

Tradición, historia y violencia en el arte escénico popular indígena mexicano contemporáneo

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI¹ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

En este artículo se exponen diversos acercamientos al tema de la violencia en el teatro indígena mexicano de los últimos treinta años. Se presenta un panorama de las distintas maneras en que desde la dramaturgia se ha abordado el fenómeno, bajo distintas estéticas y concepciones del teatro desde la perspectiva indígena contemporánea.

Abstract

In this article are presented different approaches to the issue of violence in the Mexican indigenous theater of the last thirty years. An overview of the different ways from dramaturgy has dealt with the phenomenon under different aesthetic conceptions and theatrical ideas from the indigenous contemporary perspective.

Palabras clave: teatro indígena, violencia, dramaturgia maya, teatro campesino.

Key words: indigenous theatre, violence, mayan drama, farmworkers theatre.

¹ Doctor en Estudios Ibéricos y Latinoamericanos por la Universidad de Perpignan (Francia). Profesor de asignatura en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM y profesor investigador de Tiempo Completo en la UAM-Azcapotzalco.

Para citar este artículo: Bullé-Goyri, Alejandro, "Tradición, historia y violencia en el arte escénico popular indígena mexicano contemporáneo", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 47, semestre II de 2016, UAM-A, pp. 93-106.

Una nota previa

En noviembre de 2011, en un encuentro académico dedicado a reflexionar sobre la presencia de la violencia en el teatro hispanoamericano, la investigadora Claudia Cabrera reflexionaba a propósito de la presencia avasalladora de representaciones de la violencia en las artes visuales y de su uso en expresiones como el performance, así como el uso de la espectacularidad y la teatralidad para ejercer la violencia contra la sociedad de determinados grupos criminales, y comentaba lo siguiente:

Al competir con el espectáculo real, el teatro tiene la batalla perdida, pues es insuperable. ¿Qué nos queda por hacer? y ¿qué queremos hacer frente a los sucesos? Esto es lo que nos planteamos de manera seria los que hacemos teatro.

Por otro lado, la situación ha provocado el rechazo de cierto esquema que consiste en recibir imágenes y, al volverse su espectador, someterse al discurso de esos otros, los que lo hacen y los que lo difunden.

¿No se parece mucho esta situación al arte teatral? Para mí, éste es el problema al que se enfrenta la escena y que está obligada a atender. La molestia es la imposición de las imágenes; la pregunta específica sería ¿cómo franquear ese esquema del que también participa el teatro? Y, en un paso más, ¿para qué representar la violencia? ¿Tendríamos que responder de otro modo, dados los hechos?²

Tomemos estas reflexiones sobre el teatro indígena contemporáneo en México como un intento por responder a estos cuestionamientos de Claudia Cabrera, y veamos cómo, en efecto, la noción de violencia es expresada a través de la representación de hechos que afectan el comportamiento del individuo o de su sociedad misma. Cabe cuestionarse sobre cómo puede llegar a representarse teatralmente la violencia en comunidades que han sido expues-

² Claudia Cabrera, "Reflexiones necesarias antes de montar escena", en José Ramón Alcántara Mejía, Jorge Yangali Vargas, *La re/representación de la violencia en el teatro latinoamericano contemporáneo: ¿ética y/o estética?*, p. 345.

tas a este fenómeno de manera sistemática. No resulta lo mismo representar desde una perspectiva de intelectual artista urbano el fenómeno de la crueldad de las masacres de las mujeres de Ciudad Juárez, que las masacres realizadas en el nombre del Dios cristiano y de la Corona Española en el siglo XVI en comunidades nahuas y mayas para sojuzgarlos y obligarles a renunciar a sus creencias y valores axiológicos ancestrales. En ambos casos se asoma el dilema ético-estético. ¿Con qué fines representamos la violencia en el teatro? ¿Qué es lo que desde mi horizonte de expectativa puedo expresar al respecto? ¿Quiénes son mis interlocutores? En el caso de las experiencias del teatro indígena o de teatro en lenguas originarias en México, las representaciones de la violencia adquieren una connotación particular, en la medida que suelen estar vinculadas con aspectos no sólo de denuncia social, sino también de reflexión sobre la historia y la identidad de los propios pueblos. Revisaremos a continuación algunos ejemplos de ello para reflexionar al respecto.³

³ Unas reflexiones previas sobre teatro indígena en México, de las que parte este trabajo, se encuentran en Alejandro Ortiz Bullé Goyri, "El hombre que se convirtió en zopilote: una leyenda en el teatro indígena comunitario de los años noventa", en *Tema y variaciones de literatura*, núm. 23, *El teatro mexicano del siglo XX*, México, UAM-Azcapotzalco, 2005, pp. 349-363; "A Journey through Identity in 'The Man Who Turned into a Buzzard' and the Mexican Indigenous Theater of the 1990s", *North American Borderland Narratives-French, Spanish, and Native Identities*, Ed. by Jeanette M. L. Toonder, NY, The Edwin Mellen Press, 2011, pp. 143-154.

De los ejemplos convencionales en el teatro indígena

Uno de los movimientos más reconocidos por la crítica especializada por el apoyo gubernamental recibido y por su presencia en escenarios nacionales e internacionales fue Teatro Indígena y Campesino de la comunidad indígena chontal en el poblado de Oxo-lotán, Tabasco, dirigido por María Alicia Martínez Medrano, desde los años ochenta del siglo pasado.⁴ Tal vez hemos tenido noticias del éxito obtenido por ese grupo con el montaje de *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca, que llegó a presentarse con estruendoso éxito en el Festival de Teatro Latino en Nueva York y en el Festival de Cádiz, y en otros espacios de gran resonancia. La representación de García Lorca con un cuadro actoral indígena, utilizando escenarios naturales, caballos y despliegues espectaculares de teatro de masas, resultaba a la vista del espectador urbano o mestizo muy satisfactorio desde el punto de vista estético, pero en el fondo su directora María Alicia Martínez Medrano, no ahondaba en la manera como la problemática que se plantea en la obra lorquiana, afectaba a la vida de esta comunidad indígena. El problema de las imposiciones morales y tradicionales en la configuración de las parejas y de las relaciones amorosas, frente a la necesidad del libre albedrío de los jóvenes. Ese aspecto, aún presente en nuestros días en el medio indígena y rural mexicano, junto con la consecuente

⁴ Tamara Underiner, *Contemporary Theatre in Mayan Mexico, Death-Defying Acts*, Texas, University of Texas Press, 1997, pp. 78-100.

violencia ejercida hacia la mujer ante su condición subalterna, no era específicamente enfocado en el montaje, en virtud del interés esteticista de la directora. Otra de las obras importantes escenificadas por el laboratorio de Teatro Indígena y Campesino de Tabasco fue *La tragedia del jaguar*⁵, basada en una leyenda chontal y adaptada por María Alicia Martínez Medrano, Auldárico Hernández y María Alicia Trejo Espinoza en 1986. Se trata de una historia melodramática, aparentemente recuperada de la tradición oral de los chontales,⁶ en la que un niño y una niña son abandonados por su padre, con el que vivían, pues éste decide dejarlos por seguir a una mujer. Los niños en su crecimiento son protegidos por un jaguar y por una anciana que simboliza el espíritu protector de la madre tierra. La hermanita al crecer se enamora de un hombre que llega a la comunidad montado a caballo llamado “HOMBRE DE NEGRO” y acompañado de unos deslumbrantes extranjeros que son llamados “los conquistadores”, lo cual enfurece al hermano pues siente que su hermana le ha traicionado a él y a su raza. Por lo tanto la obra concluye con la muerte de los extranjeros y el asesinato de la hermana Candelaria a manos de su

hermano Ambrosio. Una extraña reflexión acerca de la etnicidad y el sentido de la otredad. Pareciera decirnos que por el hecho de ser indígena ninguna mujer tiene derecho a tener vínculo alguno con ningún extraño o persona ajena a su raza y tradición. De alguna manera, *La tragedia del jaguar* significó para el laboratorio de teatro indígena la culminación de una manera de ver y hacer el teatro.

Para muchos, la experiencia del LICIT pareciera ser el único testimonio del teatro indígena mexicano moderno y contemporáneo, como también ocurre con el ya tradicional montaje del mito mexicana de *La Llorona*, en la versión teatral del mismo nombre de Maricela Lara, que sin ser otra cosa que una apropiación —a veces burda— de la *Medea* euripideana, nos muestra con ambiente de plumas y danzas concheras⁷, con un espíritu

⁵ Auldárico Hernández, Eutimio Hernández Román, María Alicia Martínez Medrano, et. al., *La tragedia del jaguar*, en *Tramoya. Cuaderno de Teatro*, v. 33, Universidad Veracruzana, 1992, pp. 79-89.

⁶ Auldárico Hernández, uno de los autores de esta pieza, menciona en el prólogo lo siguiente: “pedí permiso a los viejos, para tener su consentimiento, porque esta obra obliga a describir ceremonias que son sagradas para nosotros los chontales”. Auldárico Hernández, Eutimio Hernández Román, et. al., *op. cit.*, p. 80. Aunque en el texto no queda claro en su lectura a qué ceremonias sagradas se refiere.

⁷ “La Danza conchera o de concheros”, también conocida en ocasiones como “Danza Azteca”, es una danza de origen mestizo que evoca ciertos elementos rituales, coreográficos, rítmicos y de indumentaria del pasado mesoamericano mexicana. Se le denomina “Conchera o de concheros”, pues se utilizan conchas y cascabeles (coyoles) como instrumentos de percusión. Los danzantes llevan estos elementos en las piernas, haciéndolos percutir en cada paso de la danza. También por el uso de una suerte de mandolina con una caja de resonancia hecha con la concha o caparazón de tortuga o armadillo. Incorpora también otros instrumentos de origen prehispánico como el huéhuetl y el teponaxtlí. Suele ser muy espectacular y se ejecuta en fiestas patronales religiosas católicas y particularmente en las fiestas del Señor Santiago en algunas ciudades y poblaciones del altiplano mexicano y en las celebraciones en torno de la virgen de Guadalupe el 12 de diciembre. También se le conoce como “Danza Azteca” o “Danza de Conquista”. Francisco de la Peña, “Milenarismo, nativismo y neotradicionalismo en el México actual”, *Ciencias Sociales*

“indigenista” que escenificaba con atuendos que evocan cierta indumentaria indígena mexicana precortesiana la historia de la mujer indígena seducida por el conquistador para luego ser despreciada, Malinche o Malitzin, ubicada en la obra en cuestión como una personificación del espectro femenino que según cuentan los cronistas deambulaba por las orillas del lago de Texcoco en la gran Tenochtitlán hacia 1521, al que se le conoce legendariamente en México como “La Llorona”; una figura femenina que se aparecía en las riveras del lago de Texcoco lamentándose por la pérdida de sus hijos, como una premonición que anunciaba la futura caída de México Tenochtitlan a manos de los conquistadores españoles. En la versión teatral de Maricela Lara, la mujer indígena, al ser despreciada por el conquistador, presumiblemente Hernán Cortés, termina por asesinar a los hijos que procreó con éste, suplantando así la historia de Jasón y Medea que dio origen a la tragedia del dramaturgo griego Eurípides y haciendo a un lado los aspectos fantásticos y de presagios funestos que contiene la leyenda original.

He aquí lo que se nos informa en la página electrónica en donde se publicita el espectáculo como un atractivo local para turistas:

En Xochimilco, gobernaba Tlazocihuapilli, descendiente de la primera mujer gobernante de toda Mesoamérica y a quién se le atribuye la tradición de las mayordomías que

es la forma de organización de la comunidad para las celebraciones tradicionales y que hasta hoy rige a Xochimilco, se caracteriza por la premisa de equidad e igualdad porque incluye a todos los miembros de la comunidad en un sentido de colaboración en beneficio de todos, por lo tanto, las mayordomías han sido siempre una tradición puramente xochimilca. Se le atribuye también la creación de gran parte de los platillos típicos de la gastronomía xochimilca. Ayahutli y Nahui, hijas de Tlazocihuapilli, son herederas de la tradición. Nahui, es la voz y canto de la tradición y Ayahutli, el gran amor y el corazón de la tierra. Ayahutli, guerrera incansable, madre amorosa que asume a su pueblo como si fueran sus hijos y que sufre de la vejación por parte del Capitán de los tercios de avanzada, Don Alonso de Ordáz, quien de manera brutal invade Xochimilco tomando presa a la gobernante y obligando a Ayahutli a ser su mujer. Se acerca la fecha más importante del calendario mexicana, es la ceremonia de Tóxcatl y el pueblo se prepara para llevarla a cabo invitando a todos los gobernantes, pero los españoles deciden emboscar al pueblo y matar a los gobernantes como parte de su conquista, ese día se conoce como “la matanza del templo mayor”. Ayahutli sobrevive a la matanza y debido a su avanzado estado de gestación, sufre una crisis y en un estado de ensoñación decide vengar la muerte de su pueblo, quitándole la vida a su recién nacido y a ella misma, convirtiéndose desde entonces en la Llorona, el corazón de esta tierra; ese ser que desde antes de la conquista se lamenta cada noche por el destino cruel de sus hijos, a los que no sabe cómo protegerlos o a dónde llevarlos...

y *Religión*, año 3, núm. 3, pp. 95-113; Yólotl González Torres, *Danza tu palabra. La danza de los concheros*, Mexico, Plaza y Valdez, 2005.

La llorona grita desde cada calle, desde cada rincón de esta tierra, forjando una leyenda llena de misterio y tradición que desde hace cientos de años nos identifica y nos recuerda el legado de nuestros ancestros.⁸

Cabe apuntar de que en ambos casos se trató de formas espectaculares con una fuerte carga indigenista y folklorista con un enorme efecto mediático, al grado tal de que han sido utilizadas como elementos de promoción turística en algunas regiones de la Ciudad de México como Tláhuac, Xochimilco y Tlatelolco, como ha sido el caso de *La llorona*, o en la comunidad indígena Chontal de Oxolotán en Tabasco al sureste del país.

Otras voces en el teatro indígena contemporáneo

Trazar las fronteras entre lo indígena y lo no indígena en el arte teatral no es un asunto de fácil o clara definición, pero sí podemos observar un aspecto que oriente a entender mejor el uso que puede hacerse en el teatro indígena del tema de la violencia. El teatro, más allá de los ejemplos de teatro de arte o con fines de promoción turística, suele tener una carga de expresión identitaria, de interpelación del pasado o de la cultura propia en el ámbito indígena, lo que constituye una de las características más reconocibles de estas expresiones escénicas, junto con la revitalización de las lenguas originarias. Hay una fuerte carga de etnicidad y de cuestionamiento

al estado de cosas en que se vive con el fin de que el espectador comunitario asuma una determinada conciencia⁹ Pero más allá de estas reflexiones, es evidente que existen experiencias teatrales que abordan el tema de la violencia en el ámbito indígena bajo otras perspectivas. De hecho podemos decir que existe una fuerte tendencia en el teatro indígena y en la literatura actual, a representar ciertos y determinados aspectos de la violencia generada como consecuencia de los procesos de conquista y colonia, o como parte de determinados aspectos de “usos y costumbres” en las relaciones intrafamiliares en ciertas comunidades. La violencia en las manifestaciones del teatro indígena en México, puede decirse que es una de las líneas temáticas más claramente reconocidas.

Una muestra de ello es el teatro que se realizó en las comunidades del sur de Chiapas, en las llamadas comunidades zapatas entre etnias tzeltales y tzotziles y del que muchos investigadores se han ocupado en reseñar profusamente, como ha sido el caso de Tamara Underiner¹⁰, Donald Frischmann¹¹ o Israel Franco¹².

⁸ *La llorona en Xochimilco*, <http://www.lalloronaen-xochimilco.com/> [junio 2016].

⁹ Elizabeth Araiza Hernández, “Las Figuras emblemáticas del poder en el teatro indígena”, *Théâtre et pouvoir*, Presses Universitaires de Perpignan-CRILAUP, Coll. Études, 2002, pp. 613-621.

¹⁰ Tamara Underiner, *op. cit.*

¹¹ Donald Frischmann, Carlos Montemayor, *Palabras de los Seres Verdaderos/Words of the True Peoples*, vv. I-III, Dallas, University of Texas Press, 1994/1995/1997; *U Túumben K'aayilo'ob X-Ya'axche' / Los Nuevos Cantos de la Ceiba*, Mérida, SEDECULTA-Yucatán, 2010.

¹² Israel Franco, *Teatro Comunitario, @cuaderno de investigación* [CD-ROM], México CITRU-INBA/Conaculta, 2010.

De todos para todos/ Skotol ta skotol,¹³ creación colectiva del grupo de teatro *Lo'il Maxil* ("La Risa de los monos", en lengua tzotzil), el cual alejado de folklorismo indigenista, como ocurre con los ejemplos del Teatro Campesino de Tabasco, expone en la escena algunos de los conflictos que dieron origen al levantamiento armado en Chiapas en enero de 1994. Pero tampoco se trató de un espectáculo de carácter militante o panfletario, sino de una reflexión desde la perspectiva de la cultura indígena de los desequilibrios sociales y de la explotación irracional de lo que la naturaleza ofrece a la humanidad. En principio pareciera que se trata de una obra típica de agitación y propaganda, en donde un rico cacique mestizo, amparado en la presunta existencia de documentos de propiedad, pretende arrebatarle a los indígenas las tierras que durante generaciones han cultivado. Con el contubernio de las autoridades corruptas lo consigue con toda facilidad y los indios son expulsados y enviados a tierras al interior de la selva. Pero ocurre algo singular, los animales y la naturaleza se rebelan contra la invasión y destrucción por parte de los humanos contra su hábitat. El pueblo tzotzil se levanta en armas contra sus opresores, los ladinos y mestizos, pero la Naturaleza es quien se encarga de hacer el ajuste de cuentas.

El pueblo Tzotzil, en la voz del personaje Maruch, expresa lo siguiente: "¡Ésta es una lucha de todos para todos! ¡Aunque caiga nuestra sangre, queremos que nues-

tros hijos vivan con justicia! (*Mueren la mujer y un guardia blanca. Todos se quedan inmóviles*)".¹⁴ Aparece entonces un espíritu ancestral, El Dueño de la Tierra, para intentar recuperar la armonía en el reino de los hombres y su relación con la naturaleza:

¡Retoños de la tierra –les dice el Dueño de la Tierra, a los indígenas levantados en armas y a los soldados–, ¡detengamos esta matanza! ¡Que no corra más sangre! ¿No ven que todos ustedes son hermanos? Si quieren ser felices sobre la tierra, deberán aprender a respetarse y a unirse como hermanos y a respetar también a los animales y plantas de la tierra. ¡Que el gran espíritu solar ilumine la verdadera paz, si así lo hacen! ¹⁵

Este grupo de teatro *Lo'il Maxil*, que ha trabajado en donde el gran teatro de las ciudades nunca ha llegado, realizando sus espectáculos en lenguas autóctonas, participa de las actividades de la famosa Casa del Escritor Indígena Sna Jtz'ibajom, A.C. de San Cristóbal las Casas, Chiapas, la cual ha hecho una de las labores de recuperación y de revitalización de las lenguas y literaturas originarias más sorprendentes en el país.¹⁶

¹⁴ *Ibid.*, p. 150.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Véase al respecto el artículo en la revista *Proceso*, del 5 de febrero de 1994 (<http://www.proceso.com.mx/164517/el-grupo-teatral-indigena-sna-jtz-ibajom-de-chiapas-recoge-la-tradicion-de-la-cultura-maya-ahora-con-apoyo-del-cnca-bancomer-y-la-fundacion-rockefeller>). En la página oficial del Premio Nacional de Artes y Tradiciones Populares de México, se lee lo siguiente a propósito de esta asociación: "Histórico galardonados [1994]

¹³ Sna JTZ'ibajom y Martín López Ramírez, "*De todos para todos*" (*creación colectiva*), en Donald Frischmann, Carlos Montemayor, *op. cit.*, pp. 118-151.

Cabe mencionar que la obra fue escrita y escenificada, en el pleno momento del alzamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), que había cobrado una enorme importancia nacional e internacional y sus demandas de reivindicación y sus propuestas de autonomía en las comunidades indígenas comenzaban a configurarse. De manera que las expresiones de violencia en la lucha por defender la dignidad del pueblo tzotzil, manifestadas en la obra, se manifestaban de manera equivalente en la realidad misma. El teatro, así, se configu-

raba como un espejo de ese momento histórico en el espectador indígena en el Estado de Chiapas.

María Luisa Góngora Pacheco, de Ochucuchcab, en Yucatán, quien ha realizado un trabajo teatral constante en su comunidad, creó un espectáculo que sigue aún presente en la vida escénica en las comunidades de Yucatán: *Nuestra vieja pobreza*¹⁷. Una obra basada en una narración de la tradición oral, como ocurre con un número importante de espectáculos de teatro indígena.¹⁸ Aquí, se cuenta la historia de una anciana muy mayor que recibe la visita de la muerte para llevársela. Pero la mujer ha hecho un pacto con otro viejo brujo para que quienes se suban a su árbol de guayabas no puedan bajar de él. Por lo tanto la anciana acepta que la muerte se la lleve y le pide a la muerte que le baje una fruta para el camino. La Muerte acepta y por tanto queda atrapada en el árbol y la viejita, “Nuestra vieja pobreza”, consigue mantenerse viva. Así se nos ofrece una risueña explicación de por qué la pobreza se mantiene entre los pueblos mayas hasta nuestros días. Una manera, claro está,

Asociación de Actores y Escritores SNA JTZ'IBAJOM
Cultura de los Indios Mayas, A.C.

Premio Nacional de Tradiciones y Culturas Populares. Hace décadas que nació esta Asociación con el objetivo de lograr la autosuficiencia y remediar carencias educativas y culturales en las comunidades indígenas por lo cual trabajan en capacitar a escritores, actores y promotores culturales Tzeltales y Tzotziles en las áreas con más carencias. Desde su creación, esta organización ha trabajado en la reivindicación, preservación y desarrollo de los valores culturales Tzeltales y Tzotziles en los Altos de Chiapas, a través de la capacitación progresiva en técnicas literarias, dramáticas (guiñol y teatro), audiovisuales (radio, foto, video y artes plásticas). Han publicado libros, obras de teatro guiñol, obras de teatro formal y han producido varios videos. 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 presentaciones en otros países como Honduras, Guatemala, Estados Unidos y Canadá. La asociación fue reconocida en el año 2000 por el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, en 2002 por la Universidad Autónoma de Chiapas y en 2003, por su participación en el Circuito Artístico Nuestras Raíces por el Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas. Pero lo más destacable es el reconocimiento y apoyo que han recibido de las comunidades en las que han mostrado su trabajo.” (http://www.pnca.sep.gob.mx/es/pnca/Asociacion_de_Actores_y_Escritores_SNA_JTZIBAJOM_Cultura_de_los_Indios_Mayas_AC) [julio 2016].

¹⁷ María Luisa Góngora Pacheco, “Nuestra vieja pobreza”, en Frischmann, Donald, *U Túumben K'aayilo'ob X-Ya'axche' / Los Nuevos Cantos de la Ceiba*, Mérida, SEDECULTA-Yucatán, 2010, pp. 100-111.

¹⁸ Cabe mencionar que la versión de Góngora Pacheco ha trascendido más en su forma literaria, como cuento, que como obra dramática; no obstante, la obra y su escenificación se mantiene, después de más de una década, presente en los escenarios populares del sureste mexicano, como se observa en este testimonio periodístico: “Escenificarán muerte y pobreza de comunidades en lengua maya”, en periódico *Tribuna Campeche*, 12 de septiembre de 2016. <http://tribunacampeche.com/yucatan/2016/09/12/escenificaran-muerte-pobreza-comunidades-lengua-maya/>

un tanto fuera de lo común, para expresar o interpretar las causas y efectos violentos de la muerte y la pobreza en las comunidades mayas. La tradición oral ofrece, como se nota en este ejemplo, una gran gama de posibilidades para la creación teatral entre los pueblos originarios en México.

Un caso singular es el de *Los hombres de los bosques*, un espectáculo de teatro bilingüe purépecha-español, realizado en los años ochenta del siglo pasado en Arte Escénico Popular con el maestro Rodolfo Valencia como director y con maestros indígenas rurales bilingües de la región purépecha de los bosques de Michoacán, en apoyo a programas educativos. El drama nos presenta la historia de la lucha de un puñado de jóvenes en contra de los caciques del lugar que pretenden comercializar la riqueza forestal de la comunidad, aún a costa de destruir el patrimonio de los pueblos indígenas de Michoacán y en beneficio de unos cuantos. La lucha sirve de marco para exponer los conflictos generacionales entre los jóvenes purépechas y los viejos dueños de las tradiciones; cuestionamientos a los llamados “usos y costumbres” que justifican el autoritarismo, la sumisión de la mujer, la violencia social y familiar, y el alcoholismo consuetudinario. Así como también para plantear el derecho de los pueblos indígenas a su autodeterminación y a decidir por cuenta propia cómo proteger y explotar sus propios recursos naturales; en este caso la madera de sus bosques. Uno de los momentos más intensos y simbólicos de la obra, no está en el momento en que los jóvenes descubren y desenmascaran la conspiración de los viejos caciques para vender ilegalmente la madera,

ni en su enfrentamiento, sino en el momento en que la esposa del cacique Florentino, doña Salud, se rebela contra él, en el momento en que aquel ejerce su derecho como hombre a golpear a su mujer cuando le plazca, mientras que ella, en un gesto de recuperación de su dignidad como purépecha y como mujer, lo confronta:

FLORENTINO: (*Se quita el cinturón y le da con él*).

SALUD: (*Ella toma la punta del cinturón y de un tirón se lo hace soltar*) No me vuelvas a golpear nunca. O me iré yo también para siempre. Te dejaré y no volverás a saber de mí.¹⁹

La idea de combatir el rezago cultural y replantear las relaciones interpersonales en una determinada comunidad indígena, a partir del hecho mismo de que las mujeres asuman su derecho a defenderse y a vivir con dignidad, ajenas al maltrato consuetudinario, es ya de por sí un rasgo de gran originalidad en esta obra de teatro purépecha. La representación escénica de esta simple acción y su respuesta inmediata de aprobación de mujeres espectadores, durante las presentaciones que tuvo esta obra en el medio indígena y rural de México, tenía un profundo eco entre espectadores femeninos; el teatro expresaba y reafirmaba su propia necesidad de reivindicar su dignidad frente a la violencia de género y familiar a la que han

¹⁹ Rodolfo Valencia, *Los hombres de los bosques* (obra dramática realizada con maestros purépechas de educación bilingüe), México, Arte Escénico Popular, 1981 (copia mecanoscrita).

sido sometidas durante siglos. *Los hombres de los bosques* se representaba, de acuerdo con el tipo de público con el que se contaba, en español o en purépecha, con lo que la recepción fue muy amplia, abarcando ámbitos no siempre indígenas. Desconozco si la obra continúa representándose en las poblaciones de los bosques purépechas, pero es evidente que a pesar de los años, su actualidad y vigencia es palpable. No parece que las circunstancias de desigualdad y de explotación social hayan cambiado radicalmente en el país.

El teatro indígena y la conciencia histórica

FRAY DIEGO.- Mira, Fray Francisco, anota todo lo que estamos haciendo. Acuérdate que hoy es domingo, 12 de julio de 1562. En nombre de la Santa Inquisición y de Felipe II de España estamos realizando este auto de fe. De esto España estará feliz y nuestro Dios no nos negará un pedazo de cielo.²⁰

Una de las virtudes del teatro indígena y comunitario en sus diferentes configuraciones y ámbitos culturales, es el de proveer al espectador popular de elementos para comprender, criticar o cuestionar su propia cultura, sus valores y su historia. El teatro, como expresión de una colectividad, abre espacios para retratar y reinterpretar determinados aspectos de su realidad. En este caso el teatro y su dramaturgia establecen

un encuentro con el pasado, en una suerte de “puesta en escena de la historia” –como suele decirse– para que el espectador actual pueda atender a enfoques distintos de sus raíces históricas. Se trata de la teatralización, de uno de los momentos más dolorosos y traumáticos para los pueblos mayas, el llamado Auto de Fe de Maní, llevado a cabo por el fraile evangelizador Fray Diego Landa en el siglo XVI, en donde se masacró a la población indígena y se quemaron buena parte de sus códices en los cuales se guardaba el conocimiento ancestral de los pueblos mayas, en el nombre de la verdadera religión y para mayor gloria del Imperio Español. La obra se titula *El auto de fe de Maní o Choque de dos culturas*²¹, del profesor de educación primaria y director de escena Carlos Armando Dzul Ek, y escrita y representada en diferentes comunidades mayas en Yucatán desde 1998.

La obra comienza con una danza en donde el pueblo de Maní en procesión entona cantos de felicidad y unidad:

Despierta Chichen Itzá/También tú, Maya-pán, y tú Izamal, también Labná y también tú Maní./ Vénganse compañeros todos, levántense./ Vengan a cantar, que estemos felices porque se está terminando la época de muchísimo trabajo./ No olvides Tutul Xiú, que eres muy bueno/ No olvides que tú nos quieres mucho./ Deja entre nosotros tu corazón./ Despierta Chichen Itzá.²²

²⁰ Carlos Armando Dzul Ek, “El auto de fe de Maní o Choque de dos culturas”, en Donald Frischmann, Carlos Montemayor, *op. cit.*, p. 113.

²¹ *Ibid.*, pp. 111-116.

²² *Ibid.*, p. 111.

La procesión y los cantos son interrumpidos con ominosos augurios expresados por el gobernante Tutul Xiú: “¡Hijos míos, tengo presentimientos terribles, supongo que algo malo ocurrirá y que es muy probable que sea la última vez que vemos estos bailes” (p. 111). Y en efecto los presentimientos del gobernante Tutul Xiú resultan ciertos. Más adelante aparece Fray Diego Landa, evangelizador de la Península de Yucatán, y a pesar de que expresa que viene en son de paz y con ánimo de dialogar, se establece el primer choque cultural entre España y las culturas mayas: la lengua. Se suceden diálogos de confrontación entre los misioneros españoles y la población maya. Pero Fray Diego Landa elige a unas jóvenes mayas para que aprendan castellano y para adoctrinarlas en la religión católica. Las jóvenes mujeres aprenden el Padre Nuestro hostigadas por las armas de fuego de los soldados españoles. Se suceden entonces escenas en donde los frailes evangelizadores van confundiendo las prácticas culturales del pueblo maya como actos de herejía y adoración al diablo. Se sucede entonces el famoso Acto de Fe de Maní ocurrido en efecto en 1562. Fray Diego Landa ordena quemar ídolos, códices y todo vestigio de la cultura maya, en el nombre de Jesucristo y los reyes de su patria; mientras que la población es golpeada y torturada para que abjure de sus propias tradiciones y visiones del mundo y sea finalmente conquistada por el poder de “dos pedazos de madera”, que simbolizan un crucifijo, como expresa la hechicera vidente que aparece en la obra.

Finalmente al término de la obra dramática el gobernante Tutul Xiú vuelve a

hablar para expresar el sentir de su pueblo sometido y masacrado:

TUTUL XIÚ.- Ahora podemos pensar que nos han sometido. Sin embargo, algún día sufrirán las consecuencias, porque nosotros nacimos libres, libres como el aire que respiramos, libres como los pájaros que vuelan y nuestros dioses nos protegerán y retomaremos nuestro camino. (p. 114)

El acto de revivir teatralmente en su propia lengua de origen y no en español uno de los sucesos más traumáticos del proceso de conquista y evangelización de los pueblos amerindios, por parte del grupo teatral Sac Nicté (flor blanca) en 1991, en el mismo sitio donde ocurrió la masacre, resultó un acto de un significado cultural de amplio alcance, en la medida en que los espectadores mayas actuales reconocían y le daban explicación a su propia historia, como lo testimonia Donald Frischmann en sus reflexiones a propósito de la primera representación de esta obra: “Aquella noche, la multigeneracional compañía Sac Nicté—compuesta de unos cincuenta actores comunitarios de toda la región— se pararían en el epicentro de aquel holocausto cultural”²³. Es decir, la obra se representó en el mismo sitio en donde ocurrieron los acontecimientos históricos; lo cual encierra un acto de recuperación de la dignidad y de resistencia cultural, que a lo largo de los años ha ido permeando en las comunidades de origen maya. El teatro escrito y representado en sus

²³ *Ibid.*, p. 48.

idiomas originarios ha sido un elemento fundamental para la revitalización de sus propias lenguas y valores axiológicos, no sólo en entre los pueblos mayas sino en multitud de pueblos originarios de México, que han encontrado en el teatro una herramienta para reconocer su propia voz, a pesar de lo duro que podría ser, en ocasiones, la representación de actos de violencia y de dolor.

Nota final

Podemos observar a partir de los ejemplos comentados en este trabajo como el teatro ha sido un recurso eficaz para reflexionar en torno a la manera como los actos de violencia social, histórica, intrafamiliar o de género afectan la vida de las etnias indígenas en el México contemporáneo. Las representaciones de la violencia, tanto desde su perspectiva histórica, como de problemas raciales o de clase, así como su presencia en espacios sociales e intrafamiliares, pueden tener una connotación distinta en cuanto a la respuesta inmediata del espectador o receptor de las obras representadas. Es claro que los contextos de enunciación y de recepción finalmente son lo que definen el sentido de la teatralización de la violencia; el propio espacio sociocultural determinará la producción de sentido, pero también habría que explorar las diferencias de matices entre el ámbito indígena y popular y el teatro indigenista promovido con fines turísticos en México. Los ejemplos aquí observados nos presentan un panorama en donde la presencia de la violencia en las obras dramáticas, cumple un sentido de expresión de una

conciencia social e histórica que diverge de lo que pueden ser las representaciones de la violencia en los ámbitos urbanos o de teatro de arte, en donde la problemática es distinta y extremadamente compleja y contradictoria. La estética de las representaciones en el teatro indígena, junto con la creación de nuevos textos dramáticos basados en la propia lucha social de los pueblos, en su microhistoria y en sus mitos y leyendas, tiene como propósito mayor el de apropiarse de la historia y de su propio presente. Así como también, abrir espacios de reflexión a través del teatro y del uso escénico de las lenguas propias, contra la opresión y marginación en la que se encuentran sometidos. Aunque tampoco podemos negar la eficacia cultural, que el teatro indígena diseñado con fines turísticos o estrictamente educativos, pueda llegar a tener, en la medida en que aporta y retroalimenta al espectador de elementos de etnicidad y de revaloración de su propia riqueza cultural.

Así como lo manifiesta Donald Frischmann, cuando reflexiona a propósito de su amplia experiencia como espectador, investigador e impulsor de estas manifestaciones teatrales:

El teatro popular, presentado en vivo en lengua indígena en lugares naturales de concurrencia (mercados, plazas centrales, patios de escuela, canchas municipales de basquetbol), sigue siendo un medio masivo a través del cual los actores comunitarios aún reconocen sus raíces históricas, procuran darle continuidad a una herramienta cultural y lingüística única. Su labor es contraria a las

fuerzas occidentales que desafían sin tregua el derecho de los pueblos indígenas a la auto-determinación.²⁴

El teatro, con sus representaciones de la vida, la historia, la marginación y, como en este caso, la violencia que se presenta en las distintas comunidades indígenas en México, es una herramienta para el cambio social y un espacio para la toma de conciencia, no sólo de lucha contra su situación adversa, sino –quizás lo más importante– sino de su propio ser y su reencuentro con sus propias raíces. En la búsqueda colectiva de mejores horizontes, diversas culturales indígenas en México han encontrado en el arte escénico una vía para revitalizar su lengua y problematizar sobre su propia conciencia colectiva, como se ha observado en las obras aquí comentadas.

Obra citada o consultada

Alcántara Mejía, José Ramón, Jorge Yanagali Vargas, *La re/representación de la violencia en el teatro latinoamericano contemporáneo: ¿ética y/o estética?*, México, Universidad Iberoamericana, 2016.

Araiza Hernández, Elizabeth, “Las Figuras emblemáticas del poder en el teatro indígena”, *Théâtre et pouvoir*, Presses Universitaires de Perpignan-CRILAUP, Coll. Études, 2002, pp. 613-621.

Cabrera, Claudia, “Reflexiones necesarias antes de montar escena”, Alcántara Mejía, José Ra-

món, Jorge Yanagali Vargas, *La re/representación de la violencia en el teatro latinoamericano contemporáneo: ¿ética y/o estética?*, México, Universidad Iberoamericana, 2016, pp. 345-352.

Chabaud Magnus, Jaime, “El jaguar, el pueblo y el teatro”, en *Tramoya. Cuaderno de Teatro*, v. 33, Universidad Veracruzana, 1992.

De la Peña, Francisco, “Milenarismo, nativismo y neotradicionalismo en el México actual”, *Ciencias Sociales y Religión*, año 3, núm. 3, 200, pp. 95-113.

Dzul Ek, Carlos Armando, “El auto de fe de Maní o Choque de dos culturas”, en Frischmann, Donald, Carlos Montemayor, *Palabras de los Seres Verdaderos/Words of the True Peoples*, vv. I-III, Dallas, University of Texas Press, 1994/1995/1997, pp. 111-116.

“Encuentro Estatal de Teatro indígena” (marzo de 2016), Creación Indígena. Espacio dedicado a las Artes Indígenas Tradicionales y Contemporáneas del Continente... <http://creacionindigena.blogspot.mx/> [2016].

“Escenificarán muerte y pobreza de comunidades en lengua maya”, en periódico *Tribuna Campeche*, 12 de septiembre de 2016. <http://tribunacampeche.com/yucatan/2016/09/12/escenificaran-muerte-pobreza-comunidades-lengua-maya/>

Franco, Israel, *Teatro Comunitario, @cuaderno de investigación* [CD-ROM], México CITRU-INBA/CONACULTA, 2010.

Frischmann, Donald, Carlos Montemayor, *Palabras de los Seres Verdaderos/Words of the True Peoples*, vv. I-III, Dallas, University of Texas Press, 1994/1995/1997.

Frischmann, Donald, *U Túumben K'aayilo'ob X-Ya'axche' / Los Nuevos Cantos de la Ceiba*, Mérida, SEDECULTA-Yucatán, 2010.

²⁴ Donald Frischmann, *U Túumben K'aayilo'ob X-Ya'axche' / Los Nuevos Cantos de la Ceiba*, Mérida, SEDECULTA-Yucatán, 2010, p. 48.

- Góngora Pacheco, María Luisa, "Nuestra vieja pobreza", en Frischmann, Donald, *U Túmben K'aayilo'ob X-Ya'axche' / Los Nuevos Cantos de la Ceiba*, Mérida, SEDECULTA-Yucatán, 2010, pp. 100-111.
- González Torres, Yólotl, *Danza tu palabra. La danza de los concheros*, Mexico, Plaza y Valdez, 2005.
- Hernández, Auldárico, Eutimio Hernández Román, María Alicia Martínez Medrano, et al., *La tragedia del jaguar*, en *Tramoya. Cuaderno de Teatro*, v. 33, Universidad Veracruzana, 1992, pp. 80-89.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, "A Journey through Identity in 'The Man Who Turned into a Buzard' and the Mexican Indigenous Theater of the 1990s", *North American Borderland Narratives-French, Spanish, and Native Identities*, Ed. by Jeanette M. L. Toonder, NY, The Edwin Mellen Press, 2011, pp. 143-154.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, "El hombre que se convirtió en zopilote: una leyenda en el teatro indígena comunitario de los años noventa", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 23. *El teatro mexicano del siglo xx*, México, UAM-Azcapotzalco, 2005, pp. 349-363.
- Premio Nacional de Ciencias y Artes, Históricos Galardonados, http://www.pnca.sep.gob.mx/es/pnca/Asociacion_de_Actores_y_Escritores_SNA_JTZIBAJOM_Cultura_de_los_Indios_Mayas_AC
- Rizk, Beatriz, "Introducción: La dramaturgia indígena/indigenista en América Latina: 550 años después", *Tramoya. Cuaderno de Teatro*, v. 33, Universidad Veracruzana, 1992.
- Sna JTZ'ibajom y Martín López Ramírez, "De todos para todos" (*creación colectiva*), en Frischmann, Donald, Carlos Montemayor, *Palabras de los Seres Verdaderos/Words of the True Peoples*, vv. I-III, Dallas, University of Texas Press, 1994/1995/1997, pp. 118-151.
- Underiner, Tamara, *Contemporary Theatre in Mayan Mexico, Death-Defying Acts*, Texas, University of Texas Press, 1997.
- Valencia, Rodolfo, *Los hombres de los bosques (obra dramática realizada con maestros purépechas de educación bilingüe)*, México, Arte Escénico Popular, 1981 (copia mecanoscrita).
- Vega, Miguel de la, "El grupo teatral indígena Sna jtz'ibajom, de Chiapas, recoge la tradición de la cultura maya, ahora con apoyo del CNCA, BANCOMER y la fundación Rockefeller", en revista *Proceso*, 5 febrero de 1994, <http://www.proceso.com.mx/164517/el-grupo-teatral-indigena-sna-jtz-ibajom-de-chiapas-recoge-la-tradicion-de-la-cultura-maya-ahora-con-apoyo-del-cnca-bancomer-y-la-fundacion-Rockefeller>