

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 21

abril-septiembre 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Cuerpo y memoria. Un análisis de las prácticas del teatro popular de Fortaleza de la Mujer Maya

Doris Difarnecio*

* Creadora e investigadora independiente, México.
e-mail: dorisdifarnecio@gmail.com

Recibido: 05 de noviembre 2020

Aceptado: 04 de enero 2021

Doi: 10.25009/it.v13i21.2695

Cuerpo y memoria. Un análisis de las prácticas del teatro popular de Fortaleza de la Mujer Maya

Resumen

Este artículo expone la construcción de la metodología teatral “Cuerpo y experiencia”, desarrollada por la autora a partir de su práctica de colaboración como directora creativa del grupo teatral de la asociación Fortaleza de la Mujer Maya, en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Además del proceso realizado en diálogo con las actrices tzeltales y tzotziles que forman dicho colectivo, se reseñan los efectos políticos y subjetivos de este trabajo, así como los legados que deja tal metodología en todas las participantes, en tanto que el cuerpo y la experiencia son clave no sólo para dar contenido al hecho teatral, sino también como apuesta de transformación de realidades opresivas.

Palabras clave: teatro; indígena; experiencia; colonialidad; Chiapas.

Body and Memory. An Analysis of the Popular Theatre Practices of Fortaleza de la Mujer Maya (Maya Women’s Strength)

Abstract

This article discusses the theatre methodology “Body and experience”, developed by the author in dialogue with Tzeltal and Tzotzil actresses of the group Fortaleza de la Mujer Maya, in the city of San Cristóbal de las Casas, Chiapas. The author addresses the artistic, political, and subjective effects produced by this methodology in the participants involved. Body and experience are the key not only to provide content to the theatrical event, but also to enabling a commitment to transform oppressive realities.

Keywords: theater; indigenous; experience; coloniality; Chiapas.



Cuerpo y memoria. Un análisis de las prácticas del teatro popular de Fortaleza de la Mujer Maya

Puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero no tengan dudas: ¡Es un ensayo de la revolución!

Augusto Boal

Introducción

En 1999 llegué a San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México, gracias a una invitación hecha por el teatrero estadounidense Ralph Lee para fungir como guía en un taller con las mujeres del grupo teatral de la asociación civil Fortaleza de la Mujer Maya (en adelante FOMMA). Fundada en 1994, FOMMA A.C. tiene como objetivo principal trabajar por el bienestar de las mujeres indígenas, particularmente las que son viudas, madres solteras y niñas. En su sede, localizada en San Cristóbal de Las Casas, se capacita a mujeres en talleres de salud, costura, panadería, alfabetización y teatro. El proyecto más visible de FOMMA se aprecia mediante los montajes teatrales realizados por su grupo Reflejo de la Diosa Luna (*Xjobal Jch' ul Me'tik*), mismos que han obtenido reconocimiento internacional. Las integrantes, fundadoras y actrices de la asociación, son Petrona de la Cruz Cruz, Isabel Juárez Espinosa, María Francisca Oseguera Cruz, María Pérez Santiz y Victoria Patishtan. Actualmente, Petrona de la Cruz trabaja como creadora independiente (ver Imagen 1).



Imagen 1. Integrantes y colaboradoras de FOMMA en la sede y teatro del grupo Reflejo de la Diosa Luna, San Cristóbal de las Casas, Chiapas. De izquierda a derecha, Petrona de la Cruz Cruz, Mari Pérez, Mari Santiz, Victoria Patishtan, Yvette Martínez, Francisca Oseguera, Doris Difarnecio. Foto de Lydia Reich.

Dicha invitación se transformó en una estancia de 15 años (1999-2014), gracias a que las integrantes de FOMMA me convocaron para ser directora artística de su grupo teatral. Es así como iniciamos un camino colectivo de múltiples aprendizajes donde habitamos las dimensiones del cuerpo –pensado más allá de la carne, es decir, como constructo social– y la experiencia, pensada como aquello que se vuelve objeto del conocimiento. Colectivamente, transformamos cuerpo y experiencia en metodología teatral cuyo resultado va más allá de la crítica social, ya que desafía y cuestiona sistemas de opresión y marginación propios de la colonialidad impuestos a las mujeres indígenas. La colonialidad es un concepto desarrollado por las teorías descoloniales de Aníbal Quijano y Enrique Dussel, entre otros. Se refiere a las herencias económicas, sociales, culturales y políticas que nos ha legado la invasión imperial

del territorio mesoamericano desde 1492, y que se mantienen vigentes en forma de relaciones de poder que gobiernan la vida de los individuos, los grupos humanos y la naturaleza.

En el caso de las poblaciones indígenas, la colonialidad funciona históricamente poniendo en circulación representaciones de estas comunidades como carentes de razón y de derechos; por ende, susceptibles a ser esclavizados y evangelizados (Ochoa Muñoz). Las mujeres, por ejemplo, son pensadas como animales o seres inferiores, lo que las inscribe en un régimen de servidumbre que se mantiene hasta la actualidad, ubicándolas en los escaños más bajos de la pirámide socio-racial (Cuero Montenegro, Lugones). En ese sentido, mi historia con FOMMA deviene no sólo en proceso de formación actoral, sino también en proceso creativo, investigativo y político. Y esto es así porque tanto FOMMA como yo nos adherimos a la propuesta de Augusto Boal sobre el teatro popular orientado a sensibilización, para exponer las realidades sociales que deben ser problematizadas con el objetivo de lograr cambios. En este caso, el teatro busca construir una conciencia junto con las mujeres (tanto indígenas como no indígenas) sobre nuestras propias genealogías e historias, sus consecuencias en nuestras vidas, lo que deseamos cambiar y la manera de hacerlo desde nuestro propio contexto.

En nuestra metodología, el cuerpo y la experiencia son la clave para dar contenido al hecho teatral y funcionan como una apuesta de transformación de las realidades. En las páginas que siguen doy cuenta de cómo se construye esta metodología que llamamos “cuerpo y experiencia”, en la que se trabaja el cuerpo de la mujer como categoría identitaria para superar el modelo de sometimiento patriarcal y colonialista.

Recordar, escribir y actuar permite afrontar experiencias de vida que se mueven de lo íntimo a lo público. El objetivo es activar, mediante el teatro, una crítica de la realidad social al exponer sus propias historias, primordialmente afrontadas y vividas por la mujer en comunidad. A tono con lo planteado por Boal, buscamos hacer visible una condición opresora para cambiarla.

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 dónde no está e imagina a dónde puede ir. Se crea una composición tripartita: el yo-observador, el yo-en-situación y el yo-posible (Boal 25).

Aunque el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en enero de 1994 generó, entre otras muchas cosas, la legitimación de la participación política de las mujeres indígenas en México, todavía en la población indígena de Chiapas se da la exclusión femenina en la toma de las decisiones familiares y colectivas. La mujer indígena tiene una

posición subordinada; su voz generalmente es silenciada dentro y fuera de la familia. Actuar en escena permite a las mujeres de FOMMA remontarse en un presente vivido hasta los acontecimientos más lejanos de su infancia.

Cuando se viene de grande a la ciudad, hay una tristeza interior que todas tienen por dejar su pueblo, la comunidad, la casa, todo. Empezar una nueva vida donde no hay nada de lo anterior, ni tierra donde labrar. Es como una terapia individual, pero colectiva, para todas. A lo mejor al principio no lo notan, pero al final ven sus cambios. El teatro nos enfoca en nuestra tradición, nuestras costumbres, nuestra curación tradicional, los que curan con rezos y plantas, la casa, nuestra madre tierra que nos ayuda para el alimento, la cosmovisión, la lluvia, las fiestas de cada comunidad, la convivencia. Eso lo rescatamos en las obras con pláticas con jóvenes, mujeres y niños. Lo que queremos es que esas mujeres que vienen agachadas, temerosas, amargadas, tristes, sumisas y calladas, cuando salgan de FOMMA sean otras: alegres, dulces, con la frente en alto hablando y en particular con sabiduría y la capacidad de trabajar y progresar adelante sin ser maltratadas o humilladas (Isabel Juárez Espinoza, entrevista personal).

Las actrices han encontrado su voz y son conscientes de que es posible articular la experiencia vital sin esperar a que otros lo hagan por ellas. Esto justificaría el enfoque dado en sus obras teatrales, el cual resulta ser más temático que estilístico: orientar sus resistencias y luchas hacia el logro del respeto y el reconocimiento de su individualización dentro y fuera de los colectivos a los que pertenecen: familia, organizaciones y comunidades, en el contexto de la construcción de otro mundo posible. Al actuar, buscan modos de sentir y construir nuevas y diversas representaciones de lo que significa ser mujer. Ellas incluso se visten y actúan algunos personajes masculinos, aunque hay hombres en el colectivo. Las obras ponen en escena relaciones de violencia, sexual y doméstica, y el alto nivel de alcoholismo en las comunidades, a fin de generar una dinámica relacional de diálogo con el público, con la intención de erradicar la violencia que afronta la mujer en sus comunidades.

En el siguiente apartado reseño la metodología “Cuerpo y experiencia”, según la fuimos construyendo en prácticas colectivas concretas de diálogo, reflexión y creación. Expongo más adelante el contexto de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas y de la vida de las mujeres indígenas allí, ya que es este territorio, en su constitución histórica, social y cultural, lo que determina la emergencia de FOMMA. A su vez, doy cuenta de algunos antecedentes del teatro indígena en Chiapas y del nacimiento de FOMMA. Más adelante abordo dos obras: *Dulces y amargos sueños* (2013), monólogo creado por Petrona de la Cruz Cruz en colaboración conmigo, y *La viuda de Antonio Ramales* (2007), adaptación dramática que realizó FOMMA de *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca.

Cuerpo y experiencia

Tras unirme al grupo teatral de FOMMA en 1999, pronto descubrí que la formación recibida con anterioridad por las actrices se limitaba al teatro de títeres y la representación de obras escritas por autores externos. Mi trabajo con FOMMA buscó llevar su práctica teatral por otros senderos que les permitieran articular sus propias narrativas. Empezamos a trabajar con la expresión corporal con intención de que las actrices se conectaran más con su cuerpo y sus experiencias, y las trasladaran a sus personajes bajo la premisa de que no sólo se trabaja con el personaje en el escenario, sino también en la vida cotidiana. De forma rigurosa, estructurada y colectiva, nuestro trabajo avanzó hacia dinámicas interpersonales y autorreflexivas para abordar las emociones, la memoria, las pasiones reveladas y, sobre todo, la narración de hechos violentos que han marcado la vida y los cuerpos de todas quienes hemos integrado FOMMA.

Reparar las diferentes formas de relacionarnos, en el transcurso de nuestro trabajo, conlleva a entender y recalcar que, desde el inicio de nuestra colaboración, el proceso siempre implicó el aporte de cada una de nosotras, actuando de acuerdo con nuestras ideas, nuestras formaciones culturales y nuestras formas de pensar. Este intercambio artístico y transformador nos permite entender la teoría de Augusto Boal, la cual propone romper con la pasividad del espectáculo entre actor y audiencia. Esta práctica liberadora busca superar la distancia entre actor y espectador que reproduce la misma dinámica entre opresores y oprimidos. Según Boal: “una vez que el ser humano conozca y torne 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” (17). De igual manera, el proceso creativo que asociamos nosotros y ellas, particularmente con el teatro, entre cuya herramienta principal destaca, por cierto, el trabajo expresivo con el cuerpo, apunta hacia su problemática: la mujer y la dominación de su cuerpo por el hombre y las condiciones sociales y culturales de su contexto. El nombre mismo de la asociación, Fortaleza de la Mujer Maya, busca transformar nociones de identidad, género y cultura al crear puestas en escena que hacen visibles las historias y situaciones que no se consideran en público.

Antes de profundizar más sobre qué significa para las mujeres “meterse en el personaje”, es necesario exponer el método general que FOMMA ha utilizado para montar sus obras durante el tiempo que trabajamos juntas. El proceso creativo empieza con plantear entre todas las actrices un tema o una problemática que quieren exponer; por ejemplo, la muerte materna. Ya teniendo los temas planteados, comienza el trabajo de mesa. En ese proceso, nos ponemos a hablar sobre qué queremos, a quién deseamos presentar la problemática, cómo y dónde escenificarla. Las historias de la trama pueden ser propias de las actrices, o bien de otras personas. Según la actriz y dramaturga Isabel Juárez, es durante las improvisaciones que se determina el personaje que le toca a cada actriz. De ahí que

la actuación se convierte en un proceso terapéutico que les permite superar experiencias traumáticas, apropiándose de ellas y recreándolas. A menudo las obras recrean lo vivido con un resultado alternativo a lo que realmente sucedió.

Las integrantes de FOMMA escribían el libreto y después me llamaban para asumir mi papel de directora y trabajar en los ensayos. Las historias narradas pueden ser muy duras, pues abordan temáticas de violencia, pobreza, conflictos familiares. Según me expresó una de las actrices:

Si nosotras nos hubiéramos quedado en la comunidad, hoy en día tendríamos muchos hijos y nada más, estaríamos atendiendo al marido y a los hijos, trabajando la tierra si tuviéramos. Sin embargo, aquí hay oportunidades que podemos llevar adelante para otras mujeres. Salen cosas muy positivas, muy duras, lloramos y gritamos, así es como montamos las obras. Más que nada, cuando decimos las verdades, concientizamos a la audiencia sobre lo que todo ser humano padece, indígena o no indígena, de baja o de alta sociedad, llámese de alta sociedad, de alto nivel económico o niveles de estudio. Todos lo padecemos de una u otra forma y en todo el mundo. Los problemas que contamos, a veces, les damos solución ahí mismo o lo dejamos en puntos suspensivos para que la gente los analice y le busque por su cuenta una solución. Empezamos enseñando movimientos corporales, porque en las comunidades son muy tímidas a la comunicación. Con los movimientos obtenemos más confianza en el grupo, entonces ya se ríen y hablan después. Es muy importante la confianza. Las mujeres van sacando lo que tienen dentro y van confiando en las compañeras (Francisca Oseguera, entrevista personal).

En efecto, un lazo fuerte que une a las integrantes de FOMMA es el hecho de que todas (incluyéndome a mí) hemos sido víctimas de diversas formas de violencia y hoy nos reconocemos como sobrevivientes. En ese sentido, la colonialidad no sólo sigue operando en el cuerpo de las mujeres indígenas, sino también de muchas mujeres quienes, ubicadas en el sur global, sufrimos diversas formas de *racialización*. En mi caso, soy una mujer biracial, nacida en Colombia y migrante en los Estados Unidos. Esto ha sido determinante en mi vida, ya que anima un sistema de opresiones múltiples, pero también una fuente de fuerza para resistir, responder y crear. En consecuencia, aunque diferentes, todas compartimos el habitar el mundo de la colonialidad con las implicaciones que esto tiene, es decir, la herida colonial (término de María Lugones). Por eso, aquí el cuerpo y la experiencia empiezan a cobrar cada vez más relevancia. Petrona de la Cruz abundó sobre lo que significa el arte del teatro en su comunidad:

El teatro nos enfoca en nuestra tradición, nuestras costumbres, nuestra curación tradicional, los que curan con rezos y plantas, la casa, nuestra madre tierra que nos ayuda

para el alimento, la cosmovisión, la lluvia, las fiestas de cada comunidad, la convivencia. Eso lo rescatamos en las obras con pláticas con jóvenes, mujeres y niños. Lo que queremos es que esas mujeres que vienen agachadas, temerosas, amargadas, tristes, sumisas y calladas, cuando salgan de FOMMA sean otras: alegres, dulces, con la frente en alto hablando y en particular con sabiduría y la capacidad de trabajar y progresar adelante sin ser maltratadas o humilladas (Petrona de la Cruz, entrevista personal).

Cuerpo no es un hecho natural, anatómico, sino una construcción social que parte de una clasificación racial cuyo fundamento es la división ontológica entre cuerpos con humanidad y carnes bestiales (Quijano y Lugones). Este insumo “teórico” –que realmente es performativo, pues se encarna en los cuerpos y les da algún tipo de inteligibilidad– nos lleva, parafraseando a la dramaturga chicana Cherríe Moraga, a *hacer teatro desde la propia piel*, un teatro de carne y hueso. Pero esto no se da en automático; primero, debe ser filtrado por el espectro de la experiencia. Hablamos de experiencia no como “algo” que se posee y que es el origen de nuestra explicación, sino justamente como aquello que debe ser explicado, el objeto mismo del conocimiento. Producir conocimiento desde la experiencia nos permite comprender las maneras como hemos sido constituidas, o no, en sujetos de la historia con el ánimo de cambiar esas dinámicas para buscar nuevas formas de contar y dejarse contar. Esto es producir procesos de subjetivación empoderantes para las mujeres indígenas, es decir, capaces de hacerlas dueñas de sus existencias apostando a cambiar las condiciones de subalternidad que determinan esas mismas existencias. Es entonces cuando podemos hablar de una *conciencia subalterna* (Espeleta).

Una vez que se avanza en el ejercicio de la interpretación y la expresión corporal, la construcción de confianza y horizontalidad colectiva entre el grupo de actrices permite dinámicas interpersonales que van en paralelo con la creación de la obra. A partir del trabajo de mesa, 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, en castellano o en sus propios idiomas, porque el trabajo de mesa persigue el objetivo de que nuestras reflexiones y prácticas desde el cuerpo y la experiencia se transformen en obras de teatro para su “compartición”, como dicen las y los zapatistas, y que generen respuestas efectivas entre las participantes.

A partir de estos procesos, cambió la noción que tenían las actrices de FOMMA acerca del quehacer escénico y lo que este mismo implica. Durante el trabajo de años, han encontrado la posibilidad que les da el teatro de reconocerse como protagonistas de sus propias existencias y, en consecuencia, la reafirmación de su dignidad pese a las violencias patriarcales y colonialistas. Las obras teatrales de FOMMA desarticulan estereotipos de indigeneidad; buscan generar nuevos pensamientos, nuevas reflexiones y nuevas construc-

ciones sobre cómo pensar las condiciones de género y desde dónde. Además, les permite dar a conocer sus propias historias como seres humanos y ciudadanas en pleno derecho. En consecuencia, su trabajo permite debatir, poner la experiencia en palabras y dar cabida al cuerpo como un territorio que se debe defender, lo cual provoca el pensamiento crítico y reflexivo sobre lo que es, o no, aceptable a nuestras condiciones de vida como mujeres.

Como expongo en mi tesis de posgrado, 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 cómo 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 (Difarnecio 52).

En la anterior formación teatral recibida por las actrices, no había sido posible formular estos ejercicios de exploración personal profunda, los cuales no resultan fáciles, en tanto muchas de las historias implican recordar violencias vividas o representar personajes relacionados con ello. En efecto, durante los procesos de mesa y de ensayo, comprobamos la magnitud del silencio y la opresión que padecen tanto las actrices como otras mujeres indígenas en sus comunidades. En este sentido, la actriz Francisca Oseguera me explicó cómo descubrió lo que puede ser una mujer.

Yo pensaba que una mujer como yo no vale nada; no puede votar [en nuestras comunidades], 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 en la calle, se va con sus amigos, se va en la fiesta, todo eso, pero la mujer no tiene derecho. En esta obra [de teatro] lo sacamos y así lo aprendí, saber lo que es 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 (Francisca Oseguera, entrevista personal).

Es importante recalcar que las puestas en escena de FOMMA influyen en las técnicas corporales, es decir, la corporalidad femenina. Aunque hay personajes masculinos en su reperto-



Imagen 2. Victoria Patishtan ensayando con Doris Difarnecio en el Centro FOMMA, 2010. Fotografía de Grace Remington.

rio, las actrices se visten como ellos y actúan estos papeles. Al actuar los roles masculinos rompen con esquemas y reglas estrictas sobre lo que es ser mujer en las comunidades, y, al hacerlo, han sido amenazadas o llamadas lesbianas. Por medio de la actuación, demuestran que ser “mujer” no es un contenido biológico en el cuerpo ni en la interioridad de las personas (ver Imagen 2).

Crear y actuar desde el cuerpo y la experiencia vivida es abrir espacios de significación y sanación, desarrollando la idea de que el teatro existe dentro de cada ser humano. Se necesita del apoyo y la contención colectiva para que este proceso creativo y terapéutico devenga en un acto pedagógico. De este modo, apostamos a algo más: a crear obras desde la vivencia íntima de las actrices, quienes en sus actuaciones buscan transmitir y reelaborar el trauma desde todos sus sentidos y emociones.

Posteriormente, bajo ciertos acuerdos sobre qué se quería poner en escena, cómo, cuándo y con cuáles personajes, dibujábamos un arco dramático que nos llevaba a un guion

que permitía evidenciar las formas a través de las cuales la colonialidad produce, regula y repite el sufrimiento de la mujer indígena, de generación en generación. Luego, dicho texto era sometido a la lectura de las actrices, abriendo posibilidades para hacer cambios, matizar algunas ideas y enriquecer a los personajes. En este punto, las actrices descifraban las motivaciones psicológicas y emocionales de los personajes.

El teatro popular creado por las actrices mayas de FOMMA representa, a mi parecer, un punto de referencia para comprender las formas contemporáneas de participación política. Francisca Oseguera afirmó que la dinámica de trabajo “cuerpo y experiencia” les ayudó para empezar a abordar en sus propias vidas otros temas como las relaciones íntimas de pareja, la violencia sexual y doméstica o la represión emocional en el interior de la familia, sin imperativos de trabajo jerárquico. En este sentido, cabe mencionar que no se trata únicamente de historias de vidas particulares, sino de historias de *la vida*.

Las obras teatrales de FOMMA hacen referencia inmediata de lo político, puesto que nacen a partir de las preguntas sobre quién tiene la responsabilidad o el poder para decidir sobre su destino. Cuando Francisca Oseguera decidió ser parte del colectivo teatral FOMMA, su esposo la confrontó sobre la dinámica de vestirse de hombre en el escenario y le demandaba “respeto” ante la comunidad. Cuando ella insistió en actuar el personaje masculino, su esposo la golpeó hasta fracturarle la nariz. A pesar de esto, Francisca realizó el personaje masculino. Las demás actrices, como colectivo, le aconsejaron acerca de la legalidad del divorcio y la denuncia a la violencia doméstica. De igual manera, Petrona de la Cruz me habló sobre cómo se produjo un escándalo en su comunidad de Zinacantan cuando escribió sobre la realidad de la violencia sexual y el incesto.¹ De tal forma que, al sobrepasar el “régimen del respeto” que en su comunidad se le había designado, fue despedida del teatro en el que trabajaba y exiliada de su comunidad y familia. De acuerdo con este grupo de actrices, recordar, escribir, actuar y crear obras teatrales desde el acervo íntimo, permite narrar lo diverso, lo no visible, ya que, si no se nombra y toma forma, no emerge para interpelar y crear cambio.

“El más mágico de los pueblos”

San Cristóbal de Las Casas, ubicada en el estado de Chiapas, es una ciudad llena de con-

¹ Se trata de la obra *Dulces y amargos sueños*, estrenada en mayo de 2013 en San Cristóbal de las Casas bajo la dirección de Doris Difarnecio. Ver la reseña sobre esta obra escrita por Yoloxóchitl García, publicada en *Investigación Teatral* Vol. 6, Núm. 9, 2019, <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2300/4093> (n. del dir).

trastes, capas y relaciones de poder. Fundada por los españoles en 1528, fue construida en la zona montañosa. Con cerca de 200,000 habitantes, es el centro político y administrativo de la región, escenario de la lucha encabezada por el EZLN, capital cultural del sureste mexicano, declarada “Pueblo Mágico” por la Secretaría de Turismo de México, en 2003, y “Ciudad Creativa” por la Unesco, en 2015. La ciudad es un lugar de intercambios constantes, de creatividades diversas, de rica vida turística y proyectos culturales, de resistencias y calles empedradas.

Cuando nos adentramos más en la ciudad, es posible observar otro escenario: el que se relaciona con la colonialidad, es decir, con aquello que aún pervive del orden colonial. En particular, en pleno siglo XXI, persisten dinámicas racistas y de violencia heredadas desde la colonia. Chiapas es un territorio indígena en donde históricamente han habitado diferentes grupos originarios, entre los que se cuentan tzeltales y tzotziles, grupos que constituyen el mayor conjunto de personas hablantes de dos familias lingüísticas de herencia maya (Viqueira). En la actualidad, la mayor parte de la población de la ciudad está conformada por tzotziles, mestizos y tzeltales. No obstante, desde su fundación, la distribución espacial y racial de las personas ha sido la misma: en el centro se ubican los llamados “coletos” –la élite blanca de la ciudad– y en la periferia, los indígenas, quienes sólo pueden acceder al centro como prestadores de servicios, pero nunca para habitar el sector (Aubry).

Esta distribución racial y espacial obliga a buena parte de las personas indígenas a habitar las periferias de la ciudad: zonas de extrema pobreza, con altos índices de hacinamiento y con falta de servicios básicos. Así, se genera una paradoja, pues aunque San Cristóbal es el centro del poder “colectivo” y la capital “de facto” de la población tzotzil-tzeltal (en los Altos de Chiapas), también es, al mismo tiempo, hogar de muchas personas en situación de pobreza (Rus). Todo ello dado en esta configuración de la colonialidad en la ciudad, que intenta establecer diferencias y jerarquías sociales, culturales, económicas y raciales en medio de los flujos dinámicos y la hegemonía de una élite blanca o mestiza (Contreras Castro 35).

Para las mujeres indígenas, enfrentar la colonialidad supone un reto mayor, ya que la misma no sólo implica racismo, sino también toda una gama de violencias derivadas de un capitalismo neoliberal, los flujos migratorios por desplazamiento forzado, los efectos de la guerra de baja intensidad emprendida contra el movimiento zapatista, las políticas desarrollistas imperiales y la persistencia de relaciones laborales serviles. Como afirma Mercedes Olivera, el sistema colonial y patriarcal bajo el cual viven las mujeres indígenas en San Cristóbal las ubica casi siempre en un lugar de desigualdad frente a otras mujeres y frente a los hombres, más cuando las representan como reproductoras de la sociedad y la cultura o mediadoras entre los ancestros y la comunidad. Este sistema no sólo invisibiliza la situación real de las mujeres indígenas, transformándolas en un estereotipo, sino que además ignora su verdadero trabajo en el sostenimiento de la vida y las razones estructurales que animan su

condición como subalternas y dependientes, sobre todo del trabajo masculino.

Sin embargo, no es justo mencionar los aspectos opresivos de la colonialidad sin nombrar sus resistencias y procesos de transformación, muchos de ellos protagonizados por mujeres. En Chiapas, la organización popular y los movimientos sociales indígenas tienen una larga data.

Las mujeres estaban ahí desde siempre, algunas ya organizadas en proyectos productivos, en cooperativas textiles, en la panadería, en una tienda de la comunidad; otras se enrolaban para ser promotoras de salud, o decir la palabra de dios. Esas mujeres fueron creando espacios. Las comunidades las impulsaban, pero también las criticaban. No era claro. Está bien que la mujer participe, pero causa desconfianza que lo haga. De todas formas, algunas siguen participando (Millán 2).

Por lo tanto, la lucha de las mujeres indígenas en Chiapas ha sido compleja y constante:

En Chiapas ellas se han sublevado no solamente contra el Estado, los grandes terratenientes y los tratados de libre comercio, sino también contra la opresión patriarcal. También se inspiraron en una ética feminista, con el fin de exigir la autodeterminación de su pueblo de acuerdo con su propia emancipación femenina. Así pues, el zapatismo y el feminismo tienen una historia en común, y para comprender plenamente el movimiento actual de las mujeres indígenas, es fundamental recordar la implicación de las cuestiones de clase, género y raza (Masson 158).

A esto se deben sumar los procesos de organización de habitantes de la ciudad en organismos civiles que han generado procesos sólidos de formación política e identidad cultural dentro y fuera de los barrios y comunidades, en especial aquellos donde la población es mayoritariamente indígena. Aquí, la artesanía, las artes plásticas y el teatro han jugado un papel fundamental, sobre todo cuando se trata de las mujeres.

Teatralidades indígenas

Las experiencias teatrales en Chiapas siempre han sido diversas. Estas experiencias incluyen prácticas propias, derivadas de un teatro más tradicional con raíces occidentales, provenientes, sobre todo, de sociedades europeas o anglosajonas, en donde se definen desde las lenguas dominantes, qué es el teatro, cómo se interpreta y cómo debe ser comprendido. Empero, en la actualidad también existen prácticas teatrales desarrolladas desde las propias

comunidades indígenas, desde su ser y su sentir, bien como personas que habitan el mundo rural o, bien, como migrantes de otras ciudades e, incluso, de otros países. Cabe señalar que, hasta muy entrado el siglo xx, en los pueblos tzeltal y tzotzil no existía una tradición indígena teatral tal y como esta se concibe en Occidente, a tal punto que muchas veces se suele confundir al personaje con el actor y viceversa. Hoy, Chiapas cuenta con una importante tradición de teatro indígena contemporáneo, especialmente tras el levantamiento zapatista, cuando se puede observar un auge inusitado de grupos de teatro indígena y no solamente en poblados tzeltales y tzotziles (Sánchez-Blake).

Uno de los antecedentes más importantes de este fenómeno es el Teatro Petul, un grupo de teatro de títeres que operó entre 1954 y 1974 como una estrategia pedagógica orientada a comunidades indígenas: “como un camino hacia la recuperación de la experiencia artística, como una actividad de vinculación colectiva que permitía a quienes disfrutaban de ella crear lazos de identificación con realidades y territorios de una determinada realidad” (Román Valadez 617). Teatro Petul fue promovido por el director escénico Marco Antonio Montero, el pintor Carlos Jurado y la escritora Rosario Castellanos, quienes colaboraron como guionistas, directores o responsables de las obras presentadas desde el Centro Coordinador Indigenista. Ya para la década de 1960, fueron los propios titiriteros indígenas quienes tomaron el control y trabajaron de manera autónoma a partir de su propia visión, representando sus realidades, conflictos y cultura. En 1965 se diseñaron los primeros títeres que representaban propiamente a personas indígenas, destacando de entre ellos Petul, quien representaba a un ser sabio, sobrenatural, sagrado, digno del más alto respeto (Ayala Reyes).

El Teatro Petul es el modelo que siguen otros grupos que se dedican al teatro y cuya experiencia es paradigmática; específicamente, *Sna Jtz'ibajom* (Cultura de los Indios Maya, A.C.), cooperativa multicultural y multilingüe, fundada en 1983. Esta cooperativa se dedicó también a la alfabetización de personas indígenas y a la preservación de la cultura como legado vivo. Es en esta agrupación donde Isabel Juárez Espinosa –originaria de Aguacate-nango y cofundadora de FOMMA– realizó su primera aproximación al teatro, rescatando historias tradicionales de la literatura oral y diseñando títeres que representan personajes femeninos. Poco después se integró Petrona de la Cruz Cruz² –originaria de Zinacantán y también cofundadora de FOMMA– y ambas empezaron a trabajar juntas con el mismo propósito: el de rescatar historias, leyendas y mitos de las comunidades indígenas, así como de la vida cotidiana de las mujeres indígenas.

Poco a poco se fueron integrando más mujeres al grupo, aunque por lo general su estadía en el mismo es de muy corta duración, siendo Isabel Juárez Espinosa y Petrona de

² Premio Chiapas en Literatura “Rosario Castellanos”, en 1992, como reconocimiento a su primera obra: *Una mujer desesperada*. En 2019, volvió a recibir el mismo reconocimiento por su obra *Dulces y amargos sueños*.

la Cruz quienes mantuvieron más continuidad en *Sna Jtz'ibajom*. La razón fundamental por la que las mujeres no se quedaban en el grupo es que eran relegadas por los varones a solamente operar títeres o recopilar historias en la comunidad, pero no se les permitía en el diseño de dramaturgias y escritura de guiones. Isabel Juárez me señaló 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” (Difarnecio 42).

Isabel y Petrona también sintieron insatisfacción con esa situación, por lo que abandonaron *Sna Jtz'ibajom* y fundaron Fortaleza de la Mujer Maya en 1994, con la finalidad de educar a las mujeres indígenas, garantizando su autonomía y preservando su cultura y su lengua. A las fundadoras se sumaron otras mujeres que, como se señaló antes, hacen del colectivo una instancia creativa del teatro indígena y popular. En FOMMA, las participantes trabajan representando sus propias historias y experiencias de vida, lo que marcó un cambio radical con respecto a lo que venían haciendo con *Sna Jtz'ibajom*. Las obras de FOMMA generaron un nuevo tipo de teatro indígena de Chiapas, en el que se puede representar la situación de las mujeres indígenas y las múltiples opresiones a las que están sometidas, ampliando el nivel de la crítica social propio de este teatro y su capacidad de agencia. A propósito, Isabel Juárez Espinosa refiere:

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 (Difarnecio 44).

El teatro de FOMMA –mediante su grupo Reflejo de la Diosa Luna– puso en acción una forma de trabajo colectivo, partiendo del cuerpo y la experiencia de las mujeres mayas, creando no sólo una propuesta teatral, sino un camino de autorreflexión, formación política y construcción de estrategias que les ayuden a resistir la colonialidad. Trabajando con viudas, madres solteras y niñas, FOMMA hoy es un proyecto consolidado que continúa apostando por el bienestar de las mujeres mayas en San Cristóbal de Las Casas, por medio de una propuesta amplia que incluye la formación artística y la formación en oficios como la costura, la panadería, el corte y confección, la mecanografía, el cómputo y la salud, sumados a procesos de alfabetización centrados en la enseñanza de lenguas indígenas como el tzotzil y tzeltal.

A lo largo de su trayectoria, FOMMA ha dado cuenta de cómo a través del teatro es posible generar formas de acción política encaminadas a la transformación individual y colectiva. Todo esto es lo que llena de sentido a su nombre: Fortaleza de la Mujer Maya.

Legados

Durante mis quince años de trabajo con FOMMA, son muchas las propuestas teatrales que realizamos a partir de la metodología “Cuerpo y experiencia”. Para efectos de este artículo, deseo dar cuenta de dos obras en particular que comparten el mismo objetivo de detonar en el público procesos de reflexión y cambio sobre las condiciones de colonialidad y violencia que mantienen a muchas mujeres mayas en condición de subalternización.

Dulces y amargos sueños (2013), de Petrona de la Cruz Cruz, es el primer monólogo autobiográfico escrito por una mujer indígena en Chiapas, cuya puesta en escena original contó con mi dirección (ver Imágenes 3 y 4). Petrona sintió que era el momento de hablar sobre las diversas violencias sufridas a lo largo de su vida y sobre las cuales había guardado silencio. Por ello, decidimos integrar a nuestro proceso creativo, basado en el método de cuerpo y experiencia, materiales autobiográficos como las cartas, los recuerdos y los diarios íntimos. A través del proceso, ella comprendió lo que debía hacer para que otras mujeres aprendieran de su experiencia y tuvieran algún tipo de orientación vital que les permita tomar acción. Es así como escribió su monólogo con mi colaboración, por el cual recibió el premio Literario Rosario Castellanos 2019 y el premio de mejor obra de teatro del estado de Chiapas.

El “poder contar” es un arte milenario que puede ser traducido en un poder esclarecedor, que enseña y transforma a las personas que escuchan. Petrona ejemplifica con su monólogo su experiencia de cómo su cuerpo existe como categoría identitaria y modelo de sometimiento: la desigualdad social justificada en las diferencias sexuales como parte de los usos y costumbres tradicionales, que produce desigualdad bajo condiciones de dominación y violencia. Planteó la experiencia de concebir una realidad en donde es posible profundizar en las formas, los códigos y los sistemas sociales y culturales en los que ha crecido y que producen, regulan y repiten la violencia hacia la mujer. Según me expresó Petrona en una entrevista:

Desde que comenzamos a manejar el teatro como forma de transmitir un mensaje educativo, emocional y corporal, hemos transferido barreras que nuestros antepasados consideraban tradicionales. Hemos roto con las jerarquías patriarcales, que nos dicen cómo debemos ser. Por medio del teatro yo he descubierto mi diferencia, de



Imagen 3. Petrona de la Cruz
Cruz en *Dulces y amargos
sueños* en la Universidad de
California, Santa Bárbara, 2019.
Fotografía de Catherine Hill.

cómo no seguir la forma de un patriarca. El teatro me ha enseñado cómo transformarme. Por ejemplo, en mi caso no usaba pantalones, antes usaba puro vestido, porque así me lo enseñaron. Trenzas y faldas. Para mí, el teatro me ha servido para influenciar a las mujeres, a los jóvenes a los niños que son el futuro del mundo, para que no vivan bajo la presión de un patriarca y encuentren sus propias transformaciones y decisiones (entrevista personal).

En su monólogo, Petrona externa el trauma psicológico de haber sido violada y secuestrada a los 17 años, por lo que denuncia y pone en evidencia lo que hasta ese momento la violencia hacia las mujeres en las comunidades indígenas (ver Imagen 4). En ese sentido, plasma y actúa lo que significa ser mujer maya y, al mismo tiempo, cuestiona a quienes administran



Imagen 4. Petrona de la Cruz y Doris Difarnecio ensayan *Dulces y amargos sueños* en la Universidad de California, Santa Bárbara, 2019. Fotografía de Catherine Hill.

las relaciones de poder opresivas. A propósito, afirmó:

Cuando nosotros hacemos el teatro..., 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 (entrevista personal).

Donde quiera que se presente, *Dulces y amargos sueños* contribuye a dar voz y conocimiento a mujeres que han sufrido violencia. Esto hace de FOMMA una agencia cultural (Garzón, “El maestro y las lentejuelas”), que transforma la indignación en lucha por la justicia, la equidad, y el cambio social. Sin duda se trata de una obra pionera en el teatro indígena mexicano.

La segunda obra que abordo aquí es *La viuda de Antonio Ramales* (estrenada en 2007), basada en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. Como se sabe, esta obra da cuenta de la represión social y psicológica vivida por mujeres en España, a principios del siglo XX, por medio de la historia de doña Bernarda, sus hijas, dos criadas, su propia madre y su encierro en contra de su voluntad. No obstante, encontramos que su argumento puede ser material interesante para recontextualizar en las territorialidades de los Altos de Chiapas ya que, como se ha señalado, allí las mujeres indígenas también sufren la represión social, la moral sexual, la vida de encierro, las reglas religiosas y la violencia. A partir de la historia narrada en *La casa de Bernarda Alba*, las actrices comenzaron a compartir testimonios en torno a lo que ellas personalmente han experimentado en relación con estos temas. “En aquel entonces, nos encontrábamos atravesando un proceso de profunda reflexión sobre lo que hacíamos y las historias que contábamos, por lo que esta obra nos vino “como anillo al dedo” (Isabel Juárez Espinosa, entrevista personal).

Luego de un trabajo de mesa e improvisación, el grupo emprendió la escritura conjunta de un guion, retomando el diálogo resultante de las improvisaciones. Las narrativas testimoniales generaron distintas formas de verse y representarse en el escenario. Esta obra, creada en colectivo, se vinculó con la vida cotidiana, las relaciones sociales y afectivas de las actrices y reorientó el pensar sobre lo político como derecho del buen vivir.

Durante los ensayos, se conversó, analizó y cuestionó 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 y pobreza. Cada actriz elaboró una lista de temas que le importaba explorar y analizar en los ensayos. La construcción de los personajes acompañó el proceso de escritura y escenificación. Se procuró tomar en cuenta la opinión y los sentimientos de cada actriz para poner en práctica una visión individual que, desde la interpretación, permitiera el descubrimiento y desarrollo de los personajes que viven en sus obras.

Buscamos que el contenido original de la obra se respetara, pero trasladándolo al contexto regional, social y cultural de sus localidades. Este trabajo de adaptación permitió ampliar la comprensión sobre los motivos y las formas de operar de la violencia colonial y patriarcal. Haciendo referencia a la vida cotidiana y usando la obra original de García Lorca como espejo y reflejo, las integrantes de FOMMA dieron cuenta de una organización social, jerárquica y sexista donde los cuerpos de las mujeres son encerrados y, por lo tanto, separados del resto de la humanidad. Aquí las integrantes de FOMMA se miraron a sí mismas y fueron descubriendo otras maneras de ser y estar. Sobre el abordaje de sus personajes, Francisca Oseguera explicó:

Pueden (haber) cambios en el guion o en el diálogo y estos cambios dependen mucho

de cómo [te sientes en relación con] el personaje que sugeriste pero que representa otra compañera. 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, le tocó a otra compañera, [por lo que] 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 (entrevista personal).

El cuerpo y la experiencia de vida de cada actriz deviene en un mensaje pedagógico para el público local: generan procesos empoderantes capaces de cuestionar, interpelar y transformar la realidad que vive la mujer. Dentro de su belleza trágica, *La viuda de Antonio Rames* apuesta a la vida y a la libertad desde los cuerpos de actrices mayas que hacen de su experiencia de vida y recuerdos una práctica teatral. Esto implica un ir contracorriente en torno a la tradición y el propio orden colonial de San Cristóbal. En suma, el camino de FOMMA es el de edificar un pensamiento crítico de lucha por la vida, impulsando en sus públicos la capacidad de tomar decisiones en torno a formas de acción política.

Conclusiones

Desde su fundación, FOMMA construye una conciencia crítica, basada en la autonomía y el bienestar para las mujeres mayas de San Cristóbal de las Casas, y para las diversas espectadoras que han tenido la oportunidad de disfrutar de sus obras. Se trata de una construcción colectiva, horizontal y afectiva de mutuo aprendizaje y apoyo, desde una práctica teatral que representa un proceso para descubrir el cuerpo y construir la experiencia vivida como un proceso más amplio hacia la transformación de la realidad.

En la metodología de “Cuerpo y experiencia” que desarrollé con las actrices, la experiencia no es simplemente lo que vive y representa una persona sobre su vida cotidiana, sino una forma de posicionarse frente a la historia. Buscamos trabajar el cuerpo como un sitio para la producción de conocimiento a partir del análisis de las relaciones de poder y de su propia historicidad.

Como expongo en el presente artículo, el trabajo de mesa es fundamental como herramienta hacia la creación colectiva y el desarrollo personal, pues propicia un diálogo profundo, con aportes de cada uno, siguiendo las líneas que marcan nuestras ideas, necesidades y anhelos. Este trabajo incluye diversas 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 que las obras van a exponer. Los ejercicios de improvisación son laboratorio y escenario de lucha porque se debe enfrentar,

sobre todo, el miedo que implica subir al escenario y “desnudar el alma” a partir del trabajo con el personaje. Las integrantes de FOMMA, mediante el grupo Reflejo de la Diosa Luna, enfrentan todos los aspectos relacionados con el montaje, desde una apuesta del teatro popular. A través de su organización y creatividad, generan efectos subjetivos en las actrices y sus espectadoras, conducentes al empoderamiento. Así, el teatro juega un papel político al impulsar la organización y realización de un proyecto sostenido en el tiempo a favor de la dignificación de la vida de mujeres maya.

El teatro de FOMMA aporta al entendimiento de la praxis cultural como vehículo para la descolonización del pensamiento, de la reconstrucción liberadora de los cuerpos de las mujeres atravesadas por discriminaciones y desigualdades de género, etnia, clase, raza y edad. Las mujeres y las infancias mayas que integran la mayor parte del público se ven ellas mismas reflejadas en un mundo imaginario representado por actrices de su propia comunidad, lo que les permite recurrir a referentes propios como modos de vida, costumbres, tradiciones y, al mismo tiempo, cuestionar injusticias. Recordando a Paulo Freire, el sujeto en la pedagogía liberadora alcanza una comprensión de su propia realidad por medio de su participación y aprendizaje colectivo. En este acto pedagógico, el sujeto que aprende desde un lugar activo tendrá la libertad para transformar, junto con otros, las condiciones que lo ponen en el lugar del oprimido frente a los otros y frente al mundo. Por ello, una educación liberadora a través del teatro necesita incluir la capacidad de expresión y creación, de experimentación y transformación desde el cuerpo y la experiencia.

Fuentes consultadas

- Aubry, Andrés. *San Cristóbal de Las Casas. Su historia urbana, demográfica y monumental. 1528-1990*. San Cristóbal de Las Casas: INAREMAC, 1991.
- Ayala Reyes, Susana. “Vestigios de la acción hablada en las representaciones de los títeres Petul-Xun en los altos de Chiapas, México”. *Revista Lúdicamente*, 2017, <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/ludicamente/article/view/12414>, consultado el 1 de octubre de 2020.
- Boal, Augusto. *Teatro del oprimido: teoría y práctica*. México: Ediciones Nueva Imagen, 1978.
- Contretas Castro, Anabelle. “Chiapas, tan cerca y tan lejos de Centroamérica: escenarios, conflictos sociales y una dramaturgia”. *Ístmica*, 2010, pp. 29-40, <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica/article/view/2134>, consultado el 17 de septiembre de 2020.
- Cuero Montenegro, Astrid Yulieth. “Relaciones laborales racistas y sexistas en el trabajo

- doméstico remunerado en Chiapas". *Ruralidades, cultura laboral y feminismos en el sureste de México*, coordinado por Teresa Ramos Maza. San Cristóbal de Las Casas: Cesmeca-Unicach. 2019, pp. 159-188.
- Difarnecio, Doris. *El teatro popular de las mujeres de Fortaleza de la Mujer Maya*. Tesis de maestría en Ciencias Sociales y Humanísticas. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2020.
- Espeleta, Mariana. "Testimonio y subalternidad hoy. En torno a dos colectivos de mujeres mexicanas en lucha". *Kamchatka*, 2015, pp. 989-1009, <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/7627>, consultado el 13 de noviembre de 2019.
- Freire, Paulo. *Pedagogía de la esperanza*. México: Siglo, 1993.
- Garzón Martínez, María Teresa. "El maestro y las lentejuelas. Pensar la intervención feminista desde las agencias culturales" *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. 16, núm. 2. 2017, pp. 69-80.
- Garzón Martínez, María Teresa. *Blanquitud. Una lectura desde la literatura y el feminismo descolonial*. Colombia: Editorial en la frontera, 2009.
- Lugones, María. "Colonialidad y género". *Tabula Rasa*, 2008, pp. 73-101, <https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>, consultado el 15 de noviembre de 2019.
- Lugones, María. "Hacia un feminismo descolonial". *Hypatia*, 2010, pp. 742-759, <https://onlinelibrary.wiley.com/toc/15272001/2010/25/4>, consultado 24 de octubre de 2020.
- Masson, Sabine. "Sexo/género, clase, raza: feminismo descolonial frente a la globalización. Reflexiones inspiradas a partir de la lucha de las mujeres indígenas en Chiapas". *Andamios*, traducido por Pilar Castro Gómez, 2011, pp. 145-177.
- Millán, Margara. "Chiapas y sus mujeres indígenas. De su diversidad y resistencia". *Chiapas 4*. Comité Clandestino Revolucionario Indígena-Comandancia General del EZLN, 1997, <https://chiapas.iiec.unam.mx/No4/ch4millan.html>, consultado el 16 de julio de 2021.
- Ochoa Muñoz, Karina. "El debate sobre las y los amerindios: entre el discurso de la bestialización, la feminización y la racialización". *El Cotidiano*, 2014, pp. 13-22.
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, compilado por Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- Román Valadez, Marcela. "Teatro Petul: el indigenismo en Chiapas como teoría y praxis de un nacionalismo integral". *Revista Electrónica de Psicología Iztacala*, vol. 22, núm. 1, 2019, pp. 611-627, <https://www.medigraphic.com/cgi-bin/new/resumen.cgi?IDARTICULO=86001>, consultado el 20 de septiembre de 2019.
- Rus, Jan y Diane Rus. 2012. "El impacto de la migración indocumentada en una comunidad tsotsil de los Altos de Chiapas, 2001-12". *Anuario*, 2012, s.p.

Sánchez-Blake, Elvira. "Teatro maya y resistencia indígena". *Letras femeninas*, vol. 38, núm.1, 2012, pp. 17-30, <https://www.jstor.org/stable/i23344423>, consultado el 1 de septiembre de 2020.

Olivera, Mercedes. *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*. México: CESMECAUNICACH, 2016.

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

Entrevistas personales realizadas por la autora

De la Cruz Cruz, Petrona. San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 20 de enero de 2013, 15 de octubre de 2010.

Oseguera Cruz, María Francisca. San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 5 de diciembre de 2018, 30 de junio de 2012, 8 de febrero de 2010.

Juárez Espinoza, Isabel. San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 11 de abril de 2012.