡Ven para acá! ( APARECE ANTONIO POR UN EXTREMO, TODAVÍA GRITANDO) -¡Ah, qué carajo! ¡Ya debe haberse escapado! ¿Cuándo aprenderá esta malvada chamaca? ¡Pero ya verá la golpiza que voy a darle! ¡Tereesa! (AL VER QUE NO RESPONDE, SE ENFURECE Y

PATEA UNA CUBETA.SALE POR UN EXTREMO Y POR EL OTRO APARECE MARÍA SEGUIDA POR ANTONIO -¡María! ¿Adónde está tu desgraciada hija que no aparece cuando la llamo?

MARÍA: - Está en el sitio, regando las plantas como tú querías.

ANTONIO: - ¡No seas mentirosa, si no quieres que mate a golpes! Ya la estuve buscando y no está; por eso te pregunté.

MARÍA: - (MOLESTA) -¡Esta bien! Te voy a decir la verdad. Se fue a misa. ¿Qué tiene de malo que vaya a misa? Además, ella es joven, y no es ni tu mujer ni tu hija para que la estés cuidando tanto. Yo soy su madre y quien tuvo la culpa de casarme contigo, que la celas tanto. ¡Ya déjala que haga su vida, hombre!

ANTONIO:- ¡Esta es mi casa y aquí nadamás mando yo! ¡Nadamás eso faltaría! ¡Me mato trabajando para mantenerlos, y todavía se atreven a desobedeceme! ¡Yno me levanten la voz! (LE PEGA A MARÍA, QUE SE CUBRE DEL GOLPE) ¡Ya verá esa desgraciada la golpiza que voy a darle por desobecerme! (EN ESE MOMENTO ENTRA TERESA; AL VER EL PLEITO INTERVIENE:)

TERESA:- ¡Bueno, ya deje de pegarle a mi Madre! Yo me salí sin permiso porque usted es un sinvergüenza y no tiene ningún derecho a mandarme, yo no soy tu hija y puedo salir a la hora que me dé la gana. ¡Y si quiere pegarme, más vale que se cuide, porque tengo un novio que está dispuesto a defenderme.De una vez se lo aviso; hoy mismo salgo de está casa, porque muy pronto me voy a casar!

ANTONIO:- (INTENTANDO PEGARLE, MIENTRAS ELLA LO ESQUIVA) ¡Cállate, jija del maíz! ¡Nomás dime quien es ese desgraciado para que

mate a golpes! ¡No te vas a ninguna parte,¿me oyes? ¡Ahorita mismo voy a encerrarte y te voy a dejar amarrada hasta que aprendas a respetarme!

TERESA:- ¿Y quién se cree usted que es para estarme encerrando? No, señor: ¡Ya pasaron los tiempos de la esclavitud!

ANTONIO:- ¡Yo soy tu padre, jija del maíz! (EN ACTITUD DE GOLPERIA) ¡Y nomás sígueme alzando la voz y te rompo le cara! ¡Pídeme perdón de rodillas!

TERESA: ¡Usté no es nada mío, ni tengo porqué obedecerle! ¡Y ni aunque fuera mí padre! ¡El que tiene que pedir perdón es usté, por la mala vida que le ha dado a mi madre!

ANTONIO: - (PERSIGUIÉNDOLA) -¡Que te calles te dije! Y te lo advierto, de esta casa no vas a salir nunca, y menos para casarte con un cualquiera. Ya es tiempo de que sepas que tú me perteneces al igual que tu madre, porque yo estoy enamorado de ti, y no voy a dejar que ningún desgraciado ocupe mi lugar. ¡Tu tienes que ser mía por las buenas o por las malas!

MARÍA : - ¡Dios mío! ¿Qué estás diciendo, Antonio? ¿Escuché bien lo que acabas de decir?

ANTONIO: - (RETROCEDE HASTA LA PUERTA Y LA CIERRA CON PASADOR)  
-¡Pues si, es muy cierto ¡Estoy enamorado de tu hija! Así que ya lo sabes; las dos me pertenecen. Por eso no quería que se casara con nadie. Desde ahora se van a quedar aquí encerradas.(MARÍA, ENFURECIDA,TOMA UN LEÑO DEL FOGÓN Y SE ABALANZA SOBRE ANTONIO, QUE LA ESQUIVA)

ANTONIO:- (ENLOQUECIDO)-¿Con que quieres matarme desgraciada? ¿Para irte con otro, ¿verdad?! ¡Pues no se va a poder!(SE LANZA A SACAR SU MECHETE DE SU DE SU FUNDA Y COMIENZA A TIRARLE MACHETAZOS A MARÍA. TERESA MIRA HORRIZADA LA ESCENA, PARALIZADA POR EL TERROR)¡Toma, desgraciada, ahora sí voy a poder quedarme con tu hija! ¡Ja, ja, ja, ja! (MARÍA CAE MUERTA A LOS PIES DE ANTONIO, QUE LA MIRA ENLOQUECIDO, Y LUEGO VUELVE LA MIRADA LUJURIOSA HACIA TERESA, QUE A QUEDADO MUDA DEL TERROR)

TERESA:- (LLORANDO, ATERRIZADA, GRITANDO)-...¡Pero...pero...¿por qué mato a mi madre? ¡Asesino! ¡Socorro! ¡Antonio es un asesino! ¡Acaba de matar a mi madre! ¡Ayuda, por favor! (TRATA DE ABRIR LA PUERTA)

ANTONIO:- (SOSTENIENDOLA DE LOS BRAZOS, ENLOQUECIDO) ¡Tú no vas  
A ninguna parte! ¡Aquí te quedas, porque tienes que ser mía ¡ Aunque no quieras, me perteneces! ¡Así que vamos adentro!

TERESA: - (LUCHANDO POR LIBRARSE) ¡Déjeme, asesino! (LOGRA ZAFARSE Y SE LANZA DESESPERADAMENTE POR LA ESCOPETA QUE CUELGA DE UNA PARED. AL VER QUE ELLA LE APUNTA CON DECISIÓN Y SEGURIDAD, ANTONIO SE DETIENE, SORPRENDIDO).

ANTONIO:- (GRITANDO, TEMEROSO) -¡Deja eso, Teresa. ¿No ves que está cargada?

TERESA: - ¡Usted se lo buscó! ¡Viejo loco! ¡No me importa que me lleven ala cárcel, por lo menos puedo vengar la muerte de mi madre!

ANTONIO: - (SE ABALANZA HACÍA ELLA, TEMEROSO) -¡Que me des esa escopeta ! (TERESA, QUE NO HA DEJADO DE APUNTARLE, DISPARA; ANTONIO ALCANZA A VERLA CON INCREDULIDAD, Y CAE HERIDO DE MUERTE. TERESA REACCIONA Y ABRE LENTAMENTE LA PUERTA. ENTRA LUPITA, LA HERMANA MENOR, Y DEJA ABIERTA LA PUERTA. AL VER LA ESCENA GRITA)

LUPITA:- ¡Qué pasó? ¡Se oyeron disparos! ¡Aaaaay! ¡Mi mamá está muerta! ¡Qué hiciste, Teresa! ¡Ya mataste a mamá y a papá; ¿Ahora con quien nos quedaremos?

TERESA:- (LLORANDO Y ABRAZANDO A LUPITA) ¡No, hermanita! ¡Yo no maté a mamá! Este desgraciado fue el que la mató a machetazos, y por eso yo también lo maté! ¡Yo no maté a mi mamá! (LLORAN LAS DOS INCONSOLABLES. ENTRA JOSE MUY ALARMADO)

JOSE:- (CORRIENDO Y ALARMADO) Qué pasó aquí, Teresita? ¿Qué fueron esos disparos? (MIRA CON SORPRESA LOS CADÁVERES) ¿Pues qué pasó? ¿Quién mató a tu madre?

TERESA:- (SOLLOZANDO) Mi Padrastro, don José. Él fue quien mató a mi madre. (JOSE DESCUBRE EL CADAVER DE ANTONIO)

JOSE:- (ASUSTADO) ¡El también está muerto! ¡Qué pasó, se mataron entre ellos?

TERESA: - (LLORANDO, SIN PODER CONTENER LAS LÁGRIMAS) - ¡No, Don

José! ¡Después de matar a mi mamá, quiso abusar de mí, estaba muy celoso porque le dije que me iba yo a casar. Nunca me imaginé que estuviera enamorado de mí. Me quería llevar a fuerzas al cuerto, pero pude alcanzar la escopeta y le disparé.

JOSÉ : - Ay, Dios ¡Que tragedia! Antonio debe haberse vuelto loco. ¡Pobre de doña Mari, después de sufrir tanto, tuvo que venir a morir en esta forma! ¡Que Dios la tenga en su gloria! Pero ahora... lo único que nos queda es avisar a la presidencia.

TERESA: - (SOLLOZANDO) Sí, está bien. Si me hace usted favor, sólo quiero pedirle que por favor cuide a mi hermanita, porque estoy segura de que me van a llevar a la cárcel para pagar mi crimen. (ENTRA AL CUARTO CON LA ESCOPETA. SE OYEN RUIDOS METÁLICOS )

JOSÉ : - (CONSOLANDO A LUPITA, QUE LLORA) – Esta , bien; no te preocupes por tu hermanita, se quedará con nosotros, mientras das tu declaración. Puedes decir que fue en defensa propia. Bueno; no vayan a mover nada. Tengo que ir rápido a la presidencia, para que vengán a ver lo que pasó. (SALE TERESA DEL CUARTO, Y SE QUEDA LLORANDO CON LUPITA, AL LADO DEL CADAVER DE SU MADRE, MIENTRAS JOSÉ SALE POR UN EXTREMO, Y REGRESA ACOMPAÑADO DEL JUEZ Y EL COMANDANTE).

JUEZ : - (FATIGADO) – Buenas tardes, muchacha; Ya aquí don José nos informó que en esta casa se ha cometido un doble crimen. ¿ Nos quieres hacer favor de explicar cómo sucedieron las cosas?

TERESA: - (TRATANDO DE CONTENER EL LLANTO) –Sí, señor... ¡Ay, Dios, de haber sabido lo que iba a pasar...! Es que encontrar de mi padrastro mi madre me dio permiso para ir a misa a escondidas, y eso le enfureció a él,

que empezó a regañarla y a pegarle, como ya había echo muchas veces.

JUEZ : - ¿Discutían y peleaban muy seguido?

TERESA: - Casi diario, señor; le daba muy mala vida. Quería tenernos siempre encerradas, y sobre todo a mi. Se enojaba mucho cuando mi madre me daba permiso de salir.

JUEZ : - ¿ Y solo por eso la mato?

TERESA: - Es que cuando regrese los encontré peleando por mi causa; entonces yo me enojé y le dije que no tenia ningún derecho de meterse en mi vida, y también que ya me iba yo a casar. Eso le enfureció mas que nada. Se volvió como loco, y luego empezó a gritarme que yo le pertenecía igual que mi madre, y que desde que se caso con mi madre estaba también ciegamente enamorado de mí.

JUEZ : - Y...¿antes te había dicho tu padrastro algo que te hiciera pensar que estaba enamorado de tí?

TERESA: - No, señor ...Nada más que siempre me celaba mucho y quería saber donde estaba. Luego se me quedaba mirando muy raro, pero yo pensaba que era porque siempre estaba enojado conmigo.

JUEZ:- Bueno, regresaremos al momento en que le dijo a tu madre que estaba enamorado de ti. ¿Qué pasó después?

TERESA:- Pues...quería dejarnos encerradas, y llevarme al cuarto... mi mamá se enojo mucho y le quiso pegar con un leño para que nos abriera, pero no pudo darle y el agarro su machete y le dio de machetazos hasta que la mató. ¡Parecía loco, se reía como loco! Yo empecé a gritar pidiendo

ayuda, pero nadie me oyó.

JUEZ : - ¿Y...¿cómo fue que tú pudiste matarlo?

TERESA: - Es que ... cuando quise salir me agarro de los brazos ¡Mire, aquí tengo los moretones! Quería obligarme a ir con el al cuarto. No se donde saque fuerzas y lo empuje. Salte hasta donde estaba la escopeta... y lo mate cuando se me abalanzó con el machete. Luego vino mi hermanita, y luego don José ... Eso es todo lo que tengo que confesar, señor.

JUEZ : - (MUY SERIO)... Bueno, por lo que he escuchado, creo que lo hiciste en defensa propia. Pero de todas maneras tienes que acompañarme a la presidencia. A ver, comandante; vengase para acá para revisar los cadáveres y levantar el acta.

COMANDANTE:-(SERIO) –Como usted ordene, señor juez. (LOS REVISAN, MIENTRAS TERESA Y LUPITA CONTINUAN LLORANDO)

JUEZ : - (SERIAMENTE) - ¿Tienes mas hermanos, muchacha?

TERESA: - (MUY TRISTE) –No, señor... Sólo éramos mi madre, mi hermanita y yo. No tenemos mas familiares.

JUEZ : - ¿Tu padrastro no tenia hijos?

TERESA: - Que yo sepa, no, porque, según el, nos contó que nunca tuvo hijos.

JUEZ : - Bueno, vamos entonces. Vas a tener que acompañarnos a la presidencia

TERESA: - (LLORANDO )- ¿Me van a dejar presa, señor? ¡Ay, Dios mío! ¿Cuántos años van a sentenciar?



- JUEZ : - No se. Depende como se aclaren las cosas. Por lo pronto vas a quedar detenida, mientras se hacen las averiguaciones. Después ya veremos.
- TERESA: - No sea malo, señor. Siquiera déjame pedirle a nuestro vecino que cuide a mi hermanita, que ya no tiene con quien quedarse; no tenemos mas familia de confianza.
- JOSÉ : - (SINCERAMENTE) – No te preocupes por Lupita, Tere. La vamos a cuidar como si fuera de la familia. ¡Pobres de ustedes, por Dios! Pero ni modos, así quiso Dios que pasaran las cosas. Tal vez sea tu destino sufrir tanto.
- LUPITA: - (LLORANDO) -¡No, por favor! ¡Que no se lleven a Teresa! ¡Ella no tuvo la culpa! ¡Fue por Antonio que le pegaba mucho a ella y a mi mamá!
- TERESA: - (LLORANDO SIN PÒDER CONTENERSE) – Ya me voy, Lupita. Vas a quedar recomendada con Don José y Doña Rosa, que van a ser muy buenos contigo ¿verdad Don José? Pórtate bien con ellos, por favor.  
(ENTRA ROSA, MUY PREOCUPADA)
- ROSA : - ¿Qué es lo que oigo, Teresita? ¿Es cierto que el malvado de Antonio mató a tu madre? (LLORA AL VER EL CADAVER) ¡Ay, Dios mío, tanto que sufrió la pobre! ¡Ni siquiera pudo tener una vejez tranquila!
- TERESA: - (CASI SIN PODER HABLAR DE SUFRIMIENTO)...Tal vez ...tal vez ese es nuestro destino, Doña Rosi. ¡Yo ya me iba a casar dentro de poco! Y ya ve usted... ¡Ahora tengo que ir a la cárcel por culpa del malvado de Antonio!
- ROSA : - (ABRAZANDOLA, Y MIRANDO HACIA EL CIELO ) - ¡Ay, Dios mío! ¡Danos fortaleza! ¡Cuánto han sufrido estas pobres mujeres!

(LLORA)

JUEZ : - ( CONPADECIDO, PERO ENERGICO) –Bueno, muchacha. Tenemos que irnos, para levantar el acta e iniciar las averiguaciones. ¿Esta usted de acuerdo con su marido, señora, en tomar a la niña en custodia?

ROSA : - (LIMPIÁNDOSE LAS LAGRIMAS ) – Si, señor. Lo único ...es que no tenemos dinero para los funerales.

JUEZ : - Bueno, de eso se hará cargo la presidencia, ya que no tienen familiares . Ya enviaremos una camioneta que recoja los cuerpos.

ROSA:- Disculpe usted: ¿Y como cuántos años la irán a dejar presa?

JUEZ:- Ya veremos. Hay que hacer muchas averiguaciones. Ahora vámonos, muchacha, que ya es tarde.

TERESA:- (LLORANDO RESIGNADA) Está bien, señor; nada más voy a recoger mis cosas. Ah, Doña Rosi: quiero pedirle un gran favor; por la tarde iba a venir mi novio... a pedir mi mano. Dígale por favor que hice todo esto por salvar mi honra, ¡y porque lo quiero mucho! (ENTRA A LA HABITACIÓN Y SE HACE UN SILENCIO. ENSEGUIDA SE ESCUCHA UN DOBLE DISPARO DE ESCOPETA. EL JUEZ ENTRA CORRIENDO AL CUARTO, Y REGRESA MORTIFICADO, CON LA ESCOPETA EN LA MANO)

JUEZ : - ¡Pero que es esto! ¡Se mato ella misma! ¡Carajo! ¡Como no se me ocurrió pedirle la escopeta! (TODOS CORREN A LA HABITACIÓN Y REGRESAN ENTRE GRANDES LAMENTOS, SOBRE TODO

LUPITA. SE ESCUCHA LLEGAR UN AUTOMOVIL, Y  
ENSEGUIDA  
ENTRA EL COMANDANTE).

COMANDANTE:- Ya esta aquí la camioneta para llevar los cadáveres, señor juez. Ahora solo nos queda llevarlos a la presidencia para levantar el acta y darles cristiana sepultura. ¡Que barbaridad! ¡Que tarde tan triste nos ha tocado!

JUEZ : - (REFLEXIVO, MUY TRISTE) –Dice usted bien, comandante. ¡Que triste suerte la de estas pobres mujeres! (DIRIGIENDOSE A ROSA Y JOSE) –Ojalá que Lupita se crie bien con ustedes, ya que harán favor de encargarse de ella. Veremos que esta casa quede como su patrimonio.

JOSÉ : - (LIMPIÁNDOSE LAS LAGRIMAS) - ¡Y para que la queremos, si ya esta maldita ! ¡Mejor por favor véndala, y que se guarde el dinero para cuando Lupita lo necesite!

JUEZ : - Como ustedes prefieran. En fin, puedan llevarse a Lupita. Créanme que todo esto me ha dolido en el alma, igual que a ustedes. Pero nosotros ya tenemos que irnos. (DOS POLICÍAS ESTÁN LEVANTANDO LOS CADÁVERES. EL JUEZ, CON PENA LES DA LA MANO A ROSA

Y

A JOSE) Hasta luego, señores. Mañana por la mañana los espero para que por favor testifiquen lo que han presenciado. ¡Que dios nos ampare a todos!(SALEN TODOS MUY TRISTES, SIGUIENDO EL CADAVER DE TERESA)

**V. FIN**

# La Viuda de Antonio Rames

## Adaptada en la obra de Federico García Lorca: “La Casa de Bernarda Alba”

### PERSONAJES

Gente de la Frontera:

Antonio Rames

Viejito

Mujer

Coyote

Familia de Antonio Rames:

Marco Rames

Jacinta Rames

Madre e hijas en la casa:

Leonarda

María Josefa

Angustias

Amelia

Martirio

Adela

La Ponciana

Mendiga

Prólogo

FRONTERA

(Describen la escena)

COYOTE

ANTONIO RAMALES

VIEJITO

MUJER

VISITA DE MARCOS RAMALES CON ESPOSA: DEUDA

JACINTA

MARCOS

MARTIRIO

ADELA

LEONARDA

PITER: Sale, pone música y se pasea en escena.

POLLERO (Pancho): Vengan, vengan compañeros, apúrense,... Vieron que ya paso la migra Escuchen bien lo que digo.... Si hago así también ustedes, ¿ya escucharon? ....vamos a pasar la frontera pero yo no voy a pasar voy a regresar a traer mas gente, ustedes sigan, pero primero las damas, y el dinero....rápido, rápido....apúrate viejo.

PITER: Hey ustedes a donde van? Te estoy hablando donde vas.

ANTONIO RAMALES: Voy a cruzar la frontera y que, sabes quien soy? Yo soy Antonio Rames el esposo de Leonarda de Rames y tengo cuatro hijas. Algún problema?

PITER: Tu regresas a tu país, pinché mexicano por que solo traes pulgas a mi país.

ANTONIO RAMALES: Que pinché gringo cabrón, aviéntate!

PITER: (Le da tres garrotazos y lo saca a empujones)

ADELA: (Buscando gallitos) Gallito Gallito, donde andas, donde te escondiste?

MARTIRIO: Que haces Adela?

ADELA: Aquí buscando a Toñito.

MARTIRIO: No lo encuentras?

ADELA: Ah, aquí estas.

MARTIRIO: Ya vistes pues.

ADELA: Pon la música para que bailemos.

MARTIRIO: Otra vez quieres bailar?

ADELA: Si.

MARTIRIO: Te gusta esta canción.

ADELA: Baila tu también.

MARTIRIO: Esta bien así?

ADELA: Si.

(Tocan la puerta)

LEONARDA: Martirio!

MARTIRIO: Madre?

LEONARDA: Ve a ver si no es la mendiga que vino otra vez a pedir.

MARTIRIO: Quien es?

JACINTA, MARCOS: Yo, Yo.

MARTIRIO: Ah, pasen.

JACINTA: Ya esta tu mamá? Queremos hablar con ella.

MARTIRIO: Para que lo buscan?

JACINTA: Con ella queremos hablar.

MARTIRIO: Siéntate tía.

JACINTA: Gracias Amelia.

MARTIRIO: Me llamo Martirio.

JACINTA: Ah perdón que se me olvido tu nombre, como hace tantos años que no te veo.

ADELA: Siéntate tío.

MARCOS: Gracias, sobrina. Ya estas grande. Que bonita la muchacha.

ADELA: Es que ya crecí mucho.

JACINTA: Mira Marcos que grandota la casa de Leonarda.

MARCOS: Si que bonita casa.

JACINTA: Ese cuarto que esta por ahí esta bien para Ivancito y el otro para Rubencito porque esta cerca de la calle.

MARCOS: Si también hay muchos árboles frutales.

JACINTA: Ah Leonarda, Buenas tardes.

LEONARDA: A que vinieron?

JACINTA: Venimos a darte una mala noticia.

LEONARDA: Que noticia?

JACINTA: Pues, me da mucha pena decirte. No se como lo vayas a tomar.

MARCOS: Si, dile.

JACINTA: Bueno, pues es que no se si ya sabes que mataron a tu marido.

LEONARDA: Mi marido?

JACINTA: Si.

LEONARDA: Mi marido esta trabajando afuera de lugar.

JACINTA: Pues por eso lo mataron, antes de cruzar la frontera. Lo mataron agarrotazos.



LEONARDA: Como lo saben ustedes?

JACINTA: Lo vimos en el periódico?

JACINTA: Ahí, lo trae tu cuñado.

MARCOS: Si, es verdad cuñada. Mi hermano ya esta muerto. Lo vimos en La Jornada. Mira.  
Por eso venimos aquí. Porque mi hermano me debe mucho dinero.

LEONARDA: Búscalo Martirio.

MARTIRIO: Si madre.

MARCOS: Cuéntale tú.

JACINTA: Bueno es que tu Marido apostaba mucho dinero en la pelea de gallos. Como nos quedo a deber y no nos va a poder pagar por eso venimos para que nos des la casa. Cuando vas a desocuparla? En la pagina cinco esta.

MARTIRIO: Si tía. Aquí dice, un grupo de mexicanos cruzaron la frontera de México a Estados Unidos. Estaba una mujer, un hombre de 80 años, también estaba el señor...

JACINTA: Aquí dice el señor Antonio Ramales muerto agarrotazos al querer cruzar la frontera.

LEONARDA: Ten tu periódico. Ahora lárquense de mi casa. Fuera! Fuera de mi casa!

JACINTA: Pero cuando te vas a ir?

LEONARDA: Fuera de aquí vieja justa nuda. Váyanse de una vez. Vámonos! Fuera!

MARCOS: Pero quiero saber cuando vas a salir?

LEONARDA: Tráeme el pinché gallo.

ADELA: Pero es con lo que ganaba mi papá.

LEONARDA: Dámelo! Aquí esta el pinché gallo! Que es lo único que dejo. Ahora lárgate!

JACINTA: Llévatelo Marcos para comerlo.

LEONARDA: Martirio, ve a ver a tu tío Zacarías, para que me acompañe a la frontera.  
Para ver si es cierto que murió tu padre. Adela, acompáñame!

(Habitación blanquísima del interior de la casa de Leonarda. Muros gruesos. Puertos en arco con cortinas de yute rematadas con madronos y volantes. Silla de anea. Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda. Es verano, Un gran silencio umbroso se extiende por la escena. Al levantarse el telón, esta la escena sola. Se oyen doblar las campanas.)

(Sale la Comadre)

PONCIA: Hágame favor comadre de limpiar las sillas y barrer el patio porque ya no tarda en llegar la gente del rezo.

COMADRE: Si comadre, y ¿Cómo estuvo el rezo de anoche? No pude venir se enfermo mi hija.

PONCIA: Me di cuenta que no estaba usted vinieron curas de todos los pueblos. Estaban hable y hable, se tardaron como dos horas, hasta sueño me estaba dando lo que si estaba muy bonita era la iglesia, con muchas luces y que cree? Adornaron a San Juditas

Tadeo con flores blancas, velas, y veladoras. Ah, y otra cosa que no le había dicho: en el primer responso Adela se desmayo.

COMADRE: Es la que se queda mas sola. Siempre estaba con su papá llenando los costales de trigo y montando a caballo.

PONCIA: Si comadre es la única que quería mucho a su padre. ¡Gracias a dios que nos dejaron solas! Es la única hora que aprovecho en comer.

COMADRE: ¡Ay, comadre si te viera Leonarda!

PONCIA: Si me viera. Está tan amargada. Quisiera que ahora como no come ella, ¡Qué todas nos muriéramos de hambre! ¡Mandona! ¡Dominante! ¡Pero se fastidia! Le como la fruta, el pan y ya le abrí la bolsa de los chorizos!

COMADRE: ¿Por qué no me das para mi niña, Comadre?

PONCIA: Claro comadre si quieres ve a la cocina y lleva un poco de maíz y frijol y también unos chorizos. ¡Hoy no se dará cuenta!

VOZ: (dentro) ¡Leonarda ¡Jambun li ti'naee! (Ábreme la puerta!)

PONCIA: ¡Otra vez la vieja! Voy a ver si deje bien cerrada la puerta.

COMADRE: ¿Le atrancaste bien la puerta?

PONCIA: Le puse tres palos. Pero como tiene tanta fuerza a veces, se me escapa.

VOZ: ¡Leonarda! ¡Jambun li ti'naee!

PONCIA: ¡Apúrese comadre! Que tanto hace en la cocina ¡apúrese! Esconda las cosas que le di porque si Leonarda se da cuenta me arrancara los pocos pelos que me quedan y me dejará pelona como una pelota.

COMADRE: ¡Que mujer!

PONCIA: Amargada, es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver como te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara. ¡Ella, la más aseada; ella la más decente; la más alta, buen descanso ganó su pobre marido!

COMADRE: ¿Vino mucha gente, Comadre?

PONCIA: Vino la gente de ella porque los de el la odian, además la gente de ella vinieron nada más para ver al muerto y hacerle la cruz.

COMADRE: ¿Hay bastantes sillas?

PONCIA: Si no, que se sienten en el suelo. Desde que el marido de la Leonarda se fue al norte no ha venido gente a ésta casa. Ella no quiere que la vean que es amargada y dominante. ¡Maldita sea!

COMADRE: Pero contigo se porta bien.

PONCIA: Como no comadre si llevo muchos años lavándole la ropa, comiéndole las sobras, noches en vela cuando se enferma. Días enteros espiando a los vecinos para traerle el cuento; vida sin secretos una con otra, y sin embargo, para que? ¡Maldita sea! ¡Mal dolor de clavo le pinché en los ojos!

COMADRE: ¡Ay, comadre! ¡No digas eso!

PONCIA: Pero yo soy buena perra; ladro cuando me lo dicen y muerdo los talones de quien me pide limosna cuando ella me dice; mis hijos ya están grandes trabajan en sus tierras, llegara el día que yo me hartare.

COMADRE: Y ese día...

PONCIA: Ese día me encerrare con ella en un cuarto y le escupiré todas sus verdades. Le diré “Leonarda, por esto, por aquello, por lo otro y por lo otro” hasta hacerla reventar como un pinché sapo. Que eso es lo que ella es y toda su familia. Claro, es que no le envidió la vida. Tiene cuatro mujeres, cuatro hijas feas, especialmente Angustias la hija del primer marido.

COMADRE: Ya quisiera tener lo que ellas tienen.

PONCIA: No comadre nosotras tenemos unos brazos y un hoyo en la tierra en el panteón.

COMADRE: Esa es la única tierra que nos dejan a las que no tenemos nada.

PONCIA: Si pero váyase comadre ya no tardan en llegar, váyase, váyase. (Habla sola) Mi comadre dijo que limpio bien el patio y dejo basura.

MENDIGA: (con una niña) ¡Alabado sea Dios! ¡Alabado sea Dios!

PONCIA: ¡Por siempre!

MENDIGA: Vengo por las sobras.

PONCIA: Lárgate de aquí, las sobras de hoy no te las voy a dar, son para mí.

MENDIGA: ¿Mujer, tu tienes dinero? ¡Mi Niña y yo estamos solas!

PONCIA: También los perros están solos y viven.

MENDIGA: ¡Siempre me las dan!

PONCIA: (enojada) ¡Fuera de aquí! ¿Quién de dijo que entraras? Lárgate! Ya dejaste lodo con tus chanclas, lárgate, lárgate te digo, fuera de aquí. (Habla sola) Todo los días tengo que ver tu pinché foto ya no me volverás a levantar las nahuas detrás de esa puerta, en contra de mi voluntad. Salud por tu muerte Pinché Antonio Ramales.

(Entra Leonarda con sus hijas. Martirio llora.)

LEONARDA: ¡Silencio!

PONCIA: ¡Leonarda!

LEONARDA: Debías haber procurado que todo estuviera más limpio para recibir a la gente del rezo. ¿Otra vez vino la mendiga a pedir?. Los pobres son como los animales no entienden.

PONCIA: Sí vino.

ADELA: Los pobres sienten también sus penas.

LEONARDA: Pero las olvidan delante de un plato de frijoles.

ADELA: Comer es necesario para vivir.

LEONARDA: A tu edad no se habla delante de las personas mayores.

PONCIA: ¡Niña, cállate! No le contestes a tu mamá.

LEONARDA: Siéntense. No lloren. Si quieren llorar métanse debajo de la cama. ¿Me han oído? ¿Está hecho el café?

PONCIA: Si Leonarda.

LEONARDA: Dales a los trabajadores.

PONCIA: Ya están tomando en el patio.

LEONARDA: Diles que hoy no hay paga, Que salgan por donde han entrado. No quiero que pasen por aquí.

ADELA: Pedro Miguel estaba con los hombres en la misa...

AMELIA: Allí estaba.

LEONARDA: Estaba su madre. Ella ha visto a su madre. A Pedro Miguel no lo ha visto ni ella ni yo.

ADELA: Me pareció.

LEONARDA: Quien si estaba era el viudo del Coyazo. Muy cerca de tu tía. A ese si lo vimos todas. Las mujeres en la iglesia no deben de mirar más hombre que al cura y eso porque tiene faldas.

PONCIA: (entre dientes) Amargada por falta de hombre.

LEONARDA: Alabado sea dios

TODAS: Sea por siempre bendito y alabado.

LEONARDA: ¡Descansa en paz con la santa compañía de cabecera!

TODAS: ¡Descansa en paz!

LEONARDA: Con el Ángel San Miguel y su espada justiciera.

TODAS: ¡Descansa en paz!

LEONARDA: Con la llave que todo lo abre y la mano que todo lo cierra.

TODAS: ¡Descansa en paz!

LEONARDA: Con los bienaventurados y las lucecitas del campo.

TODAS: ¡Descansa en paz!

LEONARDA: Con nuestra santa caridad y las almas de tierra y mar.

TODAS: ¡Descansa en paz!

LEONARDA: Concede el reposo a tu siervo Antonio Rames y dale la corona de tu Santa  
Gloria.

TODAS: Amen.

AMELIA: Alguien toca la puerta.

PONCIA: (entrando con una bolsa) De parte de los trabajadores aquí está esta canasta con  
pan y azúcar para darle la gente que venga a los rezos.

LEONARDA: Dales las gracias y dales una copa de agua ardiente. CHISSST!



(A Amelia llorando) Vayan a sus casas a criticar todo lo que han visto. Ojala tarden muchos años en entrar por la puerta de mi casa.

PONCIA: No tendrás queja ninguna. Han venido gente de todos los pueblos.

LEONARDA: Si, para llenar mi casa con el lodo de sus patas y el veneno de sus lenguas.

AMELIA: ¡Madre, no diga usted así!

LEONARDA: Es así como se tiene que hablar en este maldito pueblo sin río, pueblo de pozos donde siempre se bebe el agua con el miedo de que este envenenada.

PONCIA: ¡Como han dejado de sucio el piso, tanto que le costo a mi comadre limpiarla.

LEONARDA: Igual como si hubiera pasado por ella una manada de cabras. Niña, dame el abanico.

ADELA: Tome usted.

LEONARDA: ¿Es éste el abanico que se da a una viuda? Dame uno negro y aprende a respetar el luto de tu padre.

MARTIRIO: tome usted el mío.

LEONARDA: ¿Y tú?

MARTIRIO: Yo no tengo calor.

LEONARDA: Pues busca otro que te hará falta. En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haremos de cuenta que hemos sellado con ladrillos puertas y ventanas. Tenemos que trabajar nosotras para poder sobrevivir,

ustedes ordeñaran las vacas, prepararan el queso, aran el pan, desgranaran el maíz.  
Ponciana y yo lo llevaremos a vender al mercado y bordaran el huipil de Angustias.

ADELA: Lo mismo me da ordeñar una vaca que coser un huipil.

AMELIA: Si no quieres bordar el huipil de angustias, que ira sin bordados.

ADELA: Ni las mías ni la de ustedes, se que yo no me voy a casar. Prefiero llevar maíz a las gallinas porque ellas me escuchan. Todo menos estar sentada días y días dentro de esta casa fría.

LEONARDA: Aquí se hace lo que yo mando. Ya no podrán ir con el cuento a su padre, que en paz descanse. Hilo, aguja y trabajo para todas.

VOZ: ¡Leonarda! ¡Ak'olokun! (Déjame salir) sale en el patio a ver las flores.

PONCIA: Me ha costado mucho trabajo sujetar a tu madre. A pesar de sus ochenta años, es fuerte como un roble.

LEONARDA: Tiene a quien parecerse. Mi abuelo fue igual.

PONCIA: Tuve durante el rezo que taparle varias veces la boca con un costal vacío porque quería llamarte para que le dieras agua de fregar siquiera, para beber, y carne de perro, que dice que tú le das.

LEONARDA: Déjala salir que se desahogue en el patio.

PONCIA: Ha sacado de su cofrecito, sus collares, sus anillos, y se los ha puesto y me ha dicho que se quiere ir.

LEONARDA: Ve con ella y ten cuidado de que no se acerque al pozo.

PONCIA: No tengas miedo que se tire. No lo hará.

LEONARDA: No es por eso...Pero desde aquel sitio las vecinas pueden verla desde su ventana.

PONCIANA: Tienes razón.

MARTIRIO: Me voy a cambiar de ropa, madre.

LEONARDA: Si pero no el pañuelo de la cabeza. (Entra Adela) y Angustias.

ADELA: La he visto asomada a las rendijas del portón. Los hombres se acaban de marchar.

LEONARDA: ¿Y tú que?, ¿Fuiste también al portón?

ADELA: No, fui a ver si ya habían puesto las gallinas.

LEONARDA: ¿Y Los hombres ya se habían ido?

ADELA: Todavía estaba un grupo parado por fuera.

LEONARDA: (furiosa) ¡Angustias! ¡Angustias!

ANGUSTIAS: (Entrando) ¿Qué manda usted, madre?

LEONARDA: ¿Qué mirabas y a quien?

ANGUSTIAS: A nadie.

LEONARDA: No es decente que una mujer vaya detrás de un hombre el día de la muerte de su padre. ¡Contesta! ¿A quién mirabas?

(Pausa)

ANGUSTIAS: Yo....

LEONARDA: ¡Tú!

ANGUSTIAS: ¡A nadie!

LEONARDA: (avanzando y golpeándola) Loca, ofrecida. ¡Fuera de aquí, todas!

MARTIRIO: Madre, También a mí ya me cayó mal. Siempre está detrás de la ventana escuchando la plática de los hombres.

LEONARDA: A eso vienen a los rezos. (con curiosidad) de que hablaban?

MARTIRIO: Ponciana lo sabe.

PONCIA: Hablaban de Alberta la tamalera. Anoche ataron a su marido a un árbol y a ella la llevaron montada en un caballo hasta lo alto de la montaña.

LEONARDA: ¿Qué hizo ella?

PONCIA: Ella feliz de dejar a su marido que era un borracho y dicen que ella iba con los pechos de fuera y Maximiliano lo llevaba bien cogida como si tocara la guitarra. ¡Un horror!

LEONARDA: ¿Y qué pasó?

PONCIA: Lo que tenía que pasar, nunca regresaron, y dicen que el marido quemó la casa con todas sus cosas.

LEONARDA: ¡Que descarada! Era la única mujer mala que teníamos en el pueblo.

PONCIA: No solo eso, contaban muchas cosas más de ella.

LEONARDA: ¿Cuáles?

PONCIA: Me da vergüenza decirlas.

LEONARDA: Y mi hija las oyó.

PONCIA: ¡Claro!

LEONARDA: Esa se parece a sus tías; pone ojos de carnero al primer piropo de cualquier barrendero.

PONCIA: Es que tus hijas ya están en edad de casarse. Angustias ya ha de tener mucho más de los treinta.

LEONARDA: Treinta y nueve, exactamente.

PONCIA: Imagínate y nunca ha tenido novio.

LEONARDA: (furiosa) No ha tenido novio ninguna ni les hace falta.

PONCIA: No te enojés no es para ofenderte...

LEONARDA: No hay ningún hombre en este pueblo que valga la pena para ellas.

PONCIA: Porque no te vas a otro pueblo?

LEONARDA: Eso, ¡A venderlas!

PONCIA: No, Leonarda, a cambiar.

LEONARDA: ¡Calla esa lengua envenenada!

PONCIA: Contigo no se puede hablar. ¿Tenemos o no tenemos confianza?

LEONARDA: No tenemos. Me sirves y te pago. ¡Nada más!

PONCIA: (Mirando por la puerta) Leonarda, tu cuñado ahí anda dando de vueltas la casa, parece un gato enjaulado, ahora si viene a quitarte la casa.

LEONARDA: Empieza a limpiar el patio. Y ve juntando toda la ropa del difunto para guardarlo en el armario.

PONCIA: ¿Toda? Algunas cosas podemos regalar.

LEONARDA: Nada. ¡Ni un botón! Ni el pañuelo con que le hemos tapado la cara. (Sale lentamente y al salir vuelve la cabeza y mira a Poncia.)

(Entran Amelia y Martirio)

AMELIA: Estás muy cansada. Siéntate. ¿Has tomado la medicina?

MARTIRIO: ¡Para lo que me va a servir!

AMELIA: Pero la has tomado.

MARTIRIO: Yo hago las cosas sin fe, pero como un reloj.

AMELIA: Desde que vino el medico nuevo estás más animada.

MARTIRIO: Yo me siento igual.

AMELIA: ¿Te fijaste? Juana no estuvo en el rezo. A lo mejor tuvo un problema muy fuerte.

MARTIRIO: Ya lo sabía. Su novio no la deja salir ni a la puerta de la calle. Antes era alegre y platicaba mucho con la gente.

AMELIA: Porque yo escuche a las mujeres que están platicando. Ya está muerta la pobre. Que muera quemada. Bueno dicen que ella está haciendo brujería por eso la quemaron en la noche con todo y su casa.

MARTIRIO: Y ese hombre, ¿Por qué no está en la cárcel?

AMELIA: Dicen pues, nadie sabe quien la quemó.

MARTIRIO: Siempre pasa lo mismo. No hay justicia.

AMELIA: Porque ni su familia busca justicia.

MARTIRIO: Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo. Los veía levantar los costales de trigo. Siempre tuve miedo de crecer por temor de encontrarme de pronto abrazada por ellos. Dios me ha hecho débil y fea y los ha apartado definitivamente de mí.

AMELIA: ¡Eso no digas! Enrique Pérez estuvo detrás de ti y le gustabas.

MARTIRIO: Enrique Pérez. Tú siempre con tus “erres” que no te salen. Una vez me mando a decir que iba llegar a visitarme lo estuve esperando en la ventana y nunca llegó. Fueron puras mentiras. Luego se casó con otra que tenía más que yo.

AMELIA: Y fea como un pukuj.

MARTIRIO: ¿Un demonio? Que les importa. A ellos les importa la tierra y el dinero. Y una perra sumisa que les de de comer.

AMELIA: ¡Ay! Si pues. (Entra Adela)

ADELA: ¿Qué hacen?

MARTIRIO: Aquí

AMELIA: ¿Y tú?

ADELA: Vengo de ver los bordados del huipil de su casamiento de la abuela. Esos colores bonitos, rojo, amarillo. Aquella era una época más alegre. Una boda duraba diez días y no se usaban las malas lenguas. Pero, hoy, nos pudrimos por el que dirán.

AMELIA: ¿Por qué no llevas puesto tus zapatos nuevos?

ADELA: ¡Qué más da!

AMELIA: Vas a pisar clavo.

ADELA: ¡Una menos! ¡Si me enfermo me da igual!



MARTIRIO: Sabes Adela se ha puesto un rebozo el amarillo, que se hizo para estrenar el día de su cumpleaños, se ha ido al corral, y ha comenzado a decir. “¡Gallitos, gallitos mírenme! ¡Me he tenido que reír!”

AMELIA: ¡Si la hubiera visto nuestra madre!

(Angustias cruza la escena con unas toallas en la mano)

ANGUSTIAS: ¿Qué hora es?

ADELA: Ya deben ser las doce.

ANGUSTIAS: ¿Tanto?

AMELIA: Ya va ser. (Sale Angustias)

ADELA: (con intención) ¿Saben ya la cosa? (Señalando a Angustias)

AMELIA: No

ADELA: ¡Vamos, si lo saben!

MARTIRIO: No se, a que cosa te refieres...

ADELA: Mejor que yo lo saben ustedes dos. Siempre cabeza con cabeza como dos ovejitas pero sin desahogarse con nadie. ¡Lo de Pedro Miguel!

MARTIRIO: ¡Ah!

ADELA: ¡Ah! Pedro Miguel viene a casarse con Angustias. Anoche dejó un canasto de pan con frutas y posh.

MARTIRIO: Yo me alegro.

AMELIA: Yo también. Es guapísimo.

ADELA: Ninguna de ustedes se alegra.

MARTIRIO: Adela, ¡No digas eso!

ADELA: Aunque Angustias es nuestra hermana aquí estamos en familia y reconocemos que está vieja enferma se queja de todo y le duele todo y si con viene años parecía un palo vestido. Que sería ahora que tiene cuarenta.

MARTIRIO: No hables así. La suerte viene a quien menos la espera.

AMELIA: ¡Después de todo dice la verdad! Angustias es la más grande de la casa y por eso ahora Pedro Miguel viene a casarse con ella.

ADELA: Pedro Miguel tiene veinticinco años y es el más guapo de todo este pueblo. Lo mejor sería que te pretendiera a ti, Amelia o a mí, que tengo veinte años, pero no que venga a buscar lo más oscuro de esta casa.

MARTIRIO: ¡Puede que a el le guste!

ADELA: Nunca he podido resistir tu hipocresía. (sale una hermana)  
Pienso que este luto me ha cogido en la peor época de mi vida para pasarlo.

AMELIA: Ya te acostumbrarás, Adela.

ADELA: No me acostumbraré. Yo no puedo estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como ustedes. No quiero pasar el resto de mi vida en estas habitaciones.

Mañana me pondré mi rebozo amarillo y me iré a andar y me iré a bailar. ¡Yo quiero salir!

AMELIA: Adela no digas eso cállate.

MARTIRIO: Pedro Miguel viene por lo alto de la calle.

AMELIA: ¡Vamos a verlo! ¿Tú no vas?

ADELA: No me importa.

(Adela queda en escena dudando; después de un instante se va también rápido hasta su habitación.)

(Sale Leonarda buscando a Angustias!)

LEONARDA: ¡Angustias!

ANGUSTIAS: ¡Madre!

LEONARDA: Pero, ¿Has tenido valor de echarle polvos en la cara? ¿Has tenido valor de lavarte la cara el día de la muerte de tu padre?

ANGUSTIAS: No era mi padre. Mi padre murió hace tiempo, usted me lo dijo, ¿Acaso ya no lo recuerda?

LEONARDA: Más debes a este hombre, padre de tus hermanas, que al tuyo. Gracias a él que se sacrificó para verte crecer y darte de comer.

ANGUSTIAS: Eso no es cierto. Él no me dio nada. Solo despreció.

LEONARDA: Aunque fuera por decencia. ¡Por respeto!

ANGUSTIAS: Madre, déjeme salir.

LEONARDA: ¿Salir? Después que te haya quitado esos polvos de la cara. ¡Suavona! (le quita violentamente con un pañuelo los polvos) ¡Ahora vete! Aunque mi madre este loca, yo estoy en mis cinco sentidos y sé perfectamente lo que hago. (Entran todos).

ADELA: ¿Qué pasa?

LEONARDA: No pasa nada.

ADELA: (a Angustias) Sí es que discuten es por....

ANGUSTIAS: ¡Cállate! ¡Guárdate la lengua por donde tú ya sabes!

LEONARDA: (golpeando en el suelo) No se hagan ilusiones de que van a poder conmigo. Hasta que salga de esta casa con los pies por delante mandaré en lo mío y en lo de ustedes. (Se oyen unas voces y entra en escena Maria Josefa, la madre de Leonarda, viejísima, ataviada con flores en la cabeza y en el pecho)

MARIA JOSEFA: Leonarda, ¿Bu oytijk'ue? ¿Donde está mi huipil? Mi listón rojo. Todo lo que tengo no va ser para ti. Ni mis borregos, ni mi lana, mis ollas de barro. Ni mis ropas viejitas, ninguna de ustedes se va a casar. Leonarda, dame todos mis collares es de piedras chiquitas.

LEONARDA: ¿Por qué la dejaron salir?

MARIA JOSEFA: Me escapé porque yo me quiero casar. Casarme con un hombre guapo. De la orilla del río. La gente de aquí me tiene miedo. Quiero ir a montar caballo a pastorear mis borregos.

LEONARDA: ¡Cállate, mamá!

MARIA JOSEFA: ¡No! ¡No me callo! Quiero ir a mi pueblo no quiero estar con mis nietas solteronas haciéndose polvo el corazón. ¡Leonarda! Vo'one ta jk'an chimyuba. Yo quiero tener alegría. Ta jk'an chibat. Ta jk'an chibat.

LEONARDA: ¡Enciérrala!

MARIA JOSEFA: ¡Ak'o lokun Leonarda!

(Leonarda coge a Maria Josefa)

LEONARDA: ¡Ayúden ustedes! (Todas arrastran a la vieja)

MARIA JOSEFA: ¡Quiero irme de aquí! ¡Leonarda! ¡A casarme a la orilla del río! ¡Antes de morirme, quiero regresar a mi pueblo! A recoger caracolitos.

Telón

## Acto Segundo

(Habitación blanca del interior de la casa de Leonarda. Las puertas de la izquierda dan a los dormitorios. Las hijas de Leonarda están sentadas en sillas bajas cosiendo. Martirio borda. Con ellas está la Poncia.)

ANGUSTIAS: (Saliendo) Taran tan tan, Taran tan tan, ya he cortado la tercera tela.

MARTIRIO: Angustias, ¿pongo también las iniciales de Pedro Miguel?

ANGUSTIAS: No.

AMELIA: ¿Adela no viene? Estará echada en la cama. Esa tiene algo.

MARTIRIO: No tiene ni más ni menos que lo que tenemos todas.

AMELIA: Todas, menos Angustias

ANGUSTIAS: Yo me siento bien y a la que no le guste que reviente. Afortunadamente, pronto voy a salir de este infierno.

MARTIRIO: ¡A lo mejor no sales!

AMELIA: Voy a abrir la puerta del patio a ver si nos entra un poco de viento.

MARTIRIO: Anoche no me pude dormir por el calor.

AMELIA: Yo tampoco. Yo me levanté a refrescarme. Ni las estrellas se veían hasta cayeron algunas gotas de lluvia.

MARTIRIO: También me levanté y todavía estaba Angustias con Pedro Miguel en la ventana.

AMELIA: ¿Tan tarde?

ANGUSTIAS: Amelia, ¿Por qué preguntas si lo viste?

AMELIA: Yo pienso a la una y media.

ANGUSTIAS: ¿Sí? ¿Tú cómo lo sabes?

AMELIA: Lo sentí toser y oí los pasos de su caballo.

MARTIRIO: Pero sí, yo lo sentí marcharse a eso de las cuatro...

ANGUSTIAS: No sería él.

MARTIRIO: Estoy segura que era él.

AMELIA: A mí también, me pareció.

MARTIRIO: ¡Que cosa más rara!

AMELIA: Oye, Angustias. ¿Qué fue lo que te dijo la primera vez que se cuando se acerco a tu ventana?

ANGUSTIAS: Nada. ¿Qué me iba a decir? Cosas de conversación.

MARTIRIO: Verdaderamente es raro que dos personas que no se conocen se vean de pronto en una reja y ya son novios.

ANGUSTIAS: Pues, a mí no me choco.

AMELIA: A mí me daría no sé que...

ANGUSTIAS: No, porque cuando un hombre se acerca a una ventana ya sabe por lo que van y viene, llevan y traen, que se le a de decir que sí.

MARTIRIO: Bueno, pero, ¿Él te lo tendría que decir?

ANGUSTIAS: ¡Claro!

AMELIA: (curiosa)... ¿y como te lo dijo?

ANGUSTIAS: Pues nada, ya sabes que ando detrás de ti: “Necesito una mujer buena y bonita y esa eres tú”.

AMELIA: A mí me dan pena estas cosas.

ANGUSTIAS: Y a mí también, pero hay que pasarlas.

AMELIA: ¿Y habló más?

ANGUSTIAS: Siempre habló él.

MARTIRIO: ¿Y tú?

ANGUSTIAS: Yo no hubiera podido. Casi se me salía el corazón por la boca. Era la primera vez que estaba sola de noche con un hombre.

AMELIA: Y un hombre tan guapo

ANGUSTIAS: (enojada) No tiene mal tipo. ¿Por qué solo me andan preguntando? Son unas chismosas todo quieren saber. Me voy a la cocina a ver a Ponciana que esta haciendo.

AMELIA: Mamá la casa, porque es la más grande de nosotras.

MARTIRIO: Sí, porque Pedro Miguel tiene sus tierras y una casa.

PONCIA: Siempre hablando de Pedro Miguel, yo la primera vez que mi marido, Evaristo, vino a mi ventana. Jajajaj

AMELIA: ¿Qué pasó?



PONCIA: Era muy oscuro. Lo vi acercarse y al llegar me dijo, “buenas noches”. “Buenas noches” le dije yo, y nos quedamos callados un rato. Me corría el sudor por todo el cuerpo. Entonces, Evaristo se acercó que se quería meter por la ventana y dijo con voz bien bajita, “ven chiquitita, para que te toque.” (ríen todas) (Amelia se levanta corriendo y espía por una puerta)

AMELIA: ¡Ay! ¡Creí que llegaba nuestra madre!

MARTIRIO: Buena nos hubiera puesto. (Siguen riendo)

AMELIA: ¡Chsssst! ¡Que nos van a oír!

PONCIA: Luego se portó bien. En vez de darle por otra cosa le dio por criar pajaritos hasta que se murió. A ustedes que son solteras les conviene saber de todos modos que el hombre a los quince días de la boda deja la cama por la cantina. Y luego, la cantina por la mesera y la que no se conforma se pudre llorando en un rincón.

AMELIA: ¿Y tú?, ¿Cómo lo aguantaste?

PONCIA: ¡Yo pude con él!

MARTIRIO: ¿Es verdad que le pegaste unas veces?

PONCIA: Sí, por poco lo dejo tuerto. Yo tengo la costumbre de tu madre. Un día me dijo no se que cosa y le di con el sartén, y así quedo el ojo hinchado.

AMELIA: Adela ven no te pierdas esta (pausa) Voy a ver. (entra).

PONCIA: Ni va a venir, esa niña está mala.

MARTIRIO: Claro, apenas duerme.

PONCIA: Pues, ¿Qué hace?

MARTIRIO: Y yo, ¿Qué voy a saber?

PONCIANA: Mejor lo sabrás tú que yo, estás cerquita de su cuarto.

MARTIRIO: La envidia la come.

AMELIA: No exageres.

MARTIRIO: Se le esta poniendo la mirada de loca.

AMELIA: Pues, ¿No estabas dormida?

ADELA: Me duele el cuerpo.

MARTIRIO: (con intención) ¿Es que no has dormido bien esta noche?

ADELA: Sí.

MARTIRIO: ¿Entonces?

ADELA: (fuerte) ¡Déjeme ya! ¡Durmiendo o velando no tienes por que meterte en lo mió!  
¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece!

MARTIRIO: Solo me preocupo por ti.

ADELA: ¿Preocupación o envidia? No estabas cosiendo. Pues sigan. ¡Quisiera ser invisible para pasar por las habitaciones sin que me preguntaran a donde voy!

PONCIA: Llegó el señor que trae los hilos.

MARTIRIO: (Mira fijamente a Adela)

ADELA: ¡No me mires más! Si quieres te daré mis ojos que son frescos te daré mi color para que te compongas la palidez que tienes, pero voltea la cabeza cuando yo pase.

PONCIANA: Ya no estén peleando. Es tu hermana y además, ¡La que más te quiere!

ADELA: Me sigue a todos lados. A veces se asoma a mi cuarto para ver si duermo. No me deja respirar, y siempre “¡Que lastima de cara! ¡Que lastima de cuerpo! ¡Que no vaya ser para nadie!” ¡Y eso no! Mi cuerpo será de quien yo quiera.

PONCIA: (con intención y voz baja) De Pedro Miguel. ¿No es eso?

ADELA: ¿Qué dices?

PONCIA: Lo que digo, Adela.

ADELA: ¡Calla!

PONCIA: ¿Crees que no me he fijado?

ADELA: ¡Baja la voz!

PONCIA: ¡Mata esos pensamientos!

ADELA: ¿Qué sabes tú?

PONCIA: Las viejas vemos a través de las paredes. ¿Dónde vas por la noche cuando te levantas?

ADELA: ¡Ciega debías estar!

PONCIA: Con la cabeza y las manos llenas de ojos cuando se trata de lo que se trata. Por mucho que pienso no sé lo que te propones. ¿Por qué te pusiste casi desnuda con la luz encendida y la ventana abierta al pasar Pedro Miguel el segundo día que vino a hablar con tu hermana?

ADELA: ¡Eso no es verdad!

PONCIA: No seas como los niños chicos. ¡Deja en paz a tu hermana y si Pedro Miguel te gusta, te aguantas! (Adela llora) Además, ¿Quién dice que no te puedes casar con él? Tu hermana Angustias es una enferma. Esa no resiste el primer parto. Entonces Pedro Miguel hará lo que hacen todos los viudos de esta tierra. Se casará con la más joven, la más bonita y esa eres tú.

ADELA: ¡Calla!

PONCIA: ¡No callo!

ADELA: ¡Métete en tus cosas, oledora! ¡Metiche!

PONCIA: Sombra tuya he de ser aunque no quieras.

ADELA: En vez de limpiar la casa, acostarte para rezar a tus muertos buscas como una vieja marrana asuntos de hombres y mujeres para babosear en ellos.

PONCIA: ¡Velo! Para que las personas no hablen mal de ustedes.

ADELA: ¡Que cariño tan grande te ha entrado de pronto por mis hermanas!

PONCIA: No tengo preferencia ninguna pero quiero vivir en casa decente.

ADELA: Es inútil, tu consejo. Ya es tarde. Por encima de ti que eres una criada, por encima de mi madre saltaría e irme de casa oscura. ¿Qué puedes decir de mí? ¿Que me encierro en mi cuarto y no abro la puerta? ¿Que no duermo? Soy mas lista que tú. ¡Mira, a ver si puedes agarrar la liebre con tus manos!

PONCIA: No me desafíes, Adela, no me desafíes. Porque yo puedo hablar, encender luces, y hacer que toquen las campanas, haber que vas a decir.

ADELA: Trae cuatro mil velas amarillas y ponlas en las bardas del corral. Nadie podría evitar que suceda lo que tiene que suceder.

PONCIA: ¡Ya no quiero oírte más!

ADELA: ¡Pues, me oirás! Te he tenido miedo. ¡Pero soy más fuerte que tú!

(Entra Martirio)

MARTIRIO: ¡Como siempre discutiendo!

PONCIA: Es que con el calor que hace, quiere que le traigan no se que de la tienda.

MARTIRIO: ¿Le compraste el perfume a Angustias?

PONCIA: Sí, el mas caro. Y compre también los polvos. Lo deje en la mesa de su cuarto.

ADELA: ¡Y chiton!

PONCIA: ¡Ya lo veremos! (Entra Amelia)

AMELIA: (sube arriba) Ahora los hombres van a cosechar el maíz.

PONCIA: Hace un minuto dieron las tres.

MARTIRIO: ¡Con este sol!

ADELA: (sentándose) ¡Ay quien pudiera salir también a los campos!

MARTIRIO: Yo también quisiera salir.

AMELIA: (sentándose) ¡Ay!

PONCIA: Son ellos. Y saben unos cantos preciosos.

CORO: Ya salen los segadores  
En busca de las espigas;  
Se llevan los corazones  
De las muchachas que miran

(Música tradicional)

AMELIA: ¡Y no les importa el calor!

MARTIRIO: Ya están acostumbrados

ADELA: Me gustaría cosechar con ellos para ir y venir. Así me olvido de lo que me atormenta.

MARTIRIO: ¿Qué tienes tú que olvidar?

ADELA: Cada una sabe sus cosas.

MARTIRIO: (profunda) ¡Cada una!

PONCIA: ¡Cállense! ¡Cállense! Ahora dan la vuelta a la esquina.

ADELA: Vamos a verlos por la ventana de mi cuarto.

PONCIA: Tengan cuidado que no las vean porque son capaces de dar un empujón para ver quien los mira.

(Entra Amelia)

AMELIA: ¿Qué te pasa?

MARTIRIO: Me siento mal por el calor.

AMELIA: ¿No es más que eso?

MARTIRIO: Estoy deseando que lleguen los meses de lluvia, todo lo que no sea este verano interminable.

AMELIA: Ya pasará y volverá otra vez.

MARTIRIO: ¡Claro! (pausa) ¿A qué hora te dormiste anoche?

AMELIA: No sé. Yo duermo como un tronco. ¿Por qué?

MARTIRIO: Por nada. Me pareció oír gente en el corral.

AMELIA: ¿Sí?

MARTIRIO: Muy tarde.

AMELIA: ¿Y no tuviste miedo?

MARTIRIO: No. Ya lo había escuchado otras noches.

AMELIA: Debiéramos tener cuidado. ¿No serían los trabajadores?

MARTIRIO: Los trabajadores llegan a las seis.

AMELIA: Quizá una mula en brama.

MARTIRIO: (entre dientes y llena de segunda intención) ¡Eso, eso! ¡Una mulilla en brama!

AMELIA: ¡Hay que avisar!

MARTIRIO: No. No digas nada. Puede ser mi imaginación.

AMELIA: Quizá. (Pausa) (Amelia inicia el mutis)

MARTIRIO: Amelia.

AMELIA: (en la puerta) ¿Qué? (pausa)

MARTIRIO: Nada (pausa)

AMELIA: ¿Por qué me llamaste? (Pausa)

MARTIRIO: Se me escapó. Fue sin darme cuenta. (Pausa).

AMELIA: Acuéstate un rato.



ANGUSTIAS: (Entrando furiosa en escena de modo que haya un gran contraste con los silencios anteriores.) ¿Dónde está el retrato de Pedro Miguel que tenía yo debajo de mi almohada? Y ya no esta. ¿Quién de ustedes lo tiene?

MARTIRIO: Ninguna.

AMELIA: Ni que Pedro Miguel fuera un San Juan de plata.

ANGUSTIAS: ¿Dónde esta el retrato? (entra Adela)

ADELA: ¿Qué retrato?

ANGUSTIAS: ¡Una de ustedes me lo ha escondido! ¡Estaba en mi cuarto y ya no está!

MARTIRIO: ¿Y no se habrá escapado a medianoche al corral? A Pedro Miguel le gusta andar con la luna.

ANGUSTIAS: ¡No me hagas bromas! Me gustaría saber quien de ustedes lo tiene.

ADELA: (mirando a Martirio) ¡Alguna de todas, menos yo!

MARTIRIO: (con intención) ¡Desde luego!

LEONARDA: (entrando) ¿Que escándalo es este? Estarán las vecinas con el odio pegado a las paredes.

ANGUSTIAS: Me han quitado el retrato de mi novio.

LEONARDA: (furiosa) ¿Quién? ¿Quién te lo quitó?

ANGUSTIAS: ¡éstas!

LEONARDA: ¿Quién de ustedes? ¡Contéstenme! Registra los cuartos, mira por las camas.  
Eso me pasa por tener la cuerda floja. (A Angustias) ¿Estás segura?

ANGUSTIAS: Sí.

LEONARDA: ¿Lo has buscado bien?

ANGUSTIAS: Sí, Madre. (Todas están de pie en medio de un embarazoso silencio.)

LEONARDA: ¿No lo encuentras?

ANGUSTIAS: (saliendo) ¡Aquí está!

LEONARDA: ¿Dónde lo has encontrado?

ANGUSTIAS: Estaba...

LEONARDA: Dilo sin temor.

ANGUSTIAS: Entre las sábanas de la cama de Martirio.

LEONARDA: (a Martirio) ¿Es verdad?

MARTIRIO: Es verdad.

LEONARDA: Mala eres, ¡Venenosal! ¡Mosca muerta!

MARTIRIO: (furiosa) ¡No me pegue usted, madre!

LEONARDA: ¡Todo lo que quiera!

MARTIRIO: ¡Sí yo me dejo! ¿Lo oye?

ANGUSTIAS: No le pegue por favor, madre.

LEONARDA: Ni si quiera lloras.

MARTIRIO: ¡No voy a llorar para darle gusto!

LEONARDA: ¿Por qué has escondido el retrato?

MARTIRIO: ¿Es que yo no puedo hacerle una broma a mi hermana? ¿Para qué lo había de querer?

ADELA: (saltando llena de celos) No ha sido broma. Tu nunca te han gustado los juegos. Ha sido otra cosa que te reventaba en el pecho por querer salir. ¡Dilo claramente!

MARTIRIO: ¡Cállate y no me hagas hablar!

ADELA: ¡Esa mala lengua tuya lista para inventar!

LEONARDA: ¡Adela!

AMELIA: ¡Están locas!

ANGUSTIAS: ¡Yo no tengo la culpa de que Pedro Miguel se haya enamorado en mí!

ADELA: Sí, ¡Por tu linda cara!

ANGUSTIAS: ¡Madre!

LEONARDA: ¡Silencio!

MARTIRIO: Como vino nuestro tío a quitarnos la casa te casan a ti la más vieja con Pedro Miguel por sus tierras y ganado pero no te quiere.

LEONARDA: ¡Silencio! Yo sabía que esto iba a pasar pero no pensé que estallara tan pronto.  
¡Fuera de aquí! Tendré que poner la mano dura.

PONCIA: ¿Puedo hablar?

LEONARDA: Habla. Siento que hayas escuchado.

PONCIA: Lo visto, visto esta.

LEONARDA: Angustias tiene que casarse en seguida. (Levantándose)

PONCIA: Yo solo te digo: abre los ojos y verás.

LEONARDA: ¿Y verás que?

PONCIA: Siempre has sido lista. Has visto lo bueno y lo malo de las personas a cien leguas; muchas veces creí que adivinabas los pensamientos, pero los hijos son los hijos. Ahora estás ciega.

LEONARDA: ¿Te refieres a Martirio?

PONCIA: Bueno, a Martirio... (Con curiosidad). ¿Por qué habrá escondido el retrato...?

LEONARDA: (Queriendo ocultar a su hija) Después de todo, ella dice que fue una broma.  
¿Qué otra cosa puede ser?

PONCIA: ¿Tú lo crees así? (con sonrisa)

LEONARDA: (Enérgica) No lo creo. ¡Es así!

PONCIA: Basta. Se trata de lo tuyo, pero si fuera la vecina de enfrente. ¿Que sería?

LEONARDA: Ya empiezas a sacar la punta del cuchillo.

PONCIA: (siempre con crueldad) Leonarda, aquí pasa una cosa muy grande. Yo no quiero echar la culpa, pero tú no has dejado a tus hijas libres. Martirio es enamoradisa, digas lo que digas. ¿Por qué no la dejaste casar con Enrique Pérez? ¿Por qué el mismo día que iba a venir le mandaste un recado para que no viniera?

LEONARDA: ¡Y lo haría mil veces! ¡Mi sangre no se junta con la de los Pérez mientras yo viva! ¡Su padre fue un haragán y sus hijos unos pordioseros!

PONCIA: ¡Y así te va a ti con esos humos!

LEONARDA: Los tengo porque puedo tenerlos. Y tu mosca muerta acuérdate del pasado que jamás se me va olvidar.

PONCIA: No me lo recuerdes. Siempre agradecí que me dieras techo y comida para mis hijos.

LEONARDA: ¡No lo parece!

PONCIA: (con odio envuelto en suavidad) A Martirio se le olvidará esto.

LEONARDA: Y si no lo olvida, peor para ella. Aquí no pasa nada.

PONCIA: Eso no lo sé yo. En el pueblo hay personas que se dan cuenta de todo lo que ocurre en esta casa.

LEONARDA: Como te gustaría que ahora que no está mi difunto marido, que mis hijas y yo fuéramos unas putas.

PONCIA: Eso nadie lo puede saber.

LEONARDA: ¡Yo si sé mi fin! ¡Y el de mis hijas! Pero el burdel se queda para alguien que yo conozco muy bien.

PONCIA: Leonarda, respétame. Siempre fue en contra de mi voluntad.

LEONARDA: No me vengas con tus cuentos ahora.

PONCIA: Mejor será que no me meta en nada.

LEONARDA: Eso es lo que deberías de hacer. Mirar y callar.

PONCIA: Pero no puedo. A ti no te parece que Pedro Miguel estaría mejor casado con Martirio o...sí ¡con Adela!

LEONARDA: No me parece.

PONCIA: A mi me parece mal que Pedro Miguel este con Angustias y las personas y hasta el aire.

LEONARDA: ¡Ya me estás volviendo a repetir lo mismo! No quiero escucharte porque si llegará a entender todo lo que dices te tendría que arañar.

PONCIANA: Mira que raro, ayer a las cuatro y media de la madrugada que pasó mi hijo por la calle con el caballo, estaban hablando todavía.

LEONARDA: ¡A las cuatro y media!

ANGUSTIAS: ¡Mentira!

AMELIA: Eso es lo que yo vi. A las cuatro y media.

LEONARDA: (a Angustias) ¡Habla!

ANGUSTIAS: Pedro Miguel lleva más de una semana marchándose a la una y media. Que Dios me castigue si miento.

MARTIRIO: (Saliendo) Yo también lo sentí marcharse a las cuatro.

LEONARDA: ¿Pero lo viste con tus ojos?

MARTIRIO: No quise asomarme. ¿No hablabas tú Angustias por la ventana del callejón?

ANGUSTIAS: Yo hablo por la ventana de mi dormitorio... (Aparece Adela en la puerta)

MARTIRIO: Entonces...

LEONARDA: ¿Qué es lo que pasa aquí?

MARTIRIO: Pedro Miguel estaba a las cuatro de la madrugada en la ventana de la casa.

LEONARDA: ¿Estás segura?

MARTIRIO: Sí, madre. (Entra Adela)

ADELA: Madre, ya no escuché más a mi hermana.

LEONARDA: No se hable más de este asunto. ¡Yo sabré enterarme!

MARTIRIO: A mi no me gusta mentir.

LEONARDA: Nací para tener los ojos abiertos. Ahora vigilare sin cerrarlos hasta que me muera.

ANGUSTIAS: Yo tengo derecho a enterarme.

LEONARDA: Tú no tienes derecho más que a obedecer. Nadie me traiga ni me lleve. (A la Poncia) ¡Aquí no se vuelve a dar un paso sin que yo lo sienta!

AMELIA: En lo alto de la calle hay mucha gente y todos los vecinos están en sus puertas y hasta la Ponciana esta en medio también.

LEONARDA: (las mujeres corren para salir) ¿A dónde van? Siempre lo supe mujeres ventaneras y rompedoras de su luto. ¡regresen al patio!

MARTIRIO: Agradece que no dije nada.

ADELA: Yo también hubiera hablado.

MARTIRIO: ¿Qué vas a decir? ¡Querer no es hacer!

ADELA: Hace la que puede y la que se adelanta. Tú querías pero no has podido.

MARTIRIO: No seguirás por mucho tiempo.

ADELA: Lo tendré todo.

MARTIRIO: Yo romperé tus brazos.



ADELA: (suplicante) Martirio, ¡Déjame!

MARTIRIO: ¡De ninguna manera!

ADELA: Él me quiere, me iré de esta casa.

MARTIRIO: ¡He visto como te abrazaba!

ADELA: Yo no quería. He sido como arrastrada por una maroma.

MARTIRIO: ¡Si yo no salgo de esta casa, tú tampoco!

PONCIA: (entrando con Leonarda) ¡Leonarda!

LEONARDA: ¿Qué ocurre?

PONCIA: La hija de la Mariana, la soltera, tuvo un hijo.

ADELA: ¿Un hijo?

PONCIANA: Sí. Y dicen que era de su cuñado y como castigo la traen cargando piedras por todo el pueblo y está sangrando.

LEONARDA: Que bueno que la están poniendo en vergüenza. Que de gracias a Dios que no la mataron.

ADELA: ¡No, no! ¡matarla no!

AMELIA: A mi no me gusta. Me da miedo.

LEONARDA: ¿Qué miedo? Vergüenza debería de tener.

ADELA: Que la dejen en paz. ¡No salgan ustedes!

MARTIRIO: (Mirando a Adela) ¡Que pague su pecado!

ADELA: ¡No! ¡No!

LEONARDA: ¡Adentro todas!

### **Telón**

(Cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior de la casa de Leonarda. Es de noche. El decorado ha de ser de una perfecta simplicidad. Las puertas iluminadas por la luz de los interiores dan un tenue fulgor a la escena.)

(En el centro, una mesa con un quinqué, donde están comiendo Leonarda y sus hijas. La Ponciana las sirve. Prudencia está sentada aparte.)

(Al levantarse el telón hay un gran silencio interrumpido por el ruido de platos y cubiertos.)

LEONARDA: Ya te he dicho que quiero que hables con tu hermana, Martirio. Lo que pasó del retrato fue una broma y lo debes olvidar.

ANGUSTIAS: Usted sabe que ella no me quiere.

LEONARDA: Cada uno sabe lo que piensa por dentro. Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena imagen y armonía familiar. ¿Lo entiendes?

ANGUSTIAS: Tarde me parece.

LEONARDA: ¿A qué hora terminaste anoche de hablar?

ANGUSTIAS: A las doce y media.

LEONARDA: ¿Qué cuenta Pedro Miguel?

ANGUSTIAS: Yo lo encuentro distraído. Me habla siempre como pensando en otra cosa.

LEONARDA: No le debes preguntar. Y cuando te cases, menos. Habla si él habla y míralo cuando te mire. Así no tendrás disgustos.

ANGUSTIAS: Yo creo, madre, que él me oculta muchas cosas.

LEONARDA: No procures descubrirlas, no le preguntes, y, desde luego, que no te vea llorar jamás.

ANGUSTIAS: Debía estar contenta y no lo estoy.

LEONARDA: Es lo mismo. ¿Viene esta noche?

ANGUSTIAS: No, fue con su madre a la capital.

LEONARDA: Así nos acostaremos antes. ¡Amelia!

AMELIA: ¡Qué noche más oscura!

ADELA: No se ve a dos pasos de distancia.

MARTIRIO: Una buena noche para ladrones.

ADELA: El caballo blanco! estaba doble de grande en el centro del corral llenando todo lo obscuro.

AMELIA: Es verdad. Daba miedo. Parecía un fantasma.

ADELA: Tiene el cielo unas estrellas como puños.

MARTIRIO: Está se puso a mirarlas de modo que se iba a tronchar el cuello.

ADELA: ¿Es que no te gustan a ti?

MARTIRIO: A mí las cosas de tejas arriba no me importan nada.

ADELA: Así te va a ti.

LEONARDA: A ella le va en lo suyo como a ti en lo tuyo.

ANGUSTIAS: Buenas noches.

ADELA: ¿Ya te acuestas?

ANGUSTIAS: Si. Esta noche no viene Pedro Miguel. (Sale.)

ADELA: Madre. ¿Por qué cuando se corre una estrella se dice?:

(rezo) Santa Bárbara bendita  
Que en el cielo estás escrita  
Con papel y agua bendita

LEONARDA: Antes se sabían muchas cosas que hemos olvidado.

AMELIA: Yo cierro los ojos para no verlas.

ADELA: Yo no. A mí me gusta ver correr lleno de lumbre lo que está quieto y quieto años enteros.

MARTIRIO: Pero estas cosas nada tienen que ver con nosotros.

LEONARDA: Y es mejor no pensar en ellas.

ADELA: ¡Qué noche más hermosa! Me gustaría quedarme hasta muy tarde para disfrutar el fresco de la noche.

LEONARDA: Pero hay que acostarse.

MARTIRIO: ¿Cómo es que esta noche no viene el novio de Angustias?

LEONARDA: Fue de viaje.

MARTIRIO: (Mirando a Adela) ¡Ah!

ADELA: Hasta mañana. (Sale). (Martirio bebe agua y sale lentamente mirando hacia la puerta del corral).

PONCIA: (Saliendo) ¿Estás todavía aquí?

LEONARDA: Disfrutando este silencio y sin lograr ver por parte alguna “la cosa tan grande” que aquí pasa según tú.

PONCIA: Leonarda, dejemos esa conversación.

LEONARDA: Mi vigilancia lo puede todo.

PONCIA: No pasa nada por fuera. Tus hijas están y viven como metidas en alacenas, pero ni tú ni nadie puede vigilar por el interior de los pechos.

LEONARDA: Mis hijas tienen la respiración tranquila.

PONCIA: Eso te importa a ti porque eres su madre. A mí con servir tu casa con eso me basta.

LEONARDA: Ahora te has vuelto callada. Debemos descansar mañana llevaremos el maíz muy temprano al mercado.

PONCIA: Estoy en mi sitio y en paz. Debe haber pasado alguien frente al portón. (Sale Adela en enaguas blancas y corpiño). ¿No te habías acostado?

ADELA: Voy a beber agua. (Bebe en un vaso de la mesa)

PONCIA: Yo te suponía dormida.

ADELA: Me despertó la sed. ¿Y tu, no descansas?

PONCIA: Si ganado tengo el sueño, tu madre no me deja descansar en todo el día. Los perros están como locos, no nos van a dejar dormir. (Sale Adela y Poncia).

(La escena queda casi a oscuras. Sale María Josefa con una oveja en los brazos.)

MARIA JOSEFA: Ovejita, niño mío...

¡Leonarda!

Cara de leoparda

Ni tú ni yo queremos dormir;

La puerta sola se abrirá

en una casa de paja

nos meteremos.

(Entra Adela. Mira a un lado y otro con sigilo y desaparece por la puerta del corral. Sale Martirio por otra puerta y queda en angustioso acecho en el centro de la escena. También va en enaguas. Se cubre con un pequeño mantón negro de talle. Sale por enfrente de ella María Josefa)

MARTIRIO: Abuela, ¿dónde va usted?

MARIA JOSEFA: ¿Vas a abrirme la puerta?

MARTIRIO: Vaya a acostarse.

MARIA JOSEFA: Tú eres Martirio, ya te veo. ¡Martirio!, cara de Martirio.

MARTIRIO: ¿Dónde encontró esa oveja?

MARIA JOSEFA: Mejor es tener una oveja que no tener nada.

MARTIRIO: No grite.

MARIA JOSEFA: Está todo muy oscuro. ¿Por qué aquí no hay río o agua? Aquí solo hay más que mantos de luto.

MARTIRIO: Calla, calla abuela.

MARIA JOSEFA: Yo tengo que macharme, pero tengo miedo de que los perros me muerdan. ¿Me acompañaras tú a salir al campo? Yo quiero campo. Yo quiero casa, pero casa abierta.

MARTIRIO: Vamos. Váyase a la cama. (La empuja)

MARIA JOSEFA: Sí, pero luego tú me abrirás, ¿verdad?

MARTIRIO: Si abuela seguro.

MARIA JOSEFA: (Canta una canción en Tzotzil).

(Martirio cierra la puerta por donde ha salido María Josefa y se dirige a la puerta del corral.

Allí vacila, pero avanza dos pasos más.)

MARTIRIO: (en voz baja) Adela. (Pausa) (Avanza hasta la misma puerta.) (En voz alta.)  
¡Adela!

(Aparece Adela. Viene un poco despeinada)

ADELA: ¿Por qué me buscas?

MARTIRIO: ¡Deja a ese hombre!

ADELA: ¿Quién eres tú para decírmelo?

MARTIRIO: Ese hombre sin alma vino por nuestra hermana. Tú te has atravesado.

ADELA: No es cierto vino por obligación, el vino por mi sus ojos los puso siempre en mi.

MARTIRIO: Yo no permitiré que lo arrebates. Él se casará con Angustias.

ADELA: Sabes que no la quiere.

MARTIRIO: Lo sé.



ADELA: Sabes, porque lo has visto, que me quiere a mí.

MARTIRIO: Sí.

ADELA: (Acercándose) Me quiere a mí. Me quiere a mí. Y vino por mí.

MARTIRIO: ¡No me abrases! Mi sangre ya no es la tuya.

ADELA: Aquí no hay ningún remedio. La que tenga que ahogarse que se ahogue. Me ire.

MARTIRIO: ¡No te iras!

ADELA: Seré lo que yo quiera ser. Aunque todo el pueblo este contra mí.

MARTIRIO: ¡Calla!

ADELA: Sí. Sí. (En voz baja) Vamos a dormir.

MARTIRIO: A ¿Dónde vas?

ADELA: ¡Quítate!

MARTIRIO: ¡Pasa si puedes!

ADELA: ¡Aparta! (Lucha.)

MARTIRIO: (a voces) ¡Madre, madre!

(Aparece Leonarda. Sale en enaguas con un mantón negro)

LEONARDA: Quietas, quietas.

MARTIRIO: (Señalando a Adela.) ¡Estaba con él!

LEONARDA: ¡eres una perra sin vergüenza! (Se dirige furiosa hacia Adela)

ADELA: (Haciéndole frente.) ¡Aquí se acabaron los gritos y los encierros! (Adela arrebató un bastón a su madre y lo parte en dos) No dé usted un paso más. En mí no manda nadie más. ¡Yo soy libre!

ANGUSTIAS: ¡Dios mío!

LEONARDA: ¡El machete! ¿Dónde está? (Sale corriendo)

(Sale detrás Martirio. Aparece Amelia por el fondo, que mira aterrada con la cabeza sobre la pared.)

MARTIRIO: aquí esta madre.

ADELA: ¡Nadie podrá conmigo! (Va a salir)

AMELIA: ¡Déjela que se vaya donde no la veamos nunca más! (Suena un disparo)

LEONARDA: (Suena un golpe) ¡Adela, Adela!

AMELIA: ¡Abre!

LEONARDA: Abre. ¡Se han levantando los vecinos! (En voz baja como un rugido) ¡Abre, porque echaré abajo la puerta! (Pausa. Todo queda en silencio.) ¡Adela! (Se retira de la puerta) ¡Trae un martillo! (Ponciana da un empujón y entra. Al entrar da un grito y sale.) ¿Qué?

(Las hermanas se echan hacia atrás. La Poncia se santigua, Leonarda da un grito y avanza.)

PONCIA: ¡No entres madre!

LEONARDA: Pedro Miguel: tú irás corriendo vivo por lo oscuro de los campos, pero otro día caerás. ¡Descuélguenla! ¡Mi hija ha muerto virgen! Llévala a su cuarto y vístela. Y no quiero llantos. ¡Silencio! (A otra hija) ¡A callar he dicho! (a otra hija) ¡Las lágrimas cuando estés sola! ¿Me han oído? ¡Silencio, silencio he dicho!

**FIN**

# La Huérfana.

## Cuento corto de Victoria Patisthtán.

Un día un señor le dijo a su hijastra que fuera a traer agua. -Ve a traer agua- le dijo, la niña se fue, le dieron una jícara, la cargó y se dirigió a traer el agua, pasado un rato llegó llorando la niña:

-Se quebró mi jícara- dijo, su padrastro empezó a regañar

-Por qué rompes la jícara si esta caro, acaso sabemos hacerlo, acaso nosotros lo elaboramos, dijo el hombre. Golpeo a la niña, y [la niña] se fue llorando a atraer de nuevo el agua

-Llévate la cubeta- le dijeron, al poco rato de nuevo llega con su cubeta rota, llega llorando de nuevo

-Por qué andas rompiendo las cosas, dónde vas a encontrar dinero para pagarlo, que niña eres que rompe a propósito las cosas- le dijeron de nuevo, y la volvieron a pegar

-Ahora ve a traer de nuevo el agua, no sé cómo le hagas pero quiero el agua ahora, dijo el hombre, la mujer le dijo a su esposo, “mejor voy yo a traerlo”. Y le contestaron, “tu no vas a ningún lado, te quedas aquí en la casa, quiero que vaya tu hija”. La niña volvió a ir, ahora llevo una tasa, que no tenía de dónde agarrarlo:

-Quiero que vayas rápido que ya necesito el agua, le dijo. La niña se fue, tardó, y no regresaba. ¿No viene mi hija? ¿Qué le habrá pasado? Dijo la mujer, ahora si le voy a golpear más duro, mira que hasta ahora no ha vuelto, dijo el hombre, “mejor voy a ver que esta hacienda que tal le paso algo” dijo la señora; “Tu no vas a verla, hay va a venir sola “, “pero que tal le paso algo” ¿Y si no regresa? Es porque le paso algo, dijo otra vez la señora, “hay vendrá, tiene miedo por eso no ha venido”, dijo el señor y se metió en la casa, en eso la mujer salió corriendo a buscar a su hija, su sorpresa es que no estaba su hija, empezó a llamarla , pero no contestaba, en eso apareció un pájaro, había un árbol en la orilla del agua, fue donde llegó a pararse el pájaro, era un pájaro blanco y empezó a hablar:

-¿Qué buscas?- le preguntaron a la mujer, estoy buscando mi hija, se perdió, la mandamos a traer agua, la segunda vez que vino todavía regreso a la casa, es que rompió su jícara y su cubeta y en la tercera vez que vino ya no volvió- contestó la mujer

-Obedece lo que te digo, si no me crees no verás a tu hija- le dijeron. Cerró sus ojos, “abres tus ojos”, repitió el pájaro, estaba con sus ojos cerrados, “ahora ábrelos”, le dijeron; al abrir sus ojos vio a su hija dentro del agua en medio del agua, pero era profundo el agua, había una casa en medio, “mira ahora ya es feliz, no cuando estaba contigo, sufría cuando tu no estabas, tu marido abusaba de tu hija, por eso ella ya no quería quedarse cuando tu salías, porque sabía lo que le hacían y tú la dejabas a la fuerza, no le creías lo que te decía, no era respetado la niña, sufría demasiado, por eso fue auxiliada, ahora mira donde está, ya está dentro del agua, pero ya no sufrirá, ahora es feliz , ahí la cuidaran”, le dijeron. Sorprendida quedó la mujer, en ese instante llega su marido, -

¿Qué haces aquí, porque tardas tanto? Dijo su esposo, no estoy haciendo nada, mira mi hija donde está, se cayó en el agua, allá esta abajo, le dijo a su marido.

-¿Dónde? Puras mentiras, tu hija se escapó, si se hubiera caído en el agua ya estuviera flotando arriba, ya estuviera muerta, ni modos que viva dentro del agua Dijo el hombre, te digo la verdad, ya vi que esa me lo mostraron que vive dentro del agua mi hija y no está muerta ella vive dentro del agua, dijo la mujer.

-¿Acaso hay alguien que pueda vivir dentro del agua? No, tu hija escapo y el pájaro hablo, andaste porque no te gustaba que la mandara hacer mandados, dijo el señor.

El pájaro habló -Tu anciano, sufrirás cuando mueras, hiciste sufrir a la niña, primero, abusabas de ella, luego la golpeabas, la mandabas a cargar leña y a traer agua solita, le hiciste sufrir. Cuando llegue tu hora, morirás colgado en un árbol, pagaras por todo lo que hiciste, morirás poco a poco, no morirás rápido, los pájaros comerán tu cuerpo, te comerán los animales, le dijeron al hombre.

Qué es eso que está hablando, qué es eso que platica si sólo veo un pájaro, jamás había escuchado un pájaro platicar, le dijo a su mujer; tu esposa no sabe, ella no es quien me hace hablar, si me quieres ver cierra tus ojos, le dijeron al hombre

-No, no voy a cerrar mis ojos, no voy a caer en lo que está haciendo mi mujer, me quiere hacer daño, dijo, “no, si no quieres cerrar tus ojos te aventaré en el agua”, dijo el

pájaro. Está bien cerraré mis ojos, comentó el hombre; cerró sus ojos, el pájaro bajó del árbol. Era una mujer, vestida de blanco, ya estaba parada en el suelo cuando le dijo al hombre que abriera sus ojos.

-Mira quién soy, tu mujer no es quien sabe algún truco, nosotros somos quien cuidaremos de la niña, porque ya la hicieron sufrir, y tú así morirías como te dije, -dijo aquella mujer. El hombre se asustó, temblaba del susto, -Tú mujer, ya regresa a tu casa, si este hombre te hace sufrir, si te golpea, nosotros te estaremos viendo, no estamos lejos, -le dijeron a la mujer-. La señora se regresó a su casa, pero ya sin su hija, también el hombre se fue.

Pasó tiempo, pasaron quince días, tres semanas, cuando se dieron cuenta aquel pocito ya estaba más grande, antes estaba pequeñín, apenas era pocito, cuando vieron ya era un lago, “parece que se está agrandando el agua, ahora a esta más grande y hondo”, se decidíanlo los habitantes. Se asombraron todos los habitantes de ahí cerca, no había muchas casas, eran poquitas, miraban que crecía día a día el agua, pasó un mes y había agrandado más y era agua cristalina.

Pasaron más días, ya había hecho un año, un año de haber muerto la niña que cayó en el agua. Agrandó aún más el agua al pasar otros dos años, después de esos dos años, miraban un árbol en el agua, lo miraban en medio del lago, pero no había nada, simplemente la vista los engañaba, en las noches miraban ropa de bebe colgado, como que estuvieran colgados en lazos, eran ropas blancas, se miraban colgados en medio del lago. ¿Qué señora eso? Se preguntaban los habitantes, no tenían idea de que era. Y en una ocasión, se fue a traer agua la mujer, pero se fue con miedo por lo que allí había caído su hija y también el agua ya era más grande, temerosa se fue a traer su agua, y encontró de nuevo a aquél pájaro, -No tengas miedo-, le dijeron por atrás, la mujer se volteó para ver quién era, “no tengas miedo”, le dijeron de nuevo

-¿Quién eres? Pregunta la mujer -Yo soy quien te habló hace mucho tiempo, le dijeron, ¡ah sí!, dijo la mujer, tu vienes con miedo, pero tu hija está muy feliz, cada año da a luz, por so si han visto ropa de bebe en la noche, es ropa de su bebe de tu hija, cuando tu vengas no tengas miedo, no hay nada que te espante, le dijeron.

La mujer se regresó a su casa, fue a comentar lo que le había pasado, le fue a decir a sus parientes, -dicen que ya es mi hija- fue a decir. No le creyeron, solo miraban que

agrandaba y agrandaba cada vez más, llegaban a esperar si era cierto de que había ropa de bebe colgado y sí era cierto, miraban la ropa colgada en las tardes cuando se ocultaba el sol, es cuando se miraba bien, cuando lo miraban desde lejos, se veía bien la ropa colgada, pero cuando se acercaban más a verlo no había nada. Mi hija está feliz porque cada año da a luz, me lo dijo la persona que la llevo, dijo la mujer

Aquel lago, aun seguía creciendo cada día, al paso del tiempo creció el número de habitantes, empezaron a sacar el agua, le metan basuera, le abrieron canales para que el agua corriera, le abrían canales para que caminara el agua como rio; se organizaron los hombres, decidieron abrir canales hasta sus parcelas, para regar sus plantíos. Pero el agua no quería correr, se tapaban luego los canales cuando le abrían, no corría, la tierra se derrumbaba, y no corría el agua.

Otro día, la mujer se fue a lavar su ropa, “voy a lavar la ropa”, le dijo su marido, quien contestó, está bien. El señor ya había cambiado, ya no regañaba. Estaba lavando su ropa en la orilla del lago, y escuchaba que había llantos dentro del agua, era como llanto de bebé, escuchaba llantos, pensó, termino de lavar pronto, se dijo. La mujer sacaba el agua en una cubeta, no quería meter suciedad dentro del agua, entonces estaba ahí sacando agua cuando en eso vio que agua se movió de un lado a otro, “qué estará pasando”, “habrá temblor”, se preguntó. Pero no había temblor, era el agua que se movió de un lado a otro, en eso se dio cuenta que de que alguien venía nadando, - Que será eso, será pez, debe tener peces el agua, se dijo de nuevo. No tuvo miedo, siguió sacando el agua y siguió lavando, en es, una voz le dio- mamá, mamá venga que no tengas miedo, soy yo tu hija. Feliz se puso la mujer, corriendo se fu a ver, pero no se dejó ver; “solo tengo ganas de verte y platicar contigo”, dijo la mujer. Le contestaban dentro del agua, -no, ya no puedo salir, ya no puedes platicar conmigo, solamente si tú vienes, ven y te llevo-, dijo su hija. No gracias, no quiero, tengo miedo, contestó la mujer, y salió corriendo de la orilla de agua, “si eres feliz, está bien pero si sufres quiero que vengas conmigo”, le repitieron. Ya me voy, dijo la mujer, tuvo miedo y se regresó deprisa a su casa dejando amontonado su ropa. Llegó a contarle su marido y a sus hermanos, les contó lo que vio, pero no le hicieron caso, tal vez, soñaste, le dijeron. Insistió en que era cierto, que le habló su hija; le contestaron, “entonces ya no vivirás mucho tiempo, solo vividas tres días, vas a morir, porque viste

a tu hija, ella ya está muerta, solo veste el espíritu”, “por favor no me digan eso, porque tengo miedo, ella me dijo que me va a llevar, no si voy, dijo la mujer, no digas eso, no te vayas a ir, porque no vas a ir viva, primero vas a morir, dijo su esposo. Tienes razón, ya no quiero volver nunca más al lago, mejor vamos a traer la ropa; pero no había nada, no se movió nada, estaba silencio por ahí.

La mujer ya no regreso a lavar su ropa, terminó de lavarla en su casa. Ya no voy a salir, lavaré mi ropa aquí en la casa, pero estoy segura que fue la voz de mi hija, pero no la vi, solo vi que alguien estaba nadando, pero no se dejó ver bien, comentó la mujer. Así llego a platicar a su casa, cayó la noche, se durmieron; felices se fueron a acostarse, y al siguiente día, la mujer amaneció muerta, ya no vivió mucho tiempo.

Su esposo se asustó, ya vieron, todo por ver el espíritu de muerto, porque no es bueno verlos, primero quedó su espíritu de ella, ayer solo el cuerpo vino a platicar todavía, pero sabemos a dónde se fue, se fue a acompañar a su hija, ya solo su cuerpo quedó, la sepultemos, dijeron sus parientes de la mujer. Enterrar a la mujer, el hombre tenía miedo, temía a que lo vinieran a ver, a molestar, y así se quedó sólo.

Los habitantes se iban a ver por las tardes qué había en el lago, solo escuchaban murmullos, como si estuvieran lejos las personas de ahí. Si pudiéramos, vamos a dejar que se seque el lago, porque no es bueno, que tal nos morimos otras personas aquí, mejor le abramos camino, y mandarlo como rio, dijeron los habitantes. Le abrieron de nuevo canals, le abrieron canals largos, pero no tuvieron suerte, el lago ya estaba más grande, cuando abrieron para que saliera el agua, no pudieron controlarlo, ya que al abrirlo los pasó a arrastrar, el agua corrió todo en un instante, pasó a matar todas las personas, murieron todos lo que ahí trabajaban. Entonces no se le puede hacer nada, dijeron, pensaban hacerlo correr como rio, pero al abrir el canal los pasó a arrastrar y murieron varias personas, mejor que se quede ahí, solamente ya no nos acerquemos por aquí, ya no lleguemos al lago, dijeron los habitantes. En la actualidad, ya no está grande el agua, apenas es un charco nada más. Hace tiempo era un lago, ahora apenas está el agua, ya se está secando. Se ve que era un lago grande, hay piedras que quedaron marcados del nivel que tenía el lago.