

Las movidas ecosociales de Fortaleza de la Mujer Maya A. C. Con-fabulaciones, re-existencias y maniobras de retaguardia

THE ECOSOCIAL *MOVIDAS* OF FORTALEZA DE LA MUJER MAYA A. C. WITH-FABLES, RE-EXISTENCES AND REARGUARD MANEUVERS

ABSTRACT

Fortaleza de la Mujer Maya is a self-managed civil association founded by indigenous Tsotsil and Tzeltal women, in February 1994, in San Cristóbal de las Casas (Mexico), in the geopolitical context of the uprising of the Zapatista Army of National Liberation. Although they are known nationally and internationally for their popular theater work, this has not been the only eco-social move. Reflect this, the workshops with women and children from different indigenous and peasant communities of Chiapas who, in 1994 and 1995, came to the city fleeing the violence of the armed conflict, or from previous migrations, because of forced expulsions caused by for religious intolerance. This article will try to show how the pareja and indissoluble articulation with practices located in an ontology and epistemology based on care and other maneuvers to sustain human and non-human life, with-fabled in the *kuxlejal lekil*, which have as a pedagogical device collective backbone of the popular arts, highlights the scope and particularity of their work as social actors, as well as their political commitment to the transformation of the material and visual culture of indigenous, mestizo and low-income women, and the politics of place.

Keywords

FOMMA; with-fables; re-existences; ecosocial rearguard maneuvers; artistic practices

RESUMEN

Fortaleza de la Mujer Maya es una asociación civil autogestionada fundada en febrero 1994 por mujeres indígenas tsotsiles y tseltales, en San Cristóbal de las Casas (México), en el contexto geopolítico del levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Si bien, son conocidas a nivel nacional e internacional por su trabajo de teatro popular comunitario, esta no ha sido su única movida ecosocial. Dan cuenta de ello, los talleres con mujeres y niños de diferentes comunidades indígenas y campesinas chiapanecas que, en los años 1994 y 1995, llegaban a la ciudad huyendo de la violencia del conflicto armado, o procedentes de migraciones anteriores, consecuencia de expulsiones forzosas causadas por la intolerancia religiosa. Este artículo tratará de mostrar cómo la articulación pareja e indisoluble con unas prácticas situadas en una ontología y epistemología de los cuidados y otras maniobras de sostenimiento de la vida humana y no humana, con-fabulada en el *lekil kuxlejal*, que tienen como dispositivo pedagógico colectivo vertebrador el teatro y las artes populares, pone de manifiesto el alcance y la particularidad de su trabajo como actoras sociales, así como su compromiso político para la transformación de la cultura material y visual de las mujeres indígenas, mestizas o de escasos recursos, y las políticas del lugar.

Palabras clave

FOMMA; confabulaciones; re-existencias; maniobras de retaguardia ecosociales; prácticas artísticas

1 INTRODUCCIÓN

El 16 de febrero de 1994, Petrona De la Cruz Cruz (mujer tsotsil, de Zinacantán) e Isabel Juárez (mujer tseltal, de Aguacatenango), migrantes y madres solteras, fundaron legalmente la asociación civil Fortaleza de la Mujer Maya (FOMMA), en San Cristóbal de las Casas. Antes de eso ya contaban con un bagaje artístico/cultural y de cuidados importante. Habían trabajado en el programa *Rincones de Lectura*, de la Secretaría de Educación Pública, así como en el grupo de teatro *Sna Jtz'ibajom*, hasta entonces conformado solo por hombres, que tenía como incentivo promover y fortalecer las culturas de los pueblos mayas, principalmente, sus idiomas, historias, tradiciones y conocimientos, utilizando como herramientas la producción literaria y la educación bilingüe. En el caso de Isabel, su trabajo comunitario se remonta a la etapa del llamado "El Refugio Guatemalteco", en los años ochenta, dedicándose de manera completa a talleres relacionados con la salud y la enseñanza de mujeres y niños en distintos campamentos chiapanecos, en los que, como relata ella misma, trataba de que la capacitación fuera lo más creativa posible, utilizando como herramientas el juego, los cuentos y leyendas mayas, la expresión corporal y las artes populares.

Todas estas experiencias les sirvieron para conocer de manera aun más estrecha las problemáticas de otras mujeres indígenas mayas, las carencias, opresiones comunes y heterogéneas que compartían tanto dentro como fuera de sus comunidades. Esto, sumado a las tensiones experimentadas en *Sna Jtz'ibajom*, fundamentalmente por razones de discriminación de género, las encaminó a escribir y representar sus propias obras teatrales a partir de unos conocimientos situados, incluso antes de la fundación de FOMMA.



Figura 1. Montaje de teatrino y ensayo de la obra de teatro *La mujer desesperada*, en la casa de Miriam Laughlin. San Cristóbal de las Casas. Anónimo, 1993. Fotografía, 10 x 15 cm. Álbum 1. Archivo FOMMA.



Figura 2. Montaje de teatrino y ensayo de la obra de teatro *La mujer desesperada*, en la casa de Miriam Laughlin. San Cristóbal de las Casas. Anónimo, 1993. Fotografía, 10 x 15 cm. Álbum 1. Archivo FOMMA.

Las figuras 1 y 2 nos hablan de esos orígenes, en los que Isabel, a la izquierda, y Petrona con Juana María, a la derecha, construían los teatrinos y ensayaban las obras en casas particulares que les prestaban, como esta de Miriam Laughlin. Su estímulo y apoyo junto con el de Carlota Duarte fueron cruciales para que, en febrero de 1994, se constituyeran en una organización civil autogestionada. En el acta notarial constitutiva podemos observar algunas de sus razones de ser:

El fortalecimiento de la mujer indígena y el respeto a sus derechos; el fortalecimiento de la cultura maya, pero cuestionando severamente todos aquellos aspectos culturales que afectan la dignidad e integridad de la mujer; la promoción del teatro y literatura indígena que contribuyan a crear conciencia y permitan la expresión de sus problemas a las mujeres indígenas; la construcción de espacios colectivos para reflexionar sobre su problemática étnica y de género, al tiempo que se crean condiciones para liberar de tiempo y de carga de trabajo a las mujeres, mediante guarderías y talleres infantiles; realizar actividades de capacitación orientadas a mujeres indígenas para que adquieran nuevas habilidades para su mejor inserción en el empleo y la vida urbana de San Cristóbal de Las Casas. (Lectoescritura y capacitación técnica); generación de un número limitado de empleos modestos para mujeres indígenas; y el impulso de *actividades económicas que permitan* pequeñas ganancias que posibiliten cubrir ciertos aspectos de la sustentabilidad de la organización. (Acta notarial constitutiva, 16 de febrero de 1994).

En 1995, se unieron a ellas María Francisca Oseguera Cruz, (mujer tsotsil, de Florecilla) y María Pérez Santiz, (mujer tsotsil, del Paraje Chicumtantic, San Juan Chamula). Posteriormente, en 2001, lo haría Victoria Patishtan Gómez, (mujer tsotsil del paraje Catixtik, San Juan Chamula), quienes formarían el grupo de teatro popular *Xjobal Jch'ul Me'tik* (Reflejo de la diosa luna). Con el tiempo, a los objetivos señalados más arriba se fueron sumando otros de acuerdo con los cambios acaecidos en la sociedad cristobalense, los cuales han tenido su correlato en la metodología, heterogeneidad del campo de acción de sus prácticas artísticas y culturales, en la diversidad de sus propuestas, conformando un aprendizaje continuo en su misma emergencia. En cualquier caso, se ha mantenido un común denominador: una pedagogía comunitaria de vocación ecosocial que promueve el intercambio de habilidades y conocimientos, sin negar la diferencia cultural, económica y ecológica.

Este artículo está situado en los primeros años de su trayectoria, contextualizada en el conflicto

geopolítico del levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, y tratará de mostrar cómo la articulación pareja e indisoluble entre unas prácticas situadas en una ontología y epistemología de los cuidados y otras maniobras de sostenimiento de la vida humana y no humana, confabulada en el *lekil kuxlejal*, que tienen como dispositivo pedagógico colectivo vertebrador el teatro y las artes populares, han puesto de manifiesto el alcance y la particularidad de su trabajo como actoras sociales, gestoras y artistas, así como su compromiso político para la transformación de las mujeres indígenas, mestizas o de escasos recursos, y las políticas del “lugar”¹. La herramienta metodológica que hemos utilizado es su archivo fotográfico inédito, confeccionado y organizado durante más de una década en álbumes. A partir de estos materiales analógicos y los relatos de las integrantes de FOMMA que surgían mientras los examinábamos juntas, trataré, no solo de sacar a la luz esta cuestión necesaria, sino también, poner en valor el propio archivo como dispositivo de saberes y afectos comunes, su politicidad, trascendencia estética y significación en la visualidad y la cultura material del periodo (Rosón, 2016) con la capacidad de con-fabular otras historias y memorias de vida: las no contadas y las que están por contar.

2 DE LUGARES EN REBELDÍA Y VULNERABILIDADES URBANAS

Entender la formación de FOMMA como espacio autogestionado precisa indefectiblemente imaginarlo tejido a los movimientos sociales, por lo que su comprensión no puede analizarse sino como tramas y urdimbres de un mismo tapiz. En el caso concreto de América Latina, situándonos en la cronología que nos atañe, los movimientos surgidos en la década de los noventa del siglo pasado constituyeron una reacción a las políticas de los gobiernos neoliberales de la región. Pero a diferencia de otros lugares, como explica el sociólogo uruguayo Raúl Zibechi, su lógica responde a relaciones sociales heterogéneas que tienen que ver con el poder colonial y el colonialismo interno, donde la esclavitud, la servidumbre o el despojo de los recursos naturales son consustanciales. En otras palabras, podríamos decir que labraron incisiones, hendiduras y grietas en el sistema capitalista moderno-colonial de género. Esta cuestión se significa en un palimpsesto que mantiene trazos o señas comunes: la territorialización, la búsqueda de autonomía material y simbólica, la revalorización de la cultura junto con la reafirmación de las diferencias étnicas y de género, la importancia otorgada a la educación popular, el papel e intervención decisivos de las mujeres, y la defensa de la naturaleza como bien común que va de la mano del cuidado y de la comunidad. Por ello, dice este autor, en América Latina existen “muchos movimientos sociales, pero, junto a ellos, superpuestos, entrelazados y combinados de formas complejas, tenemos *sociedades otras* que se mueven no sólo para reclamar o hacer valer sus derechos ante el Estado, sino que se construyen realidades distintas a las hegemónicas (...) que abarcan todos los aspectos de la vida, desde la sobrevivencia hasta la educación y la salud” (2017, p. 18. Las cursivas son mías), como es el caso de FOMMA.

En 1990, a pesar de su orografía y de la ausencia de industrialización, la ciudad de San Cristóbal de las Casas, capital de los Altos de Chiapas, contaba ya con un censo poblacional de casi noventa mil habitantes conformado por diferentes etnias indígenas, ladinos, coletos, turistas, migrantes nacionales y extranjeros, mediados por importantes jerarquías espaciales, étnicas, de género, y de clase. Como explica Jorge Paniagua (2010), para entonces, la idea de patrimonio cultural, los ciclos turísticos asociados, los eventos académicos y los centros de investigación, así como la abundante presencia de organizaciones no gubernamentales, le conferían un carácter cosmopolita desconocido hasta el momento. Sin embargo, hemos de

subrayar las contradicciones que convivían de manera cotidiana entre la gran riqueza y vida cultural y la profunda desigualdad, materializada en una pobreza estructural consecuencia de la colonialidad, así como del mercado capitalista para el que el control de la tierra urbana se convierte en estratégico, pues le permite simultáneamente mercantilizar su valor, así como dirigir el tipo de socialización que en ella se desarrolla. Posteriormente, el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional supondría una alteración innegable en la complejidad social, cultural, política y económica de la ciudad. La prensa nacional e internacional hizo eco de sus reivindicaciones y las imágenes difundidas por todo el mundo contribuyeron a construir una cultura visual y material que perdura hasta nuestros días. Pero además de los reporteros, investigadores y turistas que llegaron de manera ingente a la urbe, también arribaron cientos y cientos de desplazados de diferentes comunidades indígenas y campesinas chiapanecas que huían de la violencia del conflicto armado, y que se sumaban a los procedentes de migraciones anteriores, consecuencia de expulsiones forzosas causadas por la intolerancia religiosa. Algunos, refugiados en instituciones como la Diocesana o el PRODECH; otros, en colonias, campamentos y asentamientos informales.

De esta suerte, emergieron lo que Josep María Montaner (2012) ha denominado “vulnerabilidades urbanas”, esto es, “los puntos más débiles y conflictivos de las ciudades contemporáneas” (p.355). Si bien, desde nuestro punto de vista, son las que ponen más a prueba al sistema, pues aun convertidas en el blanco de aquellas políticas que pretenden una ciudad inmaculada y fiable, de ellas surgen las prácticas de re-existencia vívidas y vividas inventadas desde la creatividad cotidiana para defender el propio espacio vital y su reconocimiento. De ahí que nosotras las denominemos “vulnerabilidades”.

En este escenario, entre bastidores, fuera de los focos mediáticos, FOMMA urdía a esta trama sus movidas o “maniobras para la descolonización del ser” (Sandoval, 2000, p. 40), cuya materialización, como veremos, consistía en una pedagogía de los cuidados propia basada en la re-existencia física, afectiva, simbólica y cultural. Se trata de maniobras de retaguardia que son “lo parejo” de los movimientos sociales, pues como expresa Boaventura de Sousa Santos (2010), los facilitan y acompañan:

[Es más] un trabajo artesanal y singular que en un modelo sistémico y omnicomprensivo de interpretar el mundo; planteando preguntas, estableciendo comparaciones sincrónicas y diacrónicas, ampliando simbólicamente tales prácticas mediante articulaciones, traducciones y alianzas posibles. Experiencias que pueden representar una novedad para unos y remitir a un ecosistema de saberes ancestrales para otros. (p. 34)

Ahora, al desempolvar los álbumes plastificados del archivo fotográfico inédito de FOMMA, hemos tenido la oportunidad de comprender desde una ecología política de las imágenes, la vulnerabilidad existencial, la interrelación e interdependencia que son comunes a todos los seres humanos y no humanos, y que se vislumbran tanto en el contenido de sus acciones como en los modos colectivos de “hacer en red”, de “hilar fino”, que diría la artista y activista boliviana Julieta Paredes, articulados a una coyuntura histórica y geo-corpo-política concreta. Pero, al mismo tiempo, hemos participado de su activación mediante el acto de “contar el álbum” (Langford, 2013, p. 63) o, mejor, de con-fabularlo en una oralidad compartida con sus hacedoras, donde la visualidad y la materialidad de las imágenes se correlaciona con la narración del recuerdo y la memoria.

El archivo se comenzó a confeccionar en el año 2003 por Victoria Patishtan junto a Susannah Ray Daniels durante la estancia de ésta como voluntaria en la casa, bajo la asesoría y supervisión de Carlota Duarte, quien, como me contó Isabel, les había regalado una cámara diez años antes. La idea fue de Miriam Laughlin, que conocía el acervo almacenado en cajas, dispuesto en sobres con sus negativos. A mi llegada se encontraba organizado en un pequeño librero de la sala de computación. Me parecían álbumes personales, en el sentido que le atribuye Martha Langford (2013), pues se ocupan “de un modelo concreto de familia o de comunidad y se sitúan en ella” (p. 79). Los álbumes están ordenados por años y contienen las fotografías analógicas, la mayoría a color, desde 1994 hasta 2003. A partir de entonces, el archivo se seguiría completando con imágenes digitales.

3 CON-FABULAR PARA RE-EXISTIR

Una de las maniobras iniciales de FOMMA fue tener una casa común, primero rentada, en el número 43 de la calle Dieciséis de septiembre, y dos años más tarde, en 1996, comprada, en la Avenida Argentina, número 14, que fueron reconstruyendo y haciendo poco a poco; ambas en el Barrio de los Mexicanos. Este espacio no solo ha supuesto un lugar de encuentro, sino una territorialización a través de la que forjar alianzas con otras mujeres indígenas y sectores populares. Como argumentan Carlos Porto (2001) y Raúl Zibechi (2017), se trata de una reubicación activa de estos sectores, que reconfiguran los espacios físicos de la re-existencia, y arbolan proyectos de largo aliento entre los que se enfatiza la capacidad de producir y reproducir la vida. En las siguientes fotografías observamos la “casa nueva”, en el decir zapatista, que tiene que ver con la resistencia al despojo, pero también, con la creación de algo nuevo tanto a nivel material como simbólico. Están celebrando el primer aniversario de FOMMA. El suelo del patio se ha cubierto de pinocha. Petrona toma la palabra. A su derecha está Juana María y a su izquierda, María y Francisca, así como otras mujeres que colaboraban con ellas. Al convivio asisten familiares y amigos, mujeres con sus hijos que participaban en los talleres, hay música de marimba y se representa la obra *El Sueño de Telex*.



Figura 3. Celebración del primer aniversario de FOMMA. Anónimo. Fotografía, 1995. 10 x 15 cm. Álbum 2. Archivo FOMMA.



Figura 4. Celebración del primer aniversario de FOMMA. Anónimo. Fotografía, 1995. 10 x 15 cm. Álbum 2. Archivo FOMMA.

La casa es una zona de contacto en la que acompañarse, sentirse seguras, e incluso defender si es necesario; donde generar relaciones de reciprocidad y complementariedad en sus propios términos, no solo entre ellas, sino también con la naturaleza, la tierra, o el agua, de acuerdo con su cosmovisión; donde llevar a cabo sus movidas y compartir responsabilidades² para sostener la vida. Un locus de enunciación en el que se generan subjetividades artísticas, se transforman identidades, y se ponen las historias en común por medio de la confluencia corporizada. En tal sentido, la casa se edifica sobre una noción de comunidad como colectividad abierta, entidad viva y dinámica que se despliega al contacto y a la solidaridad con otras comunidades. Es el lugar de la con-fabulación.

Confabular es un vocablo que procede del latín *confabulari* y significa “hablar entre dos o más personas y ponerse de acuerdo para realizar un plan o contar cuentos o historias”. Donna Haraway (2019) propuso el acrónimo SF, al que le confirió simultáneamente distintos significados: *speculative fabulation* (especulación fabulativa), *speculative feminism* (feminismo especulativo), *science fiction* (ciencia ficción), *string figures* (figuras del juego de cuerdas), de *science facts* (datos científicos) y *so far* (hasta ahora). Con esta amalgama de sentidos articulados entre sí planteaba una política de posicionamiento difractada de la producción hegemónica de conocimiento eurocéntrica, antropocéntrica, heteropatriarcal y colonial de la Historia y la Ciencia occidentales, que establecen una jerarquización en la que se subordinan y excluyen otros modos de conocer y de existir, legitimando así, su explotación y despojo. Este patrón ha permeado en la subjetividad colectiva a través de infinidad de mecanismos y dispositivos generando un imaginario consensuado que conserva la certidumbre de un mundo único, que subyace a toda realidad. Frente a ello, propone la fabulación y la ciencia ficción como herramientas no solo de cuestionamiento, sino de apertura y creación de otros mundos posibles.

Si bien, son muchos los trabajos que desde diferentes esferas tanto teóricas como prácticas han tomado este marco de referencia crítica, Marisa Belausteguigoitia, situándose en el contexto latinoamericano, en los entresijos de la academia y el activismo feminista, propone la idea de “con-fabulación” como un potente antídoto con el que contrarrestar, impedir e incluso inactivar, los efectos nocivos de este imaginario de violencia y las relaciones de poder que alberga. La ciencia ficción y la imaginación feminista, nos dice, son una forma extra-ordinaria -fuera de los ejes de dominación- para pensar lo que está sucediendo. Pero, lo mejor, es que nos invita a una aventura para realizarlo:

Fabulando desde abajo y en los límites, lateralmente y en zigzag, encontrando alianzas en lo inesperado y lo imprevisto, en los espacios y con las personas menos esperadas,

mediante relatos colectivos, lo que implica hablar, conversar, conversaciones oblicuas con cara suave, pero también certeras, en un devenir con los y las diferentes. (Belausteguigoitia, 2021)

Así es como FOMMA trabajó desde el principio: escribiendo, contando y accionando historias que daban lugar a otras historias y con-fabulaciones desde abajo y en los límites. El teatro popular fue un espacio liminal que desbordaba sus propias biografías y la de otras mujeres y niños. Como sus integrantes expresan, en él encontraron la cura psicológica y el fortalecimiento, también para otras mujeres indígenas mayas, con quienes compartían experiencias de vida en las mismas condiciones de opresión.

Las figuras 5 y 6 nos muestran las manos de Isabel y Petrona componiendo con semillas de frijol el nombre de la asociación. Estas fotografías serían utilizadas como anuncio publicitario para darse a conocer. Ahora, después de veintisiete años, desde la historicidad del presente, podemos observar la fecundidad de esa primera siembra.



Figura 5. Isabel Juárez y Petrona de la Cruz confeccionando la primera imagen para publicitar la asociación. Carlota Duarte.1993. Negativo. Archivo FOMMA.



Figura 6. Isabel Juárez y Petrona de la Cruz confeccionando la primera imagen para publicitar la asociación. Carlota Duarte.1993. Negativo. Archivo FOMMA.

4 PEDAGOGÍAS COLECTIVAS: TALLERES Y ARTES POPULARES PARA EL CUIDADO EN LO COMUNITARIO

Como decíamos al inicio, el teatro y las artes populares articulados en los talleres formaban parte de una pedagogía colectiva, en el significado que le atribuyen Javier Rodrigo y Antonio Collados, en las que grupos de trabajo interdisciplinarios abordan problemas sociales concretos a través de la participación ciudadana, la cultura visual y la sostenibilidad de la vida, para construir aprendizajes dialógicos y colaborativos mediante el intercambio de habilidades y conocimientos que desbordan los marcos disciplinarios hegemónicos de producir conocimiento (Collados y Rodrigo, 2010, p. 16-17).

En el caso de FOMMA, la pedagogía colectiva se materializa en el cuidado en lo comunitario como base de un sentipensamiento ecosocial, fermentado, como me contaba Isabel Juárez, en el *lekil kuxlejal* o buen vivir maya tsotsil y tzeltal. Dicho así, parece algo sencillo, sin embargo, este concepto alberga una gran fecundidad de sentidos interconectados, pues en la cosmovisión indígena es un principio de vida, de plenitud vital, al tiempo que supone un camino y un plan para la acción. De ahí, que en este breve espacio no podamos hacer un análisis exhaustivo del concepto, pero sí referirnos a ideas y prácticas que entraña, como el cuidado mutuo, el respeto hacia otros seres, la naturaleza-Madre Tierra, o la noción de interdependencia.

En esta senda, nos acercamos a los planteamientos de Xóchitl Leyva para quien el *lekil kuxlejal* es un horizonte de lucha situado históricamente y marcado por un proceso que impulsa la autonomía y la emancipación. Un concepto cultural, social, político y epistemológico que trasciende cualquier visión romántica esencialista e incluso utópica, pues se aprehende como una “forma de condensar la mirada, un lineamiento de praxis, una postura ética, una forma de ser en el mundo, que es la que a nosotres nos mueve a seguir trabajando” (Leyva, 2012, p. 16).

Lekil Kuxlejal como un concepto cultural tsotsil y tzeltal que nombra ciertas prácticas y formas de entender, crear y recrear el mundo, que tienen que ver con una relación de respeto con los demás y con la tierra, así como una búsqueda de armonía con ella y con los ciclos vitales que la componen; que comprende y respeta la dimensión sagrada de la tierra y la vida, y busca un bien común entre nosotros y nosotras, y con ella. En ese sentido el término también plantea una concepción de lo que es una especie de bienestar o de lo que es necesario para tener una vida digna y justa. [Abarca] el sentido cultural y cosmogónico que hay detrás [...], pero sin perder el rumbo de que esta idea no tiene sentido sin su dimensión social, es decir, no puede ser sólo un concepto en términos discursivos, sino que representa prácticas culturales, políticas y sociales, y que es la base de un proyecto político y social que se lleva viviendo desde hace tiempo en las comunidades indígenas de Chiapas. (Leyva, 2012, p.15-17)

Tanto en el contenido de los textos teatrales como en sus prácticas autogestivas, el cuidado en lo comunitario emergía de colectividades de concurrencia corporizada por afinidad o compartencia. Al tiempo que se iniciaban redes que implicaban derivas para contactar con otras mujeres, que luego se fueron tejiendo con otras asociaciones, grupos e instituciones.

Las movidas comenzaban por la búsqueda mediante derivas cotidianas. Se movían tocando puertas en las colonias de la periferia, haciendo visitas domiciliarias, en los campamentos hablando con los encargados, en las escuelas y en la institución diocesana. Según relata Francisca, en esta última “era un poquito más difícil, porque en el lugar donde están son celosos,

no quieren que les digan, porque también viven violencia, tú vienes de tal lugar, pata rajada, me ensucias aquí, límpiame los pies, es una discriminación tremenda. Las monjas, no todas, pero la mayoría, se disfrazan debajo del hábito que, si son muy buenas, muy amables, y realmente no. Las acogían porque a través de ellas tenían el recurso, el apoyo que les mandan. Es como utilizar a las personas. Además, sufrían porque la alimentación que les daban estaba echada a perder” (Francisca Oseguera. Entrevista realizada 7-05-2021). También iban a la sede del PRODECH, un programa de ayuda para las comunidades indígenas, de capital extranjero, donde cuenta Mari “quedaban todos amontonados, comían o no comían, pero ahí se quedaban” (María Pérez Santiz. Entrevista realizada 05-05-2021). Muchas de las mujeres migrantes se ganaban la vida haciendo tareas de cuidado, limpieza y lavandería a jornada completa. Para que pudieran asistir a los talleres, Isabel narra cómo les ofrecían una gratificación por partes iguales, y para cuidar a sus hijos pequeños, mientras tanto, les brindaban la guardería. Francisca cuenta cómo les hacían obsequios, y “se emocionaban con pequeñas cosas que se les daba, porque a veces la gente de acá se emociona con un pequeñito detalle. En los talleres yo tenía siempre como esa costumbre de un detallito pequeño, algo de comer, incluso un dulcecito, es como buscar y motivar a las personas para venir” (Francisca Oseguera. Entrevista realizada 7-05-2021). Por otro lado, antes de constituirse como asociación ya representaban las obras en el espacio público de comunidades o instituciones, lo que favoreció el boca a boca entre las mujeres migrantes que acudían a las mismas.

Los talleres eran diversos: de teatro y lectoescritura bilingüe, bordado chiapaneco, corte y confección de ropa, manualidades de arte popular, radio, máscaras, agroecología o gastronomía autóctona, que amparaban saberes y memorias, lo que significa también una forma radical de cuidado. Algunos los impartían ellas, y otros, voluntarias. Como dice Mari, “cada uno el conocimiento que tenía”.



Figuras 7 y 8. Taller de lecto-escritura tsotsil y tseltal. Anónimo. 1994. Fotografía. 10 x 15 cm. Álbum 1. Archivo FOMMA.

La figura 7 muestra el taller bilingüe de lecto-escritura tsotsil donde aparece el instructor con mujeres que procedían de distintas comunidades y parajes: Chenalhó, Chanal, Huixtan, Chamula, y la Quinta San Martín. En la figura 8 observamos el taller de tseltal. La instructora era Faustina, que no aparece, pero sí Lucía, una de las primeras mujeres tseltales que aprendió allí, y que, posteriormente, se quedaría de maestra. Estos talleres no solo eran de capacitación, sino que se perseguía “compartir la palabra cosechada y charlada en el camino, en la milpa, en la comunidad, en la ermita, en la fiesta [...] El *snopel stsobel*, aprender a juntar-recolectar, también tiene que ver con el *sna’el stsobel*, saber cosechar la semilla, la palabra, la información y los sentires para ponerlos en común (López Intzín, 2010, p. 4).

En estos talleres las mujeres se abrían “agarraban confianza” y platicaban de problemáticas que sufrían en sus casas, como la violencia de sus maridos. Esto daba lugar a que se gestaran otros talleres sobre violencia doméstica, autoestima, o salud sexual y reproductiva, y así surgía dice Francisca, “una cadenita de los talleres”. El taller de bordado chiapaneco era uno de los que más daban para eso, para con-fabular historias, tramas y urdimbres pasadas y presentes. El sociólogo tseltal Juan López Intzín (2010), nos explica cómo “este mecanismo de entrecruzamiento de la urdimbre para que la trama, ese hilo que va hilvanando el tejido, no sólo ha requerido la habilidad manual y agudeza visual de nuestras abuelas-madres o abuelos-padres, sino un conocimiento profundo, un saber agudo del *jol-o’tanil*, mente-corazón” (p. 6). Pero aún más, la materialización en la comunidad, la reacción ante cada ocasión especial que se viste la flor produce comentarios de alegría: “el tejido, entonces, como un trabajo concluido, es la realización máxima de la tejedora portado y presumido por los miembros de la comunidad. Embriaga su corazón de risa, *ya stse’e yo’tan, ak’ol k’in al ya ya’i*, siente que el medio ambiente, el universo se está dando para ella”. (p. 7).



Figura 9. Taller de bordado con mujeres tsotsiles. Anónimo .1995. Fotografía. 10 x 15 cm.
Álbum 2. Archivo FOMMA.



Figura 10. Taller de bordado con mujeres tseltales. Anónimo .1995. Fotografía. 10 x 15 cm.
Álbum 2. Archivo FOMMA.

Para que las mujeres pudieran asistir a los talleres FOMMA tenía una guardería en la casa. Antes de ingresar en la asociación, en 1995, Francisca había trabajado en asilos, en casas particulares y con las diocesanas. Cuidaba de los hijos de Isabel y Petrona, y se dedicaba a hacer la comida de todos los eventos que se realizaban. Como vemos en las imágenes, la guardería estaba a su cargo en todas las labores de cuidado tanto de alimentación como de enseñanza a través del juego, donde se ayudaba de otras voluntarias mientras las madres asistían a los talleres. En los descansos podían estar con sus hijos más pequeños para amamantarlos.



Figuras 11 y 12. Guardería. Anónimo. 1995. Fotografía. 10x15cm. Álbum 2. Archivo FOMMA.



Figura 13. Guardería. Anónimo. 1995. Fotografía. 10x15cm. Álbum 2. Archivo FOMMA.

Figura 14. Mujeres tsotsiles y tseltales con sus hijos. Anónimo. 1995. Fotografía. 10x15cm. Álbum 2. Archivo FOMMA.

Los niños y niñas de más edad asistían también a talleres de lecto-escritura, manualidades con materiales reciclados, elaboración de adornos navideños para la celebración de la preposada, así como al taller de radio que impartía Petrona. Algunos eran hijos de las mujeres que asistían, otros procedían de familias desestructuradas en las que el padre había migrado o los había abandonado.



Figura 15. Taller de manualidades y artes creativas con materiales reciclados. Anónimo 1994. Fotografía. 10 x 15 cm. Álbum 1. Archivo FOMMA.



Figura 16. Taller de manualidades y artes creativas con materiales reciclados. Anónimo 1994. Fotografía. 10 x 15 cm. Álbum 1. Archivo FOMMA.



Figura 17. Taller de radio con niños. Anónimo. 1994. Fotografía. 10x15cm. Álbum 1. Archivo FOMMA.

Figura 18. Taller de lecto-escritura con niñas y niños. Anónimo. 1994. Fotografía. 10x15cm. Álbum 1. Archivo FOMMA.

Si bien, además de las integrantes de FOMMA había voluntarias, la idea era que se enseñaran, cuidaran y colaborasen entre ellos, fomentando que aprendieran los unos de los otros, que no hubiera discriminación. Como vemos, no usaban pupitres individuales, sino que se buscaba el aprendizaje codo con codo para que el “enseñaje” fuera lo más horizontal posible, pues se pretendía potenciar una pedagogía de cuidado en lo comunitario. El sentido de comunidad era así entendido dentro de un marco complejo, pues el contexto urbano planteaba tensiones con la idea de comunidad tradicional de la que procedían y, por lo tanto, se trabajaba desde una perspectiva que, aun partiendo de su cosmovisión, era crítica con las relaciones de poder jerárquicas que en ella se continuaban reproduciendo. Aquí entra de lleno el *ch’ulel*, un concepto tsotsil que existe en otras etnias mayas que alude a la constitución del sujeto, a la condición de la experiencia que facilita la emergencia y madurez de la conciencia humana, posibilitando la convivencia cotidiana con la totalidad. Pero implica, dice Manuel Bolom, trabajarlo, enriquecerlo y cuidarlo. “El niño tsotzil adquiere su *ch’ulel* mediante el lenguaje, el ejercicio y la plática, porque el *ch’ulel* nace en lo colectivo” (2011, p. 17)

Hablar de *ch’ulel*, no solo es hablar de la importancia lingüística y conceptual, sino de la importancia cosmogónica que discurre en otros ámbitos, como lo espiritual, la dialógica, la colectividad y el proceso de maduración del sujeto, emparentado con la madre naturaleza; concepto que relaciona al desarrollo sostenible de los tsotziles, hilvana con la relación íntima personal con los semejantes. (Bolom Pale, 2011, p. 17)

En correspondencia, la elaboración de máscaras que se utilizaban después en las obras teatrales y la agroecología fueron también un cimiento desde el principio. En ocasiones, Isabel les decía “vamos a limpiar un poco el piso” y el taller se hacía en el suelo. Se les enseñaba el cuidado de la madre tierra como un bien común inherente al cuidado de la propia vida y de la comunidad, humana y no humana. En la cosmovisión maya no solo se considera como madre nutricia y hogar, sino energía cósmica, sagrada, en constante regeneración, que siente, vibra y tiene conciencia. Por ello, valoran el concepto de respeto, *ich`el tak muc´*, como único camino para la sostenibilidad de la vida.

Las palabras-semillas también allí están y de por sí han estado allí, las oímos, pero no les prestamos atención a pesar de que permea *nuestro ser, nuestro ch`ulel-conciencia, son parte de nuestra memoria*, las escuchamos desde el vientre de nuestra madre. Nos sembramos y nacemos desde los susurros y gritos de la oralidad, aunque después hagamos de la cultura escrita parte de nuestro ser; de todos modos, seguimos siendo personas y pueblos primordialmente orales. Desde la oralidad y vivencialidad de cada palabra escuchada, también le vamos dando significados, además de los que ya ha adquirido de manera colectiva (López Intzín, 2010, p. 5)



Figuras 19 y 20. Taller de máscaras con niños. Anónimo. 1995. Fotografía. 10x15cm. Álbum 2. Archivo FOMMA.

En huacales se plantaban semillas de maíz y de frijol, así como otras especies autóctonas, al tiempo que se les relataban historias de la milpa o del *Popol Vuh*. Esta era su maniobra pedagógica para que comprendieran la importancia de la biodiversidad ecológica y sociocultural. Se les contaba que en el caminar y en el tapiscar el maíz o recolectar los frijoles los niños y niñas van recogiendo las semillas que caen al suelo, y que en ese recoger y juntar la semilla hay también un aprendizaje y una enseñanza:

El maíz es vital para la subsistencia del ser humano, por lo tanto, no hay que desperdigarlo [...] Al igual que el ser humano, en la concepción del mundo maya-tseltal, el grano es *ts`akal-kuxul sok ay sch`ulel*, es decir es un grano completo, pleno, tiene vida y espíritu. También es *jme`tik-jchu`tik*, madre y pecho o leche nuestros que nos alimenta El *snopel stamel-stsobel* (aprender a pepenar-recoger) es una pedagogía de vida en el campo (López Intzín, 2010, p.4)

El teatro popular iba de la mano. Esta herramienta pedagógica constituía la trama. En su primera etapa (1994-2000) las obras se escribían de manera colectiva basándose en sus experiencias personales y en las de otras mujeres. Su aspiración era la de proveer a las comunidades indígenas de herramientas con las que pudieran agenciar su propia imagen, mediante representaciones

teatrales con las que identificarse y con-fabular con los relatos allí narrados. Relatos ficcionados que sacaban a la luz la marginación económica y social de los pueblos indígenas, los problemas ecológicos, la migración forzada, la discriminación étnica y de género, los derechos reproductivos de la mujer y la violencia de género, o la política de cuidados, entre otros. Era un ejercicio de contar, pero también, de dejarse contar. El teatro comunitario de este periodo estuvo enriquecido por una intensa convivencia con mujeres y niños indígenas que participaban en los diferentes talleres. La práctica teatral, en cuanto a la actuación, el estudio en profundidad, la interpretación de los personajes, la elaboración de los guiones o la puesta en escena fue más austera que en etapas posteriores. La enseñanza y desarrollo de técnicas dramáticas no era la parte central del proceso creativo pedagógico. De hecho, en los diálogos había una intención didáctica de narrar y explicar la historia que se estaba representando para que se entendiese lo más claramente posible. Incluso, en muchas ocasiones, las actrices y los actores interpeaban directamente al público.

Esta práctica nos remite a los argumentos de Augusto Boal (1980), en cuanto a que el teatro popular creado por FOMMA es una herramienta liberadora que da pie, motiva y favorece, por medio de la imaginación colectiva que las puestas en escena no constituyan únicamente un relato de sus vidas. Se esparcen como semillas críticas a las políticas del lugar en las que se hallan embebidas, diseminándose a lo ancho y largo de territorios geo-corpo-políticos más extensos, ofreciendo una mirada que, como dice Belausteguigotia, “no solo repite y prescribe, sino que comparece, que da lugar y cuenta de la aparición de algo diferente, de formas maravillosas de conocer explicar y comprender” (Belausteguigotia, 2021).

Para la ocasión, nos vamos a focalizar en las obras *Una mujer desesperada*, escrita por Petrona de la Cruz, en 1991, así como *El Sueño de Telex* y *La Familia Rasca Rasca*, sendas de 1995, escritas colectivamente con los niños y niñas. A través del movimiento corporal estimulaban su cuerpo y emociones, y como cuenta Isabel, “encontraban confianza entre compañeros y se ponían a contar sus historias”, así podían conocer más sus necesidades y atenderlas. Después de las representaciones siempre se hacía un convivio. También explicaba que tanto en la obra de teatro *El Sueño de Telex* (que trataba de la deforestación) como en *La familia Rasca Rasca* (sobre el cuidado personal, salud e higiene):

Les decíamos, vamos a montar la obra y vamos a escribir nuestro guion y va a ser sobre salud, y va a ser sobre la ecología, entonces empezaban ¡ay sí! Bueno, entonces, ¿cómo lo vamos a hacer? Tenían idea los muchachitos. Ahora vamos a buscar personajes: el árbol, porqué lo cortamos, ¿cual es nuestro oxígeno?, que la tierra, que el aire. Bueno, entonces ¿quién hace de árbol? Tampoco imponíamos. Ellos escogían. ¿Y que animales vamos a hacer? ¿y quién va a narrar? Ahora vamos a hacer el vestuario, nuestro disfraz, nuestra máscara. Entonces felices, fascinados los muchachitos. Ahora nuestra escenografía, entre ellos pintaban e imaginaban las historias. Lo que hacía yo para respetar sus escritos era sacar los temas más importantes y reducirla para el público. (Isabel Juárez. Entrevista realizada 04-05-2021).

Al respecto, Mari comentaba:

El mensaje era no talar los árboles, y se le hacía saber a la gente, porque tienen vida, y si los cortamos no llueve, la tierra se seca. Pero la gente de la comunidad también preguntaba cuando acababa la representación, si eso era cierto, y cómo comemos, cómo cocinamos el maíz y el frijol. Entonces se les decía que buscaran leña seca o árboles

viejos. Esto le hizo a la gente reflexionar, porque decían que iban a empezar a no cortar los árboles. (María Pérez Santiz. Entrevista realizada 05-05-2021).



Figuras 21 y 22. Representación de la obra *El Sueño de Telex*. Primer aniversario de FOMMA. Anónimo. 1995. Fotografía. 10x15cm. Álbum 2. Archivo FOMMA.

El Sueño de Telex, como las demás obras, se representó en distintos lugares como comunidades e instituciones. Estas imágenes corresponden al primer aniversario de FOMMA que se celebró en la casa de Dieciséis de septiembre. La temática contenía una crítica ecológica a la situación de deforestación masiva, que se elaboraba desde su propia cosmovisión. En este sentido, constituía un rescate cultural anidado en el *lekil kuxlejal*: el saber escuchar, el saber compartir, el saber vivir en armonía y complementariedad, pero también el saber soñar. Todos en relación con la naturaleza, la madre Tierra, y no solo entre seres humanos.

La obra *La Familia Rasca Rasca* también se representó en diferentes lugares: Betania, Amatenango, Chenaló, o la colonia Nueva Palestina, entre otros. Los niños viajaban en el camión con los teatrinos desmontados y el vestuario. Después de la función siempre había un convivio. Esta fue la primera obra en la que actuó Mari. Con ella querían mostrar en las comunidades que el cuidado empezaba por una misma.



Figuras 23 y 24. Representación de la obra *La Familia Rasca Rasca*, en Amatenango. Anónimo. 1995. Fotografía. 10 x 15 cm. Álbum 2. Archivo FOMMA.



Figura 25. Representación de la obra *La Familia Rasca Rasca*, en Amatenango. Anónimo. 1995. Fotografía. 10 x 15 cm. Álbum 2. Archivo FOMMA.

Las figuras 23, 24 y 25 son de Amatenango y se observa a los actores entre bastidores, guarecidos de la lluvia debajo de un árbol, así como al público que los presenciaba. Las imágenes 26, 27 y 28, en blanco y negro, pertenecen a Chenalhó, que Mari identificó por la vestimenta de los asistentes.



Figuras 26 y 27. Representación de la obra *La Familia Rasca Rasca*, en Amatenango. Anónimo. 1995. Fotografía. 10 x 15 cm. Álbum 2. Archivo FOMMA.



Figura 28. Representación de la obra *La Familia Rasca Rasca*, en Amatenango. Anónimo. 1995. Fotografía. 10 x 15 cm. Álbum 2. Archivo FOMMA.

La trama de la obra según, nos cuenta Mari,

Era un mensaje sobre la higiene, porque mucha gente no lavaba su ropa, no se peinaba, no se bañaba, o porque decían que no tenían agua en sus comunidades, y entonces como lavarme, que tenían que caminar horas y horas, y se les decía que fueran allí a bañarse, porque se pegaban la enfermedad, había piojos, chinches, pulgas, tantos animalitos que salían si no se cuidaban. Entonces ellos también se emocionaban con ese mensaje, se empezaban a peinar. Por eso el personaje con los pelos tiesos, porque se ponían así de tanto rascarse, y los otros eran de pulga, de chinche, de piojo. El público muriéndose de la risa. (María Pérez Santiz. Entrevista realizada 05-05-2021).

El sociólogo yucateco Antonio Paoli nos lo explica a través de las palabras del compañero tsotsil Manuel Hernández Aguilar, promotor de derechos humanos y originario del ejido de Betania (Ocosingo):

El *lekil kixlejal* no solo queremos que sea bello al interior de nuestra casa. Cuando sales a mirar el campo no será agradable verlo si está mal, no disfrutarás ver tu casa si por detrás está llena de cochambre, si está llena de pedazos de leña cortados y regados por doquier. El *lekil kuxlejal* requiere de estar barrido, lavado, sin polvo. Así hacemos venir al *lekil kuxlejal* a nuestra familia. (2003, p.80)

Por último, aunque sea brevemente, hemos de hacer notar una de las obras más representadas en esta época: *Una mujer desesperada*. Primera obra indígena escrita por una mujer de los Altos de Chiapas, cuenta la historia de vida de una mujer indígena, pobre y viuda, que se casa por segunda vez para poder sostener a su hija. Sendas son violadas física y emocionalmente por su nuevo marido que, a la postre, asesina a machetazos a la madre y pretende casarse a la fuerza con la hija. Al ver a su madre asesinada, y sintiéndose más vulnerable e indefensa debido a las leyes comunitarias, esta se suicida.



Figuras 29 y 30. Representación de la obra *Una mujer desesperada*. Casa FOMMA. Álbum 2. Archivo FOMMA.

El lenguaje, los personajes y el guion están inspirados en su biografía y recuerdos. Pero no se trata solamente de contar una historia personal, sino que se construye como una con-fabulación que se ocupa de activar la memoria, y poner el cuerpo como acto personal y colectivo para permear en la subjetividad de otras mujeres y de la comunidad. Es decir, de promover un imaginario otro que sirva para generar re-existencias con las que crear otros mundos posibles.

5 PARA SEGUIR CON-FABULANDO Y APRENDIENDO A SEMBRAR Y RECOGER

Una de las cuestiones que planteábamos al inicio era la importancia de una asociación autogestionada como FOMMA que, en un contexto de conflicto extremo, desde abajo y en los límites, zigzagueando en la frontera entre el campo y la ciudad, en la intersección de opresiones de género, etnia, clase y nacionalidad, ha logrado por medio de la imaginación, de la experiencia vital y de la creatividad de las artes populares, generar un sentido de comunidad que ha germinado en re-existencias para seguir viviendo tanto para ellas mismas como para otras mujeres, niñas y comunidades. El trabajo artístico diverso conceptualizado en los talleres y el teatro ha esparcido la siembra que cada una de sus integrantes, desde la retaguardia de sus labrantíos, por medio de una pedagogía colectiva del cuidado, ha emergido allí donde las instituciones estatales no lograron, supieron, ni quisieron llegar.

Situándose en el *lekil kuxlejal* se enfrascaron en una reflexión y práctica política, social y cultural, asumiéndose activamente como agentes de cambio de la realidad cotidiana presente y por venir de las mujeres mayas. Sus maniobras de retaguardia hicieron posibles territorios, cuerpos y voces que habían sido desposeídos y silenciados durante siglos. Desde el escenario y más allá, el teatro y las artes populares, lejos de considerarse como una expresión estática o anacrónica de sus tradiciones, fueron entendidas como una herramienta versátil y generativa con capacidad para transformar el día a día, catalizadores de solidaridad y acción colectiva. Mediante el bordado, los tejidos, la música, la gastronomía, o el cultivo, entre otras, despertaron y encontraron actitudes artísticas latentes propias y ajenas que procuraban activar la crítica y la intervención en los diferentes aspectos de la existencia/sostenibilidad de la vida humana y no humana.

A través de estas han confrontado el sistema moderno-colonial de género, reproducido también en sus comunidades, a la par que han interpelado las concepciones occidentales sobre el conocimiento y el arte, evidenciando la multiplicidad de saberes artísticos y su relevancia sociopolítica en el arte local-global moderno y contemporáneo. Pues han tambaleado las normas y cánones establecidos, por un lado, ampliando las expresiones artísticas y teatrales tanto en San Cristóbal de las Casas como a nivel nacional e internacional; por otro, dándoles voz a las mujeres indígenas mayas, relegadas históricamente a un segundo plano de la existencia y de las prácticas artísticas para que agenciaran su propia imagen.

En este sentido, hemos querido también sacar a la luz el archivo fotográfico y mostrar las fotografías entendidas no solo como imágenes, sino como objetos-testimonios que encarnan la vida de FOMMA y que resultan ganchos en los que se agarra la memoria. Nada más elocuente que el testimonio emocionado de Isabel cuando comenzamos a ver los álbumes:

Nunca he tenido o no sé, tal vez sí he tenido la curiosidad de verlas, pero no lo he hecho porque me da nostalgia, porque es otra época, otras compañeras, algunas de ellas ya no están...y lo que me nace ahora al verlas es escribir una historia de cómo era antes y cómo es hoy. En esa época había también mucha ilusión, mucha energía. La tengo ahora, pero ha bajado. Porque necesitas apoyo de otras personas, de las compañeras, ánimo. Mi ilusión es que van a mejorar las cosas, tal vez no rápido, pero recuerdo también cuando se inició, tampoco teníamos recurso. (Isabel Juárez. Entrevista realizada 03- 05-2021).

Hoy, en plena pandemia, encontrándose en una situación de precariedad extrema, sin luz eléctrica, agua corriente, ni internet, me gustaría no terminar, sino continuar el camino sembrado con los frijoles que aparecen en las primeras fotografías de FOMMA, para seguir con-fabulando sus alegrías, energías y también sus conflictos, de manera que nos sirvan a todas para encontrar, cada una desde nuestro lugar, como expresa Silvia Rivera Cusicanqui, “un diagrama subyacente en el que la historia pasada halle nuevos sentidos al ser confrontada con los dilemas y vivencias del presente” (2012, p. 17).

APOYOS

Este artículo surge de la investigación realizada gracias a la subvención de la Universidad Nacional Autónoma de México, dentro del Programa de Becas Posdoctorales, 2022-2023, bajo la asesoría y supervisión de la Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.

Este artículo se inscribe dentro del I+D+i “Humanidades energéticas: Energía e imaginarios socioculturales entre la revolución industrial y la crisis ecosocial” (CSIC) PID2020-113272-I00, HUMENERGE.

6 REFERENCIAS

Belausteguigoitia, M. (2021). *Con-Fabulaciones e imaginación: La importancia de relatar desde el Feminismo*. Conferencia Magistral. Seminario Universitario sobre sociedad, instituciones y recursos. Unidad Académica Estudios Regionales. Secretaría de Desarrollo Institucional-UNAM. <https://youtu.be/8IEWs21kS7I43>.

Boal, A. (1980). *Teatro del oprimido*. Nueva Imagen.

Bolom Pale, M. (2011). Una aproximación a la traducción del concepto de desarrollo sostenible en la cosmovisión tsotsil del municipio de Huixtán. Chiapas en L. Ávila (Coor.), *Desarrollo sustentable, interculturalidad y vinculación comunitaria* (pp. 11-34). Universidad Intercultural Chiapas.

Collados, A. y Rodrigo, J. y (2012). *TRANSDUCTORES: Pedagogías en red y prácticas instituyentes*. Centro de Arte José Guerrero.

De la Cruz, P. (1996). *Una Mujer Desesperada*. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.

Escobar, A. y Harcourt W. (Eds.). (2007). *Las mujeres y las políticas del lugar*. UNAM, PUEG.

Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.

Langford, M. (2013). Contar el álbum: una aplicación del marco oral- fotográfico en Vicente, P. (Ed.), *Álbum de familia. [re] presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares* (pp. 63- 81). Diputación de Huesca, La Oficina.

Leyva, X. (2012). *¿Lekil Kuxlejal como horizonte de lucha? Una reflexión colectiva sobre la autonomía en Chiapas*. (Tesis doctoral). CIESAS.

López Intzín, J. (2010). ch'el ta muk': la trama en la construcción mutua y equitativa del Lekil kuxlejal (vida plena-digna). *Docplayer*. <https://docplayer.es/69727881-lch-el-ta-muk-la-trama-en-la-construccion-mutua-y-equitativa-del-lekil-kuxlejal-vida-plena-digna.html>

Montaner, J. M. (2012). Vulnerabilidades urbanas: separar, olvidar, deshabitar en J. Nogué y J. Romero (Eds.), *Las otras geografías* (pp. 353-367). Tirant Humanidades.

Ortiz, C. (2005). Fotos de familia: los álbumes y las narrativas domésticas como forma de arte popular en A. Cea, C. Ortiz y C. Sánchez (Eds.), *Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía* (pp. 189-210). CSIC.

Paniagua, J. (2010). Territorio, resignificación y disputa de espacios públicos en ciudades coloniales. El caso del centro histórico y sus barrios en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas en *XXXIII Encuentro de la Red Nacional de Investigación Urbana*, Barranquilla, Colombia. http://www.rniu.buap.mx/enc/pdf/xxxiii_m4_paniagua.pdf

Paoli, A. (2003). *Educación, autonomía y lekil kuxlejal: aproximaciones sociolingüísticas a la sabiduría de los tzeltales*. Universidad Autónoma Metropolitana.

Porto Goç Alves, C. (2001). *Geografías. Movimientos sociales y nuevas territorialidades y sustentabilidad*. Siglo XXI.

Pratt, M. L. (2010). *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Fondo de Cultura Económica.

Ray Daniels, S. (2018). *Rupturas y Reparaciones: Mujeres Mayas Transformando Identidades a través del Teatro*, Tesis doctoral. Facultad de Filosofía, UNAM.

Rivera, S. (2012). Experiencias de montaje creativo: de la historia oral a la imagen en movimiento ¿Quién escribe la historia oral en S. Rivera, *Violencias (re)encubiertas en Bolivia* (pp. 261-270) Otramérica?

Rosón, M. (2016). *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)*. Cátedra.

Sandoval, C. (2000). *Methodology of Opressed*. Theory out of bounds.

Santos, B. (2010). *Refundación del Estado en América Latina. Perspectivas desde una epistemología del Sur*. Instituto Nacional de Derecho y Sociedad.

Zibechi, R. (2017). *Movimientos sociales en América Latina. El "mundo otro" en movimiento*. Bajo Tierra, El Rebozo.

NOTAS

1. Entendemos aquí por "lugar" en el sentido que le otorgan Arturo Escobar y Wendy Harcourt, como aquello "que las mujeres definen como su medioambiente, y lo que determina su sustento, su ser y su identidad, es decir, el cuerpo, el hogar el entorno local y la comunidad, los terrenos que las mujeres se ven motivadas a defender, definir y apropiarse políticamente" (Escobar y Harcourt, 2007, p 11).
2. El término "respons-habilidad" es la traducción que se ha hecho al castellano de "responsibility", un concepto propuesto por Donna Haraway que, si bien, ha tenido una mayor resonancia a partir de su publicación *Staying with the trouble: Making Kin Chthulucene (Experimental Futures)* (2017), apareció por primera vez en "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century," en Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature (1991). Después lo trató con una mayor hondura en *The companion species manifesto. Dogs, people and significant otherness* (2002).