

GEOGRAFÍAS ALTERNATIVAS: *Una Mujer Desesperada* (1991) de Petrona de la Cruz Cruz y El Grupo Teatral FOMMA

Rosana Blanco-Cano

Petrona de la Cruz Cruz and the theatrical group Fortaleza de la Mujer Maya (FOMMA) from Chiapas, Mexico, propose a feminist perspective in which performance and activism juxtapose together to recast the marginalized position that indigenous women occupy in the Mexican local and national arena. In this essay, literacy and skills workshops, theatrical practices, and indigenous plays, such as, Una mujer desesperada, are examined as alternative geographies of empowerment and social awareness. By staging radical social practices FOMMA presents alternative models of citizenship for Maya women affected by violence, poverty, and rejection due to their gendered and indigenous bodies. I suggest that de la Cruz Cruz's engaging artistic and social propositions intersect with Chicana feminisms as the playwright examines on stage how race, gender, social class, and national identities impose economic exploitation, as well as social, and political forms of oppression. In her dramatic work and artistic activism, de la Cruz Cruz articulates the collective voice of radical and transnational feminisms discussed in the works of Sonia Saldívar-Hull, Gloria Anzaldúa, Cherríe Moraga, and other Chicana and Indigenous transnational voices. [Key words: transnational feminism, Maya women's theater, Maya women's activism, feminist Indigenous women, Petrona de la Cruz Cruz, FOMMA, contemporary Mayan-indigenous theater]

Las intervenciones culturales de algunos grupos indígenas contemporáneos crean un tercer espacio en el imaginario nacional dominante que exige se reconozcan sus derechos y su ciudadanía en el México de finales del siglo XX y principios del nuevo milenio. El arte-agitación de activistas, narradores, poetas y dramaturgos zapotecos, tzotziles, y tzeltales es un ejemplo emblemático de este significativo fenómeno cultural al conformar propuestas étnico-artísticas que denuncian los violentos procesos

de aculturación que durante siglos han glorificado lo mestizo a costa de la absoluta marginación de los grupos indígenas.¹

La dramaturga y actriz maya Petrona de la Cruz Cruz y su grupo teatral Fortaleza de la Mujer Maya (FOMMA) articulan una propuesta artístico-ideológica singular que cuestiona y reconfigura el espacio de invisibilidad impuesto por el proyecto nacional mexicano sobre las comunidades indígenas. A través de talleres, programas de alfabetización y de creación artística, sus obras teatrales y su activismo social examinan el sistema de opresión impuesto por el imaginario colonizador desde el interior de sus propias comunidades. El marco de representación comunal de estas voces indígenas femeninas y su intervención ideológico-cultural expresan en voz alta y en escenarios públicos, prácticas de género coercitivas que silencian a la mujer indígena y exhiben mecanismos de opresión, control y subyugación impuestos desde un proyecto nacional derivándose de los discursos constituyentes del imaginario hegemónico.

Praxis performativa y agencia social de género

Nacida en 1965 en la cabecera municipal de Zinacantán, Chiapas, Petrona de la Cruz Cruz se ha convertido en una de las portavoces más sólidas de un feminismo contemporáneo transnacional que rompe con divisiones entre teoría y práctica social al concebir el quehacer teatral como un espacio de transformación personal y comunitario en diversas comunidades mayas. En 1989, de la Cruz Cruz se integra al reconocido grupo teatral S'na Jtz'ibajom (La casa del escritor) en donde recibe su formación dramática junto a figuras como Ralph Lee, Patricia Hernández, Luis de Tavira y Doris Facencio (Albaladejo 2005, 58).² En este marco teatral de agitación comunitaria conoce a Isabel Juárez quien se convierte en su compañera inseparable de un proyecto teatral dedicado a dar voz a las experiencias de estas mujeres desde dentro de sus comunidades, denunciando su triple

condición de marginalidad dentro del proyecto nacional mexicano descrito por la Comandanta Esther en su discurso del Zócalo de la Ciudad de México (11 de marzo, 2001) (*Comunicados y Documentos del EZLN* 5): “Nosotras las mujeres sufrimos tres veces más uno por ser mujer, dos por ser indígena, tres por ser pobres” (2003, 1).

Si bien al convertirse en actrices y colaboradoras de S’na Jtz’ibajom, de la Cruz Cruz y Juárez ya habían roto su confinamiento social, étnico y genérico, la creación de *Una mujer desesperada* (de 1989 a 1991) define a Petrona de la Cruz Cruz como autora teatral de denuncia pública de la problemática de género de diversas comunidades chiapanecas, tzotziles, tzeltales y choles. Su capacidad creativa y de transformación social se sedimenta en la habilidad de re-contar su propia historia a través del uso del teatro como poderoso instrumento de cuestionamiento social. Como la dramaturga maya ha dicho en varias de sus entrevistas, el logro de su obra y la tendencia de S’na Jtz’ibajom de perpetuar los papeles genéricos tradicionales para mantener los usos y costumbres mayas intactos la llevó a separarse de este grupo colectivo y a crear su propia organización llamada FOMMA, cuyo objetivo es diseñar un tercer espacio de geografías ciudadanas y genéricas alternativas a través de su obra dramática.

Su conciencia y sensibilidad dramática de carácter contestatario nos llevan a pensar en el paradigma del feminismo transnacional propuesto por Sonia Saldívar-Hull (2000) centrado en transformar la marginación de las mujeres más castigadas del orden social, entablando un diálogo entre el feminismo chicano radical y las propuestas étnico-culturales y genéricas de los testimonios de Rigoberta Menchú y Domitila Barrios de Chúngrara. Chicanas feministas³ como Gloria Anzaldúa, Cherríe Moraga y Sonia Saldívar-Hull quedan de esta manera hermanadas con creadoras y agitadoras del orden social indígena como Petrona de la Cruz Cruz e Isabel Juárez, y con las mujeres del Ejército

Zapatista de Liberación Nacional en su denuncia contra la opresión de los grupos dominantes en relación a clase social, etnia, nacionalidad, sexualidad y género, los cuales reducen la agencia social del sujeto indígena femenino a un nivel mínimo o nulo.⁴ En sus obras artísticas y en su activismo social, las artistas chicanas, afro-americanas e indígenas, como Petrona de la Cruz Cruz, cuestionan no sólo la lógica de los estados nacionales, sino la propia definición de identidad étnica y política tzotzil, o tzeltal a través de experiencias identitarias más plurales y democráticas que se redefinen en términos locales y globales.⁵ Estas manifestaciones del feminismo transnacional contemporáneo comparten entre sí la incisiva lucha contra la explotación, vigilancia y control de las estructuras patriarcales, así como la protesta constante contra la destitución de la ciudadanía de grupos identificados como estorbos en el proceso modernizador de variados contextos sociopolíticos.⁶ La producción teatral de la dramaturga maya Petrona de la Cruz Cruz se inserta dentro del proyecto liberador del feminismo chicano a partir de su reflexión crítica y de su interrogación sobre los usos, costumbres, tradiciones y prácticas sociales que reproducen una dinámica político-social de violencia de género que priva a la mujer indígena de todo poder de decisión sobre su cuerpo y su vida.

En las últimas décadas del siglo XX y a comienzos del nuevo milenio, las fronteras políticas del Norte y Sur de México, así como las fronteras *invisibles* de Chiapas, Texas, Oaxaca y California siguen siendo espacios divididos por la compulsión territorial de la consolidación del Estado que hace de los habitantes de sus comunidades, disidentes indígenas y/o chicanos, sujetos identificados como “los atravesados/ los prohibidos/ los anormales/ los ilegales/ transgresores/ aliens” (Anzaldúa, 1987, 3).⁷ Es precisamente a partir de este sitio aparentemente inaceptable desde el que de la Cruz Cruz y los miembros de FOMMA generan obras híbridas de resistencia genérico-cultural en las que inscriben sus cuerpos disidentes y desobedientes, haciendo de lo transgresivo

un proceso de afirmación (o de apropiación de sí mismos) y de transformación social. Además de denunciar la ineficacia de la modernidad y la globalización en la década de los noventa y a comienzos del nuevo milenio, de la Cruz Cruz se sirve de la porosidad de las fronteras, impuestas por los mismos gobiernos, para disentir públicamente—como Rigoberta Menchú, Gloria Anzaldúa, Cherríe Moraga, Lila Downs y Jesusa Rodríguez—ante la actitud intolerante hacia las diferencias culturales dentro de los esquemas del Estado-Nación.⁸ Como nos recuerda Gloria Anzaldúa en el prefacio de su *Borderlands/La Frontera* (1987) estas fronteras múltiples operan socialmente influyendo la construcción de la subjetividad, demarcando espacios de movilidad, o de limitación social:

The actual physical borderland that I'm dealing with...is the Texas-U.S. Southwest/ Mexican border. The psychological borderlands, the sexual borderlands and the spiritual borderlands are not particular to the Southwest. In fact, the Borderlands are physically present wherever two or more cultures edge each other, where people of different races occupy the same territory, where under, middle and upper class touch, where the space between two individuals shrinks with intimacy. (Anzaldúa, 1987, prefacio, s/n)

De aquí que analizar las propuestas de Petrona de la Cruz Cruz y FOMMA sea una tarea urgente para comprender aquellas fronteras que se imponen sobre el desarrollo de las mujeres mayas-chiapaneacas, excluyéndolas del poder de producir significados culturales tanto dentro, como fuera de sus comunidades.

Geografías artístico-genéricas y performatividad

Este ensayo analiza la obra *Una mujer desesperada* (1991) escrita por Petrona de la Cruz Cruz ya que trastoca el elitismo cultural mexicano—como el resto de

su producción y la de FOMMA—y delinea un territorio artístico-ideológico-genérico alternativo de carácter literario y performativo. Desde el imaginario maya-chiapameco, este espacio de alteridad crea o posibilita la recuperación de la agencia social femenina a través de un nuevo lenguaje performativo que rompe con el silencio impuesto sobre las mujeres indígenas en el ámbito local y nacional. De la Cruz Cruz da un paso más allá al generar en su quehacer artístico una ruptura de las gramáticas que fundamentan la uniformidad y hegemonía nacional: “The act of going beyond figures the process of subjecthood performatively, disrupting the grammars of nationhood and extending its domain to a broader sense of locality, the transnational” (Arrizon, 2000, 30). Su actividad teatral disloca las geografías oficiales de la producción cultural de la mexicanidad creando un espacio teatral desde el que se formulan situaciones y desenlaces teatrales, la recuperación del cuerpo, la toma de conciencia, la autodefinición y el ejercicio de su agencia social a partir de sus personajes indígenas femeninos. Al exponer en sus obras la problemática de la opresión en el espacio privado, de la Cruz Cruz trasciende la división artificial de lo público y lo privado argumentando en su producción teatral la urgencia de politizar lo privado y lo personal en términos de género y de los marcos étnico-sociales y culturales.

Una mujer desesperada muestra la historia de dos generaciones de mujeres tradicionales que viven según los usos y costumbres de Zinacantán, dramatizando una historia de abuso sexual y violencia compartida. María y sus hijas Carmen y Teresa (quien está enferma) viven bajo la amenaza constante de un esposo alcohólico que desprecia las condiciones de salud de las dos hijas, prohibiéndole a su esposa salir de la casa, o desatender sus labores domésticas. Desde la posicionalidad dentro de sus propias comunidades, la narración del abuso del poder cuestiona el destino impuesto del silencio como un imperativo cultural, exponiendo además las dolencias personales reprimidas de los

personajes femeninos. Esta representación dramática e intervención histórico-cultural desestabiliza en el escenario el paradigma genérico-cultural tradicional al negarse el sujeto maya femenino a ser identificado como un cuerpo históricamente ocupado o violentado. Como sugiere Teresa Marrero, de la Cruz Cruz y otras colaboradoras de FOMMA “[are] recasting the *India* as a positive historical agent [which] avenges the stale, colonial legacy of the indigenous woman as the chingada (fucked) victim of the conquistador” (Marrero, 2003, 312). La dramaturga propone en su creación teatral una manera de vivir más justa a partir de obras dramáticas que interrogan tradiciones ancladas en la estabilidad identitaria generadora de una triple opresión sobre las mujeres: como mujeres, como mujeres indígenas y como mujeres marginadas dentro de sus propias comunidades en relación al proyecto nacional.

Interrogación, imperativos sociales y desestabilizaciones culturales

En cuanto a la creación teatral, es importante señalar que la primera obra de la dramaturga, actriz y activista maya Petrona de la Cruz Cruz, *Una mujer desesperada* (1991) marca los inicios de una línea de trabajo artístico de más de una década. En esta obra se discuten el despojo, el maltrato y la ausencia de reconocimiento social que las mujeres mayas-chiapanecas han padecido durante siglos. Como sugiere la propia de la Cruz Cruz en una entrevista realizada por Diana Taylor (de la Cruz Cruz, 2003), desde su primera obra escrita *Una mujer desesperada* (1991)—pasando por *Desprecio paternal* (2005) y *La tragedia de Juanita* (2005)—de la Cruz Cruz confronta a los espectadores ante procesos opresivos y de coerción social vividos por mujeres indígenas, tales como la creencia de que la división laboral es natural y que se define desde la diferencia sexual.⁹ Otra práctica social que se discute en el escenario es el hecho de que las mujeres son concebidas como cuerpos más cercanos a la naturaleza, por lo que quedan circunscritas al espacio doméstico y a su naturaleza reproductiva como principios inalienables de su condición identitaria. En relación a su espacio privado, también se tejen escenas dramáticas en las que se sitúa a la mujer como

un ser pasivo y silenciado que no sólo asume la actividad reproductora, sino también la de ser transmisora de valores y tradiciones culturales.¹⁰

Una mujer desesperada inicia con una dramática escena en el interior de una casa en Zinacantán, Chiapas, con techo de paja y una pequeña puerta. Desde los comienzos de la obra, la intensidad y las emociones de los personajes dirigen la trama, las acciones y la escenificación. El guión hace explícitas las emociones en cada intervención de los personajes: “muy enojada,” “desesperada,” “enloquecida,” “histérica.” La desnudez escenográfica y la falta de complacencia con la que responden los personajes femeninos de Zinacantán ante sus situaciones trágicas culminan en el montaje de escenas de intenso poder crítico que obliga a los espectadores-participantes de fuera y dentro de sus comunidades a reflexionar sobre su causalidad.

María, la protagonista, lamenta angustiosamente su situación de pobreza y la enfermedad de su hija Teresa. En el primer monólogo maternal se hace visible el grave despojo de estas mujeres al no contar con el apoyo del marido para la manutención y cuidado básico de sus hijas, y al no poderse ganar su subsistencia. Como dicta la tradición maya, el marido les prohíbe a María y a sus hijas traspasar el espacio privado, ya que sería un atentado al comportamiento esperado de las mujeres y un desafío del poder masculino dominante en su comunidad. Como revela la primera intervención de los personajes en la escena, la angustia y desesperación confirman el hilo dramático de la ambientación y del tono sombrío en la vida de María, sus hijas y otras mujeres de la comunidad:

(Angustiada) -¡Ay, señor, ayúdame! Muero de hambre y de sueño; no sé cómo podré darles buen camino a mis hijas. Nunca se ha preocupado su padre por ellas; ya ni de la comida se acuerda. Se la

vive en la cantina con sus amigos; ni siquiera nos da permiso para salir a trabajar y ganar nuestra comida; perdónalo Señor, y a mí dame paciencia para aguantarlo. (de la Cruz Cruz, 1991, 1)

Aunque María no salga de la casa para no romper con el control absoluto de la domesticidad impuesta, las primeras líneas dramáticas del personaje femenino nos revelan lo que significan las obligaciones de una *buena esposa*, dictadas antes o durante la ceremonia del casamiento. Con sus propias palabras, María denuncia públicamente su falta de paciencia y su intolerancia de poder “aguantar” el orden patriarcal que representa su marido.¹¹ Su angustia y desesperación encarnan gritos desobedientes contra los comportamientos de una *buena mujer*: sujeto sin voz, sin espacio, sin movimiento.

El angustiante lamento de María también delata su pobreza e impotencia ante la enfermedad de Teresa. La situación de María se agrava cuando su hija Carmen entra corriendo a escena y reproduce la angustia maternal al saber que su padre se acerca a la casa y que su madre no ha podido hacer la comida. Ambas protagonistas evidencian en sus monólogos y gestualización corporal la impotencia de no poder expresar su desacuerdo ante una figura masculina violenta quien encarna las costumbres heredadas de su comunidad. Ambas mujeres dejan ver a los espectadores la forma en que anticipan su castigo por transgredir el orden patriarcal simbolizado en la obra por la supuesta salida de casa de María. La dramaturga maya expone eficazmente en esta escena los discursos culturales que definen la estabilidad/ inestabilidad del *ser mujer* en esta comunidad. La ecuación social calle-actividad sexual es confirmada por la celosa voz de su marido, vigilante del orden doméstico quien se siente amenazado por las *sospechosas* actividades de *su* mujer:

¡Qué! ¿No estabas en casa? ¡Quiero comer! ¿Por qué no tienes fuego? ¿Con quién estabas, desgraciada? ¡Dímelo o te mato! (Agarra

del fogón un leño seco y se lo avienta a su mujer, que lo esquivo recostándose en la cama; Juan se lanza hacia ella y la jala de los cabellos hasta tirarla al suelo). —¡Ándale, sírveme rápido de comer, si no quieres que te mate a golpes! (de la Cruz Cruz, 1991, 1-2)

La ausencia de un espacio digno, decente, o elegido por sí misma es una constante que le reconfirma a María su posición en desventaja. Los diálogos y las escenas representados proyectan el imaginario dominante y establecen las fronteras aceptables de las cuatro paredes o sus alrededores; al mismo tiempo estas fronteras marcan espacialmente el sitio de control social patriarcal donde se aplaude o castiga el comportamiento obligado de María.

El confinamiento de la mujer dentro de las cuatro paredes del hogar confirma la condición y definición genérica del ser *buenas*: una opresión doble para las mujeres indígenas—desde su cultura maya y desde la cultura nacional—la cual intensifica asimismo la presión de perpetuar la tradición. Como sugiere la crítica Cynthia Steele, dentro de la cultura maya las mujeres son consideradas cuerpos peligrosos a ser controlados desde el interior de la casa para asegurar el control de la propia cultura. La menstruación, por ejemplo, se considera un elemento capaz de hacer perder el alma a los hombres (Steele, 1994, 253-54), e incluso no es aceptable que las mujeres indígenas quieran salir a trabajar en los campos o en otras labores como quisiera hacer la protagonista de *Una mujer desesperada*. En palabras de esta crítica:

The tale admonishes them to behave “as women”: to perform household work diligently, to not venture out alone, to not be ‘independent to the point of masculinity’...In walking alone in the fields [a woman] is violating two aspects of gender code: women who venture out alone are seen to be inviting harm, and those who insist of doing ‘men’s work’ like farming are considered ‘marimachas’ or

‘dykes,’ unnatural women who deserve to be punished for acting like men. (Steele, 1994, 249)

Una mujer desesperada, como ha dicho de la Cruz Cruz en la entrevista con Diana Taylor (de la Cruz Cruz, 2003), representa eventos autobiográficos de vivencias de la dramaturga maya siendo niña en una comunidad tzotzil. Esta obra en tres actos traza diferentes modalidades de representación desde las cuales se reproduce el confinamiento femenino. En primer lugar, el drama reexamina discursos culturales que se dictan sobre las mujeres mayas obedientes tales como la prohibición de participar en ciertas actividades fuera del espacio doméstico, ya que la entrada al espacio público hace referencia a la apertura del cuerpo femenino y a su actividad sexual. En segundo lugar, la obra teatral analiza el ejercicio sistemático del poder y del uso de la palabra de quienes dominan los espacios públicos y privados: las subjetividades masculinas. El drama muestra críticamente la destitución económica y social que lleva a las mujeres a buscar empleos como trabajadoras domésticas sufriendo un rechazo y una alienación social mucho más dañinos que el que padecen en sus comunidades. En última instancia se muestra en escena la condición de desigualdad de estas mujeres frente a los aparatos judiciales estatales que niegan su ciudadanía histórica y sistemáticamente.

De la Cruz Cruz dialoga transnacionalmente con las proposiciones teórico-artísticas de artistas/críticas chicanas como Gloria Anzaldúa construyendo geografías que dibujan fronteras visibles e invisibles y espacios de participación social (o del despojo de los mismos) a partir de la reformulación de la identidad étnica-genérico-cultural y de su performatividad. Como define Mary Pat Brady:

If the production of space is a highly social process, then it is a process that has an effect on the formation of subjectivity, identity,

sociality, and physicality in myriad ways. Taking the performativity of space seriously also means understanding that categories such as gender, race and sexuality are not only discursively constructed but spatially enacted and created as well. (2002, 8)

La producción artístico-política de Petrona de la Cruz Cruz y el activismo de la organización FOMMA construyen dentro y fuera del escenario teatral una geografía alternativa donde las marcas de género, de clase y de etnia cultural se niegan a ocultar la desigualdad entre sujetos que conviven en un mismo entramado social. La creación de un tercer espacio, muy de la mano del *nepantlismo* propuesto por Gloria Anzaldúa (1987, 2002), cuestiona las fronteras de lo mexicano como entidad nacional definido como un territorio geográfico, una lengua y una experiencia histórica común, así como su legitimación desde instituciones sociopolíticas oficialistas. Los miembros de FOMMA apuntan en el espacio público y a través de su activismo artístico, al aparato opresor generador del proyecto nacional, poniendo en evidencia prácticas de opresión y de discriminación de la comunidad mexicana dominante que han venido reproduciéndose en el interior de las comunidades por generaciones. Al mismo tiempo, las actividades de FOMMA hacen visible la ineficacia y artificialidad de los territorios y valencias genéricas que se definen desde el imaginario de la nación dominante.

En su obra dramática-performativa Petrona de la Cruz Cruz y FOMMA construyen paradigmas identitarios que responden a sus necesidades subvirtiendo el concepto de pertenencia nacional y de comunidad. La dramaturga, las participantes del grupo teatral maya comunitario y los personajes de las obras teatrales mismas, se conciben como mujeres con una voz fuerte y con una incidencia pública de agitación social recuperando *su wild tongue*, como diría Gloria Anzaldúa. Desde el feminismo chicano

transfronterizo, el discurso teatral indígena contemporáneo de de la Cruz Cruz reafirma y reclama el derecho de las mujeres indígenas a ser habladoras y respondonas, haciendo de su voz indomable un instrumento de expresión de sus propias necesidades y derechos en una sociedad que se niega a reconocerlos. Recuperar la propia voz y adoptar una posición de fuerza es otra estrategia de resistencia que relaciona el feminismo de de la Cruz Cruz con las propuestas chicanas feministas de ser “boconas, hociconas, chismosas” (Anzaldúa, 1987, 53-64) al asumir y ejercer el poder propio y su agencia social. En las obras teatrales mayas de la dramaturga que interesan a este estudio, las protagonistas recuperan una voz disidente y respondona, como diría Tey Diana Rebolledo evocando a Gloria Anzaldúa, insertando de esta manera su subjetividad en el discurso transnacional contemporáneo (Rebolledo, 1995, 146). Como Anzaldúa y Rebolledo, de la Cruz Cruz señala que para dismantlar el silencio impuesto, es necesario primeramente tomar conciencia de las heridas propias desde donde se formulan las múltiples opresiones impuestas por los imperativos culturales sobre el cuerpo femenino. En palabras de Anzaldúa: “Daily, I battle the silence and the red. Daily, I take my throat and squeeze until the cries pour out, my larynx and soul sore from the constant struggle” (1987, 150). De la Cruz Cruz y FOMMA se suman a la tarea de las feministas chicanas de apretar sus gargantas para que la voz se produzca, generando una “lengua de serpiente” (Anzaldúa, 1987, 59) sin apologías ante sociedades que históricamente les han negado el derecho a cuestionar significados culturales y a ejercer sus ciudadanías.

A través de su rica labor como dramaturga, actriz y activista, Petrona de la Cruz Cruz define en el escenario cómo los discursos constituyen fronteras visibles e invisibles entre pueblos, etnias, géneros, lenguas, clases sociales y nacionalidades, operando de forma opresiva como demarcadores de jerarquía social. Una dinámica presente en las comunidades indígenas durante el proceso

de modernización del país ha sido la migración hacia ciudades y zonas alejadas de sus lugares de origen en los que, además de ser explotados, han perdido los lazos familiares y culturales y han tenido que renegociar su identidad desde una posición de desventaja frente a la sociedad mexicana dominante: de aquí que caiga la condena sobre los cuerpos indígenas de parecer aquéllos que se niegan a ser civilizados. Frente a ese choque con la sociedad dominante, las mujeres indígenas resultan las más afectadas en sus procesos de adaptación, no sólo por las marcas de su falta de educación formal, el manejo limitado o nulo de la lengua oficial mexicana, o su pobreza, sino porque además cargan con su marca de género, la cual, conjugada con otras líneas de marginación, produce choques extremadamente violentos y dolorosos. Narrar y representar teatralmente la experiencia del despojo femenino indígena es tarea urgente en el panorama cultural contemporáneo. Así lo hacen mujeres como Petrona de la Cruz Cruz encarnando una conciencia, asumiendo su agencia social y abrazando su activismo dentro de marcos de representación social y agitación comunitaria.

Mujeres boconas, andariegas y activistas

De la Cruz Cruz muestra en el drama las tensiones que se van acumulando hasta producir un momento de ruptura y de concientización. El momento de transformación de la mujer silente seguidora de la tradición es representado en el escenario evidenciando cómo esta ruptura transforma su confinamiento. Al mismo tiempo, este instante de ruptura le permite convertirse en una mujer de opinión, con poder sobre sí misma, su vida y la de sus hijas.

Durante la obra teatral se representa una tercera ruptura de la estabilidad genérica que cuestiona el poder autoritario y se vuelve motivo del castigo masculino: que la mujer hable o exprese sus propias opiniones. Como efecto de espejo de los imperativos socioculturales y genéricos sobre las mujeres mexicanas, la mujer maya (mexicana o no) no puede ser *bocona* según las

costumbres de Zinacantán. El marido, como representante de la autoridad patriarcal, tiene derecho sobre la vida y el cuerpo de su esposa y si ésta se atreve a romper con la tradición del silencio, el cuerpo social la castiga. Así lo muestra de la Cruz Cruz en el guión de *Una mujer desesperada* cuando María le reclama al marido su indiferencia ante la condición de ella y la de sus hijas: “(Enfurecido) ¡Sólo eso me faltaba, que te pusieras a regañarme! (Vuelve a golpearla). ¡Toma por bocona, para que aprendas a respetar a tu marido!” (1991, 2). Unas líneas más abajo, el guión hace explícito el estado de despojo y la falta de personalidad social y jurídica de María, quien no puede defenderse del marido ni siquiera cuando una vecina ofrece ayudarla. El marido le contesta: “¡Soy su marido y puedo hacerle lo que me de la gana!” (1991, 2).

Como sugiere la crítica Debra Castillo, en la tradición mexicana, el comportamiento femenino se inserta únicamente en la dinámica pendular de Chingualupe (Castillo, 1998, 1-36), la cual coloca los comportamientos inaceptables en el polo opuesto que encarna y sigue los principios de la mujer violada-sexualizada, chingada y sin valor, muy evocativo de la figura emblemática de lo femenino desde la narrativa nacional: La Malinche.¹² Cuestionar la dinámica de la opresión del cuerpo es una tarea urgente. Así lo apuntan las propuestas de Petrona de la Cruz Cruz y de otras escritoras chicanas como Sandra Cisneros, Pat Mora, Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa quienes les posibilitan a sus personajes femeninos moverse por el mundo sin vergüenza. Como sugiere Tey Diana Rebolledo, en los imaginarios mexicanos, *las mujeres andariegas, mujeres callejeras*:

[are] women who roam, women who walk around, women who journey: the term implies restlessness, wickedness...they must, therefore, be those wicked, sexual women seen as putas, as prostitutes...and women who walk the streets can be demanding, self

satisfying, and worse, perhaps they don't need a man. (1995, 183)

Cuerpos peligrosos de mujeres boconas y alcances de sus disidencias

La obra teatral analizada adquiere una gran significación dentro y fuera del escenario, cruzando fronteras artísticas para apuntar fuertemente a la geografía del cuerpo político. Esto se observa una vez que la vecina entra en acción y el hilo dramático muestra la realidad no sólo de una mujer como María, sino del conjunto de mujeres que viven bajo imperativos étnico-culturales y genéricos que demarcan la inmovilidad de su pensamiento y de sus acciones. La intervención de la vecina defensora de María ante el marido borracho nos deja verlo resbalarse y golpearse en la cabeza muriendo unos segundos después. En este segmento, de la Cruz Cruz emplea subversivamente el recurso de la reiteración presente en la tradición narrativa maya como el *Popol Vuh* y en algunas leyendas tradicionales. A través de la reiteración de guiones sociales de parejas diferentes, la obra muestra la gravedad de comportamientos concebidos como parte de una tradición inapelable, repetitiva y encarnada sin cuestionamiento en el cuerpo de las mujeres. Con este recurso, de la Cruz Cruz juega con el carácter didáctico de la reiteración en la cultura oral indígena para proponer escénicamente una reflexión deconstructiva sobre la regla, en lugar de una enseñanza pasiva de la norma.

Cuando el marido de la vecina se da cuenta de la muerte de su vecino, su primera reacción es repetir el castigo y regaño a su esposa—mujer *callejera*—tal como hiciera el marido muerto de María. La dramaturga hace visible los guiones socio-genéricos que se repiten para mantener el orden social sin cuestionar las circunstancias particulares de cada mujer y/o pareja: “Vecino: (Muy enojado) ¿Pero qué haces tú aquí? ¿Habías de estar en la casa!...¿Pero para qué te andas metiendo en lo que no te importa? ¿No tienes trabajo en tu casa? Ahora ya me metiste en un problema.... Todo por no quedarte sentada en

tu casa. Te van a acusar de criminal” (de la Cruz Cruz, 1991, 3).

La obra no termina con la tragedia de María al sufrir la muerte del esposo. El segundo acto comienza con una nueva preocupación de la mujer viuda: ¿Cómo van a sobrevivir ella y sus hijas? Al quedar viuda, María se enfrenta al despojo económico de toda su vida y a la exclusión y marginación de ser viuda, mujer sin voz, ni personalidad política dentro de la estructura patriarcal y comunitaria de Zinacantán. De la Cruz Cruz responde al cuestionamiento del personaje exponiendo en escena la compleja problemática de la experiencia migratoria de las Marías, mujeres indígenas que terminan siendo trabajadoras domésticas en las metrópolis enfrentándose a la violencia, la explotación, la discriminación, el abuso sexual, condiciones laborales abusivas, e incluso a la muerte.

Una mujer desesperada muestra el único camino para escapar del hambre tras la muerte del marido: mandar a su hija Carmen a la ciudad como trabajadora doméstica, ya que carece de educación o de un oficio para sustentar a la familia. María arregla el empleo de su hija con un señor de la ciudad (San Cristóbal de las Casas) e, irónicamente, solicita al patrón que le enseñen a su hija las costumbres ajenas y diferentes, correspondientes a la aculturación urbana: “Ahí le recomiendo que le vayan enseñando poco a poco las costumbres de la ciudad, para que aprenda a cuidarse y a trabajar” (de la Cruz Cruz, 1991, 6).

El tercer acto de la obra intensifica la tensión de la tesis teatral sobre los cuerpos vulnerables, disponibles o desechables para la cultura dominante y sobre el control, el género y la migración como se observa en el diálogo del patrón de la joven con su madre: “Es que su hija salió a hacer unas compras y, como no conocía la ciudad, pues... no tuvo precaución al cruzar la calle, y desgraciadamente... la atropelló un carro” (de la Cruz Cruz, 1991, 7). Los espectadores observan agudamente cómo se inculpa a Carmen de su propia muerte, al ver en escena que María no recibe otras explicaciones aparte de que

la culpa del accidente es de su hija por no mirar los semáforos mientras hacía mandados por la calle. El castigo se profundiza aún más al saber que el taxista que la atropelló no tiene dinero; por lo que debe resignarse a enterrar a su hija en San Cristóbal de las Casas, lejos de su comunidad.

La obra contestataria discute la problemática de la mujer indígena, su migración a la metrópolis y la marginación que culmina en la pérdida de la hija mayor de María, su única fuente de sustento. Además, el drama sitúa la problemática de la mujer indígena marginada dentro del sistema patriarcal que educa y controla inclusive su comportamiento social, su conocimiento o la falta del mismo, su resignación o aceptación de las enseñanzas, costumbres y comportamientos impuestos desde su misma tradición. María recuerda en su dolor la marca de la tradición/prescripción representada para la audiencia a partir del comportamiento de su hija en la ciudad pues, ¿cómo iba a fijarse la joven en los semáforos de las calles citadinas, si “[su papá] ni siquiera quería que levantara la vista del suelo”? (de la Cruz Cruz, 1991, 8).

En su afán de retomar las distintas condiciones que marcan la vida de las mujeres indígenas mayas sin espacio propio, de la Cruz Cruz se enfoca argumentalmente en la vuelta de María al espacio doméstico bajo la supuesta protección de Antonio, su nuevo marido, dueño de una tienda y de una casa, quien le ofrece prosperidad y una valencia social ya que: “La gente aquí no respeta a las viudas; por lo menos tendríamos alguien de respeto en la casa.” (de la Cruz Cruz, 1991, 8). Bajo esta premisa la obra nos hace deducir que la condición de la viudez femenina no tiene valor ninguno ya que implica una condición poco respetable en la comunidad.

En su entrevista con Taylor, de la Cruz Cruz explica que el desprecio hacia las mujeres es una de las principales temáticas de su producción teatral, ya

que desde su nacimiento sólo tienen valor en la medida de su relación con un varón, quien además continuamente les recuerda el supuesto favor de otorgarles un lugar social de protección familiar y/o el contrato matrimonial. María quiere dejar de ser una *arrimada* en casa ajena y volver a ser casada para recuperar su lugar social ante los ojos de su comunidad. De la Cruz Cruz posiciona a su protagonista femenina en el mismo sitio de la desesperación inicial: el marido nuevo no es nada diferente al anterior. Esta reiteración temática evidencia la práctica coercitiva de la tradición en relación al sistema patriarcal y a la opresión de género.

Al desarrollar esta circularidad teatral, la dramaturga intensifica la trama exponiendo en escena el hecho de que Antonio dice estar enamorado de Teresa—la hija menor de María. Como hombre de la casa y nuevo marido de María, éste se siente con el derecho de ocupar el cuerpo de su hijastra. Como hiciera el padre de Teresa, Antonio abusa del poder de su masculinidad, signo emblemático de la estructura patriarcal. En la última parte de la obra, el drama captura el momento en que Teresa se enfrenta al padraastro al querer ir a misa al centro del pueblo y ver a su novio, quien le ha prometido formalizar la relación y casarse con ella. Antonio le prohíbe salir a la calle, reconoce su rebeldía y resiente la confrontación de su poder absoluto y la desobediencia de Teresa al no aceptar su confinamiento. El personaje de Teresa no muestra tenerle miedo al padraastro. Asume el ser una chica bocona y expresa el desacuerdo con su madre por apoyar a su marido:

(Molesta de un lado a otro mientras dice enojada) -¿Pero por qué tengo que estar pagando por culpa de tu matrimonio? Yo no tengo la culpa de que te hayas vuelto a casar con este hombre. ¿A mí qué puede importarme? Allá tú si quieres aguantar que sea tan celoso, pero no tiene por qué mandarme a mí. En cambio aquí estamos sufriendo

igual como sufrimos con mi padre y ni siquiera puedo ir a misa. (de la Cruz Cruz, 1991, 10)

Teresa no encuentra comprensión en su madre, quien piensa que su *naturaleza femenina* le ha impuesto un destino fatal y sin salida. Ante los argumentos de su hija, María responde con un lamento: “Lo único que pido al cielo es que tú puedas ser feliz y que no te toque un destino tan triste como el mío... (llora)” (de la Cruz Cruz, 1991, 11). El padrastro confirma que las mujeres como *buenas hijas* o esposas no tienen derecho a opinar, o a reclamar ningún derecho sobre su propio cuerpo:

¡Qué te calles, te dije! Y te lo advierto, de esta casa no vas a salir nunca y menos para casarte con un cualquiera. Ya es tiempo de que sepas que tú me perteneces al igual que tu madre, porque estoy enamorado de ti y no voy a dejar que ningún desgraciado ocupe mi lugar. ¡Tú tienes que ser mía por las buenas o por las malas! (de la Cruz Cruz, 1991, 13)

La violencia inunda la escena al regresar de la Cruz Cruz a la tensión dramática inicial de *Una mujer desesperada*. Antonio confiesa que está enamorado de Teresa y habla abiertamente de su intención de forzarla sexualmente. María le avienta un leño a su marido para defender a su hija y se apodera del arma que su primer marido usaba para maltratarla (arma que a su vez evoca el orden falocéntrico). La representación explícita de la violencia en esta escena es una técnica teatral muy eficiente, además de ser una de las imágenes más intensas de la obra que proyecta múltiples niveles de análisis e interpretación en términos genéricos, políticos, étnico-culturales y sociales. De la Cruz Cruz concibe agudamente los detalles que motivan a ambos personajes a una acción determinada y los coloca en una situación límite entre la vida y la muerte,

ante la pérdida del poder masculino, y en el caso de Teresa ante su rechazo y oposición a los mandatos de la tradición que le impondrían obediencia, silencio y resignación. El propio guión de la obra describe a la madre en pleno estado de furia y en la disposición de matar para defender a su hija de la violencia de género y del abuso del padrastro a partir del uso de una estrategia tipográfica. Con el uso de las mayúsculas, la dramaturga enuncia con énfasis una significación ideológica y emocional desde la mirada aterrorizada de Teresa quien ve claramente los horrores del poder patriarcal que desencadenan la muerte de su madre:

(ENLOQUECIDO) -¿Con que quieres matarme desgraciada? ¡¿Para irte con otro, verdad?! ¡Pues no se va a poder! (SE LANZA A SACAR SU MACHETE DE SU FUNDA Y COMIENZA A TIRARLE MACHETAZOS A MARÍA. TERESA MIRA HORRORIZADA LA ESCENA, PARALIZADA POR EL TERROR). ¡Toma desgraciada, ahora sí voy a poder quedarme con tu hija! ¡Ja, ja, ja, ja! (MARÍA CAE MUERTA A LOS PIES DE ANTONIO, QUE LA MIRA ENLOQUECIDO Y LUEGO VUELVE LA MIRADA LUJURIOSA HACIA TERESA, QUE HA QUEDADO MUDA DE TERROR).
(de la Cruz Cruz, 1991, 13)

Como ocurriera al principio de la obra, la urgencia de María por defender a sus hijas de la cadena de violencia que se imprime sobre sus vidas resulta para ella en un castigo. En esta ocasión, su disidencia frente a los comportamientos exigidos a las mujeres mayas-chiapanecas provoca su injusta y brutal muerte a manos de la autoridad patriarcal, quien busca hacer valer su poder no sólo para acallar la rebelión de María, sino también para mantener bajo control a las otras mujeres quienes, como Teresa, se niegan a permanecer bajo las dinámicas de coerción social basadas en el abuso a sus cuerpos. A pesar del asesinato de

María, la dramaturga propone en esta escena una vuelta de tuerca a la historia de violencia de estas mujeres mayas-chiapaneacas, marcándose y agudizándose la tensión creciente hasta el final de la obra ya que Teresa, tras ser atacada, encuentra un rifle con el que dispara y mata a su padrastro. De esta manera, Teresa logra dotar a su cuerpo del poder de defensa propia al que su madre no pudo acceder. A pesar de que los vecinos le dicen a Teresa que debe calmarse pues su reacción se justifica legalmente como un acto en defensa propia, la joven está convencida de que será encerrada en la cárcel, denotándose de este modo la complejidad y dificultad que las mujeres indígenas mayas tienen que enfrentar cuando deciden resistir la opresión de los discursos locales y nacionales que obsesivamente buscan mantenerlas como cuerpos dóciles sin personalidad social y jurídica.

El temor y la inseguridad de Teresa ante el aparato jurídico estatal muestran claramente la posición de desventaja de esta joven indígena. Teresa experimenta en carne propia que sus derechos no existen de facto, aunque la Constitución anunció en 1857 que todos los mexicanos, sin importar su sexo, raza, o clase social tienen los mismos derechos y obligaciones. Un breve interrogatorio con las autoridades y con un juez que atiende el caso con notable fatiga desnudan ante el espectador la realidad de un sistema jurídico injusto y tendencioso, así como su lógica operativa que borra y anula el derecho de Teresa a defenderse como le dejan saber al anunciarle: “Por lo pronto vas a quedar detenida, mientras se hacen las averiguaciones. Después, ya veremos” (de la Cruz Cruz, 1991, 16). La dinámica del proceso legal mexicano desplegado en el escenario coloca a Teresa en una posición de mayor vulnerabilidad al ser considerada culpable hasta que se compruebe lo contrario, o hasta tener los medios económicos y sociales para tramitar un amparo legal que evite su detención en las siguientes setenta y dos horas dispuestas para las averiguaciones previas. Además, Teresa, como tantos otros indígenas presos, es ante el sistema legal mexicano una *deslenguada* que no

domina el idioma oficial del país ni cuenta con la garantía de tener un traductor a lo largo de su juicio por las autoridades del Estado.¹³

Teresa, como la mayoría de los indígenas del país, no cuenta con ninguno de estos recursos al ser detenida y, antes de convertirse en un número más de los presos indígenas sin juicios justos, se suicida. La condición de ser *mujeres desesperadas* parece pasar de generación en generación entre María y sus hijas tal y como se ve en las diferentes escenas de la obra. La propuesta dramática de de la Cruz Cruz sin embargo subraya en el desenlace de la escena previa la confrontación, ruptura y resignificación de la marca al desobedecer Teresa los preceptos que definen a una *buena india* y decidir quitarse la vida: su gesto de resistencia la lleva a no aguantar la violencia como destino de vida.

Como vemos los espectadores, la orfandad social es evidenciada por de la Cruz Cruz como una realidad cotidiana asumida por las mujeres indígenas dentro y fuera de sus comunidades. Al ser un personaje de agitación y resistencia dentro de esta obra, Teresa rompe el destino impuesto a su cuerpo: como depósito del placer unilateral de un padrastro dispuesto a violarla para perpetuar la costumbre patriarcal del pueblo; como una futura esposa sumisa y aguantadora de privaciones y violencia en un matrimonio tradicional y como una mujer presa sin acceso a un juicio justo, pues al ser definida por los aparatos jurídicos como una simple mujer indígena sus palabras no tienen credibilidad. De la Cruz Cruz y las mujeres de FOMMA, en tanto que boconas, andariegas, callejeras y productoras de cultura, atentan contra el orden social-genérico hegemónico dominante al proponer un tercer espacio de geografías socio-étnico-culturales y genéricas en las que la expresión performativa facilita la resignificación y reconfiguración de la subjetividad femenina marginalizada y oprimida.

En la entrevista con Diana Taylor, Isabel Juárez y Petrona de la Cruz Cruz

discuten cómo la enunciación femenina en las comunidades mayas chiapanecas llega a ser motivo de castigo físico contra las mujeres, de violación sexual y de expulsión de sus comunidades. El desarrollo de la voz propia y la autoexpresión son dos de las principales herramientas que alientan a través del trabajo teatral y de sus talleres. Sus proposiciones y estrategias dialogan con otro de los principios del feminismo chicano que le otorga a la mujer el derecho de ser “hocicona, repelona, chismosa” (Anzaldúa, 1987, 54) como una forma de autoafirmación y autodefinition de sí misma y como un reclamo de sus propios derechos. Como Anzaldúa, Moraga y Sandra Cisneros expresan en sus obras, la dramaturga y los miembros de FOMMA promueven el ser boconas como una herramienta de resistencia, confrontación y agitación social que desestabiliza nociones tradicionales de género y redefine usos y costumbres étnico-genérico-sociales, políticos e ideológicos dentro de sus comunidades.

Son precisamente este tipo de mujeres boconas o deslenguadas las que llegan a la organización de mujeres mayas después de ser expulsadas de sus comunidades. A FOMMA llegan también mujeres acostumbradas a no expresar ninguna opinión, o sentimientos para conservar la tradición que les exige el silencio como signo de buen comportamiento. Como sugiere de la Cruz Cruz en un ensayo dedicado a la reflexión sobre las mujeres en el teatro (incluido en el ensayo de Cynthia Steele arriba comentado): “Any conduct that isn’t in keeping with tradition makes people have a low opinion of women and criticize them” (de la Cruz Cruz, 1991, 254).

Espacio teatral transfronterizo: praxis revolucionaria hoy

FOMMA se crea como organización no gubernamental en la que el teatro y la formación educativa y laboral desarrollan formas de apoyar a mujeres que, como de la Cruz Cruz y Juárez, han sido despojadas de sus medios de subsistencia y violentadas a través de dolorosas experiencias de abuso, maltrato

y marginación social. De la Cruz Cruz y Juárez se dedican, desde su posición y experiencia de ser mujeres mayas, a exponer las prácticas culturales dominantes que hacen de las mujeres indígenas cuerpos silenciados, disponibles y cuerpos reproductores de tradiciones opresivas no sólo en términos biológicos, sino también culturales. En 1994, de la Cruz Cruz y Juárez inician sus actividades teatrales individuales y colectivas (FOMMA) creando instrumentos de aprendizaje y de participación social que rompen con el silencio impuesto por los usos y costumbres comunitarios y por la larga historia de opresión nacional. Al hacer uso de sus propias experiencias como mujeres indígenas exiliadas y como víctimas de la violencia doméstica y social en el escenario público teatral, FOMMA hace que las condiciones de la violencia de género y la marginalidad de las mujeres indígenas se exponga y denuncie públicamente desde un escenario comunitario y desde las voces boconas de las propias mujeres que viven estas experiencias de vida. FOMMA y sus participantes subrayan el poder del cambio y de la opción transformacional y concientizadora de este proyecto artístico-político en el cual trabajan. Además, la intervención teatral y activista de ambas dramaturgas mayas y su organización FOMMA rompe con el dominio de la cultura letrada inaccesible a los grupos indígenas mayormente analfabetos, generando una crítica social perturbadora ante espectadores pluriculturales, haciendo del cuerpo y del trabajo teatral de las mujeres indígenas mayas el centro de su producción dramática. De este modo recuperan una voz disidente y respondona, contribuyen a la redefinición de la subjetividad femenina maya e insertan una visión transfronteriza que entra en diálogo con propuestas radicales como las de Tey Diana Rebolledo (1995, 146). La crítica chicana argumenta la urgencia de recuperar la voz de mujeres marginadas por los discursos nacionales y comunitarios para insertar así sus experiencias y visiones de la vida dentro de los discursos culturales que sistemáticamente las han marcado como sujetos deslenguados o, en otras palabras, sin poder interpretativo.

Aunque sin afiliaciones políticas o militares, al fundarse FOMMA el mismo año del levantamiento zapatista en San Cristóbal de las Casas, coincidiendo con el año de la firma del Tratado de Libre Comercio, de la Cruz Cruz y su grupo, sus peticiones y argumentaciones parecerían concordar también con las demandas propuestas por las mujeres del Ejército Zapatista de Liberación Nacional expresadas en *Nunca más un México sin nosotros*:

Las mujeres demandan que se reconozca su derecho a vivir relaciones de igualdad en el hogar, en su comunidad y en todos los espacios del país, a no ser subordinadas ni violentadas por los hombres. Exigen que se reconozca su derecho a la ciudadanía plena; derecho a la paridad política con los hombres, derecho a la propiedad de la tierra y a participar en la toma de decisiones de la comunidad. (“Relatoría del grupo de mujeres (1997)”, 1998, 32)

La obra de las integrantes de FOMMA, como el quehacer artístico de de la Cruz Cruz, hacen de su gestualidad teatral un espacio alternativo de geografías socioculturales y étnico-políticas que tiene como base de trabajo el respeto a la pluralidad.¹⁴ A través de su actividad teatral dentro y fuera de sus comunidades indígenas, FOMMA proporciona herramientas de autoafirmación y de autotransformación a mujeres y a sus hijos expulsados de sus comunidades. La apertura de un tercer espacio para ejercer su agencia social les permite a las mujeres que reciben ayuda de FOMMA participar en cursos impartidos por la organización—de alfabetización en español y en lenguas mayas tzotzil y tzeltal, así como tener acceso a destrezas y habilidades en los oficios de panadería, corte y confección y sastrería, entre otros.¹⁵ Este espacio performativo transfronterizo busca que la representación teatral y las prácticas de organización y formación social y laboral conjuguen la recuperación del cuerpo propio y de la propia historia, tanto en el escenario, como en los talleres en los que se enfatiza la autoestima y se valoran cursos prácticos que les permiten obtener trabajos

remunerados en condiciones más igualitarias.

Como le ocurre a Petrona de la Cruz Cruz, a Isabel Juárez y a otras actrices de FOMMA, el atreverse a transgredir las normas culturales ha implicado para ellas crítica y castigo. La actividad de actrices las lleva a ocupar, según las voces castigadoras de las comunidades, oficios y sexualidades *dudosas* identificadas como aquellas relacionadas con las prostitutas o lesbianas. En este sentido, la tradición maya remite a la incorporación de la compulsión heterosexual de la cultura nacional, presente también en comunidades de descendientes de mexicanos en los Estados Unidos, que identifican sólo dos papeles sociales y sexuales para las mujeres: el de la madre virginal y el de la mujer pública y por tanto *masculina*. Como discuten Debra Castillo (1998) y Jean Franco (1990), lo femenino dentro de las narraciones nacionales hegemónicas mexicanas (desde la Conquista, la Colonia, la consolidación nacional, la modernidad y la era global) ha sido entendido como principio estabilizador y reproductor de la sociedad. La conjugación de una cultura prehispánica en la que las prácticas de vigilancia y castigo al cuerpo femenino ya estaban presentes, la tradición católica desde la colonia y la tradición republicana (siglo XIX), que adjudicó la maternidad como misión oficial de las mujeres, sigue promoviendo mecanismos de regulación genérica inherentes al imaginario dominante y normatizador.

El arte de Petrona de la Cruz Cruz y de FOMMA como activismo genérico-social deviene una praxis de carácter revolucionaria que une de manera alternativa la lucha política del EZLN y propuestas radicales del feminismo chicano y del feminismo transnacional. Esta respuesta radical entendida como redefinición de identidades a partir de una praxis revolucionaria propone una doble subversión: 1) hacia la naturalización de los usos y costumbres de las comunidades indígenas—que constituyen gran parte del fundamento de la identidad estable indígena—2) hacia la comunidad imaginada llamada México en la que lo

indígena es considerado objeto digno de museos o de galerías de artesanías en los distintos aeropuertos del país (Marrero, 2003, 311). Esta condición de los sujetos indígenas nunca considerados ciudadanos completos dentro del proyecto nacional expone en la dramaturgia de Petrona de la Cruz Cruz dinámicas de orden social, control y estabilización empleadas por las comunidades a las que pertenecen, así como a la nación en la que se hallan inscritas.

Atreverse a levantar la voz, ser boconas, y a producir cuerpos politizados en el escenario teatral da frutos en la lucha por la transformación de espacios sociales, políticos y económicos anteriormente al margen de las mujeres indígenas como lo muestra la obra teatral maya *Una mujer desesperada*. Si antes “there [was] no room for a woman to perform in socially creative ways within her own community” (Marrero, 2003, 316), el trabajo de Petrona de la Cruz Cruz y de FOMMA contribuyen a la formación de una nueva geografía genérico-cultural, étnica y política en donde el escenario posibilita recuperar la voz, el cuerpo, la agencia social y la ciudadanía, reconfigurando identidades locales, nacionales y transnacionales. De la Cruz Cruz y su organización FOMMA proponen en el escenario teatral un modelo de agitación comunitario, una forma alternativa de vivir la mexicanidad, un desmantelamiento de la comunidad imaginada, su reconfiguración y su resignificación. Su quehacer artístico, político y genérico, como el de las mujeres zapatistas, chicanas y de otras artistas-activistas transfronterizas las lleva a recuperar el cuerpo femenino ante los ojos de una sociedad—indígena y no indígena—obsesionada por constituir la subjetividad femenina e indígena desde el despojo social y desde la violencia de género como moneda común de vida. De la Cruz Cruz, Juárez y el grupo FOMMA, aún con un largo camino por recorrer, producen un espacio creativo de agitación para las mujeres indígenas, para sus audiencias, para sus comunidades y para la creación de un modelo de organización comunal no gubernamental y

cultural en el que prima el respeto y la aceptación de las diferencias: ya sea de etnia, lengua, edad y género, entre otras categorías.

Notes

¹ Como sugiere Carlos Montemayor, en las últimas dos décadas del siglo XX y a comienzos del XXI, ha habido un significativo resurgimiento de obras literarias escritas en lenguas indígenas que se abocan a la recuperación de los principios tradicionales de cada comunidad. Destacan los escritores zapotecas de Veracruz y de Oaxaca (desde Juchitán por ejemplo donde se ha consolidado un importante movimiento político desde la década de los setenta), los mayas de Yucatán y Chiapas y los huicholes de los Estados de Nayarit y Jalisco. Sin embargo, como afirma este mismo autor, hay todavía una visible desigualdad en cuanto a la participación literaria de las mujeres indígenas. Ver: Montemayor 2004.

² Sna Jtz'ibajom es una cooperativa que promueve programas de alfabetización, formación teatral y literaria para indígenas hablantes del tzotzil y del tzeltal. Ubicada en San Cristóbal de las Casas desde 1989, esta organización ha trabajado arduamente por la recuperación de la tradición oral y literaria de los pueblos mayas, concentrándose en la identidad maya. Han publicado diversas ediciones bilingües que contienen el trabajo de escritores de esta organización. Tanto Ralph Lee (director teatral de la compañía Matewee de Nueva York) como Robert M. Laughlin (especialista de tradiciones orales de los pueblos mayas, Harvard University) han tenido una participación significativa en la obtención de recursos financieros para este grupo. Como se puede notar, el trabajo de FOMMA descansa en el apoyo y subsidio de organizaciones extranjeras (el gobierno mexicano otorga fondos de manera esporádica en forma de proyectos). Ver: Frischmann 1994.

³ Las propuestas del feminismo chicano se encuentran discutidas en un rico cuerpo teórico y crítico entre el cual destacan algunas obras. Ver entre otros: Anzaldúa 1987, 1990; Moraga and Anzaldúa 1981; Castillo 1994; Hurtado 2003; y Sonia Saldívar-Hull, *Feminism on the Border: Chicana Gender Politics and Literature* (Berkeley: University of California Press, 2000).

⁴ Este trabajo analiza en particular una obra escrita por Petrona de la Cruz Cruz por su intensa influencia y visibilidad cultural. Sin embargo es importante observar que la otra fundadora de Fortaleza de la Mujer Maya, Isabel Juárez, también ha resaltado por su producción cuentística y su activismo social. Ver: *Cuentos y teatro tzeltales*. México: Diana, 1994; *La familia rasca rasca*. Unpublished ms., nd.; *Corre, corre que te alcanzo*. Unpublished ms., nd.; *La familia, drama en dos actos*. Unpublished ms., nd.; y *La monja bruja* (with Petrona de la Cruz Cruz), 2002. En <http://www.hemisphericinstitute.com/cuaderno/holyterrorweb/FOMMA/index.html>.

⁵ En el discurso emitido en el Zócalo de la Ciudad de México, el subcomandante Marcos dedica sus palabras a las numerosas etnias que representan lo pluricultural del mapa nacional—de acuerdo a la Comisión Nacional para los pueblos indígenas que integran 54 etnias y hasta 62 lenguas indígenas. Por nombrar sólo algunas: tenek, tlahuica, tlapaneco, tojolobal, totonaco, triqui, tzeltal,

tzotzil, wixaritariyaquí, zapoteco, y zoque. El discurso mencionado evidencia la opresión del proyecto nacional en su intento por concebir una mexicanidad uniforme. Ver: *EZLN documentos y comunicados/EZLN Documents and Official Notes*, 2003; Comisión Nacional para los pueblos indígenas, http://cdi.gob.mx/index.php?id_seccion=89.

⁶ Para comprender los principios de los proyectos nacionales decimonónicos de Estados Unidos y México que señalan a comunidades mexicanas en Estados Unidos e indígenas en México como faltas de cultura, véase: Florescano 1997.

⁷ Es importante mencionar que en su propuesta Anzaldúa habla de *lo atravesado* como una referencia a la posición abyecta que aún hoy en día ocupan las identidades genéricas emergentes, mismas que se ubican fuera de la norma heterosexual. Aunque las representaciones de Petrona de la Cruz Cruz no discuten sexualidades alternativas, sí rompen directamente con patrones y modelos de discursos genéricos que producen y regulan una identidad femenina estable, por lo que la metáfora de lo atravesado, también se podría aplicar a comportamientos genéricos y sexuales que de la Cruz Cruz discute en sus obras.

⁸ Además de Petrona de la Cruz Cruz y de Isabel Juárez, así como de las artistas chicanas mencionadas, resaltan mujeres dedicadas a la producción cultural que desdibujan los mapas geográficos de la localización de la cultura mexicana. Destaca la labor de las performanceras Jesusa Rodríguez y Astrid Hadad quienes, aún produciendo su obra desde la Ciudad de México, han trabajado incesantemente en la reflexión sobre la marginación de los pueblos indígenas en el proyecto nacional. Por su parte, las cantantes Lila Downs y Lhasa de Sela rompen en definitiva con el marco de localización de la cultura mexicana. Además de producir desde fuera de México, ambas han dedicado su producción musical a la reconfiguración de los estilos musicales tradicionales de distintas zonas del país.

⁹ En la entrevista de Diana Taylor con FOMMA, las creadoras del grupo mencionan los temas principales de sus obras teatrales: la situación de desventaja de las mujeres indígenas a nivel local y nacional, el desprecio al género femenino, la violencia doméstica, la falta de educación formal y servicios de salud, la opresión de las tradiciones, la importancia de la educación infantil y el alcoholismo, entre otros. Las obras de Petrona de la Cruz Cruz son: "Una mujer desesperada." *Shuti* Año 1, No.7, 1993; "Madre olvidada." En *La Risa Olvidada de la Madre*. Editado por Anna Albaladejo. 66- 89. Valencia: La Burbuja, 2005; *La tragedia de Juanita*. Chiapas: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, 2005; *Infierno y esperanza*. Unpublished ms., nd.; *Desprecio paternal*. Chiapas: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, 2005; y *La monja bruja* (with Isabel Juárez Espinosa), 2002. En <http://www.hemisphericinstitute.com/cuaderno/holyterrorweb/FOMMA/index.html>. Trabajos colectivos de FOMMA sin guión: *Ideas para el cambio*, 1997; *El sueño del mundo al revés*, 1997; y *Víctimas del engaño*, 1998.

¹⁰ Un análisis de la naturalización de los espacios (principalmente de la división entre el espacio público y el espacio privado) desde la propia corporeidad de la diferencia sexual (masculino/femenino; público/privado; cultural/natural). Véase Rose 1993.

¹¹ Como puede leerse en *Mujeres de maíz* de Giomar Rovira, el casamiento tradicional en las comunidades mayas puede ser leído como un proceso de compra-venta en el que las mujeres

casaderas no tienen ninguna intervención, ni expresan su opinión sobre su destino impuesto. Además, la tradición dicta que después del matrimonio, las mujeres se van a vivir a casa de sus suegros prometiéndole obediencia ciega tanto a su marido como a sus suegros. Como se observa en la cita que Rovira hace sobre el discurso previo a la salida de casa de las mujeres: la obediencia y resistencia en el matrimonio son los principales atributos de mujer casada, pues es ésta la única manera de evitar que “caiga el mal y la vergüenza sobre la familia” (Rovira, 1996, 48).

¹² Si hay una figura ambigua dentro del imaginario cultural mexicano—de uno u otro lado del Río Bravo—es la figura de la Malinche. Producida y reconfigurada en sus atributos por las narraciones dominantes de la gran historia nacional, o por múltiples escritores y críticos, esta figura ha destacado por los atributos negativos que se le han impuesto a partir de su supuesta traición al pueblo conquistado por los españoles en el siglo XVI. Oficialmente es también la madre de los mestizos, origen que ha sido enarbolado y despreciado a través del discurso público. Como sugiere Margo Glantz, diversas artistas mexicanas contemporáneas han propuesto un revisionismo del nacionalismo mexicano desde las perspectivas de género que desmitifican la abyección de la Malinche como mujer traidora y enfatizan su significativo papel histórico y su intervención cultural como intérprete (1994). Múltiples chicanas la han reconfigurado como un ícono de fuerza y con una singular habilidad de negociación transcultural frente a la cultura invasora, así como una figura que contrarresta los principios del nacionalismo chicano seguidores de la marginación de lo femenino. Véase: Alarcón 1997; Harris y Romero 2005; y Messinger Cypess 1991.

¹³ El 9 de junio de 2008, la Cámara de Diputados (República Mexicana) publicó el *Boletín #2674* dedicado a informar sobre la alarmante situación en la que se encuentran más de 10,000 presos en las cárceles mexicanas identificados como indígenas. Según la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, los presos de ambos sexos se concentran en las cárceles de los estados de Chiapas, Oaxaca y Puebla. De acuerdo al boletín mencionado, los delitos por los que se acusa principalmente a los presos indígenas son la supuesta siembra de estupefacientes y la participación en guerrillas o movimientos políticos que atentan en contra del poder del Estado. Sin embargo, como sugiere Lynn Stephen, la mayoría de las acusaciones y juicios se llevan a cabo de forma injusta pues se basan en la desventaja que los indígenas tienen al desconocer sus derechos como ciudadanos mexicanos. De aquí que se trate de presos que son víctimas de la violencia estructural del Estado mexicano. Véanse: *Boletín #2674* y Stephen 1999.

¹⁴ Además de Juárez y de la Cruz Cruz, FOMMA cuenta con otras integrantes que participan desde hace algunos años en forma activa y profesional como actrices y activistas a través de su arte. Destacan Victoria (de San Juan Chamula), María Pérez (San Juan Chamula), Marta Gloria Martínez Álvarez (Huixtan), María Francisca Oseguera Cruz (La Floresilla), Emma Luna Pérez (Tenecapa) y José Jesús (Zinacantán) quien se encarga de dar clases de tzotzil, escribe y participa en otras actividades de la organización. Ver: Albaladejo 2005.

¹⁵ El papel del español como lengua dominante e impuesta a las comunidades indígenas tras los múltiples procesos de aculturación, juega un papel muy significativo en la labor de FOMMA. Esta organización, consciente del peso que implica el manejo de la lengua de los poderosos, promueve su enseñanza como medio de autoafirmación de las mujeres indígenas que en las comunidades mayas son las que menos aprenden esta lengua. Asimismo, el español en sus obras reconfigura

su uso perdiendo su papel dominante pues permite un mayor impacto y visibilidad al trabajo de FOMMA. Se da una constante labor de traducción de las obras al tzotzil y tzeltal cuando el grupo se presenta en comunidades hablantes de dichas lenguas.

Obras Citadas

- Alarcón, Norma. 1997. "Traddutora, Traditora: A Paradigmatic Figure of Chicana Feminism." In *Dangerous Liasons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, edited by Anne McClintock. 551-569. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Albaladejo, Anna, ed. 2005. *La Risa Olvidada de la Madre: 10 años de Fortaleza de la Mujer Maya*. Valencia: Ediciones La Burbuja.
- Anzaldúa, Gloria E. 1987. *Borderlands/La frontera*. San Francisco: aunt lute.
- _____. 2002. "Now let us shift...the path of conocimiento...inner work, public acts." In *This Bridge We Call Home*, edited by Gloria E. Anzaldúa and AnaLouise Keating. 540-578. New York: Routledge.
- Anzaldúa, Gloria, ed. 1990. *Making Faces, Making Soul/Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Women of Color*. San Francisco: aunt lute.
- Arrizón, Alicia. 2001. "Mythical Performativity: Relocating Aztlan in Chicana Feminist Cultural Productions." *Theatre Journal* 52, no.1: 23-49.
- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Boletín #2674*. Cámara de Diputados. H. Congreso de la Unión de la República Mexicana. Consulted on 12 June 2008. http://www3.diputados.gob.mx/camara/005_comunicacion/a_boletines/2008_2008/006_junio/09_09/2674_hay_en_mexico_10_mil_indigenas_presos_por_falta_de_traductores_los_inculpan_de_falsos_delitos_matias_alonso
- Brady, Mary Pat. 2002. *Extinct Lands, Temporal Geographies: Chicana Literature and The Urgency of Space*. Durham: Duke University Press.
- Castillo, Ana. 1994. *Massacre of the Dreamers: Essays on Xicanisma*. New York: Plume.
- Castillo, Debra A. 1998. *Easy Women: Sex and Gender in Modern Mexican Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- de la Cruz Cruz, Petrona. *Una mujer desesperada*. Manuscript.
- _____. 2003. "A Desperate Woman: a Play in Two Acts." In *Holy Terrors*, edited by Diana Taylor and Roselyn Constantino. 293-310. Durham: Duke University Press.
- _____. 1994. "Theatre and the Problems of Women in Highlands Chiapas." In *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*, edited by Diana Taylor and Juan Villegas. 253-55. Durham: Duke University Press.
- de la Cruz Cruz, Petrona e Isabel Juárez Espinosa. *La monja bruja*. Consulted on 30 June 2005.

- <http://www.hemisphericinstitute.com/cuaderno/holyterrorweb/FOMMA/index.html>
- _____. 2003. *Entrevista con Diana Taylor*. New York, July 2003, (13 min/256K). Consulted on 30 June 2005. <http://www.hemisphericinstitute.com/cuaderno/holyterrorweb/FOMMA/index.html>
- EZLN documentos y comunicados/EZLN Documents and Official Notes*. 2003. La Marcha del Color de la Tierra: Vol. 5, seleccionados por Giomar Rovira. México: Ediciones Era S.A. de C.V.
- Florescano, Enrique. 1997. *Etnia, estado y nación: ensayo sobre las identidades colectivas en México*. México: Aguilar.
- Frischmann, Donald. 1994. "New Mayan Theater in Chiapas: Anthropology, Literacy, and Social Drama." In *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/America*, edited by Diana Taylor and Juan Villegas. 213-238. Durham and London: Duke University Press.
- Glantz, Margo, ed. 1994. *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México, D.F.: Taurus.
- Harris, Amanda Nolacea and Rolando Romero, eds. 2005. *Feminism, Nation and Myth: La Malinche*. Houston: Arte Público Press.
- Hurtado, Aida. 2003. *Voicing Chicana Feminisms: Young Women Speak Out on Sexuality and Identity*. New York: New York University Press.
- Marrero, Teresa. 2003. "Eso sí pasa aquí: Indigenous Women Performing Revolutions in Mayan Chiapas." In *Holy Terrors: Latin American Women Perform*, edited by Diana Taylor and Roselyn Costantino. 310-330. Durham: Duke University Press.
- Mayer, Mónica. 2002. "Clase, género y arte: que no las vemos no quiere decir que no están." 22 de octubre, La Pala. Consulted on 30 June 2005. http://www.pintomiraya.com.mx/lapala_nuevaweb/index.php?option=com_content&task=view&id=52&Itemid=29
- Messinger Cypess, Sandra. 1991. *La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth*. Austin: Texas University Press.
- Montemayor, Carlos. 2004. "Pasado y presente de la escritura en lenguas indígenas." En *Palabras de los Seres Verdaderos*, ed. Carlos Montemayor y Donald Frischmann. 8-15. Austin: University of Texas Press.
- Moraga, Cherríe y Gloria Anzaldúa, ed. 1981. *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. Watertown, Mass.: Persephone Press.
- Nash, June C. 2001. *Mayan Visions: The Quest for Autonomy in an Age of Globalization*. New York City: Routledge Press.
- Poniatowska, Elena. 1994. *Luz y luna, las lunitas*. México: Era.
- Rebolledo, Tey Diana. 1995. *Women Singing in the Snow: A Cultural Analysis of Chicana Literature*. Tucson: University of Arizona Press.
- "Relatoría del grupo de mujeres (1997)." 1998. En *Nunca más un México sin nosotros: el camino del*

- Congreso Nacional Indígena*, compilado por Juan Anzaldo Meneses. México, D.F. : Centro de Estudios Antropológicos, Científicos, Artísticos, Tradicionales y Lingüísticos "Ce-Acatl."
- Rose, Gillian. 1993. *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rovira, Giomar. 2003. *Documentos y comunicados 5*. México: Era.
- _____. 1996. *Mujeres de maíz*. México: Ediciones Era S.A. de C.V., México.
- Rubin, Jeffrey. 1994. "COCEI in Juchitán: Grassroots Radicalism and Regional History." *Journal of Latin American Studies* 26, no. 1: 109-36.
- Saldívar-Hull, Sonia. 2000. "Epilogue: 'Refugees of a World on Fire.'" In *Feminism on the Border: Chicana Gender Politics and Literature*. 161-72. Berkeley: University of California Press.
- Salinas de Gortari, Carlos. 1994. "México: un paso difícil a la modernidad." En *México cívico: Los Informes de Carlos Salinas de Gortari ante la Nación*. México: Rayuela Editores.
<http://www.analitica.com/bitlibrioteca/gortari/modernidad.asp>
- Sinkin, Richard N. 1979. *The Mexican Reform, 1855-1876: A Study in Liberal Nation Building*. Austin: Texas University Press.
- Steele, Cynthia. 1994. "'A Woman Fell into the River': Negotiating Female Subjects in Contemporary Mayan Theater." In *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*, edited by Diana Taylor and Juan Villegas. 239-56. Durham: Duke University Press.
- Stephen, Lynn. 1999. "The Construction of Indigenous Suspects: Militarization and the Gendered and Ethnic Dynamics of Human Rights Abuses in Southern Mexico." *American Ethnologist* 26, no. 4 (Nov.): 822-842.
- Vidal, Marta. 1971. *Chicanas Speak Out. Women: New Voice of La Raza*. New York: Pathfinder Press.