

***El teatro maya:
brevísima semblanza
histórica, su situación
actual y problemática***

Francisco Álvarez Q*
Asociación *Sna jtz'ibajom*,
Cultura de los Indios Mayas, A.C.
Chiapas, México

* Expreso mis agradecimientos a *Sna jtz'ibajom*,
Robert Laughlin y Ralph Lee por su tiempo
y paciencia al contestar todas mis preguntas.
¡*Kolaval!* ¡Gracias!
Correo electrónico: snajtzibaj@laneta.apc.org

Resumen

En este ensayo colectivo de la Asociación *Sna jtz'ibajom*, Cultura de los Indios Mayas, el escritor y actor Francisco Álvarez Q., recuerda al indígena maya Bartolo Siz, de Guatemala, quien rescató y tradujo al quiché; es decir, puso por escrito con caracteres españoles, la obra de teatro *Danza ritual Rabinal Achí*.

Se recuerda también a Fray Francisco Ximénez, al italiano Félix Cabrera y al abate francés Charles Ettienne Brasseur de Bourbourg, que estuvo presente en la obra, y quienes la dieron a conocer en español, francés e inglés al público europeo.

Ángel María Garibay observa que lo admirable es que todavía tengamos algunas muestras de obras de teatro indígenas, especialmente de los mayas. Francisco Álvarez Q., también hace referencia a algunas puestas en escena antiguas, que denotan que entre los mayas existía un teatro bastante elaborado, que incluía máscaras, disfraces, música de atabales, tambores, flautas y trompetas, canto, pantomima y recitación y de los vestigios arqueológicos que nos muestran a los muñecos de mano parecidos a los que se usan en el teatro guiñol, así como de la ventriloquía con máscaras y disfraces zoomorfos.

Nos habla sobre los *Cantares de Dzibalché*, un pueblo cercano a Campeche, descubiertos en 1942 y publicados en 1965 por Barrera Vázquez, que datan de la época precolonial, y nos describe brevemente los carnavales en los cuales aún se usan y conservan los disfraces y los rituales teatrales de la época.

Más adelante se menciona a Rosario Castellanos y el Teatro guiñol Petul, impulsado por el Instituto Nacional Indigenista en Chiapas (INI), y otros rescates de Carlos Navarrete del teatro colonial para indígenas, como la *Loa de la muerte*, montada por la actriz y directora Socorro Cancino. Así como también las experiencias, la capacitación y los apoyos recibidos durante veinte años por el grupo de escritores mayas *tzeltales* y *tzotziles* de *Sna jtz'ibajom* la *Casa del Escritor*, tanto en la literatura escrita en sus propios idiomas como en teatro guiñol y de sus actores.

Finalmente, se incluyen resúmenes de varias obras mayas, narradas colectivamente por el grupo, comentadas por el doctor Donald Frischmann, catedrático de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Texas y sus comentarios que han sido traducidos del inglés al español por Francisco Álvarez Q.

Palabras clave

Teatro
Danza
Pantomima y recitación
Máscaras
Disfraces

Abstract

In this joint essay from the *Sna jtz'ibajom* Association, Mayan Indian Culture, the writer and actor Francisco Álvarez Q. tells of the Guatemalan maya Bartolo Siz who rescued the play *Danza ritual Rabinal Achí* [Rabinal Achí ritual dance] and transcribed it from quiché using the spanish alphabet.

The essay also recalls the work of Fray Francisco Ximénez, the Italian Félix Cabrera and the french abbot Charles Ettienne Brasseur de Bourbourg, who saw the play performed and published it in Europe in spanish, french and english.

Ángel María Garibay observes that it is commendable that some examples of indigenous plays, especially mayan works, still exist. Francisco Álvarez Q. also cites performances in ancient times which demonstrate that the mayans had developed the art of theater to a considerable degree, including masks; costumes; flute, trumpet, kettledrum and drum music; song; pantomime and recitation. Archeological remains include hand puppets which resemble those used in puppet shows, and ventriloquism using animal costumes and masks.

He goes on to describe Cantares de Dzi-balché, a Precolonial town discovered in 1942 near Campeche, and published in 1965 by Barrera Vázquez. Its carnivals are described, in which costumes and theatrical rituals of the times are still preserved and used.

Rosario Castellanos and the Petul puppet theater are supported by the Instituto Nacional Indigenista (INI, Mexican Indigenist Institute) in Chiapas. Other examples rescued by Carlos Navarrete from the colonial theater for indigenous people include *Loa de la muerte*, produced by the director and actor Socorro Cancino. Also recounted are the experiences of a group of *tzeltal* and *tzotzil* Mayan writers from the *Sna jtz'ibajom*-the *Writer's House*-who have been receiving training and support in written literature in their language for twenty years, as well as puppet theater and actors.

The essay ends with summaries of several Mayan works narrated collectively by the group with commentaries by Dr. Donald Frischmann, professor of Hispanic American Literature at the University of Texas. His commentaries have been translated from English to Spanish by Francisco Álvarez Q.

Key words

Theater
Dance
Pantomime and recitation
Masks
Costumes

De no ser por Bartolo Zis, indio del pueblo guatemalteco de Rabinal que en 1850 escribió la primera obra completa conocida del teatro-danza de los mayas, y por el abate francés Charles Ettiene Brasseur de Bourbourg, quien fue administrador eclesiástico de los indios de Rabinal, muy poco sabrían nuestras culturas occidentales de las expresiones teatrales de los indígenas mayas prehispánicos; en febrero de 1851 Brasseur imprime en México, en francés y español, las cuatro *Cartas para servir de introducción a la historia de las antiguas naciones civilizadas de México*, dedicadas al duque de Valmy. Aunque en la primera de ellas asegura que es él quien da a conocer por primera vez la obra del padre dominico Fray Francisco Ximénez, que estuvo a cargo del curato de Rabinal durante diez años, Adrián Recinos aclara que en realidad fue el italiano Félix Cabrera, autor de *Teatro crítico americano*, escrito en 1794 y publicado, en inglés, en Londres en 1822, edición que bien hubiera podido conocer el abate, ya que tuvo en su colección un manuscrito incompleto de la obra de Cabrera.

El caso es que el interés del abate por la historia prehispánica lo lleva a Guatemala y logra que para abril de 1855, el arzobispo historiador guatemalteco Francisco de Paula García Peláez lo nombre cura de Rabinal, población de unos siete mil indígenas que pertenecen a la lengua quiché. En poco más de un año aprendió "no sólo a hablar y a escribir, sino también a traducir incluso los documentos más difíciles"; como sigue siendo, entre otros, el manuscrito encontrado por el padre Ximénez en Santo Tomás Chichicastenango:



Foto: José Flores Vega

el *Popol vuj* o *Libro de la estera, del petate o del Concejo de los ancestros*, que ha resultado clave para entender el pensamiento, la mitología y la cultura de los antiguos mayas. Más adelante fue enviado a Sacatepequez, en donde ahonda en la lengua cakchikel, que ya había estado estudiando. Así pudo traducir el memorial de Tecpan Atlitlán, como llama el abate a los conocidos *Anales de los cakchikeles*.

Don Luis Cardosa y Aragón menciona lo imponente, por su “excepcional interés y por su número”, de la colección del abate: 40 manuscritos, 16 libros muy raros y una buena cantidad de otros impresos menos difíciles de conseguir. (En ese tiempo, quizá). Aclara don Luis en su prólogo a la edición Porrúa del *Rabinal Achí* o *Varón de Rabinal* que cuando Brasseur critica partes de la versión del *Popol vuj* del lingüista que fue Ximénez, no siempre fue muy atinado.

El Padre Ximénez vivió diez años como cura párroco en Chichicastenango, en Rabinal y en otras poblaciones, y sabía tanto la lengua quiché del siglo XVI y la del suyo, el XVIII, como ningún otro historiador; además, conocía bien la mentalidad y las costumbres de los indígenas mayas guatemaltecos, por lo que se duda que el abate Brasseur hubiera podido tener más autoridad en el conocimiento de la lengua y la cultura de los mayas. Lo que sí logró fue acercarse tanto a los indígenas que acabaron por revelarles lo que por siglos habían estado medio escondiendo: en el prólogo para la obra *Teatro indígena* de Francisco Monterde se lee que el *Rabinal Achí* se representó periódicamente, a lo largo de tres siglos que duró el dominio de España. Pero resulta raro que no lo haya descubierto el padre Ximénez durante los diez años que sirvió el curato. Aunque Monterde dice que dejó de representarse cuando Iturbide creó el imperio mexicano, por los cambios políticos y falta de estímulos, se cree más bien que fue prohibido por los eclesiásticos, y representada pobremente y en secreto, como sigue sucediendo en muchas comunidades que tratan de



preservar sus antiguas costumbres, como es el caso de las danzas zoques. En el prefacio de su versión del *Rabinal Achí*, el profesor Raynaud, director de estudios sobre religiones precolombinas de la Universidad de París, nos dice que el Abate Brasseur “tan imaginativo como siempre, erró menos en este texto, gracias a la colaboración de sus tres sirvientes indígenas”.

En 1855, Bartolo Zis que a la sazón era *holpop*, esto es: depositario del *Tun*, y por oficio, encargado de preservar el texto, le dictó al abate la obra llamada originalmente *Xahoh Tun*, el baile del *Tun*, danza de cambio de año, de piedra, de estela o de ciclo solar, y fue representada ante Bartolo Zis el 25 de enero de 1856, con vestuario y escenografía financiados por el mismo cura, convenciendo con astutas estratagemas a los indígenas para que le revelaran todos los secretos de la misma, incluyendo la música.

A este respecto, lo que dijo el sabio Ángel María Garibay en su *Historia de la literatura náhuatl* es también aplicable a los textos mayas: *No es lo admirable que hayan perecido: lo admirable es que tengamos aún muestras de aquellos cantos*. Antonio Magaña Esquivel apunta que no todas las formas indígenas del espectáculo teatral perecieron; se acepta ya que la primera obra teatral representada en la Nueva España fue una *Representación del fin del mundo* en lengua Náhuatl, interpretada por indígenas y que posiblemente sea el mismo *Auto del juicio final* que luego se representó en la capilla de San José de los Naturales. Fray Pedro Durán cuenta que vio algunos espectáculos teatrales en Texcoco, para alabanza de Nezahualpitzintli, y en el templo de Huitzilopochtli, en Tenochtitlan: *Los danzantes —dice— se aderezaban con rosas y otros se vestían como pájaros, y otros más como mariposas, con plumas muy ricas en colores*.

El padre Acosta describe una representación ritual en honor de Quetzalcóatl que presenció en Cholula: *era un pequeño teatro de 30 pies, en cua-*

dro curiosamente encalado, el cual enramaban y aderezaban para aquel día, cercándolo todo de arcos hechos de flores y plumería. Los actores hacían entremeses de ciegos, de sordos, de cojos, de mancos, y despertaban la risa del pueblo con sus quejas, sus adefesios, sus disputadas miserias ante el ídolo; *otros —anota Acosta— salían en nombre de las sabandijas... y encontrándose ahí referían sus oficios.* En todo ello es fácil percibir los vestigios de la farsa nagualística que les dio origen.

Entre los mayas hubo un teatro bastante elaborado. La mayor parte de las vasijas funerarias policromadas de la llamada época clásica muestran escenas donde están representados actores enmascarados y disfrazados con trajes zoomórficos o cósmicos de acuerdo con los atributos de cada personaje: vegetal, animal, humano, semidivino o divino, según la trama de la historia mitológica que actuaban. Era un teatro musicalizado, con canto, pantomima y recitación. Además, conocían bien el teatro con muñecos de mano muy parecidos a los del actual teatro guiñol, y también hacían gala de la ventriloquia, como puede deducirse por los estudios de Carlos Navarrete acerca de las *efigies parlantes* de Chinkultik y otros sitios del clásico maya.

Todas estas manifestaciones teatrales las ejercían actores o farsantes que se denominaban *balames* o *baldzames*. Cogolludo dice que por extensión se nombraba así también a los que eran decisores o chocarreros. Fray Diego de Landa y Sánchez de Aguilar elogian mucho el donaire de tales representaciones. El Obispo Carrillo y Ancona dejó un amplio estudio sobre el teatro maya, donde menciona el uso de atabales, uno grande de percusión con baquetas que tenía sonido grave y triste, y otro pequeño que tocaban con las manos. También se usaban trompetas largas, delgadas, conchas de caracoles, y el *tunkul*, de tronco de zapote, que se asemejaba al *teponaztli* náhuatl. Éste era el principal de las representaciones, y servía también para convocar al pueblo, que participaba activamente en los cantos y danzas, como se sigue haciendo actualmente en Zinacantán, Chiapas, durante las fiestas de San Sebastián, los días 20 de enero, donde dos personajes disfrazados de jaguar trepan a un árbol rodeados de varios personajes de origen prehispánico que merecen estudio aparte. El ocultamiento y esoterismo de esas obras se debió al celo catequizador de los religiosos, al cual debemos destrucciones de códices,

monumentos, esculturas, cerámicas y otras artes, ciencias y artesanías.

Resulta irónico que Diego de Landa, que en el *Auto de fe* de Maní mandó quemar todos los códices que pudo incautar, por lo menos nos haya hecho imaginar lo que era el teatro entre los mayas de Yucatán, al describirnos el templo de Kukulcán en Chichén Itzá:

Tenía delante de la escalera del norte, algo aparte, dos teatros de cantería pequeños, de a cuatro escaleras, y enlosados por arriba en que dicen que representaban las farsas y comedias para el solaz del pueblo.

Landa nos describe también los nombres de ciertas piezas o bailes, como la *Danza de los guerreros*, *Danza del diablo*, *Danza del fuego*, entre otras donde describe también los instrumentos musicales, y una obra llamada *Colomché*, o *Juego de cañas*. Fray Sánchez de Aguilar es más específico al describirnos estos espectáculos:

En su gentilidad y ahora bailan y cantan al uso de los Mexicanos y tenían y tienen su cantor principal que entona y enseña lo que han de cantar, y le veneran y reverencian y le dan asiento en la iglesia y en sus juntas y bodas y le llaman *Jolpop*, *Cabeza de estera*, *de petate* o *de consejo*, a cuyo cargo están los atabales e instrumentos de música como son flautas, trompetas, conchas de caracol y de tortuga, y el *teponaguaztli* que es de madera, hueco, y cuyo sonido se oye de dos a tres leguas, según el viento que corre. Cantan fábulas y antiguallas que hoy se podrían reformar y darles cosas a lo divino que canten. Confieso que aunque metí mano en esta materia, no fue tanto como convendría. Tenían y tienen farsantes que representan fábulas e historias antiguas. Los religiosos vedaron al principio de su conversión a estos farsantes o porque cantaban antiguallas que no se dejaban entender o porque no se hiciesen de noche estas comedias y evitar pecados en estas horas.

El *Diccionario de Motul*, preparado cerca del año 1577, registra nueve nombres de obras teatrales que parecen referirse mejor a representaciones-entremeses de carácter cómico, farsas donde la gracia estaba en el decir y que muchas veces servían para expresar críticas sociales; más serias parecen haber sido ciertas representaciones noctur-

nas cuyo carácter “obsceno e idolátrico” enfurecía a los sacerdotes cristianos, quienes las sustituyeron por representaciones religiosas de las costumbres de la europa medieval. Entre los *Cantares de Dzibalché*, un pueblo cercano a Campeche, descubiertos en 1942 y publicados en 1965 por Barrera Vázquez, podemos identificar ejemplos de ambos tipos de danza-teatro. Los textos, que datan de la época precolonial, mencionan las figuras e instrumentos referidos, y su contenido atestigua la preocupación por el tiempo y la muerte por sacrificio. Desgraciadamente, la música no se ha conservado, aunque, por lo menos en el caso de las farsas, aún en este siglo han habido representaciones vivas.

Quiero ser breve, pero no resisto la tentación de incluir en este escrito un fragmento de alguno de los textos de estas danzas: la descrita por Landa como *Colomché*, a la que los mayas de Dzibalché en Campeche llamaron *X-Kolom-Ché*, donde se enfatiza el carácter ritual y sacrificial del teatro Maya:

*“En medio de la plaza está un hombre
atado al fuste de la columna pétreo;
bien pintado con el bello añil.
Puéstonle han muchas
flores de balché para que se perfume;
así en las palmas de sus manos,
en su pies, como en su cuerpo también.*

*“Endulza tu ánimo, hermoso varón, tú vas
a ver el rostro de tu Padre en lo Alto.
No habrá de regresarte, aquí sobre la tierra,
bajo el plumaje del pequeño colibrí o bajo la piel
del bello ciervo, del jaguar, de la pequeña mérula
o del pequeño Pajuí. No tengas miedo.*

No es malo lo que se te hará.

*Bellas mozas te acompañan
en tu paseo de pueblo a pueblo.
No tengas miedo, pon ánimo en lo que va a sucederte.
Ríe bien, endúlcese tu ánimo, porque tú eres
a quien se ha dicho que lleve la voz de tus convecinos
ante nuestro bello señor; Aquel que está puesto,
aquí sobre la Tierra,
desde hace ya muchísimo tiempo”.*

El mismo Landa no pudo olvidar, a pesar de su declarado aborrecimiento por ciertos “estrenos”, la profunda impresión que éstas y otras danzas y representaciones le causaron. Cada vez que llega

a mencionar, a lo largo del capítulo 40 de su relación, dedicado al Calendario maya, dichos “bailes” de hasta cinco días de duración, enfatiza el carácter solemne de estos actos y el papel patético de los “farsantes”. Obviamente, el punto culminante de estas festividades eran las fiestas de los cinco días aciagos, llamados *uayeb* y *xma kaba kin*, a cuya descripción Landa dedica cinco capítulos. Las festividades, con sus correspondientes “bailes”, variaban según el nombre del día que iba a ser el de año nuevo, es decir; según el del “portador del año, o representante o actor del año” (Bacab quiere decir también portador o actor del cielo).

El padre Garibay dice que *esta abundantísima producción pereció en su mayor parte. No podía suceder otra cosa. El sacudimiento de la conquista abatió por largos años la alegría de las razas y dislocó su manera de vida social.* Casi, pero no del todo. La existencia de obras como el *Rabinal Achí* y las descubiertas por Barrera Vázquez, demuestran la resistencia contra el conquistador, y la capacidad de los pueblos con culturas milenarias para ocultar de sus inquisidores sus valores culturales ancestrales, y revivirlos cuando la situación les presenta condiciones más favorables. Bajo el débil barniz de las cofradías y las fiestas a los santos católicos, siguieron marcándose los rasgos solares-lunares de los antiguos dioses Mayas, y el *entendimiento del tiempo, como resultado del trabajo comunitario de las divinidades portadoras, que necesitan de nuestra cooperación* (Sacrificios puntuales), como lo expresa Manfred Kerhoff en su brillante ensayo *El tiempo y la muerte en el teatro-danza de los Mayas*, donde prosigue:

vistos de esta manera, los números y los días no son unidades siempre idénticas, monótonamente repetidas, sino realidades concretas, —representadas en las inscripciones en piedra (y también en rituales, danzas, ceremonias y diseños tejidos, que duran más que la piedra, agregaría yo) como figuras completas o rostros— que tiene cada uno su carácter distinto, esotérico, de los cuales es cabalmente conocido el *Ah-Kin*, guardián del día, encargado, a su vez, de asegurar y armonizar la labor divina y la colaboración humana. Es precisamente este concepto de interacción entre el espacio y tiempo lo que permite hablar de lo favorable o desfavorable de un momento y su lugar en lo tocante a las acciones humanas. No es de extrañar entonces que siga sobreviviendo el calendario sagrado y, con él, toda

la red espacio-temporal de las relaciones sociales, en las comunidades mayences de hoy.

Como lo confirman los Carnavales celebrados por los indígenas de Chiapas en épocas precisas, concordantes con la renovación de los ciclos agrícolas: en los cinco días del *Ch'ay k'in*, que puede traducirse como el mes de *los días borrados*, en el calendario tradicional de 18 meses de 20 días y uno de cinco, cuando tiene lugar el *K'in tajimoltik*, o *Festival de juegos*, en que todo el pueblo participa en un ritual multitudinario donde todo parece volverse al revés, y donde participan personajes ataviados con disfraces diseñados para recordarle al pueblo toda su historia, desde la creación hasta nuestros días: el *max*, mono araña o el *batz*, saraguato, mono aullador, es reminiscente de los hombres de palo que por no saber cantar, hacer música, bailar o rezar, sufrieron el castigo a su soberbia e indiferencia a las artes, y fueron convertidos en monos, que regresan durante el tiempo considerado *nefasto* añadiendo a su ridícula vestimenta elementos de otros tiempos considerados también *nefastos* o desfavorables, en que se puso a prueba la resistencia de los rituales y costumbres: así, el *max* representa también a los conquistadores Aztecas, que no pudieron vencer del todo a los Chamulas, vistiendo caites de talonera alta y largos listones que sustituyen a los penachos de plumas. Representa también al *kaxlan*, conquistador, encomendero, patrón o hacendado, con sus chaparreras de cuero y su actitud obscena, mandona y desafiante; lo enfatiza con su látigo de vergajo de toro.

A los soldados franceses del siglo XVIII, contra quienes tuvieron que ir a pelear muchos Chamulas, los representan con la levita negra de bandas rojas cruzadas; en otros tiempos usaban máscaras de madera, al estilo de Chiapa de los Españoles, ahora de Corzo, que fueron suprimidas por *algunos desmanes*. A cambio de ellas, y como juego metafórico del regreso de los hombres de palo, ahora usan lentes oscuros, para

representar a los funcionarios públicos venales que han padecido a lo largo de su reciente historia. Así, en un solo personaje puede representarse la historia mitológica y épica del pueblo: El *paxyon*, corriendo con su ejército sobre la paja en fuego del techo de una casa vieja, representa a *Jesucristo el sol viajando por el cielo*, luchando contra los seres del inframundo que lo debilitan en el invierno. Sería muy largo enumerar los diferentes carnavales y farsas que se celebran en las comunidades indígenas de Chiapas, y más aún tratar de describirlas con detalle o hallarles sus particulares significados; su fascinación reside en que son todavía una fuente inagotable de encuentros con un espacio-tiempo muy parecido al de los antiguos Mayas, con su creatividad, imaginación y riqueza expresiva, así como su aparente rigidez para quien no conoce ni por asomo los laberintos de esta cultura milenaria.

Hace unos años apareció en Tuxtla una revista, que no duró mucho tiempo, en la que se hablaba del carnaval Chamula como *El carnaval de la pobreza*, y se calificaba a tal acontecimiento como algo menos que pagano y salvaje, para encaminar a los que se han convertido al protestantismo. Así quiere verlo quien se aferra a los conceptos "progresistas" y "neoliberales" de las culturas dominantes. Igual que en los tiempos de la inquisición. Para mí, que he convivido en diversas situaciones con estas culturas que considero más vivas que las que decimos "nuestras", sobre todo por su filosofía de convivencia con la naturaleza, los idiomas y los carnavales de los Altos de Chiapas son un compendio de cultura maya que todavía estamos lejos de conocer.

Un compendio misterioso y lleno de *sabiduría terrrenal*. Y por lo mismo, más útil para ir definiendo de manera más justa nuestro futuro pluricultural.

Uno de los factores que ha contribuido a la ignorancia que tiene el chiapaneco promedio acerca de las manifestaciones culturales de las comunidades indígenas en su entorno, es el desdén que la



cultura dominante ha mostrado por la tradición oral. Se cuestiona la memoria de los ancianos que narran la historia mitológica y sus descripciones de las danzas, representaciones, rezos, teatro ritual y ceremonias, además de los acontecimientos y personajes históricos más importantes de la comunidad. Hasta hace menos de veinte años, las únicas publicaciones en lenguajes indios eran las producidas por extranjeros y las revistas editadas en el INI por Carlo Antonio Castro. Hasta octubre de 1993, fecha en que apareció editada por el gobierno del estado de Chiapas una traducción al *tzotzil* de *Chenalhó*, por el profesor Enrique Pérez López, no existía una sola edición en lenguas mayas de Juan Pérez Jolote, que desde 1952 ha sido reeditado incontables veces en español y traducido a varios idiomas extranjeros.

Con excepción de los compendios bilingües dirigidos por el doctor Jacinto Arias y editados en 1985 por el gobierno del estado, y los folletos producidos por INAREMAC, bajo la coordinación del doctor Andrés Aubry, de los que existen muy pocos ejemplares, ha sido muy exigua la edición de literatura indígena, y la que se ha producido se ha distribuido de manera inadecuada, ya que se encuentra en estanterías donde casi nadie las lee.

En cuanto al teatro de la época colonial, el arqueólogo y escritor Carlos Navarrete rescató varias *Loas*, piezas teatrales promovidas por los eclesiásticos y misioneros, de las cuales se servían para “formar” moral y religiosamente los espíritus de sus audiencias mayas y zoques, las cuales frecuentemente resultaban muy divertidas y aleccionadoras, como la *Loa de la muerte*, rescatada completa por Navarrete, que se representaba en Chiapas y Guatemala por el siglo XVII. Entre 1990 y 1994, Socorro Cancino y un grupo de actores tuxtlecos la representó leída en teatro de atril, y actualmente, en diciembre del 2001, se vuelve a representar en Chiapas, durante el Festival barroco, interpretada con vestuario de época por la compañía de la directora teatral Socorro Cancino, en un montaje espectacular frente al templo de Santo Domingo en San Cristóbal, acompañado por danzas zoques.

Importantes fueron también las múltiples representaciones de las famosas *Pastorelas*, en las cuales se utilizaban también títeres de madera y tela o muñecos parecidos a los que ahora llamamos de guiñol, el cual vino a renacer en Chiapas, con ventriloquia

y todo, después de haber casi desaparecido, desde los vestigios arqueológicos de Chinkultik, hasta la llegada, en 1956, de Rosario Castellanos, quien junto con Marco Antonio Montero, Carlos Jurado y otros colegas artistas, entre ellos los zinacantecos José Sánchez Pérez, Romín Teratol, (Domingo de la Torre), Pedro y María Pérez, y el promotor y guiñolero del INI, Teodoro Sánchez Sánchez, le dieron renombre al ahora famoso y legendario *Teatro Petul*.

Existe una reseña autobiográfica de esta época, que incluye una breve *Vida y obra de la gran maestra Rosario Castellanos*, titulada *Alma del Teatro guiñol Petul*, del maestro Teodoro Sánchez, editada en 1993 por el gobierno del estado de Chiapas.

Renglones atrás dije que el teatro guiñol entre los mayas estaba “casi desaparecido”, recordando la perenne presencia en Chiapas de las *Cajitas parlantes* adivinas y milagreras, y los jaguares, ardillas y animales parlanchines de Zinacantán, Chamula Tenejapa y otros pueblos, o los troncos huecos parlantes, expresiones teatrales de carácter mágico-religioso, que buscaba y sigue buscando el público maya más pobre y marginado, tal vez con el afán de encomendarles a los mágicos parlantes algún remedio para sus carencias y penares. Desde este punto, transcribiré un ensayo que escribimos en conjunto los escritores y actores mayas de *Sna jtz'ibajom*, y el investigador teatral y catedrático en literatura hispanoamericana Donald Frischmann, de la Universidad de Texas, del cual traduje del inglés los siguientes fragmentos:

El Antropólogo Robert Laughlin, cuyas investigaciones y amistades con los mayas de los Altos datan desde 1959, describe el difícil clima social que aún existe:

En 1951, cuando el Instituto Nacional Indigenista llegó a San Cristóbal para establecer programas de educación, de medicina y agricultura para los Indios, los directores del Instituto fueron acusados por la oligarquía ladina de ser comunistas. En ese tiempo a los indios no se les permitía caminar sobre las banquetas y los encarcelaban si los encontraban en la ciudad al anochecer. Diez años más tarde las ladinas todavía se la pasaban en las entradas de San Cristóbal al amanecer para atajar a los indios que entraban, arrebatándoles sus pollos y sus verduras, arrojándoles unas cuantas monedas como pago.

No era poco común ver que pateaban a los indios hasta el fondo de los autobuses de segunda clase (*Tzotzil and tzeltal*, 21).

Lentamente, han tenido lugar algunos cambios: Collier apunta que la esclavitud del eterno endeudamiento en las haciendas ha sido reemplazada por una comunidad que ha retenido y enfatizado su identidad india, invistiendo su poder político al liderazgo de unos cuantos hombres fuertes y enérgicos. A través de ellos, los indios de Chiapas tratan con el mundo exterior no como una clase dominada, sino como una colectividad, negociando con un gobierno de Estado que intermedia entre los elementos de la sociedad (Collier, *Fields of the Tzotzil*, 150).

Laughlin describe otros tipos de cambio:

En estos días los indios ya no viajan a San Cristóbal con miedo en sus corazones; ya no piensan que un encuentro sorpresivo con un ladino los conducirá a la muerte. Ahora son más mundanos, más dispuestos a buscar trabajo en lugares distantes, ansiosos de iniciar conversaciones con ladinos y mirar a los ojos a las muchachas ladinas. Ahora se atreven a retar a las autoridades de la iglesia y del estado. Pero aunque todos estarían de acuerdo en que sus padres y sus abuelos sufrieron grandes calamidades, no están en paz con el presente. Todo está cambiando, nada es lo mismo ahora, dicen.

Las escuelas rebajan nuestra cultura. Los jóvenes han aprendido a hablar español. Ellos leen y escriben, pero están olvidando nuestras costumbres. Algunos hombres son ricos, tienen camiones, viajan a la ciudad de México, pero rehúsan servir a nuestros dioses. Vendrán los castigos. Todos moriremos en el año 2000 (Of cabbages, 21).

Dentro de este contexto crecieron los fundadores de *Sna jtz'ibajom*, *La casa del escritor*; así fueron educados, y eventualmente se convirtieron en activistas culturales y políticos en los Altos. La raíz de su trabajo local ha sido asistida y nutrida a través de amistades y alianzas con forasteros. Algunos de estos individuos han venido desde más allá de las montañas sagradas que rodean y aún protegen los centros de sus pueblos; de hecho, muchos han venido de otros países. Algunos han hallado amistad duradera, que los ha hecho regresar una y otra vez. Aquí comienza nuestra historia —la

historia de otros que han viajado a los Altos de Chiapas, y de mi propio viaje—. Este ensayo nos pertenece a todos, pero particularmente a los escritores, actores y maestros de *La casa del escritor*.

Antropólogos, alfabetización y activismo cultural maya: la fundación de *La casa del escritor*

Asumamos la perspectiva *tzotzil* para ese momento: durante los años del proyecto (y hasta los días presentes) hubiéramos sido testigos de una corriente continua de fuereños entusiastas que venían a aprender cómo vivíamos, pensábamos, venerábamos, hablábamos y trabajábamos *Nosotros*. Luego se iban y publicaban numerosos libros y ensayos hasta de los más comunes y sencillos aspectos de nuestras vidas. Con el tiempo, varios de nosotros decidiríamos preguntarles una cuestión lógica: ¿Por qué *solamente los fuereños* deberían ponerse a escribir nuestros cuentos y leyendas y aprender a leer y escribir en nuestras propias lenguas?

En 1981, Pérez Pérez, López Méndez y De la Torre López se hicieron a ellos mismos precisamente esa pregunta, y como respuesta formaron la Sociedad Cultural Indígena de Chiapas. Anteriormente, estos hombres habían *trabajado en casa, por separado, escribiendo historias*, de acuerdo con De la Torre. Ese mismo año obtuvieron respaldo financiero del gobernador Juan Sabines de Chiapas, por intercesión de su hermano, el prominente poeta Jaime Sabines, y pudieron publicar sus primeros libros: *La primera cartilla tzotzil* y una edición bilingüe de leyendas: *Cuentos del Tigre*. Ocho meses más tarde terminó la administración Sabines y el proyecto se estancó, así que los escritores le pidieron consejo a Robert Laughlin, alumno del proyecto Harvard, curador del Museo de Antropología Mesoamericana del Instituto Smithsonian, residente semestral de San Cristóbal y —lo más importante— amigo personal y compadre de la familia De la Torre.⁷ El sugirió que hicieran una solicitud de apoyo durante la conferencia que se iba a llevar a cabo: “Cuarenta años de investigaciones antropológicas en Chiapas” (San Cristóbal, 1982). El resultado fue una beca modesta por parte de Cultural Survival.⁸

En 1983 el grupo obtuvo personalidad jurídica como organización sin fines lucrativos con el nombre

de *Sna jtz'ibajom*, Cultura de los Indios Mayas, A.C. Los objetivos principales eran —y siguen siendo— los siguientes:

- Reforzar la lengua materna, tanto en forma oral como escrita, y las manifestaciones impresas de las culturas *tzeltales* y *tzotziles*.
- Promover la educación bilingüe, dando preferencia a la lengua materna, con materiales didácticos adecuados.
- Dar a conocer los aspectos esenciales de la cultura autóctona a los mexicanos de habla española, con el fin de que puedan apreciarla y dejar de discriminarla.
- Apoyar las creaciones literarias, dramáticas y audiovisuales indias —que poseen un gran acervo de historias, tradiciones, leyendas y conocimientos— a través de talleres literarios y traducciones adecuadas (materiales promocionales de *Sna jtz'ibajom*).

La solicitud de 1982 a los antropólogos contenía un elemento de alarma con respecto a los procesos aculturativos en los Altos de Chiapas. Juan de la Torre López explica:

En las escuelas primarias nos enseñan acerca de las otras culturas y usan otro lenguaje: el español. La distancia relativa entre nuestro conocimiento del español y del tzotzil se hace más grande, y el tzotzil se hace cada vez más subordinado. De hecho, el contacto con la cultura ladina es generalmente vista por los mayas como la más destructiva de las fuerzas culturales. Esta situación hondamente sentida se expresa a través de leyendas en las cuales casi todos los ladinos son personajes malos, ya sean sacerdotes o laicos —bastardos de mujer indígena con perro blanco— un refrán constante en las leyendas es: Una vez el pueblo fue rico, ahora no tenemos ni un centavo. Si lo que pasó no hubiera pasado, nosotros estaríamos arriba, y los ladinos hacia abajo.



Foto: José Ventura

Este sentimiento también surge en la versión para guiñol de la leyenda inmemorial Zinacanteca:

El cura diablo: que cuenta cómo un sacerdote de provincia hizo uso de trucos para seducir a las mujeres locales. El cura es presentado como encarnación del diablo, y no solamente como un simple humano de mala conducta. Esta caracterización le proporciona a los fuefeños una perspectiva sobre las actitudes siempre vigilantes de los mayas acerca de los ministros de la iglesia católica romana, particularmente porque en su gran mayoría son ladinos.

El control cultural y los proyectos de *La casa del escritor*

El planteamiento de los escritores —y el trabajo que han efectuado hasta la fecha en alfabetización, literatura, publicaciones, audiovisuales y teatro— constituyen un intento para ganar un grado decisivo de *control cultural*^p sobre las expresiones orales y escritas de sus propios elementos culturales. Por una parte, buscan *reasumir el control* de lo suyo propio (elementos culturales autónomos); y por la otra, *apropiarse* para su propio uso de los elementos y prácticas que no son parte de su cultura cotidiana debido a procesos históricos de desculturización y dominación. Y a diferencia de la literatura antropológica que ha inspirado su cultura, sus escritos están destinados a las audiencias *tzotziles* y *tzeltales*. Su meta entonces es formar productores y consumidores hechos en casa de las narrativas culturales mayas, escritas y dramatizadas, y también controlar los circuitos de distribución de estos productos.

El trabajo de *La casa de los escritores* con respecto al teatro comenzó con la creación en 1985 del grupo de Teatro ambulante *Lo 'il maxil* (Bromas de los monos).¹⁰ El grupo empezó a presentar

El trabajo de *La casa de los escritores* con respecto al teatro comenzó con la creación en 1985 del grupo de Teatro ambulante *Lo 'il maxil* (Bromas de los monos).¹⁰ El grupo empezó a presentar

versiones dramatizadas de los cuentos y leyendas que habían escrito y publicado localmente. Las presentaciones, actuadas principalmente en los idiomas *tzotzil* y *tzeltal*, tenían la intención de inspirar audiencias para que aprendieran a leer sus folletos bilingües ilustrados.

Desde entonces, la tropa de guiñol hace frecuentes viajes por los pueblos *tzeltales* y *tzotziles* de Zinacantán, chamula de Tenejapa y San Andrés Larráinzar. También se han presentado en comunidades zoques de Chiapas y mayas de Yucatán, Quintana Roo, Campeche y Tabasco, han participado en la fiesta nacional de teatro comunidad, y en encuentros nacionales de teatro en Monterrey, Yucatán y otras ciudades, incluyendo la ciudad de México.

La demanda por tales presentaciones ha sido grande, aunque la llegada del grupo a ciertas comunidades se ve frustrada a veces por los malos caminos, accidentes o malas condiciones de los vehículos.

En 1988 el proyecto de alfabetización de *Sna jtz'ibajom*, la Escuela en parajes, *Chanob vun ta batz'i k'op*, inició sus cursos gracias a los apoyos del Instituto Smithsonian (1988-1990). Continuó funcionando en 1991 gracias a los apoyos de la Fundación W.K. Kellogg, interrumpiendo operaciones en febrero de 1992 al no poder asegurar otros apoyos. Otras fuentes internacionales de financiamiento para *La casa de los escritores* además de Cultural Survival, 1983-1985 y esporádicamente en años subsecuentes, han sido CEBEMO de Holanda, el Fondo de la Familia Merck y la Fundación Interamericana (1986-1989). Entre los organismos nacionales que han apoyado de diversas maneras el trabajo de *Sna jtz'ibajom*, están la Dirección General de Culturas Populares, La Casa de las Imágenes, el Programa Cultural de las Fronteras, el Instituto Nacional Indigenista, el Instituto Chiapaneco de Cultura, el Programa de Apoyo a la Cultura Municipal y comunitaria (PACMYC), la Secretaría de Desarrollo Social (Sedesol), El Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos (1993-1994), el Fondo Nacional para las Ciencias y las Artes (1994-1995) y de la Fundación Ford, entre los veranos de 1995-1996.¹¹

En un día típico, los doce actores-escritores llegan a las nueve de la mañana para iniciar de cuatro a cinco horas de trabajo en el taller de teatro y oficinas de *Sna*. La mayor parte de este tiempo se utiliza

para la creación, escribir, editar, dibujar, ensayar las obras de guiñol y de teatro, y ocasionalmente, actuar en las presentaciones de las obras. Los coordinadores de alfabetización trabajan con frecuencia en otra oficina, evaluando exámenes, o viajan supervisando las clases en parajes cercanos o alejados.

Teatro vivo: influencias, retos y contradicciones

Las experiencias en su narrativa tradicional y las capacidades literarias de *Sna jtz'ibajom* formaron los cimientos de una nueva dramaturgia, en la cual se embarcaron los escritores en 1989. Seis de las ocho obras del grupo han sido dirigidas por Ralph Lee, director artístico de la compañía *Mettawee River* del estado de Nueva York. El trabajo de Lee tiene algunos paralelos esenciales con los trabajos del grupo maya *Lo'il maxil*: durante los meses de verano, la compañía *Mettawee* es una tropa itinerante que actúa en las zonas rurales del estado de Nueva York y Nueva Inglaterra. *La casa del escritor* también un grupo ambulante, que viaja todos los meses a diferentes comunidades de los Altos de Chiapas y de otros estados, e incluso al extranjero. *Mettawee* también organiza presentaciones periódicas y desfiles, incluyendo el desfile de *Halloween de Greenwich Village*, incorporando numerosas máscaras y títeres gigantes. Lee es un reconocido confeccionista de máscaras y ha sido comisionado por los teatros mejor conocidos de los Estados Unidos. A través del grupo de guiñol *Lo'il maxil*, Bromas de los monos, *La casa del escritor* ya había creado máscaras para los personajes de sus obras.¹²

Las producciones de *Mettawee* giran alrededor de *espíritus, dioses y demonios* (Allen, pp. 10-11), tomados de las tradiciones culturales de los nativos estadounidenses, India oriental, africanas, europeas y mayas, incluyendo una adaptación del *Popol vuh* en 1982. Los temas de teatro guiñol y en vivo, derivan de cuentos y leyendas bien conocidos que aún forman parte de la tradición oral regional: *El haragán y el zopilote*, y *¿A poco hay cimarrones?*; también de incidentes más recientes que pueden ir gestándose como leyendas potenciales: *Herencia fatal*, *drama tzotzil*, y episodios del más remoto pasado como la *Dinastía de Jaguares*.

Las sendas de Lee y *La casa del escritor* empezaron a convergir en 1988 mientras Lee estaba

buscando material centroamericano. Alguien le sugirió que contactara a Laughlin, un prominente investigador de la tradición oral *tzotzil*. Ya Laughlin había recibido noticias de Lee por Alfred Bush, de la biblioteca de la Universidad de Princeton, que había visto las presentaciones de Lee y pensaba que sería interesante reunirlo con el grupo maya (entrevista con Lee).

En retrospectiva, tanto Lee como los socios de *La casa del escritor* sienten que de las dos a cuatro semanas al año (1989-1995) en que se han reunido para hacer teatro han sido experiencias positivas, aunque ha habido momentos tensos. Algunos ejercicios físicos inicialmente causaron algo de trauma transcultural, especialmente para las mujeres. Lee se atrevió a pedirles a un grupo mixto de *tzeltales* y *tzotziles* —incluyendo a un importante curandero, Anselmo Pérez y un expresidente municipal, Mariano López— que se formarían, abrieran las bocas, sacaran las lenguas, e hicieran ruidos de animales. Sin embargo, eventualmente los actores llegaron a apreciar la mejoría de su agilidad física y vocal. Juan de la Torre declaró:

No teníamos idea de cómo movernos en el escenario.¹³ Lee colaboró con los movimientos escénicos, el bloqueo de las escenas y afinando el libreto del grupo. Dada la timidez de los escritores, Lee dice que prefirió usar un toque ligero al dirigir al grupo maya induciéndolos a proporcionar sugerencias y soluciones. Él quería que los resultados fueran su trabajo (entrevista).

La selección del idioma en que se harían las representaciones ha sido un asunto complejo y algo contradictorio; como ya se dijo, uno de los objetivos de los escritores es *reforzar la lengua materna oral y escrita*. Aunque el teatro guíñol se presenta principalmente en *tzotzil* y *tzelta*, el idioma que predomina en las obras para teatro de actores es el español. Hay varias razones para ello. Primero, *La casa del escritor* ha reunido deliberadamente hablantes del *tzotzil* y del *tzelta*, los dos grupos étnicos mayoritarios de los Altos de Chiapas. Sin embargo, ninguno de los dos es fluido en la lengua del otro. Como resultado, su lengua franca es el español, en la que todos son bastante fluidos. Por otra parte, las presentaciones de guíñol requerían sólo unos cuantos actores al mismo tiempo, y todas las voces podían ser o *tzeltales* o *tzotziles*. Las obras de teatro con actores han sido ensayadas y estrenadas en

español; unas cuantas han sido traducidas después y presentadas en *tzotzil*, ya que algunos de los escritores *tzeltales* han aprendido el *tzotzil*. El grupo comenta que si su presupuesto fuera mayor, podrían contratar suficientes escritores-actores para tener dos grupos, uno presentando en *tzotzil* y el otro en *tzelta*. El trabajo de Lee con el grupo sólo ha sido posible a través de Francisco Álvarez y Robert Laughlin, que son fluidos en español, *tzotzile* inglés.

El uso del español, sin embargo, hace las presentaciones lingüísticamente accesibles para otros pueblos indígenas y no indígenas. Esto incluye tanto a los vecinos zoques como a personajes importantes en la cultura y las artes que pueden brindarles potenciales apoyos: la señora Cecilia Occeli de Salinas y la esposa del gobernador de Chiapas estuvieron impresionadas por una de sus actuaciones en San Cristóbal, razón por la cual fueron invitados para representar a Chiapas en la prestigiada Muestra Nacional de Teatro en noviembre, 1989, en Monterrey. Aunque no se trataba de un concurso, su interpretación de *El haragán y el zopilote* fue valorada por las encuestas de la prensa como la sexta entre 56 presentaciones por compañías de teatro de todo México. Otras presentaciones para un grupo de visitantes del norte de México y Texas también condujeron al siempre necesario apoyo financiero para proyectos creativos y el inicio del Centro Cultural Museo *Ik'al Ojov*, de Zinacantán. Otras presentaciones se hacen en el Mueso *Na-Bolom*, de San Cristóbal con el fin de atraer la atención de visitantes mexicanos e internacionales.

Por otra parte, las presentaciones en español en una comunidad indígena como San Juan Chama son contradictorias para las metas de *La casa del escritor*; lingüísticamente, también excluye a la mayoría de las mujeres y ancianos *tzotziles* que son en su mayoría monolingües. Laughlin observa que la familiaridad con las leyendas y cuentos que se retratan con el teatro generalmente compensa tales dificultades lingüísticas. Sin embargo, *El haragán y el zopilote* y *¿A poco hay cimarrones?* se presentan rutinaria y espontáneamente en *tzotzil* en las comunidades indígenas para la fascinación de los espectadores.¹⁴

Estuve presente en una presentación en español del estreno de la obra *Herencia fatal*, drama *tzotzil*, en La casa de la cultura, de San Juan Chama el 24 de junio de 1991, durante la culminación

de los tres días de fiesta para San Juan. La audiencia, principalmente hombres con algunas mujeres y niños, estaba verdaderamente fascinada con la presentación de teatro en vivo. No había asientos, y una continua lucha de empujones siguió hasta el final de la obra: todos querían ganar un lugar cercano al pequeño escenario elevado. Para mi sorpresa, los momentos particularmente dramáticos causaban grandes risotadas y excitación. ¡Varias veces, una ola física de emoción barría a toda la concurrencia, de la izquierda a la derecha, casi tirándonos a todos al piso!

Ese día en Chamula cualquier línea divisoria entre el drama escénico y el drama social¹⁵ parecía ser inexistente para el público indígena. Esto fue especialmente cierto durante una escena donde se obliga a confesar a dos asesinos acusados. A estas alturas de la obra, el escenario mismo estaba lleno de testigos curiosos y excitados. Niños y hombres, rodeando a los actores con el afán de mirar más de cerca lo que pasaba en el escenario, que tan curiosamente se parecía tanto a los episodios de la vida real en la plaza central. Ese día me di perfecta cuenta, quizá por vez primera, del poder que el teatro en vivo puede llegar a tener para realmente conmover a una audiencia, ¡tanto emocional como físicamente! Fue maravilloso vivir la experiencia de este raro y especial momento a un lado de la polvosa plaza de Chamula, lejos de los lujos, comodidades y convenciones que la mayoría de la gente de ciudad asocia con el teatro. (Donald Frischmann, *El nuevo teatro maya en Chiapas: antropología, alfabetización y drama social*, Texas Christian University).

Actualmente, el teatro maya se manifiesta también con poderosa presencia entre los mayas zapatistas, quienes en sus poblados de refugio en la Selva, como en La Realidad, representan a José María Morelos, Miguel Hidalgo y Costilla, los héroes y sus ejércitos, con caballos, cohetes y salvas actualizando las batallas por la independencia, o reproducen las gestas revolucionarias de Emiliano Zapata



Foto: José Ventura

y Francisco Villa. A esas poblaciones han vuelto también los muñecos del Teatro Petul, invitando a los espectadores del mundo a simpatizar con las causas mayas.

Notas

¹ Aunque la asociación de escritores trabaja en ambos idiomas, las presentaciones de teatro han sido en *tzotzil* y español; antes de su cierre temporal en 1992, el proyecto de lecto-escritura se enfocaba exclusivamente al *tzotzil*. A partir de 1995, el proyecto funciona nuevamente en *tzotzil* y *tzeltal*.

² He recopilado los datos desde 1986 a través de interacciones tanto estructuradas como informales con autores, actores y consejeros del proyecto: conversaciones, entrevistas, correspondencia, asistencia a las presentaciones, y estancias hogareñas en Chiapas y Texas. El trabajo de campo en el verano de 1991 en los Altos de Chiapas se llevó a cabo gracias a una beca del Fondo de Investigación de la Universidad de Texas; el de 1993, fue facilitado por el apoyo sabático de la TCU. Para información adicional sobre el trabajo de *Sna jtz'ibajom* véase mis artículos "Etnicidad activa" y "El nuevo teatro maya"; también a Breslin y Miriam Laughlin.

- ³ Aunque el término *indio* ha sido aceptado como nomenclatura válida por muchos pueblos indígenas, tradicionalmente trae connotaciones coloniales o neocoloniales de inferioridad. *La casa del escritor* ambigüamente rechaza el término aunque también lo usa como parte de su nombre legal, posiblemente como un reflejo del uso benevolente de la palabra que hacen los antropólogos aliados. Yo prefiero romper el uso del impuesto o asimilado término occidental en favor de *indígenas o pueblos indígenas*; Sin embargo, *indio* ha penetrado tanto entre el medio académico del área maya que cuando se cita directa o indirectamente de tales fuentes, es imposible evitar del todo su uso.
- ⁴ Los mayas *tzeltales* son el sexto grupo étnico más numeroso de toda la Nación; suman más de 258 835 habitantes. Los mayas *tzotziles* son el séptimo, con 32 423 (Instituto Nacional de Estadística).
- ⁵ Para un acercamiento literario suscito de esta situación, véase a Pozas y Wilson.
- ⁶ Se pueden encontrar ensayos realizados por varios participantes, incluyendo reflexiones sobre sus colaboraciones en Bricker y Gossen; véase también la Bibliografía de Vogt.
- ⁷ Laughlin comenzó su trabajo de campo en 1959 y aprendió tzotzil de Domingo de la Torre. Ha mantenido una relación personal para toda su vida con los ex informantes y sus familias. Se refiere a sí mismo como un *facilitador*, pasando mucho tiempo y energías para asistir a *Sna jtz'ibajom* a través de sus contactos en el mundo externo. Mientras está en Zinacantán, Laughlin solamente habla *tzotzil*, viste como zinacanteco y se adhiere fuertemente a la tradición cultural local.
- ⁸ Tomado del material promocional de *Cultural Survival*, fundada en 1972 por científicos sociales de la Universidad de Harvard, es una organización no lucrativa interesada en el destino de pueblos tribales y minorías étnicas alrededor del mundo. La organización responde a las demandas de ayuda por parte de grupos fuertemente arraigados y apoya proyectos que ayudan a los pueblos indígenas a enfrentarse a situaciones que amenazan sus derechos humanos básicos.
- ⁹ Ocasionalmente en este ensayo utilizaré elementos del modelo de Guillermo Bonfil Batalla acerca del *control cultural*. Este consiste en el sistema por el cual la capacidad social de decisión se ejercita por encima de los elementos culturales. (materiales organizativos, relacionados al conocimiento, simbólicos y emotivos). Los bloques básicos de construcción de este modelo son cuatro áreas de cultura, en las cuales los elementos culturales y el poder de decisión pueden corresponder al grupo étnico propio de una persona o a un grupo extraño: cultura *autónoma* (decisiones y elementos propios), cultura *apropiada* (decisiones propias, elementos extraños), cultura *alienada* (decisiones extrañas, elementos propios), cultura *impuesta* (decisiones y elementos extraños). Véase, *La teoría del control cultural*. Una discusión más breve del modelo puede ser hallada en *Lo propio y lo ajeno*.
- ¹⁰ El teatro guiñol surgió de un taller especial ofrecido a los socios de *Sna jtz'ibajom* por la socia del grupo Pan y Guiñol (Bread and Puppet Theater) de Amy Trompeter. Una experiencia previa en Chiapas, aunque aparentemente no relacionada fue el Teatro Petul de 1950, en el que participó Domingo de la Torre. una de las más renombradas colaboradoras del Teatro Petul fue la escritora Rosario Castellanos. (Véase a Mendoza y Herrera).
- ¹¹ *Sna jtz'ibajom* también ha recibido apoyos por parte de instituciones culturales del gobierno mexicano: como son la Dirección General de Culturas Populares de México, el Departamento de Cultura y Recreación y la Secretaría de Educación del estado de Chiapas han colaborado en parte con el programa de publicaciones. El Instituto Chiapaneco de Cultura ha financiado giras estatales, nacionales y a centroamérica para el grupo de teatro, y en 1992 financió la publicación de dos libros, exhibió por los canales de televisión estatales y en video por medio de camionetas las producciones videograbadas de *Sna jtz'ibajom*. El Instituto Nacional Indigenista ha proporcionado desde el principio del proyecto una oficina en sus instalaciones de San Cristóbal para la coordinación del programa de lecto-escritura. La Secretaría de Desarrollo Social apoyó varios meses de actividades. Pronatura, La Casa de las Imágenes, el Centro de Investigaciones Humanísticas de Centroamérica en Chiapas y otras instituciones han colaborado con los

proyectos. El grupo *Lo'il maxil* también ha contratado varias presentaciones foráneas con la Dirección General de Derechos Humanos y con grupos de arqueólogos, antropólogos e investigadores interesados en la cultura maya. Sin embargo, siempre necesitan apoyos económicos para mantener las actividades descritas las cuales si lo desean pueden enviarlos a la Casa de la Cultura de los Indios Mayas, calle Tonalá número 3-A, Barrio del Cerrillo, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México, C. P. 29220, o al Apartado postal número 4, en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, teléfono (fax) 91-967-8-31-20.

¹² Las máscaras ya no son tan comunes en las danzas actuales de los *tzotziles* como en otras regiones de México, excepto en carnaval, cuando se usan de plástico o de papel maché para los comparsas de la banda de música, o en la fiesta de San Sebastián de Zinacantán. Ahí se están usando máscaras hechas con el modelo del *j'ik'al*, cara de murciélago, e improvisan bromas en verso para divertir al pueblo. Los trajes son generalmente muy elaborados sobre todo porque compensan el disfraz de los rostros.

¹³ El grupo advierte con rapidez que por ellos mismos han montado dos obras sin la ayuda del maestro Lee: *Entre menos burros más olores* y *El burro y la mariposa*, ambas obras acerca de la planeación familiar, comisionadas por la Fundación Mex-Fam. Se hicieron cerca de cien presentaciones de las dos obras en conjunto.

¹⁴ Una presentación en junio de 1993 en el paraje del Romerillo y otras en 1994, en la reserva del Ocote, cautivaron tanto a la audiencia que ¡nadie se fue, a pesar de la lluvia torrencial! La estancia de la audiencia inspiró a los actores para seguir representando; la magia y novedad de la experiencia teatral era más poderosa que el formidable obstáculo dictado por la Naturaleza.

¹⁵ Las categorías propuestas por Víctor Turner; una de las más interesantes: *Hay una relación independiente, quizá dialéctica, entre los dramas sociales y los géneros de sus representaciones culturales, quizá en todas las sociedades*. Aunque en este ensayo no busco sistemáticamente las propuestas de Turner, creo que sus observaciones son válidas para muchas de las expresiones teatrales indígenas y campesinas que he visto en México.