

**Teatro en rebeldía: generador de cultura**

by

María Torres Merritt

A thesis submitted to the Graduate Faculty of  
Auburn University  
in partial fulfillment of the  
requirements for the Degree of  
Master of Arts

Auburn, Alabama  
December 18, 2009

Keywords: teatro, indígena, educación,  
Zapatistas, rebeldía, autonomía

Copyright 2009 by María Torres Merritt

Approved by

Lourdes Betanzos, Chair, Foreign Languages and Literatures  
Pedro Cebollero, Foreign Languages and Literatures  
Patrick Greene, Foreign Languages and Literatures

## Abstract

This thesis is the product of the observation of a new trend in theatre burgeoning in Latin America, such being the realization of a revolutionary, juvenile (created by students) artist collective which is being forged and perfected to the greatest latitude within the autonomous indigenous communities of Chiapas, Mexico. The local heightened awareness toward these works is due to a sublevation in 1994 and to the collective interest in maintaining the spirit of resistance needed to effect a common change, to the recovery of their memory as an indigenous people, and to reclaim their dignity and identity as a cultural race in Mexico. It is therefore, by means of the production of their *Theatre of Rebellion* that the experiences of the communities are expounded and translated, thereby inciting the desire to resolve problematic communal issues such as the lack of recognition and respect by the Mexican society at large for their customs and traditions the infringement on their territorial boundaries, their extrusion as human beings and the violation of their basic human rights. In this way, many novel forms of communication develop in the [indigenous] communities in order to facilitate the debate and reflection on the aforementioned problems. Considering all of the aspects indicated above, I designate this type of theatre: *Theatre of Rebellion (teatro en rebeldía)*.

## Acknowledgments

I would like to thank the Zapatista Communities for giving the opportunity to write this thesis and for welcoming in their communities to learn, also for their encouragement and teachings. Also, I am very grateful to Iván Nolasco for letting me use two of the plays presented in this thesis and his valuable comments and feedback on the plays. Dr. Lourdes Betanzos for her invaluable support, time, patience, and comments on how to make this thesis what it needed to be and to the members of my thesis committee, Dr. Patrick Greene and Dr. Pedro Cebollero who offered their constructive criticism to help polish this thesis. Finally, thanks go to my lovely family and friends, especially to Guillermo Brito and Rachel Boboian for their patience, understanding and help while I completed the thesis.

## Table of Contents

Abstract .....	ii
Acknowledgments .....	iii
List of Abbreviations .....	v
Introduction .....	1
Chapter 1: De la <i>Historia de la traición al General Emiliano Zapata</i> .....	25
Chapter 2: Del porqué del <i>Dr. Matasanos</i> .....	43
Chapter 3: De quién se enamoran, <i>Los tres enamorados</i> .....	59
Conclusions .....	77
Work Cited and Consulted .....	82

## List of Abbreviations

ART.	Artículo
CCRI	Comité Clandestino Revolucionario Indígena
Dr.	Doctor
EZLN	Ejército Zapatista de Liberación Nacional
FRAC.	Fracción
INEGI	Instituto Nacional de Estadística y Geografía
IMSS	Instituto Mexicano del Seguro Social
ISSSTE	Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado

## INTRODUCCIÓN

A casi un siglo del levantamiento armado de 1910 haciendo énfasis en la región centro sur de México, controlada en ese entonces por el General Emiliano Zapata, comúnmente conocido como “El Caudillo del Sur”, la Revolución Mexicana a pocos meses de celebrar su primer centenario, aún continúa en pie de lucha. El sentimiento perpetuo de una Revolución fallida aún es palpable tal y como fue plasmada la filosofía zapatista en el Plan de Ayala al igual que su eje central como movimiento activista. Este documento histórico de los tiempos de la Revolución Mexicana continúa intentando ejercer el ideal de uno de los íconos de la historia del México del siglo XXI; Emiliano Zapata quien tenía como lema: “La tierra es de quien la trabaja” (Ayala y Rico 161). Es así como, paralelamente al eje central del *Plan de Ayala*, la lucha por justicia y democracia social que incluyera a todos los mexicanos sigue manifestándose en las zonas geográficas más marginadas de un país que al menos oficialmente se denomina como República.

Para hacer referencia a la lucha que propone dicho plan y la filosofía zapatista actualmente plasmada en *Las Declaraciones de la Selva Lacandona*, es necesario analizar la situación sociopolítica del Estado de Chiapas. Situado al sureste de México y considerado como uno de los protagonistas de la mayor concentración cultural del país; según el censo realizado en 1990, por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía e Información de México (INEGI). El Estado de Chiapas era y continúa siendo uno de los estados con las condiciones de vida más precarias de toda la nación. Tal censo socioeconómico mostró que un

tercio de la población chiapaneca no contaba con electricidad, un 41.6 % carecía de agua potable, y un 58.8 % no disponía de drenaje (INEGI Web).

Para el 1º de Enero de 1994, un grupo armado de indígenas denominado “Ejercito Zapatista de Liberación Nacional” (EZLN) irrumpe en el contexto político y social de México con el fin de dar a conocer al mundo entero la situación de rezago y opresión sufrida por las comunidades indígenas y así ampliar y poner de manifiesto una vez más las demandas del Zapatismo de 1910, pero con una nueva visión, que se aplica a la situación actual (*Zapatistas: crónica de una rebelión* DVD). Por ende este levantamiento evoca el concepto de responsabilidad de sus representantes como forma de gobierno, basado en el “mandar obedeciendo” (Carlos Lenkersdorf 79), pues dentro de esta forma de organización social de las etnias de ascendencia maya (asentados en el estado de Chiapas) el que manda también obedece y así mismo esta forma de gobierno es compartida por todos los pueblos indígenas zapatistas.

Dicho levantamiento reaviva la esperanza de un cambio concreto, palpable y radical para los oprimidos; equidad y autonomía para utilizar sus tierras y recursos naturales, dado que con los proyectos neoliberales y capitalistas como el “Plan Puebla-Panamá” (Cristina Híjar 67),<sup>1</sup> se atenta contra la estabilidad de las minorías indígenas.

Las comunidades indígenas zapatistas se han reestructurado y fortalecido pero continúan siendo objeto de una guerra sucia. Esta guerra sucia de baja intensidad está basada en agresiones y amenazas por parte de grupos

---

<sup>1</sup> Plan Puebla-Panamá: Plan impulsado por el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional que contempla la instalación de maquilas, y la explotación inmoderada de los recursos naturales abarcando desde la zona sur de México hasta Centroamérica.

paramilitares organizados y armados por partidos políticos, gobiernos estatales o municipales, caciques, latifundistas o finqueros (43); pero que aún así no ha bastado para ceder en su idea primordial de conseguir el principio básico de vida: autonomía. Ahora estas minorías, trabajando en conjunto han levantado barreras que los opresores ya no pueden trasvasar.

Con el levantamiento armado de 1994 por parte del EZLN, se genera un giro de 180° en la idiosincrasia del respeto a la pluralidad y el reconocimiento real a las comunidades indígenas por parte de la sociedad y la opinión pública de México, más no puesto en práctica por los poderes ejecutivo, legislativo y judicial de la federación. A partir de este momento, en la reciente historia de México se crea la posibilidad de cambiar la imagen del “indígena” que día a día transporta madera haciendo colgar desde su frente un “mecapal” que sostiene el peso de la misma sobre su espalda. Planteando así, a través de esta tesis que expone el movimiento zapatista por medio del *teatro en rebeldía*, el progreso y la conjunción de la ideología de antaño con los nuevos matices del movimiento zapatista que por medio de su ineludible herencia cultural ha formado una resistencia incorruptible en su particular cosmovisión de autonomía. Esta conjunción es perceptible en las distintas formas de expresión cultural de los pueblos indígenas como lo es el teatro, producido por y para las comunidades en “rebeldía”, así mismo desarrollado por los jóvenes y promotores de la educación quienes dignifican los logros de este resurgido zapatismo considerado rebelde e insubordinado.



Por insubordinación entendemos de primera mano la oposición a una regla o norma establecida, aplicamos por mera relación del principio de comportamiento una connotación negativa que de manera automática nos empuja a la idea de lo subversivo, de lo insurrecto, de la oposición sin fundamentos; de la rebeldía. Sin embargo fácilmente podríamos relacionar a la insubordinación como componente básico de la independencia, y en el mejor de los escenarios quizá hasta podemos equiparar ambos conceptos como sinónimos acoplándose estrechamente el uno con el otro y viceversa.

En la conceptualización del término “independiente” y su aplicación lógica, ubicamos de forma paralela la autonomía; esta se presenta como rasgo característico de lo que se vale por sí mismo, y se soporta en relación a funciones propias, autosuficiencia o sustento de sí mismo. Las distintas formas de organización social, movimientos artísticos y filosóficos y hasta la aplicación de las ciencias a lo largo de la historia de la humanidad, obedecen a esta exposición de la idea de independencia, de autonomía y en específico de la rebelión en contra de lo establecido como resultado de su misma evolución y necesidad de encontrar su propia identidad; su vocación como unidad. De esta manera se presenta al movimiento zapatista, como movimiento insubordinado en busca de independencia y aplicación de autosuficiencia; rebelde así por adherencia de no contenerse dentro de lo que le es impuesto como totalidad y en consecuencia ávido de explicar su propia realidad. Bajo esta idea y fundamento se basa la producción artística del movimiento zapatista y de las comunidades indígenas por la necesidad de recobrar su valor como forma

cultural básica ligada a la vida y como vía privilegiada de conocimiento colectivo. Es por medio de esto que el *teatro en rebeldía* se comprende como una derivación de diversas tendencias de los discursos teatrales y las teatralidades en América Latina. Por una parte muestra aspectos del teatro social; sin el afán de crear falsas concepciones, lo concretaremos pues, en que tiene como objetivo primordial el presentar los problemas actuales de la sociedad. De esta manera el *teatro en rebeldía* se utiliza como un instrumento que se pone al servicio de los pueblos indígenas y replantea en cada producción los fundamentos de una continua revolución de ideas que tiene como fin el fortalecimiento de su cultura para formar una unidad; el mantenimiento de identidad y la transmisión de una percepción racional y homogénea de sus fundamentos como una sociedad, como una comunidad.

Paralelamente en el *teatro en rebeldía* se derivan y presentan ciertos aspectos referentes a los planteamientos del escritor Juan Villegas sobre el teatro al servicio de la revolución, sustentándolos por medio de las propuestas de Augusto Boal y el dramaturgo Bertolt Brecht, como una teoría teatral representativa de América Latina, que describe a este: “como un modelo en el cual el teatro se pone al servicio de los sectores sociales que denomina “oprimidos” (178); en este caso las comunidades indígenas. Como antecedente Villegas hace mención a la tendencia de la socialización de las producciones, que denomina como una “creación colectiva” y que estas a su vez exponen que el discurso teatral característico de las obras es “el usar al teatro como medio de lucha política” (176). De esta manera identificamos como cualidades de la

producción del discurso teatral derivado del zapatismo las siguientes: primero; a la disposición del teatro como medio de expresión reflexiva, y segundo; la creación colectiva, que son dos características que el *teatro en rebeldía* hace suyos para transmitir su mensaje y de ahí el servicio que este le presta a su lucha. Así el modelo de Boal se puede aplicar al *teatro en rebeldía* como él lo denomina, “poética del oprimido”: El teatro es un arma, y es el pueblo quién la debe manejar” (citado en Villegas 178).

Con base en lo anterior es como el *teatro en rebeldía* por medio de este modelo, también aplica rasgos y adquiere una tendencia de teatro colectivo o popular, pues su discurso teatral incluye al espectador no como un contemplador pasivo, sino como un ente activo que participa en su misma transformación histórica. Es decir se convierte en un “revolucionario, consciente y capaz de contribuir en el proyecto político” (178), y que forma parte de una colectividad que genera un teatro popular, en el que el teatro aborda siempre los temas según la perspectiva del pueblo (178), misma característica de la teatralidad prehispánica, como Miguel Ángel Portilla afirma que:

El espectáculo prehispánico encerraba en sí lo que hoy buscan los autores modernos; un juego que deja de ser un juego y una distracción para convertirse en acto útil, y adquirir el valor de una verdadera terapéutica, exactamente como en los espectadores primitivos, de donde la muchedumbre extraía la alegría de vivir y la fortaleza para resistir los ataques de la fatalidad. (Citado en Argudín18)

Es de esta utilidad teatral de la que se vale esta tesis como presentación de los zapatistas, manifestándose en los eventos culturales que tienen lugar en las comunidades y “caracoles” (Híjar 87), donde el primordial objetivo es la recuperación de la memoria de los pueblos indígenas y mediante el teatro como parte de su cultura se expresan sus tareas cotidianas, los logros y los descontentos de su gente. De esta forma los eventos culturales de las comunidades indígenas son el reflejo de la articulación de ideas y funciones sociales que hacen un recorrido por las montañas del sureste mexicano, donde se está recobrando la dignidad, la identidad y la memoria de los pueblos indígenas. Estas memorias son utilizadas para compartirse entre los pueblos mediante danzas, canciones, teatros, chistes, monólogos y adivinanzas, rescatando las tradiciones, usos y costumbres de las antiguas civilizaciones mesoamericanas.

Tomando estas expresiones artísticas para recalcar esta manifestación cultural, se abordan en esta tesis tres obras teatrales que son creadas por jóvenes estudiantes y promotores de la educación de las escuelas del territorio rebelde. Estas obras son: *Historia de la traición al General Emiliano Zapata*, *El Dr. Matasanos* y *Los tres enamorados*. Mediante estas obras teatrales se representa la historia y su realidad, percibida y entendida como conjunto o colectividad zapatista. Esta forma particular de su percepción y entendimiento tienen como consecuencia el realce y la belleza de las obras, pues el mínimo detalle que las envuelve es elaborado en conjunto. Estos estudiantes conciben

este teatro gracias a la implementación educativa que se realiza a partir del levantamiento zapatista de 1994.

Poniendo en retrospectiva el período de la conquista, el teatro era implementado por las órdenes religiosas como método de evangelización y posteriormente como método de educación a los pueblos amerindios, debido a la complejidad idiomática y cultural. Por lo tanto no nos debe extrañar, entonces, que el movimiento zapatista de hoy día se sirva de este género y el uso de la tradición oral como método didáctico, ya que desafortunadamente todavía existe mucho analfabetismo entre la población indígena y así este instrumento educativo sirva para mejorar dicha circunstancia.

Es así como los pueblos indígenas utilizan la educación como política principal de estas comunidades, y es a través de ella, que se plantea la resolución de los problemas de las mismas, se difunde la historia, su cultura y aspectos políticos y religiosos. De esta forma la educación hace uso de la producción teatral como una de las formas didácticas por excelencia dentro de las comunidades. Es por eso que la temática de las obras varía en función de los días en que serán representadas. Por ello debo hacer hincapié en el hecho de que las comunidades zapatistas celebran tres fechas de suma trascendencia para su historia: a) El primero de enero, donde se crean y presentan obras que relatan el surgimiento y las razones del renovado movimiento zapatista en el panorama mexicano. b) El 10 de abril, donde se conmemora la vida y muerte del General Emiliano Zapata. c) El 8 de agosto celebración de la creación de los “caracoles”, donde se representan obras que ponen de manifiesto algún aspecto

importante de la lucha de este movimiento (Entrevista personal con la Comisión de Educación Zapatista).

Durante estos días, dependiendo de la festividad o fecha a celebrarse, los eventos culturales se relacionan entre sí. Sin embargo, cabe mencionar que este trabajo de investigación retoma única y exclusivamente obras teatrales que se escenificaron durante las festividades y eventos culturales del diez de abril, grabadas y presenciadas por Iván Nolasco; además de la obras presentadas el ocho de agosto del año 2009 presenciadas y grabadas por mí personalmente, utilizadas para llevar a cabo la investigación de campo de esta tesis. Por ello es importante señalar la relevancia que le dan a las fechas conmemorativas en las que se presentan estas obras, pues además de solo ser eventos culturales aprovechan la funcionalidad del teatro para usarlo como medio de comunicación masivo al transmitir su discurso teatral ante unos 1300 espectadores; esto tan solo en el caracol IV de Morelia; donde el peso de las fechas y el lugar de presentación masifican la forma de ver la situación que viven las comunidades indígenas.

Dependiendo de la fecha en la que son representadas estas obras, los jóvenes usan sus propios patrones estético-culturales sirviéndose de las formas dramáticas mayores y menores tradicionales del teatro para crear sus propias obras. Estas obras del *teatro en rebeldía* son producidas por los jóvenes rebeldes que se hallan en resistencia porque exigen paz, dignidad, libertad, justicia y democracia para sus pueblos. Son jóvenes que no están de acuerdo con la agravante situación que viven sus comunidades y lo manifiestan a través

de su teatro. Conformemente, el movimiento zapatista se ve reflejado y explicado por los más jóvenes del movimiento y es en ellos, en los jóvenes, que recae la responsabilidad de mantener y heredar la ideología y el sentimiento que sostiene al zapatismo, pues como lo manifiesta el Comité Clandestino Revolucionario Indígena Comandancia General del Ejército Zapatista de Liberación Nacional:

Y quienes eran niños en aquel enero de 94, son ya jóvenes que han crecido en la resistencia, y han sido formados en la digna rebeldía levantada por sus mayores en estos 12 años de guerra. Estos jóvenes tienen una formación política, técnica y cultural que no teníamos quienes iniciamos el movimiento zapatista. Esta juventud alimenta ahora cada vez más tanto nuestras tropas como los puestos de dirección en la organización. (*VI Declaración de la Selva Lacandona 3*)

En la percepción antes mencionada se sustenta el que la educación dentro de las comunidades en rebeldía cargue con la tarea del desarrollo del conocimiento de los estudiantes y la prioridad de que desarrollen su capacidad de comunicación en las escuelas autónomas rebeldes zapatistas. De esta manera las Juntas de Buen Gobierno asignan a las escuelas la tarea de crear las piezas que constituirán el evento o los eventos culturales según sea el caso.

Aquí comienza el proceso de creación que sigue este teatro y que es el mismo procedimiento para el resto de los componentes de los festejos. Los jóvenes eligen un tema, el cual ha sido estudiado por ellos y que tiene una

relación cercana con la historia del movimiento. Una vez seleccionado el tema, los promotores de educación ahondan en dicho tema y los estudiantes desarrollan el proceso de la creación del discurso teatral con la repartición de los papeles, la redacción de los diálogos, la construcción del vestuario o del mobiliario y la consecuente puesta en escena; de este proceso di cuenta al hacer la investigación de campo en las comunidades zapatistas (Entrevista personal con la Comisión de Educación).

Las obras puestas en escena que presencié no relucen por su vestuario o el mobiliario utilizado en el escenario, sino por el mensaje que expresan como una unidad de representación colectiva, así como el uso de los diferentes elementos (música, coros, metateatro, etc.) que se incluyen dentro de estas. Estos elementos hacen entender y reflexionar a los espectadores los puntos más importantes en su lucha por la dignidad y el reconocimiento que se merecen. Más que obras teatrales son representaciones culturales que retoman una variedad de formas de expresión, como son los cantos o el uso de música incidental creada por ellos mismos. También, hay que poner en perspectiva que los eventos culturales brillan por la variedad de representaciones pues son muchas las escuelas que durante varios días llegan de otras comunidades para mostrar su música, bailes, canciones, poesías, monólogos, chistes, adivinanzas y obras teatrales. Cada grupo tiene su turno y las representaciones se producen en el mismo espacio escénico abierto, como por ejemplo el escenario contiguo a la cancha de baloncesto o la misma cancha. Como lo menciona Villegas en referencia a las características definitorias de la teatralidad y los discursos



indígenas en el siglo XX como en los períodos anteriores, el discurso indígena constituye una práctica cultural en la que se integran prácticas escénicas y performativas (códigos culturales) tales como la danza, la representación teatral y la música. Así no solo se da énfasis a la actuación individual, pues el teatro indígena no se limita únicamente al discurso verbal ni a la autoría o creación individual de los montajes, sino a producciones colectivas. Por otra parte el *teatro en rebeldía* lleva como herencia cultural de los pueblos prehispánicos el que las representaciones se den en espacios abiertos que las comunidades consideran como espacios sagrados (254-256). Como parte de estas aplicaciones el espectador se convierte en parte activa del *teatro en rebeldía*, y así se crea una variante del teatro colectivo, no visto desde la perspectiva del argumento sino desde la integración del espectador y de los códigos culturales que han sido transmitidos de generación en generación como se realizaba en la teatralidad indígena. En el mismo sentido podemos abarcar no solo la actual realización del *teatro en rebeldía* basada en la teatralidad indígena, sino también en el ritual mesoamericano que utiliza varios elementos teatrales (fecha de presentación de las obras, uso de espacio abierto, etc.) concretamente como una manifestación de lo colectivo. Estas producciones además de adoptar e incrustar códigos característicos de las culturas mesoamericanas, requieren para su mejor comprensión e interpretación, el conocer también la forma de organización social y como participan todos sus habitantes en las comunidades. Por ello la necesidad de identificar dentro de las comunidades zapatistas el papel que desempeñan los “caracoles”, las Juntas de Buen Gobierno, las

comisiones de educación, la función de las escuelas autónomas rebeldes y la responsabilidad creadora de los jóvenes.

Al llevar a cabo la escenificación de las obras se da la comunión entre espectadores, actores y la estructura de las comunidades zapatistas, pues el proceso creativo de los jóvenes, recurre frecuente al referente común del tema de la traición. Este tema les hace reflexionar y recordar la importancia de mantenerse fieles a sus principios, que son los tejidos unificadores de su identidad y razón de su resistencia colectiva, poniendo de manifiesto que todos son partícipes de una misma realidad. Por eso, tampoco necesitan recargar el escenario con infinidad de objetos para la puesta en escena porque sus palabras, las voces que las pronuncian y los oyentes que las escuchan en sí forman parte del escenario que pertenece a un espacio abierto en donde todos coexisten como uno mismo.

La cuestión de plantear este teatro como colectivo se debe a que las obras exponen sus logros y avances como una comunidad, reflejando además su forma organizativa. Todos esos logros han reflejado cambios que se han producido lentamente pero de manera firme y que a la par de la temática crítica, reflexiva o política, expone de manera clara y precisa su realidad actual. Para comprender la cosmovisión de los pueblos indígenas del sureste mexicano es necesario primero entender sus formas de concepción y organización. Hago la aclaración que el foco de estudio de esta investigación abarca la región geográfica de Chiapas y en particular las comunidades indígenas organizadas

desde la concepción del movimiento zapatista, y que comprendidas dentro del período prehispánico pertenecieron a la cultura maya.

Toda cultura a lo largo de la historia se ha identificado por tener sus propios modos de expresión, un lenguaje o idioma específico, organización sociopolítica, económica, etc. Es aquí donde se genera la peculiaridad de tomar a la lengua y el uso de esta como medio de transmisión cultural, pues como en todo idioma existen palabras que simbolizan y/o representan aspectos específicos de una cultura. Por ejemplo existen palabras que del español al inglés o viceversa, no pueden ser traducidas literalmente, pues el contexto de la misma palabra y su aplicación no encajan en el contexto del otro idioma. Esto sucede en las lenguas mayas, entre ellas el *tzeltal* y el *tojolobal*, entre otras donde existe una desinencia: *tik* (Lenkerdorft 25). Este *tik* es un distintivo de las lenguas mayas, que significa *nosotros*; pero no en el uso literal del castellano como aplicación de pronombre. Es trascendental entonces distinguir al *tik*, no como una palabra en sí, sino como un concepto referente al *nosotros* característico de la cultura maya y que a lo largo del tiempo, se ha heredado como valor conceptual dentro de los pueblos indígenas, en el que se explica el *nosotros* como una unidad, como un ente homogéneo en el que participan todos los individuos de manera equitativa y son tratados con igualdad pues cada cual cumple una función específica, pero no por eso de menor importancia. Este *nosotros* para los indígenas tienen un fuerte sentido de asociación colectiva que para la explicación de la forma de organización y estructuración del mundo occidental, es casi imposible identificarlo. Debido al individualismo y al rol de las

personas que interactúan y se relacionan dentro de una sociedad de manera independiente, es que se han impuesto normas, conductas, derechos y obligaciones como resultado de las nuevas formas de organización social. En contraparte en las comunidades indígenas se parte de lo general a lo particular donde se entiende que la comunidad, es decir el *nosotros* incluye a cada individuo para que se desarrolle en plenitud como ser humano, pero siempre reconocido como parte del *nosotros*, y que coexiste no de manera particular con otros individuos sino con una comunidad. A esto Lenkerdorft hace referencia: “Al parecer, la individualidad se sabe incorporada en el todo *nosótrico* que, por consiguiente, no es la suma de tantas individualidades o partes, sino que representa una entidad cualitativamente distinta” (32).

Con fundamento en esta concepción del *nosotros* y la importancia de su aplicación en la idea de “comunidad” es como a manera de herencia cultural se transfiere y se arraiga en el subsecuente movimiento zapatista. La aparición e intromisión de los nuevos modos de producción, el despojo de sus tierras comunales rompe la armonía colectiva del *nosotros*, de esta forma se desencadenó el levantamiento en armas no solo en 1910 sino también en 1994.

Es así como estos factores caracterizan, unen e identifican los dos movimientos zapatistas (1910 y 1994) bajo el mando de Emiliano Zapata, pues unos buscaban y otros continúan buscando de manera común el retorno y respeto a su forma de organización. En las comunidades indígenas esta organización comienza por los "caracoles". En ellos es que el *teatro en rebeldía* manifiesta la explicación de la realidad zapatista como sucedió en las fiestas

conmemorativas del sexto aniversario de la creación del Caracol IV de Morelia de donde se basa esta tesis (2009), y que respectivamente se celebran en cada uno de los cinco “caracoles zapatistas”. Es así que por “caracoles” debemos comprender que son las instituciones de autogobierno indígena de facto, en las cuales se concentran las Juntas de Buen Gobierno y las comisiones encargadas del bienestar de las comunidades y de los municipios autónomos, y que a su vez fungen como cabeceras municipales para la región. Los zapatistas los denominan con este nombre en base a ciertas simbologías:

Las puertas para entrarse a las comunidades y para que las comunidades salgan; como ventanas para vernos dentro y para vernos fuera; como bocinas para sacar lejos nuestras palabras y para escuchar la del que lejos está. Pero, sobre todo para recordarnos que debemos velar y estar pendientes de la cabalidad de los mundos que pueblan el mundo. (*Chiapas, la treceava estela* 15)

Esta aplicación del término caracol es explicada con base en la *historia del sostenedor del cielo*, quien en la tradición prehispánica es el encargado de mantener firme el cielo, pues este representa el techo de su casa; el mundo. Los sostenedores o el sostenedor son dioses que se encuentran en los cuatro puntos cardinales y realizan la función de columnas como soporte del cielo. En ocasiones el cielo se afloja o desarregla, debido a que a los sostenedores como que les entra el sueño, se duermen o se distraen y como consecuencia los vientos, las aguas y el fuego se inquietan. Debido a esto, los dioses primeros

dieron como encargo a uno de los sostenedores la responsabilidad de velar y estar pendiente de los otros tres, dándole un *caracol* que lleva colgado en el pecho, con el que escucha los ruidos y silencios del mundo para ver que todo esté bien y para llamar a los otros sostenedores tanto para que se despierten o no se duerman y vuelvan a tensar el cielo. Así pues en la tierra el corazón de los hombres y las mujeres verdaderos tiene la forma de un caracol, que según los enseñadores de antes, les permite al igual que al sostenedor estar al pendiente del mundo y que este sea cabal entre otras muchas cosas, pero principalmente para no olvidar (*Chiapas la treceava estela* 14-15).

Es por esto que los festejos de cualquier índole se lleven a cabo en los caracoles, no simplemente por el hecho de ser cabeceras municipales sino por el simbolismo que estos representan en cuanto a la constante de no olvidar, de reavivar continuamente sus ideales y su identidad. Estos caracoles son utilizados como: “*el centro*; lugar de reunión de los tres niveles cósmicos: el Cielo, la Tierra y los Infiernos” (Fernando Boasso 100). A través de esta explicación es que preciso la importancia de los caracoles como centros donde se vive y expresa la realidad colectiva por medio del *teatro en rebeldía*. Es por ello que en esta teatralidad los elementos de la puesta en escena en algunas de las obras no son relativamente trascendentes y determinantes para la misma, pues el mismo entorno, el uso de la palabra y su mensaje como tal, son suficientes para crear tensión, emotividad, y provocar la risa o las reflexiones en quien es partícipe de esta vivencia de la realidad zapatista. Tan es así que se produce una comunión total entre actores y espectadores, pues todos son

participes de una realidad colectiva. Siendo así, esta forma de teatro cumple no una, sino varias funciones. Por una parte, el teatro realizado dentro del movimiento zapatista tiene carácter didáctico, ya que se escenifican cuestiones que atañen a la enseñanza de sus pueblos. Por otra parte, es reivindicativo en el sentido que expresa de manera concreta sus quejas hacia los sectores que les oprimen y a la par su descontento con los estratos sociales y las fuerzas coercitivas del gobierno. También argumenta mediante el discurso político los fundamentos y las causas del surgimiento de su movimiento y razones de lucha.

Subrayo, entonces el elemento más llamativo y sencillo que se detecta en este teatro: la creación colectiva y juvenil que es un factor artístico y creador del *teatro en rebeldía*. Las comunidades zapatistas se destacan por esa colectividad del “todo para todos y nada para nosotros” (Alex Contreras Web), donde todos trabajan por un mismo objetivo y en donde todos son iguales y nadie es más que nadie, pudiéndose así constatar que en las comunidades zapatistas, existe una armonía de géneros. Los hombres limpian los frijoles y las mujeres se sientan en su Junta de Buen Gobierno, o viceversa. Así la armonía entre géneros se percibe al momento en que se crean y escenifican las obras de teatro, pues el patrón de vida es realizar todo en concilio y de manera colectiva. Todo se hace mediante asambleas, los problemas son resueltos mediante estas y, de esta manera, se hace partícipes a los más jóvenes, quienes también conciben las obras en asamblea. Este sentido de colectividad es el aspecto más original de este teatro.

Esta equidad es palpable en el ambiente, porque a cada lado que uno mira encuentra grupos de gente discutiendo los problemas que le atañen a la comunidad. Mientras que unos plantean la importancia de la cosecha, otros de más allá discuten sobre la fiesta que está por venir el 8 de agosto, o los que están dentro de las Juntas de Buen Gobierno evalúan la situación sobre el “compa” (compañero-camarada) de la comunidad de Agua Azul que ha sido golpeado brutalmente por tres individuos para intentar instaurar el miedo en esa comunidad. No importa cuál sea el caso, nada les impide ser productivos para la comunidad. Los que no argumentan, construyen las escuelitas o los centros de salud para todos ellos. Todos los ciudadanos están situados en un mismo plano sin prejuicios, con una aspiración en mente; la de mejorar la situación de las comunidades. Estos fueron algunos de los asuntos vigentes que pude observar dentro de la vivencia con las comunidades zapatistas como parte de la investigación de campo documentada, en mi función de observadora de derechos humanos.

Estas aspiraciones por una calidad de vida igual para todos fue la base de la Revolución Mexicana y lo es para el zapatismo de la actualidad. Ambos movimientos se ligan como movimiento social. El movimiento de 1910 se comprende desde dos puntos que homológicamente se encuentran a razón de las precarias condiciones de vida de la población. En el norte el movimiento revolucionario es iniciado por Francisco Villa y su “División del Norte”, mientras en el sur es iniciado por Emiliano Zapata y su “Ejército Libertador del Sur”. Es así como este referente revolucionario y libertador de la región geográfica en



cuestión, resurge 84 años más tarde como consecuencia de los mismos factores y retoma al movimiento zapatista como estandarte, una vez más, a manera de herencia cultural. De nueva cuenta se realiza una sublevación armada en el año 1994 llevada a cabo por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Para estos años, México forma ya parte de un nuevo mundo, regido por las tendencias globalizadoras y capitalistas en auge, mientras que la condición primaria del indígena se caracteriza aún en el siglo XX, y a casi quinientos años después de la conquista, por continuar de la misma manera, es decir, bajo extrema pobreza, explotación, falta de educación, negación de justicia y aislamiento social (Arturo Urbina 39).

Con este levantamiento armado de 1994 e incluso anterior a este, no solo se pone de manifiesto la situación de las comunidades indígenas, sino que se da pie a cambiar el horizonte de estas. Este levantamiento inicia la campaña de otorgar a las comunidades los derechos básicos de los cuales habían sido despojados, como lo manifiesta la *Primera Declaración de la Selva Lacandona*:

Somos producto de 500 años de luchas: primero contra la esclavitud, en la guerra de independencia contra España encabezada por los insurgentes, después por evitar ser absorbidos por el expansionismo norteamericano, luego por promulgar nuestra Constitución y expulsar al Imperio Francés de nuestro suelo, después la dictadura porfirista nos negó la aplicación justa de leyes de Reforma y el pueblo se rebeló formando sus propios líderes, surgieron Villa y Zapata, hombres pobres como nosotros a los que

se nos ha negado la preparación más elemental para así poder utilizarnos como carne de cañón y saquear las riquezas de nuestra patria sin importarles que estemos muriendo de hambre y enfermedades curables, sin importarles que no tengamos nada, absolutamente nada, ni un techo digno, ni tierra, ni trabajo, ni salud, ni alimentación, ni educación, sin tener derecho a elegir libre y democráticamente a nuestras autoridades, sin dependencia de los extranjeros, sin paz ni justicia para nosotros y nuestros hijos.

(EZLN Web)

De esta declaración surge la necesidad para las comunidades indígenas apoyadas y guiadas por el zapatismo, de brindarle a la educación énfasis como base para la interpretación y comprensión de su realidad y de la realidad que externamente rodea a las comunidades zapatistas. Así la forma más simple de educar de manera colectiva y empapar a sus comunidades sobre su realidad y sus necesidades, se da mediante el discurso teatral. Este teatro es su manera de transmitir las enseñanzas aprendidas y comprendidas en el pasado hacia los demás, hacerles partícipes de su conocimiento y sus experiencias. El teatro, pues, es su forma de comunicación con los demás que están en la misma situación y su forma de motivarlos para que no desistan en su lucha por recuperar la simpleza y sencillez de vivir bajo sus usos y costumbres. Es por esto que se consideran rebeldes, no por el hecho de estar en contra de la nueva sociedad y formas de gobierno, sino que son rebeldes porque no les reconocen su autodeterminación como pueblos indígenas, de ahí la conceptualización del

*teatro en rebeldía* que busca mostrar la situación para así mismo ofrecer las respuestas que han puesto en marcha los zapatistas a la hora de combatir a la traición y obstaculización hacia sus planteamientos de modo de vida.

Es así que el *teatro en rebeldía* es el eco de las injusticias que se dan en las comunidades zapatistas. De ahí la importancia de ubicar y trasladarme al caracol de Morelia donde se representaron las obras grabadas por el sociólogo Iván Nolasco el 9 de abril del 2009 y donde personalmente tuve el primer contacto con el *teatro en rebeldía* en las celebraciones del 8 de agosto, pudiendo grabar y presenciar una de las obras teatrales que se estudian en los capítulos siguientes de esta tesis, producto de la observación de una tendencia del teatro realizado en América Latina. Es diferente, pues es un teatro colectivo y juvenil, creado por estudiantes y rebeldes que se está forjando y perfeccionando en la más amplia libertad dentro las comunidades indígenas autónomas. Gracias a la sublevación en 1994 es que su interés colectivo mantiene el espíritu de resistencia para efectuar un cambio común, recuperar su memoria como pueblos indígenas, y su dignidad e identidad como raíz cultural de México. A razón de esto es que se plantea la división de esta tesis en 3 capítulos. Estos a partir del tema de la traición como común denominador, muestran una perspectiva diferente en cada una de las obras, las que tratan las causales del levantamiento zapatista y su reflexión como conclusión a sus logros colectivos adquiridos.

Dentro de la *Historia de la traición al General Emiliano Zapata*, con la que se abre paso a este trabajo de investigación, se destaca la importancia de la

lucha del General Zapata, su cosmovisión y la herencia moral que genera un vínculo con los caídos en la Revolución iniciada en 1910 y los más contemporáneos del levantamiento de 1994. Así mismo dentro de esta obra se destaca el simbolismo de este personaje en la producción del *teatro en rebeldía*.

El segundo capítulo trata la obra *El Dr. Matasanos* la cual critica el tema del servicio de la salud pública en México como un servicio básico de primera necesidad para la población marginada. Esta expone una contradicción del sistema capitalista y la traición de los sistemas de bienestar social a los cuales el indígena no tiene derecho, por el simple hecho de ser indígena y pobre; uno de los motivos para el levantamiento del movimiento zapatista de 1994. La importancia de esta obra recae en la reflexión de entender el beneficio de manejarse colectivamente de manera autónoma para la creación de sus propios sistemas de desarrollo y bienestar común. De ahí también la importancia de los “caracoles” y sus Juntas de Buen Gobierno encargados del mantenimiento del respeto a sus organismos y su función como mecanismos de equidad e incorruptibilidad, mantenidos por la política del “mandar obedeciendo”.

El tercer capítulo, *Los tres enamorados*, plantea el rol de la mujer como parte activa de la comunidad al cuestionar la fidelidad del hombre al interior de la comunidad indígena. Esta obra cuestiona que la traición no solo es parte de los sistemas políticos sino que también se puede presentar entre sus habitantes dentro de las comunidades zapatistas. Haciendo uso del metateatro, esta obra hace énfasis en la importancia de la fidelidad -la que va desde los ideales zapatistas hasta el valor de la autonomía- y cómo esta influye en el sistema

democrático de las comunidades. Así se aborda la cosmovisión de la mujer para crear un balance al interior del territorio zapatista a través del *teatro en rebeldía* como herramienta didáctica sobre la trascendencia de la equidad de géneros.

Como último, se da la presentación de dos de los aspectos más importantes de la autonomía zapatista: la educación y la mujer. Uno de los mayores logros que se ha dado dentro de las comunidades es la igualdad de género y la nueva función femenina como parte activa militar o civil. Este capítulo, que está dedicado específicamente al papel de la mujer, toma como punto estratégico al sexo femenino como base fundamental de su democracia.

Explicada la estructuración de este trabajo es necesario exponer la motivación que me llevo a explorar mediante la producción esta teatralidad a la cual he nombrado *teatro en rebeldía* para explicar la forma en que se captan, exponen y traducen las vivencias de estas comunidades. Por esta razón me es necesario analizar esta teatralidad como una forma de comunicación que se gesta en las comunidades para facilitar el debate, generar la reflexión sobre cómo resolver la problemática comunitaria como es la falta de reconocimiento y respeto a sus usos y costumbres, agresión a sus espacios, relegación como seres humanos y violación a sus derechos.

## CAPITULO PRIMERO

### *De la Historia de la Traición al General Emiliano Zapata*

La obra *Historia de la traición al General Emiliano Zapata* trata los engaños, y las artimañas utilizadas en contra de Emiliano Zapata y del movimiento zapatista, que se consuman con el asesinato del “Caudillo del Sur” a manos de las fuerzas federales comandadas por el entonces general Jesús María Guajardo en 1919 en la Hacienda de Chinameca, Morelos. Este hecho tiene gran significancia en la idiosincrasia de las comunidades indígenas de la actualidad y es reflejo de las percepciones que el movimiento zapatista ha incluido en su discurso contemporáneo.

*La historia de la traición al General Emiliano Zapata* nos sitúa en el último día de vida de Zapata en el que fue víctima de la traición y fue muerto en una emboscada en la Hacienda de Chinameca. Esta obra presenta a los personajes de Emiliano Zapata; personaje principal, Jesús María Guajardo; autor material de la traición a Zapata, Venustiano Carranza; Presidente en turno de México y expuesto como autor intelectual del asesinato, y actores secundarios que complementan la obra representando al pueblo, además de un coro y un narrador omnisciente. Esta representación cuenta con la peculiaridad de narrar la historia mediante tres de sus elementos: la actuación y la utilización de diálogos así como la pantomima de los actores sobre el escenario; la crónica y las expresiones del narrador y los corridos acompañados de música emitidos por el coro.

La obra se desarrolla dentro del marco histórico de la época de la revolución mexicana, que expone un período social plagado de injusticias, traiciones y abusos de poder vividos en México y que son aspectos que caracterizan los años previos y posteriores a 1910. A su vez continúan siendo hasta la fecha, un tema que inunda las páginas de la historia de México y en específico la temática del *teatro en rebeldía* cómo se expondrá a lo largo de este primer capítulo.

De esta forma, mediante la producción del *teatro en rebeldía* como forma de expresión, la perspectiva zapatista expone temas como el delito de la corrupción y arbitrariedades, planteando las consecuencias de “la traición y el engaño” del cual las comunidades indígenas y el ideal zapatista han sido víctimas. Así se aborda de manera precisa los procedimientos característicos que manejan aquellos que oprimen al pueblo para ocupar, beneficiarse y lucrarse a través del manejo del poder como una costumbre que se arrastra desde tiempos coloniales.

De ahí pues, la importancia de tratar en este capítulo, la obra teatral *Historia de la traición al General Emiliano Zapata*, representada el 9 de abril de 2009 en el caracol IV de Morelia, Chiapas; como parte del vigente programa cultural dedicado al “Caudillo del Sur” en conmemoración de su aniversario luctuoso y por supuesto también, a la remembranza de los ideales zapatistas. Dicha obra grabada y comentada por el historiador y sociólogo Iván Gerardo Nolasco, fue puesta en escena en presencia de 1,106 zapatistas de diferentes comunidades comprendidas en varios caracoles y 11 personas de la

organización “Enlace Civil” que sirve como puente entre las comunidades indígenas chiapanecas y la sociedad civil de México y del extranjero.

Esta a su vez fue producida y argumentada por los promotores de educación y estudiantes del caracol IV de Morelia y que comparándola con las demás obras a tratar en los siguientes capítulos, presenta una mayor calidad en la producción y elaboración de ciertos elementos, además de caracterizarse por reincorporar la ritualidad de la teatralidad prehispánica. Estos elementos son: el planteamiento de un hecho histórico de suma relevancia para el movimiento zapatista; la forma, los elementos utilizados para llevar a cabo la puesta en escena (música, narrador, coros y vestuario); el fondo donde los diálogos y parlamentos que introducen los hechos históricos están planeados estratégicamente para mostrar el valor simbólico del personaje principal y precursor del movimiento zapatista.

El trato del personaje de Zapata como símbolo, es suficiente razón para plantear lo que realmente significa su figura en esta obra y simboliza en la historia de México, motivando a los noveles adeptos del movimiento a mantener vivo el ideal de rebeldía y no decaer en el esfuerzo por concretar los fundamentos del zapatismo. Es así que para los campesinos de la actualidad y las comunidades indígenas consideradas en resistencia, Zapata más que ser un ícono, es un símbolo de justicia, perseverancia, lealtad y camaradería, es benefactor del bien común y enemigo de la traición; representante de la resistencia al sometimiento y al abuso del poder. Su representación discierne también sobre el significado y valor de la muerte, que para los pueblos indígenas



no resulta en una paradoja pues para ellos morir es vivir, es volver al vientre de su madre (la tierra) que les ha permitido vivir. Esta razón de pertenencia a la tierra y la representatividad que Zapata tiene en la actualidad, es perceptible en el sureste de México: “Zapata vuelve a cabalgar junto a un pueblo en armas, pobre y sin tierras. En Chiapas los indios vuelven a empuñar machetes y fusiles y a cruzarse las cananas sobre el pecho” (*Zapata Vive* 276).

Como ejemplo claro podemos citar la simbología que la tierra representa para las comunidades indígenas zapatista pues es la causa por la que Zapata luchó hasta morir. Mencionado en el discurso de un miembro de la Junta de Buen Gobierno del Caracol I “la Realidad” (10 de abril de 2009), se hace referencia a la tierra: “...es nuestra madre y en ella nacemos, crecemos, nos reproducimos, nos alimentamos, en ella moriremos” (Miembro de la Junta de Buen Gobierno *Discurso*). Me refiero a la tierra como ejemplo tácito de la simbología no exclusiva del movimiento zapatista sino de las comunidades indígenas, pues éstas la consideran como la base fundamental para dar vida a sus comunidades, como lo es ahora y ha sido asumido desde tiempos anteriores a la conquista por las culturas mesoamericanas.

A lo largo de la historia, por medio de las creaciones artísticas y producción de obras, comúnmente se ha glorificado y satirizado a las figuras y símbolos de trascendencia cultural tanto en vida como en muerte. En ambas posturas, esto se ha con fines definidos y en favor de alguna causa. Comúnmente estas figuras y símbolos alcanzaban una dimensión divina y así se les continúa venerando con fervor para recordarles. De esta manera, estos

personajes alcanzan el estatus de símbolos o iconos de un período histórico determinado, como lo tenían los dioses prehispánicos. Es, pues, necesario indicar lo siguiente: “El símbolo” desempeña una función cognoscitiva, y presupone tres elementos: objeto material, mente humana y un *tertium quid*, esto es la realidad simbolizada” (Boasso 76).

Así se da la unión y relación entre símbolo, mito y rito, que contextualizándolo podemos referirlo a las ceremonias religiosas prehispánicas en donde los que eran considerados como héroes tomaban aspecto de animales, como por ejemplo la simbología reflejada en las características del jaguar y el águila. Identificando en esta obra y el contexto que la enmarca, apunto al personaje de Emiliano Zapata como el símbolo que carga con la significancia y los valores del movimiento, los representa y los reaviva con su simple ser. Como consecuencia la representación de la vida y las acciones o vivencias de este personaje sobre un escenario se convierten en mito, pues la representación de éstas sirve como: “...respuesta a las cuestiones más profundas y graves que se plantea un grupo humano o pueblo” (Luis Cencillo citado por Boasso 95). Es por eso que con base en el planteamiento expuesto en el ensayo sobre símbolo y mito de Fernando Boasso, me aventuro a clasificar a Emiliano Zapata y su historia como un mito, pues además de ser un personaje arquetípico o un héroe fabuloso, irrumpe en el mundo del hombre planteando con su historia un modelo ejemplar de conducta y proporcionan una cosmovisión en la que cobran sentido todas las cosas, teniendo así una función significativa que trasciende a manera de anécdota. Mismamente, la repetición constante de

las remembranzas del pasado reactiva y genera una reactualización de ese pasado, de las vivencias, de los aprendizajes y las percepciones, dándoles una proyección hacia el futuro como aplicación de una forma de vida, de una constante en la conducta de la comunidad y que, por consiguiente se convierte en un rito simbólico de enseñanza y de cultura. De esta manera las figuras y símbolos culturales dentro del *teatro en rebeldía*, son reconocidos como uno más de la comunidad, alguien que caminó el camino honestamente, un buen ejemplo a seguir, un hermano que hay que recordar, respetar y venerar por sus enseñanzas y convicciones, así como su papel en la historia de una nación. Este es el caso de Emiliano Zapata, un hombre cuya imagen debido al heroísmo que mostró al atacar en 1909 la hacienda “El Hospital”, alcanzó la magnitud de un dios y fue venerada por muchos pero también odiada sobre todo por aquellos cuyos planes entraban en conflicto con la determinación del líder por lograr la devolución de las tierras despojadas. Zapata para muchos representó el miedo de perder lo que de por sí a muchos no les pertenecía, o de sufrir la sublevación de la mano de obra campesina a la que inculcó sus enseñanzas y espíritu combativo.

La práctica de estas enseñanzas regenera la memoria del pueblo, de aquí que el teatro que realizan los jóvenes en las comunidades, sea didáctico y en tanto rebelde. Muestra el camino recorrido a los espectadores y les hace reflexionar sobre la importancia del sentimiento de pertenencia e identidad a su cultura, que a manera alegórica les recuerda como regresar al lugar de procedencia, además de observar su evolución y desarrollo reflejado en el

presente: “Las viejas cuentas pendientes del siglo asoman renovadas, se recuperan causas que jamás terminaron y se mueve la historia de nuevo, cual si el paso del tiempo no fuera” (*Zapata Vive* 276).

Una vez explicado la significancia del personaje de Zapata en esta obra podemos comenzar con el análisis de las características de este teatro, que puede ser considerado un híbrido, pero del cual reconocemos e identificamos diferentes elementos. Primeramente podemos comenzar con la identificación y el uso del espacio abierto como escenario donde los actores y su distribución sobre este. Cada cual es posicionado específicamente en un sector estratégico además del narrador de la obra, los cantantes y los músicos que participan en ella. Los actores tienen libre movimiento para abarcar el escenario, así cuando Zapata monta su caballo rondan libremente para darle mayor expresividad al relato de la obra. El narrador por su parte se encuentra siempre al costado izquierdo del escenario, mientras los músicos y los cantantes a manera de orquesta permanecen situados en el centro, así se puede apreciar con mayor claridad la sencillez que da equilibrio a la puesta en escena. Esta utilización del espacio abierto es clave para mostrar el libre movimiento que Emiliano Zapata ocupaba para desplazarse; su personaje dentro de la obra es con razón quién hace uso de este espacio para hacer notar el dinamismo y vivacidad de su personaje, además de recalcar la inquietud en busca de libertad hasta que se produce su muerte.

Debido a la magnitud de los eventos culturales en donde se llevan a cabo estas obras como un rito, el área donde se representan no es delimitada por una

escenografía u objetos que la apoyen, así el espectador se vuelve parte de la representación y toma el papel de personaje. Este se convierte en partícipe de la obra pues se representa a sí mismo como el pueblo que aún lucha y sufre al igual que los actores sobre el escenario por ejemplo en la escena en que velan el cuerpo sin vida de Zapata. La carencia de elementos de escenografía no sustrae emotividad e intención en la transmisión del mensaje. Este espacio abierto es retomado por el *teatro en rebeldía* para rescatar esta característica del teatro prehispánico, el cual es incorporado al teatro en las comunidades zapatistas para convertir esta teatralidad en un rito, al igual que era utilizado en la teatralidad del ritual prehispánico: “El escenario natural es espacio receptor y pretexto del ritual que allí se realiza” (Patrick Johansson 15).

Es pues que debido al espacio abierto es sumamente importante resaltar la función de los efectos sonoros, el uso de sonidos y musicalización, los coros que sincronizan y crean una armonía y unidad en la puesta en escena dando así uniformidad a la acción, involucrando al espectador y transmitiendo un mensaje claro y conciso para todos los presentes. Estos elementos que dan representatividad al teatro prehispánico tienen como función específica, dar emotividad y realce a la acción presentada en el escenario pero que aun así no se pierden frente a la dimensión del espacio abierto.

Así la escenificación teatral prehispánica constituye una práctica cultural en la que se integran prácticas escénicas y performativas, tales como la danza, la música o coreografías, transmitidas de generación en generación. (Villegas 254) *En la historia de la traición al General Emiliano Zapata* vemos como se

acoplan varias de estas características definitorias del teatro prehispánico como son la música y los coros, estos elementos se complementan mutuamente pues refuerzan el elemento auditivo creando equilibrio ante la carencia de aspectos escenográficos. Así pues es necesario entender que los elementos sonoros son un elemento para dar sentido de unidad entre lo visual y lo auditivo, ayudando a crear una fluidez y dinamismo para expresar la emotividad de momentos de tensión y el clímax de la obra. Claramente al momento en que se presenta la muerte de Zapata, la aplicación de los elementos sonoros como el uso de una flauta y el canto del coro refuerzan la escenificación del momento en que es recibido a tiros y cae de su caballo, guiando al espectador no solo por medio de la canción sino que también los actores hacen uso de la pantomima que a la par se entrelazan para hacer más expresivo el momento climático, guiando los movimientos de los personajes sobre el escenario: "...entraba a la hacienda, la descarga lo hirió, que en lugar de saludarlo esa tropa lo mato" (Manuscrito I folio2).

Los coros ayudan a dar unidad a la parte verbal y a la musical, no solo nos dan una información valiosa que es la muerte del General, es un coro colectivo pues tanto los espectadores como los actores son partícipes de una misma realidad y una historia. Así es cómo la obra genera una acción colectiva o representación a manera del teatro colectivo, pues no sólo muestra y enfatiza las consecuencias que implican la traición al general Zapata sino que también revela el destino trágico del pueblo y el daño ocasionado a los ideales del movimiento zapatista expuestos a través de las repeticiones que emanan de los

actores que no se resignan a creer que Zapata está muerto: “no te mueras, porque como campesinos te necesitamos!” (Manuscrito uno, folio III), expresando la insatisfacción y el sentimiento de traición generado por la cobardía de dicha acción. De la misma manera el sonido de la flauta hace referencia al momento en que la tropa del General Guajardo emula los honores correspondientes para recibir al General Emiliano Zapata antes de ser recibido a tiros. Estos efectos sonoros, son utilizados también para incorporar o dar un toque de realismo a las escenas o a la transición del tiempo y espacio entre estas, como son el timbrar de un teléfono, el revolucionar de un motor o la detonación de las balas y que son realizados por los mismos actores.

No solo los elementos sonoros detallan lo escenificado sobre el escenario, sino que con la presencia del narrador omnisciente se explica y profundiza sobre el contexto en torno a lo acontecido en esa época. Este narrador es quien sitúa al espectador en el espacio-tiempo de los hechos relatados en la obra dando una sinopsis al inicio de la misma. Su función principal es relatar lo que está sucediendo físicamente en el escenario haciendo fluir la acción, dar ritmo y fluidez al orden cronológico de los eventos expuestos en la obra. Esto es notorio al introducir cada fragmento referente al personaje de Zapata, además de que es él, quien se encarga de describir, enaltecer y detallar las cualidades de Zapata: “El General Zapata que era un apóstol honrado, Pablo González lo nombró General Divisionario” (Manuscrito I folio 2). El narrador expresa todo el ambiente que rodea al personaje de Zapata como nos relata de forma subjetiva el sufrimiento sentido por el pueblo: “Pero los indios lloraron la muerte de un

caudillo. Solo mi pueblo explotado y que aún sufre la opresión pudo saber que Zapata era de un gran corazón” (Manuscrito I folio 4). Es pues necesario establecer que este narrador aporta información en cuanto al entorno de la muerte de Emiliano Zapata, el evento más significativo de la obra: “Todo su traje de charro, ensangrentado quedo y enfundado su pistola ahí se mancho. Ahí nadie tuvo tiempo de poderse defender, Guajardo acabó con todos a los que dijo querer; así cayó en la emboscada de Jesús María Guajardo” (Manuscrito I folio 2). Su función concluye expresando la significancia de Zapata para el pueblo pronunciándolo como un mito para retomar sus ideales y continuar la lucha:

Zapata no pudo morir porque los campesinos del sur siguen su ejemplo al luchar. Nuestra tierra la tienen los caciques patrones, nosotros somos peones. Dicen los campesinos de Morelos, que Zapata no murió, que se fue por la montaña sin su caballo blanco y en él se subió. ¡Zapata regresa por la montaña del sur! (Manuscrito I folio 6)

Esta significancia del personaje de Zapata como mito, no solamente se da por el peso de su personaje en la historia de México, sino también por el atuendo que lo caracterizó en vida y es cuidadosamente representado en la obra como parte del simbolismo que representa; el traje de charro, el sombrero, las cananas, la pistola y el cinturón. Esta vestimenta es representativa de la memoria colectiva de México y que hace referencia a la época de la revolución, mostrando a Zapata como principal exponente: “Ningún objeto puede ser símbolo “en sí” ni “para sí”, sino en relación a la conciencia humana, “para el



hombre” (Boasso 79). Estos simbolismos del atuendo son expuestos en la obra como parte del vestuario de Emiliano Zapata y son necesarios para establecer la significancia de su persona; es por ello que el narrador hace referencia de ello luego del momento en que es asesinado: “Todo su traje de charro, ensangrentado quedo y enfundado su pistola ahí se mancho” (Manuscrito I folio 2). De la misma forma el resto de los personajes usan un vestuario sencillo a la usanza tradicional campesina de la época revolucionaria de 1910.

Otro símbolo característico que acompaña a Zapata en la obra es el caballo como su acompañante fiel y es el elemento de utilería más elaborado de la puesta en escena mediante dos personas que hacen la función del caballo, las cuales soportan una base cubierta con una capa blanca que conforma al caballo y el cual monta Zapata. Este caballo constituye paralelamente la representación del mito de Zapata y el cual es presentado dentro del ritual para la conmemoración del “Caudillo del Sur” como menciona Ehrenreich sobre los ritos prehispánicos: “... las cualidades que se arraigaban con la representación mitológica era la representación de ese héroe cultural en forma de animal y al cual se le asignaban rasgos lunares o solares” (Ehrenreich citado en Krickeberg 14). En la obra, a Zapata no se le representa como un animal pero sí se exaltan las características de su caballo al que se le aplican los signos lunares y solares mencionados anteriormente. El caballo es un símbolo que representa, fortaleza, rapidez, impetuosidad, espíritu dominador y valentía y que es comúnmente relacionado con personajes importantes de la historia de la humanidad, o desde la propia semántica del término “caballero”. Estos rasgos se manifiestan con la

figura mítica de Zapata y su caballo donde se resalta su persona con los rasgos que se le atribuyen a su equino con el que se reúne en las montañas:

Dicen que su caballo es un lucero que cuando el sol se pone brilla en el cielo, y que cuando oscurece sus relinchos van llamando a la gente de los ejidos. Sus espuelas de plata son dos estrellas y sus ojos la noche de la pelea de los hombres del campo de una llama, cuando alguna injusticia va y lo reclama. (Manuscrito I folio 3)

Esta íntima relación que se produce entre jinete y animal destaca la vitalidad e importancia de la representación del mito prehispánico donde el individuo y el animal se unifican para ser uno mismo. Así Zapata siempre caminó bajo la palabra justa, democrática y libre, montado en su caballo cruzando sierras y montañas; llevando a aquellos las mismas palabras para que estos las cargaran sobre sí y las caminaran hacia otros, metafóricamente confrontando el encuentro con los dioses malos y demostrando que se puede caminar con el peso de la palabra y su valor ético en la frente, como lo hacen los hombres verdaderos. Cuando el Subcomandante Insurgente Marco y el viejo Antonio comentan quién es Zapata en la *Historia de las preguntas*, el viejo Antonio le explica que:

El tal Zapata no se apareció acá en las montañas. No se nació, dicen. Se apareció así nomás. Dicen que el *Ik'al* y el *Votán* que hasta acá vinieron a parar en su largo camino y que, para no espantar a las gentes buenas, se hicieron uno solo en el día y en la noche, y cuando se llegaron hasta acá se hicieron uno y se

pusieron de nombre Zapata. Y dijo el Zapata que hasta aquí había llegado y acá iba a encontrar la respuesta a donde lleva el camino y dijo que en veces sería luz y en veces oscuridad, pero que era el mismo, el *Votán Zapata* y el *Ik'al Zapata*, el Zapata blanco y el Zapata negro, que eran los dos el mismo camino para los hombres y mujeres verdaderos. (*El viejo Antonio* 62)

Conforme a la obra Zapata es la unión de dos dioses que se unieron para formar el camino que los hombres verdaderos tienen que caminar. Su personaje representa el no desviarse del camino hasta haberlo recorrido entero. Le otorga un lugar a la historia y a sus creencias y una motivación a los pueblos indígenas para que no se desvíen en su propósito y no dejen a las tentaciones exteriores sacarlos del camino y siempre caminar preguntando. Las características que los autores le imponen a la figura de Zapata en esta obra giran de acuerdo a sus creencias tradicionales.

De esta manera la identificación de los elementos teatrales antes mencionados relatan los hechos históricos de la traición y muerte del General. Y convergen con la parte verbal y escenificada que relata el regocijo de Carranza y Guajardo; autor intelectual y material del complot: “Guajardo, de veras me da un gusto el trabajo que usted hizo, lo felicito, Guajardo y ahora usted es un General Divisionario y le traigo un premio para usted; aquí le traigo este reconocimiento mi General Guajardo” (Manuscrito 1 folio 4). En conjunto la escenificación, el narrador y los coros guían y ayudan a esclarecer la trama, precisan el

argumento y lo resaltan como lo describe el título de la obra; la traición de la que fue objeto Emiliano Zapata.

Esta traición crea una reacción individual, hablando del espectador, y colectiva, refiriéndonos al sector campesino e indígena; este perjurio se utiliza para fundamentar y soportar la idea del por qué no desistir y sosegar los fundamentos zapatistas y con ello su movimiento de sublevación, ya que a pesar del asesinato de Zapata el movimiento continuó al igual que su esencia perduró en el pueblo de México: “¡Zapata no está muerto! ¡Zapata está con nosotros! ¡Zapata no ha muerto! ¡Zapata, Zapata no te puedes morir! ¡Zapata! ¡Zapata! ¡No te mueras, no te puedes morir Zapata! ¡Vives con nosotros! ¡Zapata! ¡Zapata!” (Manuscrito I folio 4). Así mismo se hace referencia a la reacción colectiva del pueblo mediante una conversación entre los personajes de Carranza y Guajardo a las posibles consecuencias del asesinato: “Lo felicito. Pero sepa Usted que esto va a tener una reacción tarde que temprano, atenerse con las consecuencias. Nos vemos Guajardo” (Manuscrito I folio 4). Por medio de este tipo de diálogos se hace la reflexión de “la traición” ocurrida:

*(Entre lamentos de la gente, se da el diálogo entre Carranza y Guajardo)*

CARRANZA: Buenas noches. Le traigo una cantidad de 50 mil pesos, por el trabajo que usted hizo.

GUAJARDO: Esta bien mi General Carranza.

CARRANZA: Aquí están los 50 mil pesos.

GUAJARDO: Esta bien mi General Carranza.

CARRANZA: Se atiene a las consecuencias; porque ya sabe.

(Manuscrito I folio 4)

Es así que este diálogo es la manifestación del engaño y traición que concretan la muerte de Zapata como un hecho alevoso y ventajoso, que sin embargo no erradica la consigna de buscar democracia, justicia y libertad para las comunidades indígenas y campesinas.

La presencia de los personajes de Carranza y Guajardo en esta obra, son utilizados para presentar lo que los zapatistas no desean ver en sus líderes y presentar la dicotomía de la figura de Zapata que se ha mantenido desde los tiempos de la revolución: por un lado, el Zapata héroe utilizado como sinónimo de “caudillo” y en contraparte el Zapata bandido y subversivo. Tomando esta perspectiva hay que separar las dos posturas que se definen según el estrato social. Pues mientras para las clases sociales marginadas era un aliado y salvador, para las clases sociales acaudaladas y el gobierno era simplemente un bandido, un inadaptado social levantado en armas que interfería con el proyecto de nación constituida.

Zapata presenta esta dicotomía en las características que definen su persona en lo referente al trato que este ha recibido por parte de las diferentes clases sociales en México; es decir, su figura, para muchos, alcanzó una magnitud divina: “apóstol honrado” (Manuscrito I folio 2). Mientras que otros lo descalificaron para sembrar en la conciencia de la población las características con las que durante mucho tiempo sería reconocida su figura, la de un bandido

que arrasaba con todo lo que encontraba. Así se observa en la obra cuando el niño vendedor de periódicos grita:

¡Ya mataron un bandido!

¡Ya mataron un bandido!

¡Compren el periódico!

¡Ya mataron al bandido Zapata! (Manuscrito 1 folio 3)

A la par con las historias que glorificaban su nombre, también se vertieron sobre su figura descalificativos que mancharon los logros alcanzados por este luchador.

Hay que poner en perspectiva que los zapatista al ir en contra de las injusticias y la impunidad con que ciertos sectores sociales amparados por el Estado cometen como por ejemplo el despojo de sus tierras, es como el zapatismo y en sí el *teatro en rebeldía*, condenan y apuntan estas injusticias como una traición a sus derechos. Esto sirve como motor y base del manifiesto del movimiento zapatista de 1910 y 1994. Importante pues, resulta el mencionar la relevancia de *El plan de Ayala* y *Las Declaraciones de la Selva Lacandona*, como manifiestos que sustentan los ideales de la lucha y movimiento zapatista y que engendran a su vez, todas las formas de expresión de los pueblos indígenas que sustentan la temática del *teatro en rebeldía*. Este teatro muestra a Zapata como un hombre genuino porque no traicionó sus principios y los respetó hasta encontrarse con la muerte. Su vida estuvo dedicada a solucionar las demandas de los campesinos que sufrían las atrocidades de los hacendados que expandían sus haciendas despojando a los campesinos de sus tierras. Desde un

primer momento, intentó solucionar los problemas por la vía judicial y pacífica, la junta de vecinos elegida por el pueblo llevo su petición a Don Porfirio Díaz (Mcneely 157). Las respuestas no llegaban y los hostigamientos continuaban, por lo que al pueblo de Anenecuilco no le quedó otra salida que cambiar sus instrumentos de labranza por un rifle y pelear por lo que era suyo.

Con esta obra no solo se conmemora la muerte de Zapata sino que también es un recordatorio para continuar con su lucha, y honrar la muerte de todos aquellos que cayeron en la revolución de 1910 y así mismo para los que antes de 1994 murieron por hambre o enfermedades curables, además de los que también murieron en el levantamiento armado de 1994.

De ahí que la importancia del *teatro en rebeldía* es siempre fundamentar sus obras bajo la realidad y contexto que rodea a las comunidades indígenas zapatistas. Estos jóvenes ponen en perspectiva su pasado y presente, mediante el teatro como herramienta educativa para regenerar su memoria y construir una cultura uniforme que fomente el valor de unidad; cuestiones que contraponen el *Dr. Matasanos* en el siguiente capítulo.

## CAPÍTULO SEGUNDO

### Del porqué del Dr. Matasanos

El *Dr. Matasanos* fue escenificado en el caracol IV de Morelia el día 9 de abril de 2009; grabada por el sociólogo e historiador Iván Nolasco. Esta pieza fue presentada en la misma fecha que *Historia de la traición del General Emiliano Zapata* como parte del programa vigente en conmemoración del “Caudillo del Sur”. Esta obra es una producción de la región de Tres ríos, Chiapas; y más que por los elementos teatrales, lo importante son la temática y las formas del cómo se transmite el mensaje y sus diferentes interpretaciones.

Para explicar la razón de ser del personaje del *Dr. Matasanos*, es necesario tratar de manera general el funcionamiento del sistema de salud pública en México. De esta manera se podrá comprender de forma más acertada la importancia del personaje y la razón que motiva el planteamiento del tema de la salud mediante la producción teatral en las comunidades indígenas. Al momento de la puesta en escena existen ciertas peculiaridades que considero recalcar como características del *teatro en rebeldía*, pues se muestra de manera hábil e inteligente mediante el uso de temas de interés común, la manera correcta para comprender la visión, la importancia del mensaje y el trasfondo existente en la percepción de la realidad de las comunidades indígenas bajo la cosmovisión zapatista.

Dentro de esta obra se muestran dos situaciones totalmente distintas en cuanto al acceso a la sanidad, una con base en el sector social y el otro del tipo de pacientes que acuden al doctor económicamente hablando. En la primera



escena se da la situación de aquel paciente pobre que tiene un tumor y no puede acceder a un tratamiento por falta de recursos; se le deniega el tratamiento y es expulsado del consultorio. La segunda escena presenta en cambio, la situación de un paciente que tiene también un tumor pero que este al tener el capital puede acceder a una operación y a un tratamiento. Así se contrastan las clases sociales y el trato desigual; mientras las clases pudientes que son las que consiguen acceder al sistema de sanidad sin escatimar en gastos, por otro lado se muestra al marginado, pobre; que se enfrenta a la discriminatoria actitud del doctor por cobrarle el servicio aún sabiendo que el marginado hará hasta lo imposible por juntar el dinero para que atiendan a su familiar: “pero ahorita doctor no tengo a ver si vas a esperar unos días” (Manuscrito II folio 2).

Para explicar la imposibilidad de las comunidades zapatistas y el por qué el *Dr. Matasanos* refleja esta problemática es importante abordar la centralización de los poderes en un país en vías de desarrollo como México. Esta centralización nos ayuda a descubrir las razones por las cuales la cobertura del sector de salud y el tratamiento del tema son de suma importancia e interés común para la población, pero en específico para las comunidades indígenas y el zapatismo. La gran diversidad cultural en México y su extensa comprensión geográfica crean obviamente un obstáculo para abarcar de manera efectiva las necesidades y servicios que el Estado brinda a la población. La concentración del sector político, económico e industrial dentro de un exacto punto geográfico (México Distrito Federal), restringe invariablemente la

homogeneidad para cubrir de manera eficiente y eficaz los servicios básicos para sus habitantes. A la par, existen otras cuestiones subjetivas que han desembocado en dicha incapacidad para brindar de manera homogénea estos servicios como está referido en las acciones estratégicas de la Secretaría de Salud (dependencia del Gobierno Federal de México): “Dentro de los factores políticos destaca la falta de voluntad que muestran algunos de los principales actores del sector salud hacia el cambio. Esta resistencia al cambio puede deberse a inercias, conformismo y rutinas arraigadas” (Secretaría de Salud Web).

Como a manera de sarcasmo el mismo título de la obra *Dr. Matasanos*, engloba de manera peculiar la percepción de las comunidades indígenas sobre el tema de la salud como factor indispensable para conseguir una adecuada calidad de vida como indica el mismo apellido, mata-sanos. A su vez la propuesta del tema de la salud, no solo se da a manera de cuestionar la atención al enfermo sino también la calidad en atención clínica, médica, quirúrgica, terapéutica, y la aplicación de campañas de prevención y promoción a la salud. Es pues importante prestar atención a la centralización de los poderes, pues esta centralización influye de manera negativa en el funcionamiento de un país, pues evita garantizar un correcto desenvolvimiento e incorporación a la vida social de los habitantes. No solamente en las ciudades sino también en las regiones más apartadas, pues debido a esta centralización es que los recursos físicos, materiales, técnicos y humanos que procuran la salud, solo abarcan algunas minorías de la población rural o las

concentraciones de las grandes ciudades. De esta forma, es que el sistema no logra desarrollar una estructura concreta que trabaje a razón del bien común y en contraparte da como resultado poco alcance sobre la población.

Este planteamiento de la estructura del sistema nacional de salud referida en el párrafo anterior está encabezada por una Secretaría de Salud como una dependencia del gobierno federal que rige las normas y estrategias en la materia, y la distribución de los recursos para su aplicación (Constitución Política de México Art. 123 Frac. B). Esta a su vez consta de dos subsistemas que abarcan seguros sociales y los servicios de salud para la población abierta que son el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) y el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE). Dichos subsistemas funcionan a manera de empresas paraestatales que únicamente cubren a los trabajadores asalariados del sector público y privado y a sus familiares directos. A su vez los gobiernos estatales utilizan dichos subsistemas como empleadores del servicio de salud en cada entidad, como por ejemplo en el Estado de Chiapas. (Ley orgánica del IMSS e ISSSTE/Constitución Política de México Art. 123 Frac. B).

De esta manera es como el *teatro en rebeldía*, enfoca en el tema de la salud esta peculiar forma de satirizar al Estado Mexicano, debido a su incapacidad para brindar este servicio a la población haciendo hincapié no solo en la falta de pluralidad e integración que la estructura del sistema de salud pública contempla, sino también a las cuestiones subjetivas (percepciones actores políticos) que determinan el funcionamiento de este sistema. Es debido

entonces entender que para ser beneficiario del sistema sanitario como un derecho básico del ciudadano mexicano, se necesita como primer requisito ser empleado asalariado y segundo que las prestaciones/beneficios laborales como trabajador contemplen el ser y estar inscrito a los subsistemas de salud; de otra manera es prácticamente imposible tener derecho al servicio de salud “pública”.

Conociendo entonces la situación del sector salud de México, el *teatro en rebeldía* toma este tema como una forma de abordar la falta de compromiso y por ende las limitaciones en la aplicación de las leyes así como la traición y trasgresión a las garantías individuales referidas en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.

Referente a la salud, este teatro transmite su percepción con base en lo establecido en el artículo I de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, que dice: “Queda prohibida toda discriminación motivada por origen étnico o nacional, el género, la edad, las discapacidades, la condición social, las condiciones de salud, la religión, las opiniones, las preferencias, el estado civil o cualquier otra que atente contra la dignidad humana y tenga por objeto anular o menoscabar los derechos y libertades de las personas” (*Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos Art. I*). La manera en que aborda ésta obra el *teatro en rebeldía*, se da en base a la traición y la incapacidad e incumplimiento para la distribución y reconocimiento de los derechos de las comunidades indígenas, con base en la interpretación que el zapatismo hace sobre la aseveración que dice: “La Nación Mexicana es única e indivisible” (*Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos Art. II*).

Así al interpretar y relacionar el deber de los estatutos establecidos en la carta magna, las comunidades indígenas hoy en día son consideradas el sustento original de las actuales poblaciones que habitan el país, lo que genera referencia inmediata al adjetivo de “única” como base de la actual sociedad civil de México; “indivisible” porque en su carácter de conjunto único es indebida su fragmentación o separación en estratos sociales, lo cual motivó el levantamiento en armas de 1994.

Por lo antes mencionado los personajes del *Dr. Matasanos* aplican cierta comicidad e ironía para enfrentarse a las dificultades de la vida cotidiana, en este caso la negación del servicio sanitario por ser pobres, como sucedía comúnmente antes de la implementación del ideal zapatista en las comunidades indígenas. Previamente al levantamiento en 1994 las comunidades indígenas no disponían de servicios de salud, educación o un techo digno los cuales son derechos básicos de la población. Esta falta del servicio de salubridad (tema central del *Dr. Matasanos*) tuvo como consecuencia en el Estado de Chiapas una de las más altas tasas de mortandad a causa de enfermedades curables como infecciones respiratorias, paludismo, salmonelosis, sarampión y dengue, entre otras (*Viento primero el de arriba* 8).

Con base en este índice de mortandad, la obra el *Dr. Matasanos* también propone una reflexión sobre la decisión y las opciones a las que las familias indígenas se ven sujetas, debido a su precaria situación económica para hacer uso de este beneficio al servicio de la sociedad. Así el *teatro en rebeldía* y el *Dr. Matasanos* crean un comparativo sobre la situación actual de las comunidades

pero enfatizan la dificultad que tienen para ser beneficiarios del sistema de salud pública, lo que obliga al personaje a recurrir al médico privado/particular como última instancia.

A este condicionamiento u obstáculo sobre la insolvencia económica, es que se ven sujetas las comunidades indígenas, debido a las formas en las que éstas interactúan o no con el estilo de vida moderno. Es así como también se remarca como un aspecto importante dentro de la obra, el carácter del doctor, quién más que ejercer su profesión de manera ética, se muestra corrompido por la ambición monetaria y no explícitamente por cobrar la consulta médica y el servicio, sino por mostrar un comportamiento distinto al abusar e incrementar el precio en comparación al marginado y al pudiente; mientras al primero (marginado) se le requiere pagar “treinta mil pesos” (Manuscrito II folio 2), al segundo (pudiente) en cambio se le requiere pagar “sesenta mil pesos” (Manuscrito II folio 4), gran disparidad mostrada para el mismo tipo de servicio. De esta forma se hace una crítica de carácter sistemático al capitalismo enfundado en México, no como mero sistema económico sino por las irracionalidades que este sistema ha creado en la modificación de la conducta de los individuos. Así mismo se crítica el dominio de la propiedad privada y el abuso que algunos mecanismos del estado o particulares, hacen de este y que ha sido implementado en el país bajo el denominado sistema capitalista. Este hecho lo explica el Subcomandante Insurgente Marcos:

La salud de los chiapanecos es un claro ejemplo de la huella capitalista: un millón y medio de personas no disponen de servicio

médico alguno. Hay 0.2 consultorios por cada mil habitantes, cinco veces menos que el promedio nacional; hay 0.3 camas de hospital por cada mil chiapanecos, tres veces menos que en el resto de México, hay un quirófano por cada 100 mil habitantes, dos veces menos que en el país; hay 0.5 médicos y 0.4 enfermeras por cada mil personas, dos veces menos que el promedio nacional. (*Viento primero el de arriba* 5)

Estas cifras son drásticas comparándolas con el resto del país, y son una realidad para las comunidades a la hora de disponer de los servicios sanitarios, sin contar el alto coste de la medicina si uno no está asegurado y tiene que optar por una consulta privada médica, como es el caso de la mayoría de los zapatistas que trabajan su milpa. Por lo tanto no solo se expone la discriminación hacia las clases étnicas y su acceso a los beneficios de una sociedad moderna, sino también la discriminación entre clases sociales, su incongruencia y disparidad, por medio de la utilización del sistema de libre empresa o la economía de mercado. Lo anterior puede verse dentro de la obra de manera clara y puntual mediante las afirmaciones del *Dr. Matasanos*: “lo que pide él (marginado) es namás que le sane, y no sé pa cuando me paga; yo no confié porque voy a trabajar más, con eso me vivo y ese es mi trabajo. Y los que tienen dinero pos si los atiendo, pero los que no tienen dinero, ¡Qué se vayan al panteón solos!” (Manuscrito II folio 5).

Así el papel del médico se muestra como alguien carente de las nociones de pertenencia a la colectividad, y ética que contrastan con el razonamiento del

*nosotros* característico arraigado dentro de las comunidades indígenas zapatistas. Esta ausencia del sentido de humanidad del doctor es la manera de exponer la individualidad que se da fuera de las comunidades zapatistas y que fuera de estas comunidades los individuos coexisten entre sí, sin dar mayor importancia al valor moral de la humanidad, valor prácticamente nulo. Esta falta de humanidad y adulación al dinero se muestra en varias enunciaciones que el doctor hace a ambos pacientes a lo largo de la obra. El paciente pobre al no tener el capital es expulsado de la clínica sin recibir tratamiento alguno: “¡Sácalo por favor! porque me atrasas y lo que es mi trabajo me quitas pues. Y es así como me lo pides nada más y no se puede” (Manuscrito II folio 3). Después de haberle rogado al médico repetidas veces en vano que le permita esperar varios días hasta que consiga el dinero para pagar sus servicios. Sin embargo, el doctor le deniega sus servicios: “...a nosotros no nos cura el doctor, hermano; ni modo. Vamos a salir ya y vamos a ver lo que pasa con vos” (manuscrito II folio 4).

Ahondando en los elementos de la obra podemos centrarnos en la importancia del lenguaje utilizado, el peso específico de algunas palabras, la variación del lenguaje y el uso de modismos y expresiones, además de la forma en cómo están estructurados ciertos enunciados al igual que su fin expresivo. El *teatro en rebeldía* tiene como característica específica la forma cómo se utiliza el lenguaje. Debido a que la lengua materna en las comunidades indígenas son lenguas mayas, la forma en cómo emplean el español es de forma coloquial donde se aprecian rasgos de una educación poco forma del idioma, lo que crea



en ocasiones confusión o la percepción de una errónea forma de estructura del español: “Como este a nosotros no nos cura pues, el doctor, hermano; pues ni modo vamos a salir ya” (Manuscrito II folio 4). Sin embargo en esto radica la expresividad y significancia que determina a los diálogos o enunciaciones dentro de esta obra. Es así como podemos presentar la palabra como elemento básico y único de las enunciaciones que tienen como importancia el simbolizar o significar un objeto, una situación, hecho o realidad en específico, como la palabra “chuchito”: “si, vas a esperar dos días, ahí voy a vender un tu chuchito” (Manuscrito II folio 3), que tiene un valor significativo y económico importante para el personaje, por ello es que propone venderlo.

Esta importancia en el uso de la palabra y el lenguaje en su conjunto, es a diferencia del vestuario o la escenografía, el elemento de mayor importancia en la puesta en escena del *teatro en rebeldía*. Se observa pues desde el título de la obra el uso del juego de palabras (*Dr. Matasanos*), que a manera de ironía nos da un preámbulo de la forma cómo se abordará el tema de la salud y la perspectiva de quienes produjeron la obra al ridiculizar un apellido, una persona y deshonar un título honorífico. De esta manera se interpreta el título honorífico de *doctor* como un término que por la importante función que desempeña dentro de una sociedad, denota por sí mismo un rango de respeto y determina a una persona eminente; no así el *Dr. Matasanos*. Igualmente la forma como físicamente se representa al doctor, es mínimamente importante, pues el único vestuario que utiliza en la pieza teatral es la bata que lleva comúnmente un

doctor y ni siquiera lleva el estetoscopio, símbolo tan usual en la vestimenta del médico.

Así los jóvenes creadores y los promotores de educación utilizan estratégicamente el lenguaje como parte fundamental del *teatro en rebeldía*, pues mediante este, es que no requieren el uso de un vestuario para sus personajes, ni de elementos escenográficos determinados o estratégicos para cada pieza teatral. Puesto que mediante el uso y aplicación a su modo de comprender el lenguaje, siempre proponen generar y fortalecer su identidad y valores a través de palabras específicas a modo de simbolismos, creando un código y una diferenciación del no hablar por hablar, hecho sumamente diferenciado entre los diálogos del pariente y el doctor:

PARIENTE: Si es que soy pobre, pues; no tengo tu paga. ¡Voy a vender *tu* gallina y ahí va *tu* paga!

DOCTOR: Pero es imposible que me junte ese dinero, yo necesito también porque eso es mi vida.

PARIENTE: haz el favor doctor, no tengo *tu* paga.

DOCTOR: Pero aunque tú me quisieras decir que cuando vas a trabajar más enseguida.

PARIENTE: Si vas a esperar dos días, ahí voy a buscar y vender *tu chuchito*. (Manuscrito II folio 2)

Por medio de este segmento de la obra hemos de identificar la connotación y denotación del pronombre posesivo *tu*, como referente a lo que de por sí ya no pertenece al personaje del pariente marginado; y que también a

modo de sarcasmo/ironía, al no tener nada con que pagar utiliza una estructura del lenguaje para hacerle inferir al doctor que todas sus pertenencias ya son propiedad de él:

DOCTOR: ¿Cuánto? ¿Cuántos días?

PARIENTE: si quiera, un *tu* mes.

DOCTOR: Pues es difícil.

PARIENTE: Si, es que soy pobre. Pues no tengo *tu* paga. Voy a vender también *tu* gallina y ahí va *tu* paga. (Manuscrito II folio 2)

Aunque el planteamiento de la situación en la obra expone un tema serio, el sarcasmo hace que el público ría constantemente al poner en evidencia la falta de profesionalismo y carencia de valores del *Dr. Matasanos*. Mediante su personaje y el trasfondo de esta pieza teatral se compara la realidad anterior con los logros que las comunidades han alcanzado actualmente en cuanto a la salud, al igual que se expresa el final de este tipo de situaciones en las comunidades.

Así es como el *Dr. Matasanos* representa por medio de sus enunciaciones la conciencia del *teatro en rebeldía*. Por ello sus personajes generan en el espectador distintas percepciones que van desde el perfil no deseado para los integrantes de la comunidad, hasta el factor motivacional para mejorar la situación de las comunidades indígenas apoyándose en el zapatismo. Por eso el uso de las palabras cargadas de connotaciones, que pueden ser comprendidas simplemente como ironías: "oye pues hermano, el Doctor Sano va a curar a vos" (Manuscrito III folio 4); no así para los integrantes de las comunidades indígenas

que a manera de código, han creado su propio lenguaje el cuál se puede conceptualizar: “El lenguaje tiene, por función, indicar y nombrar, pero tiene por vocación, interpelar y evocar, invocar y convocar” (Hugo Mujica 138).

Es de esta manera como el *teatro en rebeldía* hace uso de la palabra como expresión irónica, pues a través de ella se logra una interpretación del tema de la obra como conjunto, pero dentro de la cual podemos encontrar y separar palabras que mediante su articulación reflejan el sentido y la razón que impulsa a las comunidades indígenas a manejarse y organizarse bajo la ideología zapatista: “¡Y los que tienen dinero por sí los atiendo, pero los que no tienen dinero que se vayan al panteón” (Manuscrito II folio 5). Esta frase emitida por el doctor es la última parte de la obra en la que claramente se niega la asistencia del derecho humano, que determina la razón primera de la búsqueda de autonomía de las comunidades indígenas.

Con el *teatro en rebeldía* y los ideales zapatistas, es que las comunidades indígenas también expresan la importancia de haber creado nuevas organizaciones dentro de ellas, y que mediante el uso de este teatro, expresan comicidad, ironía y el uso de un lenguaje particular para defender la razón de ser de sus sistemas y organizaciones, siempre poniendo en perspectiva su situación en el presente y el pasado.

De ahí también la importancia de llevar a la práctica el teatro; presentarlo abiertamente a todos los habitantes de las comunidades bajo fechas específicas, que a manera de asambleas permiten a todas las comunidades indígenas hacer uso de la palabra para aumentar su capacidad de análisis y

comprensión de su entorno, debatir y confrontar ideas; una manera más de comunicarse y mantenerse informados. Bajo el ideal zapatista construyen una cultura uniforme que permea e impulsa el desarrollo de estas, así mismo fortalece su perseverancia en búsqueda de la democracia del *nosotros* que consiste en una gran participación de opiniones e ideas, lo cual evitará la explotación y abuso del hombre por el hombre, como en el caso del *Dr. Matasanos*.

Esta pieza teatral, el *Dr. Matasanos*, se utiliza como herramienta para evaluar sus logros comunes y se usa al teatro como medio para como evaluar su realidad. Es por eso que hoy en día como resultado de una de las tareas principales del zapatismo dentro de las comunidades en rebeldía, existen redes sanitarias autónomas que trabajan paralelamente como sistemas independientes a los ya existentes, los cuales son propiedad del sistema nacional de salud (gobierno federal): “Como este a nosotros no nos cura el doctor, ni modo hermano. Vamos a salir ya, y vamos a ver lo que pasa con vos...” (Manuscrito II folio 3).

También otro aspecto que mediante el uso del *teatro en rebeldía* se evalúa como resultado de la autonomía zapatista, es la educación, que toma vital importancia como cimiento para inculcar en la población el valor de la unidad y evitar la discriminación. Se reconoce a este sector como base en el cuál se educaron los promotores que prestan servicio sanitario a las comunidades y del cual emergen todas estas producciones teatrales para manifestar su cultura.

Así pues mediante el teatro también celebran sus logros haciendo comparativos del pasado con el presente, pues ahora tienen médicos y acceso a un sistema sanitario gratuito, cosa impensable antes del 94; cuentan ya también con clínicas totalmente equipadas y diez micro clínicas repartidas por todo el territorio zapatista, médicos, enfermeras, material quirúrgico, medicinas tradicionales y herbolares. Uno de los mejores ejemplos es la clínica “La Guadalupeana” en el caracol de Oventic, que nació en 1992 con 8 promotores de salud, aunque su construcción se inició en 1987 y arrancó definitivamente con toda su capacidad en 1994. (Híjar 153). Esta clínica cuenta con quirófano, consultorio dental, laboratorios de análisis clínicos, áreas de oftalmología y óptica, ginecología, laboratorios de herbolaria, farmacia, 8 cuartos de hospitalización. (153). No solo han establecido un sistema sanitario sino que a través de la educación también están implantando campañas de prevención en cuanto a la limpieza de las casas, la higiene y diferentes áreas para evitar las enfermedades con miras en el costo y beneficios. Todo esto ha ocurrido gracias al apoyo económico de proyectos de salud y a la ayudada solidaria de doctores y doctoras de todo el mundo que les brindan su tiempo para que este proyecto y los demás progresen (*Leer un video seis avances* 92), para no solo concentrar los esfuerzos en curar sino en prevenir.

Es así como el *Dr. Matasanos* representa para la visión de las comunidades zapatistas las limitaciones a las que son sujetos para recibir servicios públicos. Estas limitaciones refuerzan la búsqueda para resolver y satisfacer sus necesidades como comunidad, encaminando todos sus esfuerzos

y recursos para otorgarle a cada miembro de sus poblaciones servicios eficientes, gratuitos y que aseguren su desarrollo como individuos, teniendo siempre presente los aspectos de la igualdad y la pluralidad que determinan consecuentemente las funciones de niños, adolescentes, mujeres, ancianos y hombres, y como consecuencia la integración de todos a sus comunidades. Estos aspectos serán reflejados en el siguiente capítulo *Los tres enamorados*, usando como ejemplo la importancia y valor que la mujeres tienen en las comunidades zapatistas.

## CAPITULO TERCERO

De quien se enamoran, *Los tres enamorados*.

Escenificada el día 8 de agosto de 2009 y de la cual fui espectadora; la Junta de Buen Gobierno me honró con la posibilidad de audio grabar esta obra que tiene por nombre *Los tres enamorados*. Producida y desarrollada por la escuela autónoma zapatista del Caracol IV de Morelia, con motivo de la celebración del sexto aniversario de la creación de los caracoles zapatistas; dicha celebración tuvo una duración de tres días. Los jóvenes de esta comunidad crean, *Los tres enamorados*, con el fin de plantear y recalcar la importancia sobre la igualdad de géneros dentro de las comunidades indígenas zapatistas y la valoración en específico de la mujer como parte activa de estas comunidades.

Esta pieza teatral es desarrollada en un solo acto, en la que se introduce inicialmente a los tres enamorados y posteriormente el trascendente personaje de la mujer. Así mismo esta pieza presenta estructuralmente un teatro dentro de un teatro, lo cual es parte de una de las varias estrategias que presenta el metateatro que maneja la dualidad de los personajes mediante el juego de papeles. Este juego de papeles al que Richard Hornby hace referencia es tan solo una de las estrategias del metateatro que se presenta en esta obra y que se abordará como particularidad de esta, para precisar uno de los ideales zapatistas, ya que la definición de metateatro es muy extensa y ha sido tratada por muchos autores de diferente manera.



De esta manera la obra inicia con el diálogo de tres hermanos, *Lupe* el hermano mayor, *Tomás* el de en medio y *Quinto* como el más joven de los tres. Estos tres jóvenes intentarán persuadir a *Toñita* para que sea novia de alguno de ellos, los tres hermanos plantean que más que estar enamorados de ella y a manera de un juego de machos, compiten entre sí y deciden acercarse a hablar con ella. Cada uno expresa mediante frases trilladas y exageradas persuadir a *Toñita* para lograr una cita con ella y hacerla su novia. Sin embargo la obra da un giro cuando la joven pone a prueba la integridad moral de los tres hermanos, a los cuales incita a cambiar de papeles para medir su lealtad. Es así que *Toñita* se convierte en el centro de las acciones pues maneja a su antojo a los tres enamorados, que contradictoriamente son quienes terminan siendo engañados. Es importante mencionar que para una mejor comprensión del mensaje al final de la obra hay un enlace entre la escenificación teatral y la realidad de las comunidades indígenas.

La escenificación comienza con la súbita introducción de los hermanos en orden de edades o jerarquía, quienes manifiestan a manera de posta la competición por *Toñita*; primero se introduce a *Lupe*, el hermano mayor: “Bueno carnales, *Toñita* es mi novia, (en menos) nada antes de que cante un gallo” (Manuscrito III Folio 1). *Lupe* presenta a *Toñita* haciendo la aseveración de que será su novia, determinándolo así como un joven muy confiado en sí mismo. Le continúa *Tomás*, el segundo de los hermanos que aparece en la obra diciendo: “Órale carnal, la *Toñita* de por sí va a ser mi novia” (Manuscrito III Folio 1). El segundo de los hermanos contrapone lo antes dicho por el hermano mayor,

contestando con la misma aseveración a manera de ironía. Ya como último de los personajes varones, se presenta Quinto; el más joven de los tres quien replica: “Oyes carnales, mi novia es *Toñita*, pero nadie es priista, como un gallo” (Manuscrito III Folio 1). Este último entra a la disputa por *Toñita* utilizando una frase que hace alusión a dar las cosas por hecho antes de que sucedan; otra muestra de ego. Por su parte *Toñita*, quien es el personaje con mayor peso de la obra es presentada momentos después al entrevistarse con cada uno de los tres hermanos, cuestionando al primero: “¿De veras me quieres tanto?” (Manuscrito III Folio 1). Mediante la respuesta de ella se observa un cierto toque de coquetería pero muestra que su personaje no se fía de las palabras expresadas por *Lupe*, lo que da indicios del futuro juego o enredo entre los personajes.

A través de la estructuración de los diálogos y su enunciación así como el orden en que los personajes van apareciendo e interactuando con *Toñita*, se determina el papel que dentro de la obra irán adquiriendo cada uno de ellos.

*Toñita* toma el papel de directora, controlando y determinando la situación, luego de intuir las deshonestas intenciones de los tres hermanos, razón por la cual su personaje es identificado con un carácter bien definido y determinado a controlar a los hermanos y burlarse de ellos:

TOÑITA: ¿De veras me quieres tanto?

LUPE: ¡Ay señorita! Tanto te quiero, tanto te daría. Cualquier cosa que pidieras.

TOÑITA: ¡Bueno! ¿Irías a cuidar un muerto al cementerio?

(Manuscrito III folio 2)

Estas respuestas implican distinguir el personaje de *Toñita* que se desenvuelve como el personaje de mayor conciencia y perspicacia en la pieza, presenta en sí un carácter de rebeldía que caracteriza al estereotipo de las mujeres indígenas zapatistas pues no se muestra como la mujer sumisa, sin opinión, sin personalidad, exponiendo a la mujer como ser consciente de sus actos y vivacidad en sus respuestas.

Es importante mencionar el personaje de *Toñita* y el rol de la mujer que aparece en primer plano en las acciones que se desarrollan en esta obra; contrastando la actualidad de las comunidades zapatista y el rol de la mujer dentro de estas, mediante un comparativo con la época prehispánica. La mujer como parte del *rito* prehispánico por ejemplo, “tenía prohibido participar en los bailes o asistir a los lugares sagrados; ese privilegio se le otorgaba solo a los hombres” (María de la Paz Hernández 110); sin embargo el sexo femenino dentro de las sociedades, ocupaba puestos de poder político y hasta religiosos como lo hace en la actualidad dentro de las comunidades zapatistas. Es necesario e importante hacer la diferenciación entre el acceso que la mujer, tenía para involucrarse en los *ritos* prehispánicos, demostrando que la función de esta y la diferencia de géneros aplicaba en rituales de las culturas prehispánicas, pero no denigraba a la mujer como un objeto o se le relegaba a un segundo plano; poniendo así en perspectiva los usos y costumbres de ese entonces. *Toñita* es expuesta como el personaje principal de esta obra y como partícipe de un rito, en comparación con las únicas mujeres que tomaban parte en estas celebraciones, que eran bailarinas sagradas a las cuales se les

describía como “un conjunto de viejas espantables que danzaban frenéticas a manera de furias o brujas de aquelarte, con las ropas y caballerías teñidas de sangre” (citado en Hernández 110). De esta manera la aseveración de que la mujer prehispánica tenía importancia y hasta cierto carácter sagrado, se expone en el libro *Mujeres de Maíz*:

Hubo un tiempo antiguo, “tiempo todavía sin tiempo”, dicen los choles cuando el mundo fue formado en esta oscuridad líquida por el padre-madre, antes aún de que el sol fuera a su vez concebido. Con la llegada de los españoles Dios dejó de ser dualidad masculina y femenina, y paso a ser uno, único y macho, el Padre. Y jamás a partir de entonces una mujer ocuparía un lugar igual al hombre. (Rovira 19)

Para la época de la conquista esta marginación que sufrían las mujeres no solo ocurría en los ritos prehispánicos sino también se convirtió en un aspecto común de las comunidades indígenas. Con la conquista, la evangelización y la imposición del cristianismo como única religión en los pueblos prehispánicos, se instauró un sistema patriarcal con el que se consigné destruir y perseguir todo lo referente a usos y costumbres indígenas, que por práctica o costumbre hacían converger sus creencias religiosas con la estructura política y social por las cuales se regían. De esta manera el personaje de *Toñita* conlleva implicaciones de carácter cultural, que mediante el *teatro en rebeldía* y sus bases en el zapatismo intentan recuperar y reincorporar a sus prácticas actuales. Así la igualdad de géneros es expuesta como fuerte valor cultural no

solo de la tradición prehispánica, sino como parte de la ideología zapatista y por ende en las comunidades indígenas de Chiapas, la cual el personaje de *Toñita* incrusta en el espectador.

Este personaje por medio de sus parlamentos se muestra como dueña de sus actos, como un individuo que analiza previamente la situación, trayendo así una autoconciencia y valoración de su persona, evitando ser engañada fácilmente:

TOÑITA: ¿De veras me quieres tanto?

LUPE: ¡Ay señorita! Tanto te quiero, tanto te daría. Cualquier cosa que pidieras.

TOÑITA: ¡Bueno! ¿Irías a cuidar un muerto al cementerio?

LUPE: ¡Híjole! Pero... pero si lo haría.

TOÑITA: Entonces, ven en la noche. El muerto estará listo. ¡Lo llevaras al campo-santo! (Manuscrito III folio 2)

Esta autoconciencia e intuición mostrada en el personaje de *Toñita* tiene como fin crear en el espectador una conciencia, diferenciando y remarcando la verdad y contraponiendo el uso de mentiras, falsas promesas y el engaño premeditado que comúnmente deriva en traición; pero exponiendo el valor de la mujer como un ser pensante y racional. En cuanto a la exposición del carácter de los hermanos, estos plantean como las mujeres continúan siendo subestimadas por el simple hecho de ser mujeres e indígenas:

LUPE: Carnales, me voy. Porque soy el hermano mayor, voy a echar un trago porque no tengo miedo de hablarle a *Toñita*.

LUPE: ¡Buenas noches!

TOÑITA: Buenas noches.

LUPE: ¡Yo soy Lupe; el hermano mayor, el más trabajador y responsable! Vengo ante usted *Toñita* para decirte que eres muy bonita y tanto te quiero. (Manuscrito III folio 2)

Esta aserción sobre cómo se subestima a la mujer es necesario atarla con la parte final de la obra en donde se muestra claramente la percepción que fuera del territorio rebelde se tiene de las mujeres indígenas, la magnitud e importancia de la igualdad de géneros y el rol de la mujer dentro de las comunidades indígenas zapatistas. Como anécdota de lo antes mencionado, la Capitana Insurgente de Infantería Silvia, cuando intentaba franquear un retén militar a las afueras de la ciudad de Ocosingo, Chiapas el dos de enero de 1994 para intentar reunirse con su unidad zapatista en las montañas. Esta cuenta que los militares le permitieron el libre acceso pues la subestimaron por su apariencia física (indígena) y sobre la cual hicieron el siguiente comentario: “imposible que una mujer tan joven y frágil sea rebelde- dicen los militares” (*Doce mujeres en el año 12* 8). Así se intuye mediante los parlamentos de los hermanos y su exagerada confianza, que creen que lograrán embaucar a *Toñita* con sus frases trilladas basándose en la supuesta ingenuidad de *Toñita*: “Bueno carnales, *Toñita* es mi novia, (en menos) nada antes de que cante un gallo” (Manuscrito III Folio 1).

Es por eso la importancia del análisis de los personajes varones y el uso del lenguaje exagerado que utilizan, como lo es el caso de *Lupe*, quien se

presenta así: “Soy el hermano mayor, el más trabajador y responsable. Vengo ante usted *Toñita* para decirle que eres muy bonita y tanto te quiero” (Manuscrito III Folio I). El segundo hermano expresa: “Soy *Tomás*, el segundo de mis hermanos y me gustan mucho las muchachas, por eso vengo a decirte lo que haría, lo que me pidas para que sepas cuanto me gustas” (Manuscrito III Folio I). El tercero a la carga le dice a *Toñita*: “Mi nombre es *Quinto*, el tercer hermano: “¡Ay *Toñita* eres como una flor y por eso eres mi gran amor. Por el amor que te tengo por ti haría... por ti lo que me ordenes” (Manuscrito III Folio 2). Es notable que mediante el discurso que utilizan comienzan a adoptar el papel de seductores, pues su lenguaje es lírico en el que se puede percibir un estilo romántico y hasta cursi haciendo uso de rimas y símiles para embaucar y generar empatía en *Toñita*. Es notable también que cada uno trata de superar al otro en la seducción compitiendo así por el favor de *Toñita*.

Mediante el análisis del lenguaje de los personajes que se ridiculizan y crean una impresión caricaturesca de sus personas ante ella, es que *Toñita* deduce que los tres están intentando engañarla para que se decida por alguno de ellos. Esta cuestión es perceptible también al inicio de la obra en donde se propone clasificar al personaje de *Toñita* como posible víctima, pero que termina siendo victimaria al someterlos en un juego inventado por ella misma, pero sin que estos se den cuenta. Sobre el lenguaje que en cambio utiliza ella, son en su mayoría cuestionamientos para valorar las aseveraciones de los hermanos concretándose a utilizar respuestas cortas como forma de tantear las intenciones reales de estos: “¡Bueno! ¿Irá a cuidar a un muerto al cementerio?”

(Manuscrito III folio 2). Mediante estas respuestas cortas es que *Toñita* tantea lo que se atreverían a hacer por ella, para que después de confirmar la disposición que tiene los hermanos para hacer la tarea propuesta, recurre a mandatos para condicionar y contraponer la supuesta astucia de ellos. Con ello y de manera sutil, los hace entrar en su juego, les crea expectativas, y además se auto-determina como conductora de la situación: “Entonces ven en la noche, el muerto estará listo. ¡Lo llevarás al campo-santo!” (Manuscrito III Folio 2).

En este aspecto ella es quién además de hacer uso del lenguaje, utiliza la palabra “*campo-santo*” para poner a prueba el significado que los hermanos le dan a la palabra “campo-santo”. De igual manera pone a prueba el respeto que los tres hermanos tienen por los difuntos; así como también para mostrar la simbología que estos representan para las comunidades indígenas: “¡Híjole! Pero... pero si lo haría” (Manuscrito III folio 2). Este “campo-santo” que menciona *Toñita*, a diferencia del cementerio, es el lugar donde descansan las almas de sus seres queridos, donde se cobijan los restos de amor y donde la tierra vuelve a ser un espacio mítico donde se cuida a los muertos y se celebra el rito a la muerte. Parafraseando la función del rito de Boasso podemos aseverar que este campo-santo es un lugar donde se celebra el rito de la muerte como un fenómeno vital de la naturaleza viviente: “si se celebra un aniversario de la muerte ¡es para hacer que el muerto viva, que sea inmortal!” (105). Así el campo-santo es un símbolo que representa para las culturas indígenas zapatistas, un lugar sacro, mientras que para los personajes de los hermanos no; mostrándolos como ajenos a la cosmovisión zapatista de las comunidades



indígenas. Expuestos como intrusos en esas comunidades, no dudan en jugar el juego impuesto por *Toñita* en el campo-santo, quien a su vez es quien determina la inversión de papeles, convirtiéndose en directora. Así el personaje de *Toñita* refleja el cambio que se está dando dentro de las mismas comunidades, donde la mujer está retomando importancia en los aspectos de interés común, y como característica de este entorno zapatista, tiene la posibilidad de disponer y no solo obedecer; resaltando así la política del “mandar obedeciendo” aplicada en las comunidades zapatistas y expuesta en la introducción.

Esta inversión de papeles o modificación en sus comportamientos expone una de las características del metateatro. Los tres hermanos van cambiando de rol y comienzan a actuar dentro del juego creado por *Toñita*, no solo en el papel lógico de un enamorado, sino que para embaucar a *Toñita* modifican su comportamiento, así ella simultáneamente los convierte en personajes siguiéndoles el su juego:

TOMAS: Soy *Tomás*, el segundo de mis hermanos y me gustan mucho las muchachas, por eso vengo a decirte lo que haría, lo que me pidas para que sepas cuanto me gustas.

TOÑITA: ¿De veras?

TOMAS: ¡De verdad! Todo lo que me pidas si dices que te llevo abrazadita, que te llevo a las estrellas. Y te llevo abrazadita.

TOÑITA: Bueno. Pues esta noche harás como si fueras un muerto. Haber voy a tomarte las medidas para hacer tu cajón.

TOMAS: Bueno. (Manuscrito III folio 3)

*Los tres enamorados* es una obra dentro de una obra en la que la inserción de la segunda obra pasa a un primer plano, pues es a través de esta parte en la que los personajes se exponen a sí mismos como lo que son en la realidad. Esto es conocido como *juego de papeles* que según Hornby es una técnica excelente para proyectar al personaje, mostrándolo no solo como lo que es, sino como lo que quiere ser. Cuando uno de estos personajes en la obra juega un papel que no le pertenece se puede sugerir que irónicamente ese papel se acerca más a la realidad de su persona más que al mismo personaje de la obra metateatral expuesta por *Toñita* (67).<sup>2</sup> Partiendo de este punto se puede observar que los tres hermanos manejan una dualidad en su caracterización. Su papel de enamorados es presentado como tal, pero actúan como falsos seductores modificando su comportamiento y haciendo un segundo papel al mismo tiempo en que según ellos, es falso, pues solo es un sacrificio que hacen por conquistar a *Toñita*. Mientras tanto ella es consciente del papel al que los está condicionando. Así *Tomás* acepta hacer el papel de un muerto; *Quinto*, el papel de diablito; y *Lupe* deberá velar a un muerto al que ni siquiera conoce. Por medio de esta caracterización de los personajes, se identifica la inserción de la obra dentro de la obra donde modifican su papel mostrándose como lo que en verdad son; falsos en su hablar y su actuar. De esta falsa pretensión es que los tres enamorados reciben una lección como respuesta de su comportamiento

---

<sup>2</sup> Cita traducida por mí del libro *Drama, Metadrama, and percepción*: “role playing within the role is an excellent means for delineating character, by showing not only who the character is, but what he wants to be. When a playwright depicts a character who is himself playing a role, there is often the suggestion that, ironically, the role is closer to the character’s true self than his every day “real” personality”.

deshonesto, ya que una vez en el campo-santo, mientras *Lupe* velaba al muerto, ve al supuesto diablillo, el cual no sabe que es *Quinto*, su hermano; Lupe exclama: “Ave María santísima ¿Qué es eso?” (Manuscrito III Folio 3), y sale corriendo del cementerio. El muerto se reincorpora y sale del ataúd y al ver también al diablito exclama: “¡Ahhh, un diablo!” (Manuscrito III Folio 3), y sale corriendo como el otro hermano. El diablito, al ver correr al supuesto muerto que no reconoce como su hermano *Tomás*, exclama: “¿Pero cómo un muerto corre como un muerto? Un muerto se corrió pero me da miedo. ¡Ay la pulga! (Manuscrito III Folio 3), así este último, asustado, también sale corriendo. Es así comprensible que cuando cada uno actúa el papel que no le corresponde, terminan siendo víctimas del juego de seducción que *Toñita* ha impuesto y de esta forma salen espantados del campo-santo. Mientras tanto *Toñita*, en su papel de directora en la obra insertada, proyecta el verdadero carácter de los hermanos que no son conscientes del juego del que han sido participes. De esta forma es que *Toñita* astutamente condiciona previamente la actuación de los tres hermanos al proponer el escenario del campo-santo donde se lleva a cabo la inserción de la obra en la obra principal. Por ende se utiliza un ataúd y el vestuario del diablito como complementación para mostrar el cambio de papeles de los personajes.

Este elemento del vestuario específicamente hablando del diablito, tiene como función el crear incertidumbre en el comportamiento de los otros hermanos pues la acción es desarrollada dentro de un “campo-santo” donde existe una total armonía y las almas de los difuntos descansan en paz. Así el diablito se

considera un intruso a la solemnidad y tranquilidad del espacio y lugar, no porque represente la malignidad en sí, sino porque rompe con esta quietud al ser un ente sin alma, intranquilo; opuesto a lo santo. Este diablito se presenta en el “campo-santo” corriendo y brincando entre el ataúd y el hermano que vela a este, haciendo referencia al simbolismo que representa para la cultura indígena el trato y respeto a sus muertos.

La trascendencia de *Toñita* es el crear esta inserción de una segunda obra para mostrar a los tres hermanos como reflejo del engaño que la mujer recibía por parte del hombre en las comunidades antes de la toma de conciencia de esta. Además, al adoptar *Toñita* misma los papeles de dramaturga y directora, por medio de ella se expone y resalta la importancia que la mujer zapatista ha adquirido tomando conciencia de sus propios actos, como base de la familia en las comunidades y donde estas a su vez funcionan como una gran familia. La función o rol de la mujer es la de procreadora de vida, de dar a luz ya sea hombres o mujeres. Por lo tanto es la mujer la que, por naturaleza, siembra las bases de la educación de los indígenas, forjándolos como *hombres verdaderos*. De la misma forma, es ella quien inculca, como fuente primaria, amor, respeto y la gama de valores que se encuentran inmersos en las comunidades zapatistas.

Como preámbulo de esta influencia que tiene la mujer en las comunidades y su conciencia misma, es importante mencionar la creación de la *Ley Revolucionaria de las Mujeres del EZLN* acordada en 1993 como uno de los primeros logros dentro del ideal de la política zapatista de “mandar obedeciendo”

antes mencionada, y la cual determinó un punto de partida en el respeto y la valoración de su género como parte activa de las comunidades. En esta ley se establecen sus derechos, se reconoce su libre albedrío y su participación dentro de las comunidades así como su participación militar en el EZLN.

Dentro de las comunidades indígenas zapatistas la mujer es reconocida como trascendental en el establecimiento y desarrollo de estas y, como resultado, se manifiesta una equidad de género. Paulo Freire hace una referencia al concepto de la autoreflexión que indica: "...las llevará a la consecuente profundización de su toma de conciencia y que la cual resultará su inserción en la historia, ya no como espectadores, sino como actores y autores" (26). El papel de *Toñita* también apunta a la trascendencia de la igualdad de géneros, al desenvolverse esta como autora y no meramente como actriz del juego de la seducción. Durante el transcurso de la obra el personaje de *Toñita* contrapone la visión actual y cómo se contemplaba a la mujer en el pasado, pues era sometida comúnmente a traiciones, abusos y engaños por parte del hombre y no como algo meramente cultural. Esto hace que el espectador reflexione sobre la disparidad con que es tratada la mujer y por ello la importancia de la técnica reflexiva del *teatro en rebeldía*, para razonar y contrastar la habitualidad del pasado y la cultura con el presente enfundado en el zapatismo y la mejoría cultural.

Esta mejoría cultural de las comunidades debido al rol de la mujer como parte activa de la estructura zapatista es vital. El acceso que hoy en día tiene a la educación, su papel natural y el razonamiento que el género masculino

presenta sobre la equidad de géneros, han permitido que esta adquiera dentro de las comunidades zapatistas funciones más relevantes y por ende tenga la misma formación integral que cualquier otro. A modo de ver en el pasado, la mujer indígena era limitada a las labores del hogar debido a la imposición patriarcal a la que se vio sometido el sexo femenino tras la llegada de los españoles y que poco a poco se fue arraigando en las comunidades indígenas:

Desde pequeñas nos han enseñado a obedecer y no quejarnos, a permanecer en silencio, a aguantar, a no hablar, y a no participar.

Sin embargo, hoy en día ya no nos queremos dejar pisotear. Como mujeres ya no queremos quedarnos atrás o que nos pisoteen.

Demandamos el respeto de nuestras costumbres, aquellas que las comunidades encuentren que sean buenas para todos. (Elisabeth Manrique Web)<sup>3</sup>

Esta idea expuesta interpela al personaje de *Toñita* directamente, pues es ella quién representa esta convicción de participar y levantar la voz. El papel de directora que maneja su personaje manifiesta que la mujer tiene la misma capacidad que el hombre, merece los mismos derechos y requiere el mismo respeto. Señala sobre todo que la función y las labores que desempeña dentro de las comunidades son fundamentales para alcanzar la autonomía que fomenta el ideal zapatista.

---

<sup>3</sup> Cita traducida por mí del libro *Chiapas, and the women?: Since childhood we have been taught to obey, not to complain, to be silent, to endure, not to talk, not to participate. But nowadays we do not want to stay behind; we do not want to be trampled upon. We demand to be respected as indigenous and as women and that our rights be taken into consideration. We want our customs to be respected, those that the community finds [to be] good for all, women, men and children. We also want to participate in making laws which take us and our people into account and which respect our rights.*

*Toñita* es transmisora de la mejoría cultural, la cual mediante la educación escolar de la mujer, ha servido para formarlas y capacitarlas, para desarrollarlas en cualquier aspecto que ellas así lo deseen. El hombre ha vuelto a entender que para generar una cultura renovada y diferente a las perspectivas que tenían en el pasado, es necesario el involucramiento de la mujer en todos los ámbitos de la comunidad. Se ha vuelto a entender que el *nosotros* no solo está comprendido por lo que la capacidad del hombre puede abarcar, sino que con la capacidad de la mujer, su habilidad para administrar primeramente los recursos del hogar, su educación de los hijos y el mantenimiento de la lengua maya, han abierto el panorama tanto de hombres como mujeres. Sin embargo antes de la adopción de la visión zapatista dentro de las comunidades existían marcadas diferencias entre géneros. A la mujer la educación formal se le negaba, eran principalmente educadas con finalidades específicas del hogar: "...asear la casa, tortear, lavar los trastes, lavar las ropas, preparar comidas, tejer, bordar, cargar leña. Y algunas también aprenden a pastorear borregos," (*Mujeres de Maíz* 155). Este paradigma en el que la mujer únicamente necesitaba ser educada para el hogar, ha llevado cambiar, como lo explicaba el Subcomandante Insurgente Marcos en el año 2004:

Las mujeres siguen sin ser tomadas en cuenta para nombramientos de comisarios ejidales y agente municipales. El trabajo de gobierno es aún prerrogativa de los varones. Y no es que estemos a favor del "empoderamiento" de las mujeres tan de moda allá arriba, sino que no hay todavía espacios para que la

participación femenina en la base social zapatista se vea reflejada en los cargos de gobierno. (*Leer un video segunda parte 71*)

Esta labor que la visión zapatista intentaba inculcar desde un principio como en la época prehispánica, sigue mostrando una resistencia al cambio dentro de las mismas comunidades. Así, al final de la puesta en escena se exhorta a hacer un cambio de paradigma; uno de los promotores de educación sube al escenario con *Toñita* y expresa su respeto hacia ella, pues se considera a sí mismo un verdadero zapatista: “Mi nombre es Nicolás Pacheco. Yo sí quiero respetar de verdad a la *Toñita*; soy un zapatista” (Manuscrito III Folio 3). Esta parte final de la obra hace una diferenciación entre los personajes y nos da razón para explicar el porqué del orden en que fueron presentados, además de apuntar a la utilización del teatro como una herramienta para mejorar la educación de los pueblos indígenas. La educación es fundamental para los zapatistas, pues a través de ella que se han generado los mayores logros no solo en las áreas de salud, educación sino también la enseñanza de los valores humanos para evitar la traición en todos los ámbitos, hasta en el amor. Debido a la aparición del promotor de educación se conecta la escenificación con la realidad, se concreta el rol de los personajes y su importancia comparativamente con la realidad de las comunidades.

De aquí el papel fundamental del teatro dentro de las comunidades zapatistas pues como bien explica Hornby: “El teatro sigue siendo una técnica muy importante para enseñar en una sociedad cualquiera, para ser un hombre,



una mujer, un adulto, un trabajador o un padre” (71).<sup>4</sup> Y es lo que el personaje de *Toñita* enseña al estar sobre el escenario como directora de su propio destino, que las cosas se pueden lograr

Así el teatro denominado *en rebeldía* sirve como una fundamental herramienta educativa para el zapatismo y las comunidades indígenas pues logra romper paradigmas, fomentar respeto y generar constantemente identidad, enaltecer la cultura indígena, determinar el valor de los seres humanos, instruir valores y principios, convocar a todos sus integrantes incluyéndolos sin distinciones y servir como plataforma para expresar una democracia. De esta forma se le da especial valor a la aparición del promotor de educación quien aparece en la puesta en escena para reforzar la idea presentada: el respeto a la mujer y la reflexión que *Toñita* aporta a esta nueva cultura.

---

<sup>4</sup> Cita traducida por mí del libro *Drama, metadrama, and perception*: “theater is still an important device for teaching what it means, in a given society, to be a man, a woman, an adult, a worker, a parent”

## CONCLUSIONES

El análisis de las tres obras expuestas en esta tesis tienen como motivo el explicar el significado y la simbología que tienen para las comunidades zapatistas los personajes que en ellas aparecen y las situaciones que les acontecen, para mostrar así la polaridad en que estas colectividades han vivido y el presente en el que se encuentran. Esta comprensión de su realidad es presentada por medio del teatro, el que sirve como una herramienta educativa y arma política que escenifica, contextualiza y pone en perspectiva puntos de la historia, y sus características culturales como colectividad. Este teatro también tiene como finalidad el asimilar y mejorar continuamente las acciones a realizar en sus comunidades para lograr una mejoría de la calidad de vida de sus habitantes, basada en la autonomía.

El propósito de *La historia de la traición del General Emiliano Zapata* es presentar al icono precursor del movimiento, explicar a sus habitantes lo que significó para los sectores sociales desprotegidos y lo que representa en la historia de México “El Caudillo del Sur”. De esta manera se puede comprender la razón por la que es retomado como estandarte que fundamenta al movimiento zapatista de la actualidad. Hay que comprender que la historia de México está caracterizada por traiciones en las cúpulas del poder y la lucha constante entre opresores y oprimidos. Sin embargo, es más importante comprender que para la consecución de un objetivo común y la resolución de cualquier conflicto, es necesaria la participación de todos los individuos y su involucramiento bajo una misma perspectiva.

En el *Dr. Matasanos*, mediante la creación del personaje del médico, se da una respuesta sobre la necesidad de que las comunidades indígenas sean autónomas. Estas comunidades consideradas como un sector social desprotegido, relegado y discriminado por la modernidad de México mediante su autosuficiencia y autonomía, podrán acceder a todo lo que se les ha negado históricamente y podrán mantener y reforzar sus usos y costumbres. La situación que expone el *Dr. Matasanos* sirve para redefinir la forma en que los servicios y los derechos de los habitantes de las comunidades indígenas deben ser brindados y respetados de manera equitativa.

En *De quien se enamoran, los tres enamorados*, la mujer proactiva con capacidad analítica y de alma rebelde es determinante para el desarrollo de las comunidades zapatistas y para la realización de su autonomía por medio de su involucramiento e integración a la comunidad. Por consiguiente, desempeñara una función igual a la del hombre, creando en estas comunidades una equidad de género. La gama de valores y principios que la mujer proyecta penetran la cosmovisión de todos los integrantes de la comunidad, generando una mejoría cultural. El personaje de *Toñita* y la aplicación del metateatro en esta obra ubican a la mujer como parte activa de las comunidades. Exponiendo la conciencia de la mujer y el respeto del que ahora gozan y la percepción que se tiene del sexo femenino en las comunidades indígenas. Por medio del *teatro en rebeldía* se replantea su función y se le determina como directora y dramaturga de sus acciones en las comunidades zapatistas.

A través de la manera original y hábil en que se estructura la trama en estas obras se identifican los rasgos característicos de las comunidades indígenas zapatistas en cuanto a: a) La producción teatral. b) La forma en cómo piensan y planean la creación de sus discursos. c) La implementación de elementos teatrales adecuados y adaptados a sus posibilidades, recursos, usos y costumbres. Estas piezas también recrean el pasado y evalúan el peso de la historia, las consecuencias y efectos que han generado en la población y la forma en que esta población está estructurada hoy día.

Se puede afirmar que estas obras proponen, a través de los aspectos negativos de los personajes, la inversión del mensaje o discurso al momento en que este es abstraído por el espectador, para comprender el lado positivo de la obra. Esto sirve como medio para crear una reflexión que se mantiene en la memoria de quien las observa, como si se tratara de una técnica de psicología inversa, aprendiendo, comprendiendo y diferenciando lo malo de lo bueno.

Las comunidades indígenas que mantienen la identidad cultural de un país y son la base de esta población, en la actualidad utilizan al teatro como una forma de expresión, esparcimiento y recreación, pero también de manera educativa. El teatro es una herramienta para mejorar culturalmente sus comunidades y es utilizada como un medio de comunicación que tiene como función resaltar la importancia del mantenimiento cultural de estas comunidades, transmitir mensajes que lleven a la reflexión mediante la retrospectiva, para que así estas comparen, refuercen y reestructuren su identidad y cultura.

Aunque al movimiento zapatista se le conozca por una sublevación armada (1994), al día de hoy la única arma que utiliza es la palabra, de ahí la importancia de utilizarla como elemento básico de su teatralidad. Este teatro creado en las comunidades zapatistas lo conceptualizo como *teatro en rebeldía* pues mantiene la resistencia de un ideal que busca la dinámica social de sus integrantes, evita la pasividad y va en contra de la contemplación. El *teatro en rebeldía* lucha por encontrar opciones que den bienestar a su comunidad, transmitir conocimiento, sentido común y apele por reconocimiento de la dignidad de sus comunidades. Es así que esta teatralidad puntualiza en retomar la función del teatro prehispánico como una ritualidad, en donde las comunidades en que se represente se vuelvan participes de su mensaje y conviertan al espectador pasivo en actor activo, por ende reestructurando su visión y comprensión de la realidad.

Para finalizar, me gustaría expresar mi admiración por la labor que este *teatro en rebeldía* realiza para generar una armonía en sus comunidades, aportando de manera significativa un cambio en la mentalidad y motivaciones de las comunidades indígenas para conformar una sociedad dinámica, plural e inclusiva. El movimiento zapatista representa para mí un ideal en la forma de vivir. Es un movimiento que solo es comprensible al vivirlo desde su centro, el planteamiento de autonomía y el ser partícipe de ello, crea en todo aquel que tiene la oportunidad de vivirlo un cambio en su forma de ver la vida. Se aprende y crece como ser humano estando en contacto con esta forma de organización social y el valor que esta le da a la naturaleza, por medio del cual se capta la

esencia de las culturas mesoamericanas que luchan por persistir ante la evolución del hombre y la modernidad.

Sería un honor en un futuro próximo ser espectadora en uno de los eventos culturales realizados en un caracol o en cualquier otra comunidad zapatista, de alguna pieza teatral en la cual sus personajes, los narradores y la gente en torno a este movimiento, no tengan que usar más un pasamontañas como signo de rebeldía o resistencia. Poder ser testigo que mediante esa pieza puedan expresar por fin, que la autonomía por la que lucharon les ha dado la libertad, y afirme el lema zapatista: “La tierra es de quien la trabaja”. Así mismo que cuenten con el reconocimiento y valor a sus creencias, usos y costumbres, así como el respeto que les fue negado por más de cinco siglos. De esta manera podría ser yo partícipe de que su resistencia mereció la pena y testigo que este teatro en rebeldía deje de ser teatro rebelde para convertirse en favor de un teatro en libertad.

## Works Cited

- Anónimo. "Historia de la traición al General Emiliano Zapata." Unpublished play, 2009.
- Anónimo. "Dr. Matasanos." Unpublished play, 2009.
- Anónimo. "Los tres enamorados." Unpublished play, 2009.
- Argudín, Yolanda. *Historia de teatro en México: desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días*. México: Panorama Editorial S.A., 1986. Print.
- Boasso, Fernando. "Símbolo y mito." Comp. Graciela Maturo. *Literatura y hermenéutica: estudios sobre la creación literaria desde una perspectiva latinoamericana*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1986. 71-108. Print.
- "Censo de 1990." *Instituto Nacional de Estadística y Geografía*. Gobierno Federal/ Presidencia de la Republica Mexicana. Web. Sept.-Oct. 2009. <<http://www.inegi.org.mx/inegi/default.aspx>>.
- Comisión de Educación del Caracol IV de Morelia. Entrevista personal. 9 Aug. 2009.
- "Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos." *Cámara de diputados*. Gobierno Federal. Web. Sept.-Oct. 2009. <[www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/1.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/1.pdf)>.
- Contreras, Alex. "México: Chiapas, territorio de amor y de guerra." *Revista Pueblos*. 25 June 2005. Web. Sept.-Oct. 2009. <<http://www.revistapueblos.org/spip.php?article231>>.

- "I Declaración de la Selva Lacandona." *Enlace Zapatista*. EZLN. Web. Sept.-Oct. 2009. <<http://palabra.ezln.org.mx/>>
- "VI Declaración de la Selva Lacandona." *Enlace Zapatista*. EZLN. Web. Sept.-Oct. 2009. <<http://palabra.ezln.org.mx/>>.
- Hernández, María de la Paz. *Teatro indígena hispánico*. Morelia: Universidad de Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1996. Print.
- Híjar, Cristina. "Educación." *Autonomía Zapatista*. México: Arte Música y Video S.A. de CV., 2008. 138-48. Print.
- Híjar, Cristina. "Salud." *Autonomía Zapatista*. México: Arte Música y video S.A. de CV., 2008. 148-58. Print.
- Hornby, Richard. "Varieties of the Metadramatic." *Drama, Metadrama, and perception*. Cranbury: Associated UP, 1986. 31-121. Print.
- Miembro de la Junta de Buen Gobierno. Conmemoración de la muerte del General Emiliano Zapata. Morelia, Caracol IV. 9 Apr. 2009. Speech.
- Rovira, Guiomar. *Mujeres de maíz*. México: Biblioteca Era, 2007. Print.
- Rovira, Guiomar. *¡Zapata Vive! la rebelión indígena de Chiapas contada por sus protagonistas*. Barcelona: Virus, 1994. Print.
- Subcomandante Insurgente Marcos. "Chiapas, la treceava estela (tercera parte): un nombre." *Caracoles: EZLN*. San Cristóbal de las Casas: Ediciones piratas, 2003. 13-17. Print.
- Subcomandante Insurgente Marcos. "Doce Mujeres en el año 12." Ed. Juana Ponce de León. *Nuestra arma es nuestra palabra*. New York: Seven Stories, 2001. 5-12. Print.



Subcomandante Insurgente Marcos. "¡Hoy decimos basta!: Primera declaración de la jungla Lacandona." Ed. Juana Ponce de León. *Nuestra arma es nuestra palabra*. New York: Seven Stories, 2001. 13-17. Print.

Subcomandante Insurgente Marcos. *La historia de las preguntas. El viejo Antonio*. San Cristóbal de las casas: Centro de información y análisis de Chiapas, 2002. 64-70. Print.

Subcomandante Insurgente Marcos. "Leer un video. Segunda parte: Dos fallas." *Caracoles: EZLN*. San Cristóbal de las Casas: Ediciones Piratas, 2003. 69-72. Print.

Subcomandante Insurgente Marcos. "Viento primero: el de arriba." *Chiapas: el sureste en dos vientos, una tormenta y una profecía*. San Cristóbal de las Casas: Ediciones Piratas, 2001. 1-14. Print.

Subcomandante Insurgente Marcos. "Leer un video. Sexta Parte: seis avances." *Caracoles: EZLN*. San Cristóbal de las Casas: Ediciones Piratas, 2003. 91-96. Print.

Villegas, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2005. Print.

Freire, Paulo. *La educación como práctica de la libertad*. México: Siglo xxi editores S.A de C.V, 1969. Print.

Johansson, Patrick. *Teatro Mexicano: Historia y dramaturgia festejos, ritos propiciatorios y rituales prehispánicos*. Vol. 1. México: Consejo Nacional para la Cultura y las artes, 1992. Print.

- Krikerberg, Walter. *Mitos y leyendas de los Incas, Mayas y Muiscas*. México: Fondo de cultura económica, 1971. Print.
- Lenkersdorf, Carlos. *Filosofar en clave Tojolobal*. México: Miguel Ángel Porrúa Grupo editorial, 2002. Print.
- Manrique, Elisabeth, trans. *Chiapas, And the women?* Ediciones La Correa Feminista, Centro de Investigación y Capacitación de la Mujer A.C. Web. 10 Oct. 2009.  
<<http://www.eco.utexas.edu/Homepages/Faculty/Cleaver/booktrad.html>>.
- McNeely, John H. "Origin of the Zapata revolt in Morelos." *The Hispanic American Historical Review* 49.2 (1966): 153-69. Print.
- Mujica, Hugo. "De la palabra y su nombrarnos." *Literatura y hermenéutica: estudios sobre la creación y la crítica literaria desde una perspectiva latinoamericana*. Comp. Graciela Maturo. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1986. 131-52. Print.
- Nolasco, Iván. Entrevista personal. 30 July 2009.
- Rivera, Clara, y Sara Ramírez. *Historia de México II*. México: Editorial Thompson, 2008. Print.
- Secretaría de Salud- México*. Gobierno Federal/Presidencia de la Republica/ México. Web. Sept.-Oct. 2009.  
<[http://portal.salud.gob.mx/contenidos/secretaria/acciones\\_estrategicas.html](http://portal.salud.gob.mx/contenidos/secretaria/acciones_estrategicas.html)>.

Urbina, Arturo de Jesús. *Las razones de Chiapas: Causas, desarrollo, consecuencias, personajes y perspectivas del levantamiento armado en los altos de Chiapas*. México: Editorial PAC, S.A. de C.V, 1994. Print.

*Zapatista: crónica de una rebelión*. Dir. Victor Marina y Mario Vivero. Warner Bross, 2008. DVD.

## Work Consulted

- Bot, Ivon, and Maurice Najman. *El sueño zapatista: entrevistas con el subcomandante Marcos, el mayor Moisés y el comandante Tacho del Ejército Zapatista de Liberación Nacional*. Barcelona: Plaza & Janes editores, S. A., 1997. Print.
- Castellanos, Laura. *Corte de caja: entrevista al Subcomandante Marcos*. Mexico: Grupo editorial Endira, 2008. Print.
- Contreras, Alex. "México: Chiapas, territorio de amor y de guerra." *Revista Pueblos*. 25 June 2005. Web. Sept.-Oct. 2009.  
<<http://www.revistapueblos.org/spip.php?article231>>.
- Gálvez, María. *El teatro hispanoamericano*. Madrid: Taurus Alfaguara S.A, 1988. Print.
- Luna, Lucino. *Anenecuilcayotl: Anenecuilco desconocido*. México: Dirección de centros regionales, 2004. Print.
- Muñoz, Gloria. *20 y 10 el fuego y la palabra*. México: La Jornada Ediciones, 2003. Print.
- Rodríguez-Shadow, María J. *Las mujeres en Mesoamérica prehispánica*. México: Universidad autónoma del estado de México, 2007. Print.
- Vanden, Kristine. *Narrativa de la rebelion zapatista: los relatos del subcomandante Marcos*. Madrid: Iberoamericana, 2005. Print.